

*На правах рукописи*

**Ряпосов Александр Юрьевич**

**РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ М. А. ЗАХАРОВА  
В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ  
РУССКОГО РЕЖИССЕРСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург – 2022

Работа выполнена на секторе источниковедения Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств»

Официальные оппоненты:

**Гудкова Виолетта Владимировна**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора театра ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»;

**Катышева Дженни Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографического искусства и кафедры режиссуры и актерского искусства НОУ ВПО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»;

**Алесенкова Виктория Николаевна**, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Международного центра комплексных художественных исследований ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Ведущая организация:

**ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».**

Защита состоится 10 октября 2022 года в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 210.014.01, созданного на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5. С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат искусствоведения



Булатова Динара Айдаровна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Марк Анатольевич Захаров (1933 – 2019) – актер, режиссер, театральный педагог, теоретик театра, театральный и общественный деятель, публицист; в 1973 г. возглавил Московский театр имени Ленинского комсомола (с 1990 г. – Ленком, с 2019-го – «Ленком Марка Захарова»), которым руководил до конца жизни. На рубеже XX – XXI вв. лидер Ленкома уже находился в статусе живого классика, что, например, отражено в разработанной на кафедре русского театра СПбГАТИ<sup>1</sup> базовой Программе «История русского театра» (СПб., 2001); в Разделе 4 (1923 – 1980-е гг.) этой Программы Захаров занял свое вполне определенное место среди таких ведущих представителей русской режиссуры XX в., как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов, Г. А. Товстоногов, Ю. П. Любимов, П. Н. Фоменко, А. А. Васильев и Л. А. Додин.

Для понимания места и роли режиссуры Захарова в процессе эволюции русского режиссерского искусства XX в. предлагается *авторская концепция* такой эволюции, представленная в книге «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи»<sup>2</sup>. История русского театра распадается на историю русского дорежиссерского театра и историю русского режиссерского театра. Принципиальное различие между ними заключено в процессе *постановки* спектакля.

В дорежиссерском театре, который был театром *актерским*, базой для постановки спектакля выступала *пьеса*. На ее основе делалось распределение ролей, исходя из актерских амплуа и актерских рангов, и спектакль создавался путем актерского сговора. Русскому режиссерскому театру, начало которого

---

<sup>1</sup> СПбГАТИ – бывший ЛГИТМиК, ныне РГИСИ – Российский государственный институт истории искусств (Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 33-35).

<sup>2</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства». СПб.: Астерион, 2022. 244 с.

принято отсчитывать от даты 14 (26) октября 1898 г. – даты открытия МХТ, в настоящее время чуть более двенадцати десятков лет. При этом история русского режиссерского театра распадается на два больших периода: на театр первой и второй половины XX в.

Русский режиссерский театр первой половины XX в. – это период возникновения искусства режиссуры в ее современном понимании, это время появления различных *театральных направлений* и время возникновения, развития, становления и распада *театральных систем*.

Следует оговорить, что термин «театральная система» в дальнейшем будет использоваться как в узком, так и в широком смыслах. Театральная система в *узком смысле* – это предложенная *авторами театральных систем* оригинальная и целостная *концепция актера* (концепция *актерской техники; актерский метод*), а именно: система К. С. Станиславского; биомеханика В. Э. Мейерхольда; система А. Я. Таирова; игровой театр Е. Б. Вахтангова; актерский метод М. А. Чехова; методология очуждения (остранения) в эпическом театре Б. Брехта. Театральная система в *широком смысле* – это все аспекты авторской *режиссерской методологии*: 1) принципы работы с драматургией, особенности трансформации литературного материала в режиссерский сюжет; 2) принципы развертывания режиссерского сюжета во времени, драматургические законы построения сценического действия, композиционные приемы и методы (*драматургия спектакля*); 3) принципы развертывания режиссерского сюжета в пространстве (*сценография*); 4) методология работы с актером (театральная система в *узком смысле*); 5) принципы взаимодействия сцены и зрительного зала; и проч.

В режиссерском театре пьеса перестала быть *основой спектакля*; пьеса, инсценировка и любая другая литературная основа – лишь *материал* для сочинения режиссером как *автором спектакля* своего собственного *режиссерского сюжета* будущей постановки. Термин «автор спектакля» – термин поздний и вполне *авторский*, впервые он появился в 1923 г. в афише мейерхольдовской постановки «Земля дыбом», которой открылся ТИМ (Театр

имени Вс. Мейерхольда). В афише каждой своей последующей тимовской работы Мастер указывал, что он, Мейерхольд, «автор спектакля». Но и в 1898 г. Станиславский, сочиняя *мизансцену* (режиссерский план) «Царя Федора Иоанновича» или *мизансцену* «Чайки», действовал вполне как *автор спектакля*, а именно: он на основе пьесы сочинял *сценический текст* собственного авторского произведения – *спектакля*. Авторство режиссера заключалось еще и в том, что постановщик должен был решить *парадоксальную задачу*: собрать коллектив *сотворцов* (актеров, художников, композиторов и пр., ведь театр – дело *коллективное*) и, с одной стороны, навязать им свой замысел будущей постановки, заразить их этим замыслом, увлечь им; и, с другой стороны, предоставить каждому из сотворцов свой участок для реализации *собственных творческих устремлений*, не дав при этом коллективу превратиться в пресловутых лебеда, рака и щуку.

Возникновение на рубеже XIX – XX вв. фигуры режиссера как автора спектакля привело к тому, что, во-первых, появилось вполне очевидное основание считать театр таким же *самостоятельным искусством*, как и литература, музыка, изобразительное искусство и т.д., потому что у театра есть *собственное* художественное произведение – *спектакль*; и, во-вторых, среди постановщиков-практиков стали появляться режиссеры, которые выступали в роли *философов театра*, а именно – они задавались вопросом: «Что такое театр в принципе?». Очевидно, что однозначного ответа на данный вопрос не существовало и не существует, и ответы предлагались самые разные. К. С. Станиславский считал, что театр – это *жизнь*, воспроизведение на сцене жизни в формах самой жизни. Н. Н. Евреинов, напротив, полагал, что жизнь – это *театр*, что жизнь должна быть устроена по законам театра. Согласно В. Э. Мейерхольду, театр – это не жизнь, а *условное искусство*, Условный театр. По мысли А. Я. Таирова, театр, конечно, искусство условное, но при всем том – это театр *эмоции*, театр *эмоционально насыщенных форм*. Упомянутые режиссеры и постановщики, оставшиеся неназванными, реализовали в своей практической работе собственное понимание сущности театра, выступив родоначальниками

различных *театральных направлений* или *театральных течений* (П. А. Марков) в 1900-е, в 1910-е и в 1920-е гг.

В тот же период времени можно выделить режиссеров, которых мы называем *авторами театральных систем*, т.е. – авторами оригинальных и целостных *концепций актера* и, соответственно, *актерских техник*. Из приведенного ранее перечня видно, что авторов систем было шестеро, из них пятеро – принадлежали русскому драматическому театру. Именно их системы возникли и развивались в 1900-е – 1920-е гг., сложились к середине 1920-х годов и получили практическое применение в деятельности соответствующих режиссеров. Что касается системы Б. Брехта, то начало процессу ее проникновения на советскую сцену положили гастроли в СССР 1957 г. Театра «Берлинер ансамбль»<sup>3</sup>.

Сталинская эпоха 1930-х – начала 1950-х гг. – это время *распада* российских театральных систем, причин тому, по меньшей мере, было *три*.

*Первая причина* – связана с политикой советского государства. 1920-е – годы в СССР относительно *либеральные*, допускавшие *многовариантность* общественных форм развития. Внутри ВКП(б) существовало множество групп и течений, представлявших широкий спектр представлений о том, каково должно быть будущее СССР; благодаря НЭП в хозяйственной деятельности допускались различные формы собственности; во всех искусствах бурно развивались различные художественные направления и создавались творческие группировки и объединения. На рубеже 1920-х – 1930-х гг. названным процессам пришел конец, победивший во внутривластной борьбе И. В. Сталин приступил к построению *советской империи* как *тоталитарного государства*, где многообразию чего-либо – не было места: в идеологии – только марксизм-ленинизм; в экономике – только госсобственность; по аналогии, в искусстве сталинское государство из всего многообразия

---

<sup>3</sup> О том, как происходило взаимодействие брехтовской театральной методологии и советского театра во второй половине 1950-х – в 1960-е гг. см., напр.: Рудницкий К. Л. Уроки Брехта // Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 286-342.

художественных форм должно было выбрать какую-то одну, что и было сделано. В области сцены выбор пал на искусство МХАТ и на систему Станиславского. В 1932 г. МХАТ был подчинен Президиуму ЦИК СССР и получил статус МХАТ СССР. В том же 1932 г. были распущены все художественные объединения, а вместо них в 1934 г. на Первом съезде писателей СССР был создан Союз писателей СССР как орган управления литературным процессом и контроля за деятельностью творческих кадров. По образцу СП СССР и были созданы аналогичные творческие союзы: Союз художников, Союз композиторов и пр. В сфере театра функции Союза театральных деятелей (СТД) выполняло ВТО (Всероссийское театральное общество)<sup>4</sup>. В период подготовки 1-го съезда СП СССР была сформирована концепция *социалистического реализма* как единственного в СССР художественного направления и, соответственно, творческого метода. МХАТ с его искусством *психологического реализма* и актерский метод Станиславского оказались наиболее близкими к требованиям, которые предъявляло советское государство театральному искусству.

На судьбах театральных течений и систем сказалось еще одно обстоятельство. На рубеже 1920-х – 1930-х гг. под фактическим запретом оказалась классическая драматургия как рассказывающая о давно прошедших временах; театры должны были ставить только *современные советские пьесы*, то есть – драматургию, в которой уже была зафиксирована новая советская жизнь и выведен новый советский человек. Данную драматургию не нужно было режиссировать, так как предполагалось, что уже в самой пьесе присутствовало все необходимое для советского театра *содержание*, а задача режиссера – перенести на сцену это содержание и дать актерам возможность воплотить его в своей игре, что означало *запрет* на режиссуру как таковую. Режиссер был безусловным *лидером* театрального процесса 1920-х гг., но в сталинскую эпоху уступил ведущую роль в театре *драматургу* и *актеру*.

---

<sup>4</sup> СТД СССР было создано в 1986 г., с 1992-го – СТД РФ.

Продолжающаяся в 1930-е гг. практика Мейерхольда и Таирова сочинять собственные режиссерские сюжеты рассматривалось властью и критикой как *пустое формотворчество* и квалифицировалось как *формализм*.

*Вторая причина* распада театральных систем – уход из жизни их основателей (смерть Вахтангова в 1922 г., невозвращение М. Чехова на родину в 1928-м, кончина Станиславского в 1938-м, гибель Мейерхольда в 1940-м, кончина Таирова в 1950-м). С оставшимися без авторского присмотра театральными системами происходило то же, что и с оставленными без хозяйского надзора домами: они ветшали и постепенно разрушались. Показательна судьба системы Станиславского: несмотря на поддержку со стороны государства, система как целостное авторское сочинение – не сохранилась. Ученики Станиславского, работавшие с ним в разные периоды жизни и сталкивавшиеся с разными стадиями развития актерских методик, овладевали и в дальнейшем развивали освоенные ими навыки и подходы. При этом каждый считал, что именно его версия сценической методики и есть система Станиславского, ее *модификаций* становилось все больше и больше.

*Третья причина* распада театральных систем представляется наиболее важной. Если продолжить аналогию «театральная система – дом», то наибольший ущерб брошенные владельцами дома несут не столько от процессов разрушения, сколько от собственников других зданий, которые, проходя мимо, готовы «прихватить» то, что на их взгляд «плохо лежит». Каждый из режиссеров-практиков *вполне справедливо* считал, что он *вправе* в своей постановочной работе пользоваться приемами и методами *разных театральных систем*, в том числе – *вполне разнородными*. Например, по *способу существования актера* одни эпизоды спектакля могли решаться в духе *театра переживания*, а другие – в технике *театра представления*; и в той же постановке, при определении структуры событий, были допустимы и методы компоновки действия на основе *причинно-следственных связей*, и *монтажные способы* структурирования действия.



Подводя итоги развития режиссерского театра первой половины XX в., можно констатировать, что к середине 1950-х гг. театральные системы больше нет, как нет их и в театре второй половины XX – начала XXI вв. Наука о театре, изучающая русский театр этого периода, не оперирует терминами «система Товстоногова», «система Любимова», «система Эфроса», «система Захарова» и т.д. С точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего – это *театр эклектический*<sup>5</sup>. Театр, в котором перемешаны в различных пропорциях приемы и методы, принадлежавшие в сценическом искусстве первой половины XX в. той или иной театральной системе и имевшие в данной системе вполне определенное место как *элементы целого*. Ныне это компоненты и слагаемые общего для всех и доступного для всех *театрального языка*.

Итак, термин «система» к театру второй половины XX – начала XXI вв. *не применим*. Мы говорим либо «театр такого-то» (например, «театр Товстоногова», «театр Любимова», «театр Захарова» и т.д.), либо «режиссерская методология такого-то» (например, «режиссерская методология Анатолия Васильева», «режиссерская методология Льва Додина» и т.д.). Еще варианты: «режиссерская манера такого-то», «режиссерский почерк такого-то». В дальнейших рассуждениях имеет смысл провести параллель между *обычным языком* и *языком театральным*. Если мы овладели лексикой традиционного языка и усвоили правила соединения слов в предложения, то мы способны сделать любое *высказывание* – словами выразить мысль или описать владеющие нами чувства. Договоримся, по аналогии, что *театральный язык* – это набор приемов и методов, опираясь на которые актер, художник или режиссер могут сделать *театральное высказывание*: актер – подготовить роль, художник – создать сценографию, режиссер – поставить спектакль в целом. Продолжая логику параллелей обычного и театрального языков, сформулируем

---

<sup>5</sup> Понятие «эkleктика» и производные от него термины используются не как понятия *оценочные*, но как термины *сущностные*. Эkleктичность театра второй половины XX – начала XXI вв. – это не есть плохо и не есть хорошо, таковая сценическая реальность.

следующее. Когда человек в детстве осваивает родной язык, а позднее – пытается выучить какой-либо иностранный, то из существующего словарного запаса языка человек осваивает лишь часть его, формируя свой *собственный индивидуальный словарь* – набор лексики, которым человек реально пользуется в повседневной жизни. Кроме того, каждому человеку присуща *индивидуальная манера* слагать слова письменно и устно – индивидуальная манера писать и говорить. Нечто аналогичное происходит и в процессе профессионального становления актеров, художников и режиссеров. Обучаясь в вузах по сходным программам и потенциально имея доступ ко всему арсеналу методов и средств, накопленных мировым театром за две с половиной тысячи лет его существования, – будущие актеры, художники и режиссеры вольно или невольно отбирают и осваивают те приемы, методы и навыки, которые представляются им органичными для себя, верными и актуальными для того типа театра, которым им хотелось бы заниматься. Так формируется индивидуальный «театральный словарь» и индивидуальная творческая манера, которая в определенный момент времени превращается в достаточно устойчивый и вполне узнаваемый индивидуальный *художественный почерк*.

В настоящее время одно из новейших и активно развивающихся направлений *историко-теоретических исследований* в области театра – это изучение феномена театральной *режиссуры*, представленной *режиссерской методологией* того или иного постановщика (смотри, например, монографию О. Н. Мальцевой «Юрий Любимов. Режиссерский метод: спектакли московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964 – 1998»<sup>6</sup> или монографию Е. И. Горфункель «Режиссура Товстоногова»<sup>7</sup>). Среди крупнейших режиссеров-постановщиков русского театра второй половины XX в. невозможно обойти вниманием М. А. Захарова, чья сценическая

---

<sup>6</sup> См.: Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод: спектакли московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964 – 1998. 2-е изд. М.: АСТ, 2010. 416 с.

<sup>7</sup> См.: Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2015. 528 с.

деятельность способна предоставить обширный материал для анализа *режиссерской методологии* лидера Ленкома.

**Актуальность** темы исследования определяется неослабевающим вниманием к творчеству Захарова. Его спектакли, поставленные на сцене Ленкома двадцать, тридцать и сорок лет назад, сохраняются в афише театра. Есть планы по возвращению в репертуар сошедших со сцены захаровских постановок, и первым таким спектаклем стала «Поминальная молитва», поставленная А. А. Лазаревым и впервые сыгранная 17 марта 2021 г.

**Степень изученности темы.** Первой исследовательской работой, посвященной режиссуре Захарова, стала статья В. О. Семеновского «Темп – 1806»<sup>8</sup>, где был представлен анализ творчества лидера Ленкома 1960-х – начала 1980-х годов. Автор статьи предложил не упрекать Захарова в том, чего нет в его спектаклях, ведь, как точно отметил Семеновский, еще «<...> не отыскались безумцы, которые стали бы выражать недовольство тем, например, что в “Чайке” О. Ефремова или в “Дяде Ване” Г. Товстоногова не использован *монтаж аттракционов* и чеховские паузы не заполняются *рок-ансамблем* (курсив мой. – А. Р.)»<sup>9</sup>. Иными словами, автор статьи «Темп – 1806» предлагал, перефразируя известное высказывание А. С. Пушкина, судить лидера Ленкома «по законам, им самим над собою признанным» и не отделять Захарова «тихого» от Захарова «громкого», «серьезного» от «развлекательного», потому что захаровские спектакли – и собственно музыкальные, и те, в которых музыки как таковой было крайне мало, оказались «<...> объединены *обостренным ритмопластическим видением* режиссера (курсив мой. – А. Р.)»<sup>10</sup>. Семеновский, таким образом, утверждал, что для лидера Ленкома, как и для Мейерхольда, основным *средством воздействия* на зрителя служил *ритм – ритм музыки и ритм сцены*, где музыка могла не звучать вовсе. Именно Семеновский первым предложил рассматривать режиссуру Захарова не в

---

<sup>8</sup> См.: Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. №7. С. 53-67.

<sup>9</sup> Там же. С. 54.

<sup>10</sup> Там же. С. 56.

контексте творчества непосредственных его предшественников, имея в виду Н. П. Охлопкова, Г. А. Товстоногов и др., но обратиться к истокам *ритмопластического театра* – к режиссуре Мейерхольда и Таирова.

Нельзя не отметить и высказывание Семеновского о *коллажности* мышления, присущего лидеру Ленкома. Если с идеей Семеновского, что «<...> у Захарова можно обнаружить *любой прием из любого арсенала* (курсив мой. – А. Р.)»<sup>11</sup>, стоит согласиться в том плане, что режиссура лидера Ленкома *эkleктична*, то утверждение о соединении в захаровской режиссуре «любого» приема из «любого» арсенала требует дополнительного осмысления, для этого воспользуемся фрагментами статьи «Термин театра М. А. Захарова “монтаж экстремальных ситуаций”: монтаж или все-таки коллаж?»<sup>12</sup>. Сам Захаров, сталкиваясь с мнением о коллажном характере его режиссерской методологии, не без присущей лидеру Ленкома иронии и самоиронии писал, что никогда «<...> не был в восторге от наклеивания на живописный холст с помощью канцелярского клея вырезок из газет и журналов»<sup>13</sup>.

В современном театроведении содержание термина «коллаж» применительно к сценическому искусству не разработано. В статье «Коллаж» П. Пави подчеркивает, что термин принадлежит живописи, был введен в изобразительную сферу «представителями кубизма» и позднее подхвачен «футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной практики», а именно – это «<...> сочетание двух *разнородных* элементов или материалов или же произведений искусства и реальных предметов (курсив мой. – А. Р.)»<sup>14</sup>. Автор «Словаря театра» утверждает, что свойства коллажа, присущие пластическим искусствам, имеют место и в сценических структурах. Для коллажа «<...> характерна обработка материалов, при которых автор *словно развлекается*, обращаясь к *случайным и вызывающим* сочетаниям

---

<sup>11</sup> Там же. С. 64.

<sup>12</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2011. №2 (8). С. 3-7.

<sup>13</sup> Захаров Марк. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. С. 301.

<sup>14</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Изд-во «Прогресс», 1991. С. 144.

компонентов. Коллаж – *игра с <...> материальной формой (произведения. – А. Р.)*. Использование неожиданных материалов делает невозможным обнаружение *порядка и логики*. <...> Даже если *элементы* (коллажа. – А. Р.) противостоят друг другу тематическим содержанием или материальностью, они всегда корректируются исследованием на тему художественного *восприятия* зрителя, от которого зависит *успех* коллажа»<sup>15</sup>. Иными словами, порядок состыковки компонентов и фрагментов в некое целое (пусть и разнородное) в коллаже исходит из расчетов на *желательное* восприятие данной конструкции зрителем. «Коллаж демонстрирует не *принцип поступательного развития*, а *принцип децентрации, рассеивания <...>*. Феномен коллажа и его история подвергают сомнению *традиционную линейную схему развития искусства*, предлагая вместо нее *калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний* (курсив мой. – А. Р.)»<sup>16</sup>. Техника коллажа отказывается от поиска новых языков искусства и превращает существующие языки в предмет *игры*, вместо отражения реальности коллаж создает особое пространство игры посредством *демонстративных стыков* различных форм, фактур и образов, в коллажном пространстве может *сосуществовать* все что угодно. Техника коллажа, таким образом, тесно связана с философией *релятивизма*. «Коллаж использует готовые образы, своего рода реди-мейд. Собственно, творческий акт коллажа связан только с перекомпоновкой <...> “цитат”»<sup>17</sup>. Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже существует определенный *вектор направленности* соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая *доминанта* отсутствует – что угодно может быть соединено с чем угодно. Коллаж как композиционный принцип тесно увязывается современными исследователями-искусствоведами с постмодернистским мышлением и соответствующими формами искусства.

---

<sup>15</sup> Там же. С. 145.

<sup>16</sup> Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 2006. С. 26.

<sup>17</sup> Там же. С. 34.

Захаров тематически, сюжетно – был художником *социальным*, а по способу существования актера – опирался на методологию театра *психологического реализма* (такую школу режиссер прошел при актерском обучении). Захаров основывался на технике проживания роли – но от нее же и отталкивался. Вряд ли Захаров был постмодернистским художником, но влияние со стороны постмодернизма режиссер (скорее невольно, чем вольно) испытывал.

Захаров утверждал, что важнейшим композиционным средством создания поэтической постановки являлся *монтаж*, что «<...> составные элементы могут превратиться в здание современного спектакля лишь в *поэтическом монтажном слиянии* (курсив мой. – А. Р.)»<sup>18</sup>. Захаров констатировал: «Театр воспринял монтаж во всей емкости понятия». Поэтическая конструкция сценической постановки диктовала отказ от следования прямым жизненным соответствиям, от соблюдения обыденной логики в событийном ряду сюжета и линиях поведения персонажей, современный театр опирался на иные композиционные принципы. Вслед за Мейерхольдом лидер Ленкома подчеркивал высокую значимость *сценического времени*: «Современная театральная режиссура <...> научилась ценить каждую секунду *драгоценного метража* (времени), математически и поэтически исчисляя продолжительность зримых театральных процессов. <...> Из современного спектакля <...> стали уходить *проходные*, <...> иллюстративные сцены (курсив мой. – А. Р.)»<sup>19</sup>.

Проблемы соотношения терминов «монтаж» и «коллаж» рассматривал А. В. Сергеев применительно к теории монтажа аттракционов Эйзенштейна и работы Мейерхольда над спектаклем «Мистерия-буфф» (1918). Проведенный Сергеевым анализ показывал, что строго разграничить два термина невозможно, вывод напрашивался такой: «<...> в “Мистерии” наличествуют собственно *коллажные признаки*: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие (курсив мой. – А.

---

<sup>18</sup> Захаров Марк. Театр без вранья. С. 601.

<sup>19</sup> Там же. С. 228, 229.

Р.)»<sup>20</sup>. В эйзенштейновской теории центром театральной структуры выступал зритель, его восприятие: «<...> монтаж аттракционов – это монтаж воздействий с расчетом на определенное конечное психологическое состояние зрителя, а отнюдь не сопоставление или сравнение законченных частей самого произведения искусства»<sup>21</sup>. В театре второй половины XX в. Захаров выступал наследником Эйзенштейна «по прямой». Благодаря С. И. Юткевичу, руководителю Студенческого театра МГУ в 1960-е гг., «<...> эйзенштейновский “монтаж аттракционов”, – признавался Захаров, – из малопонятного абстрактного понятия превратился для меня в практическое руководство к действию»<sup>22</sup>. И захаровский театр – это театр *аттракционный* во всех его компонентах, в том числе – в принципах актерской игры на основе «монтажа экстремальных ситуаций», что особенно интересно при изучении соотношения в рамках режиссерской методологии Захарова монтажных и коллажных приемов.

Захаров вслед за Мейерхольдом программно декларировал необходимость достижения *успеха* у публики, ведь нет ничего страшнее скуки в зрительном зале. А «<...> познать истинный успех, – по мнению режиссера, – значит своевременно вписаться в отпущенное тебе (сценическое. – А. Р.) время»<sup>23</sup>. Уже в 1980-е гг. Захаров вынужден был признать, что приходящий на спектакль зритель находился в «перенасыщенном информационном пространстве», подобная пресыщенность публики год от года только возрастала и приводила к тому, что избыточно информированный зритель слишком легко *прогнозировал* развитие традиционно организованного хода сценических событий, как следствие – публика в этом случае скучала и выпадала из непосредственного и спонтанного взаимодействия с художественным произведением. Чтобы избежать подобного сценария в

---

<sup>20</sup> Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб.: Издатель Е.С. Алексеева, 2008. С. 31.

<sup>21</sup> Там же. С. 29.

<sup>22</sup> Захаров Марк. Театр без вранья. С. 85-86.

<sup>23</sup> Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. С. 222.

отношениях театра и публики, «<...> умный и тонко организованный актер сажает зрителя на “голодный информационный паек”, стремится к резкому уменьшению информации о своем самочувствии, своих помыслах»<sup>24</sup>. Захаров утверждал: «Наступает время, когда многие вещи не надо подробно и логически объяснять. Современный зритель, включив телевизор на середине любого фильма, уже знает два-три варианта развития событий <...>. Мне всегда хочется *поиграть* с залом, то есть предложить ему некие динамично развивающиеся живые (абсолютно правдивые) процессы в человеческих отношениях, которые все-таки развиваются по законам ему неизвестным (курсив мой. – А. Р.)»<sup>25</sup>. Ключом к процессу, который лидер Ленкома назвал «монтаж *психологических аттракционов*»<sup>26</sup>, должны были стать *режиссура зигзагов* и *монтаж экстремальных ситуаций*.

С одной стороны, Захаров утверждал: «<...> жизнь сценического персонажа может быть выстроена в виде широкой полосы (“коридора”), в котором этот персонаж свободно импровизирует некоторое непредсказуемое зрителем зигзагообразное движение к намеченной цели»<sup>27</sup>. И еще: «<...> современный актер обязан <...> воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений, <...> выявить <...> загадочные точки в сознании и подсознании действующего актера, найти нюансы психологического свойства, которые в конечном счете и являются переломными зонами (поведения персонажа. – А. Р.)»<sup>28</sup>. С другой стороны, «<...> совершая зигзаг, неожиданный психологический поворот, резко меняя свое пластическое и настроенческое существование, актер Ленкома обязан быть предельно правдивым и искренним»<sup>29</sup>. Наносить зигзагообразные удары «по психике зрителя» исполнитель роли должен таким образом, «<...> чтобы не расставаться с учением великого Станиславского и оставаться глубоко

---

<sup>24</sup> Там же. С. 344.

<sup>25</sup> Захаров Марк. Театр без вранья. С. 239.

<sup>26</sup> Там же. С. 452.

<sup>27</sup> Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. С. 337.

<sup>28</sup> Там же. С. 337-338.

<sup>29</sup> Захаров Марк. Театр без вранья. С. 453.



правдивым человеком»<sup>30</sup>. Чтобы проиллюстрировать идеи Захарова об ударе по психике потенциального зрителя, стоит вспомнить А. А. Гончарова (1918 – 2001), который с 1967 г. и до конца жизни возглавлял Театр им. В. Маяковского. У Гончарова имелся прием, который был основан на *технике монтажа экстремальных ситуаций*: если Гончарову казалось, что его актеры потеряли концентрацию, плохо его слушали и т.д., то режиссер мгновенно с обычного тона речи переходил на *громкий крик*. И хотя этот трюк был хорошо известен гончаровским актерам, прием неизменно срабатывал на уровне психофизического аппарата, происходила серьезная встряска актерского организма и, как следствие, мобилизация его.

Термин «монтаж экстремальных ситуаций» означает, что актер строит свою роль не по бытовой и обыденной логике, которую зритель хорошо знает и без труда прогнозирует дальнейший ход событий (а это – прямой путь к *скуке* в зрительном зале). Поэтому и игра актера должна носить импровизационный характер и быть неожиданной для зрителей, то есть подчиняться *логике зрительского восприятия*: как только публике кажется, что она понимает действия сценического героя, актер должен сделать неожиданный поворот в своем поведении. При этом, по мнению Захарова, существование актера в роли от поворота до поворота подчинено всем законам *психологического театра*, отсюда и *кажущаяся* противоречивость *парадоксального* подхода Захарова к разработке линии роли: жизнь персонажа строится не по законам жизни, оставаясь при этом вполне правдиво-жизненной.

Применение термина «коллаж» является плодотворным при анализе законов композиции театра А. А. Васильева и его учеников. Васильевский театр «метафизического реализма», по замечанию Н. В. Песочинского, отказался от принципа подражания реальности и заменял ее правдивое изображение различными формами *игры*, его *игровые структуры* призваны были выявить

---

<sup>30</sup> Там же. С. 454.

«мнимость и относительность видимой стороны бытия»<sup>31</sup>. Игра предполагала и *игровой способ существования* актера, и *игру со словом*. В случае захаровского «монтажа экстремальных ситуаций» налицо иная картина – уверенно можно говорить лишь о наличии в структуре действия *коллажных признаков*: «монтаж экстремальных ситуаций» – это *монтаж* в том смысле, что имеет место *вектор направленности* в сопоставлении входящих в конструкцию компонентов; но логика выстраивания этого вектора своей основой имеет не логику поведения персонажа как таковую, а опирается, в соответствии с коллажной техникой, на *законы восприятия* публики и служит целям управления и манипулирования зрительским вниманием.

О. Е. Скорочкина в очерке «Марк Захаров»<sup>32</sup> рассматривала творчество Захарова в контексте времени и в сопоставлении с такими театральными фигурами захаровских современников, как Ю. П. Любимов и А. В. Эфрос. Автор очерка «Марк Захаров» упрекала героя своего исследования в легкомысленном отношении к времени, в избыточной жизнерадостности и в балансировании на грани драматического театра и мюзик-холла. Подобный выбор исследовательской позиции представляется не корректным. Захаров, во-первых, не обязан быть двойником Любимова, Эфроса или кого бы то ни было еще. И, во-вторых, стоит еще раз напомнить призыв В. О. Семеновского судить Захарова по законам, соответствующим захаровским режиссерским установкам, а не личным представлениям исследователя о том, что в сценическом искусстве хорошо, а что – плохо. Отдельно стоит сказать о статье О. Е. Скорочкиной «Актер театра Марка Захарова»<sup>33</sup> как о в высшей степени содержательной исследовательской работе, которая в своих сущностных положениях не вызывает никаких возражений и будет постоянно использоваться при

---

<sup>31</sup> Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века: сборник научных статей. СПб.: РИИИ, 2005. С. 198.

<sup>32</sup> См.: Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99-125.

<sup>33</sup> См.: Скорочкина О. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: [коллективное исследование]. ООО «Издательство “Левша. Санкт-Петербург”», 2018. С. 693-728.

дальнейшем анализе конкретных захаровских спектаклей и при разборе конкретных актерских созданий в ленкомовских постановках.

А. М. Смелянский в очерке «Королевские игры»<sup>34</sup> дал обзор творчества Захарова, преимущественно сосредоточив свое внимание на работах лидера Ленкома времени Перестройки и эпохи экономических реформ 2000-х гг. Автор очерка «Королевские игры» считал, что Захаров, ощутив сложившуюся конъюнктуру, перестроил работу Ленкома в угоду потребностям политического театра<sup>35</sup>. Смелянский упрекал Захарова в избыточном сближении с новой российской властью и утверждал, что «хождение во власть» привели к внутреннему конфликту в душе режиссера и заметным постановочным сбоям в его сценических работах<sup>36</sup>.

М. Ю. Давыдова, как, впрочем, и вся молодая московская критика 2000-х гг., Захарова «бросила с парохода современности». В книге «Конец театральной эпохи» Давыдова очерк, посвященный лидеру Ленкома, назвала «Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей»<sup>37</sup>. Единственным театральным свершением Захарова-режиссера Давыдова считала постановку рок-оперы «Юнона и Авось», исключив из мотивировок поведения лидера Ленкома те, что были продиктованы его принадлежностью к поколению шестидесятников. И, как результат, Захаров в давыдовском очерке был представлен читателю конъюнктурщиком и приспособленцем. Вполне закономерно, что в книге Давыдовой «Культура Zero: очерки русской жизни и европейской сцены»<sup>38</sup> Захаров уже не упоминается.

---

<sup>34</sup> См.: Смелянский А. М. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210-234.

<sup>35</sup> См.: Там же. С. 220.

<sup>36</sup> См.: Там же. С. 230.

<sup>37</sup> См.: Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119-129.

<sup>38</sup> См.: Давыдова М. Ю. Культура Zero: очерки русской жизни и европейской сцены. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 324 с.

П. Б. Богданова в книге «Режиссеры-шестидесятники»<sup>39</sup> причислила к постановщикам-шестидесятникам А. В. Эфроса, О. Н. Ефремова, Г. А. Товстоногова, Ю. П. Любимова, П. Н. Фоменко и М. А. Захарова. Невозможно согласиться с автором данной монографии, а также с книгами П. Б. Богдановой «Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы»<sup>40</sup> и «Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post»<sup>41</sup> в том плане, что в состав шестидесятников автором включаются все постановщики, работавшие в соответствующий временной период. Между тем среди названных режиссеров стоит разделять тех, кто оказался современниками «оттепели» 1956 – 1968 гг., как это было в случае с Эфросом, Товстоноговым и Фоменко, и кто испытывал влияние «оттепели», но шестидесятниками так и не стали, от шестидесятников как таковых, как Ефремов, Любимов и Захаров, кто был вдохновлен пафосом антисталинизма и идеей возврата назад, к чистым истокам революции и ленинским идеям построения социализма и коммунизма.

Приверженность Захарова идеям шестидесятничества на протяжении всей его долгой жизни представляется важнейшим фактором, во многом определившим особенности творчества режиссера и эволюцию этого творчества в контексте взаимодействия с историческим временем. Шестидесятничеству Захарова посвящена специальная статья «Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов»<sup>42</sup>. Следует отметить, что Захаров среди театральных шестидесятников занимал особое место. С одной стороны, у режиссера были личные причины к

---

<sup>39</sup> См.: Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.

<sup>40</sup> См.: Богданова П. Б. Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 221 с.

<sup>41</sup> См.: Богданова П. Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. М.: Академический проект, 2017. 479 с.

<sup>42</sup> См.: Ряпосов Александр (Санкт-Петербург). Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 41: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 12 февраля 2022 года. Шестидесятники XX века / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. С. 54-91.

неприятно сталинизма: его отец в годы Гражданской войны имел неосторожность воевать на стороне белых, был осужден в 1934 г. на несколько лет тюремного заключения, потом был поражен в правах и в соответствии с принципом «сто первого километра» долгие годы не имел права жить в Москве. С другой стороны, среди режиссеров-шестидесятников Захарова выделяла обостренная *жажда успеха*, далеко выходящая за рамки свойственного любому художнику стремления к признанию его достижений и заслуг. Все-таки и названные П. Б. Богдановой современники Захарова, и неназванные ею младшие его современники А. А. Васильев и Л. А. Додин в первую очередь хотели сценически высказаться на интересующие их темы; Захаров, конечно, тоже хотел высказаться, но – *непрерывно* с успехом. И корни такой установки на успех были связаны с комплексами детства, о своих страхах повторить неудачные судьбы родителей Захаров открыто написал в книге «Суперпрофессия»<sup>43</sup>. Основания для страхов были вполне резонные: карьера Захарова-актера не сложилась. Впрочем, в той же книге «Суперпрофессия» Захаров утверждал, что через все актерские неудачи Провидение вело его к истинному призванию – к *режиссуре*, которую Захаров считал *суперпрофессией*<sup>44</sup>.

В монографии Богдановой «Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы»<sup>45</sup> Захаров, активно работавший в 1970-е – 1990-е гг., не упоминается вовсе, и это справедливо, в сценических работах лидера Ленкома было слишком мало точек соприкосновения с творчеством А. Васильева, К. Гинкаса, Л. Додина, М. Левитина, В. Фокина и Г. Яновской, если таковые вообще были. На страницах книги Богдановой «Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post» Захаров снова появился, автор

---

<sup>43</sup> См.: Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Изд-во «Вагриус», 2000. С. 21-34.

<sup>44</sup> См.: Там же. С. 35-39.

<sup>45</sup> См.: Богданова П. Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. С. 194-220.

констатировала, что лидер Ленкома продемонстрировал *долгое творческое дыхание*.

В учебном пособии В. Н. Алесенковой «Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс» Захаров упоминается в ряду таких постановщиков, как Ю. П. Любимов, А. В. Эфрос и А. А. Васильев, то есть в ряду режиссеров, которые «в разной степени осваивали язык театральной метафоры и символа» и стремились в своем творчестве к «созданию метасюжетов»<sup>46</sup>. В автореферате на соискание ученой степени доктора искусствоведения В. Н. Алесенковой «Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре» 2021 года, имя Захарова помещено в перечень режиссеров, чьи спектакли были использованы как материал исследования<sup>47</sup>.

На страницах другой новейшей литературы XXI века, посвященной современному драматическому театру, имя лидера Ленкома не встречается<sup>48</sup>.

Представленная здесь диссертационная работа опирается на предложение В. О. Семеновского изучать феномен режиссуры Захарова как одно из направлений развития русского режиссерского искусства XX в. – опирающегося на музыку *ритмопластического театра* – и в контексте этого развития. На сегодняшний день таких исследований режиссерского творчества лидера Ленкома не существует, и предлагаемая диссертация призвана восполнить данный пробел.

**Цель** исследования – изучение *сценической поэтики* театра Захарова в рамках общих эволюционных процессов, происходивших в русской режиссуре XX в.

---

<sup>46</sup> Алесенкова В. Н. Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс: учебное пособие для студентов высших учебных заведений по направлению подготовки «Театральное искусство», «Искусствоведение» / Виктория Алесенкова. Саратов: Наука, 2015. С. 33.

<sup>47</sup> См.: Алесенкова В. Н. Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения: специальность 17. 00. 09 – теория и история искусства / В. Н. Алесенкова; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2021. С. 12.

<sup>48</sup> См., напр.: Токарева М. Е. Сцена между землей и небом: Театральные дневники XXI века. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 396 с.

Для достижения указанной цели необходимо выполнить следующие **задачи исследования:**

1) выдвинуть общую концепцию развития русского режиссерского искусства XX в.;

2) определить, какое значение для создания постановочной манеры Захарова имел тот факт, что он как режиссер формировался в 1960-е гг. и являлся, наряду с О. Н. Ефремовым и Ю. П. Любимовым, ярчайшим представителем *режиссеров-шестидесятников*;

3) нужно *реконструировать* театральные спектакли Захарова в той степени, какая необходима для выявления используемых режиссером приемов и постановочных подходов;

4) необходимо установить круг наиболее *репрезентативных* спектаклей и экранных произведений Захарова, изучение которых даст материал для проведения заявленного в данной диссертационной работе исследования;

5) нужно *проанализировать* сценическую поэтику захаровских спектаклей, телеспектаклей, теле- и кинофильмов;

6) определить *место и роль* той или иной захаровской постановки в плане формирования приемов и принципов *режиссерской методологии* Захарова.

**Объект исследования** – *постановочное творчество* Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX в.

**Предмет исследования** – *режиссерская методология* Захарова как совокупность постановочных приемов и подходов, которые практиковались лидером Ленкома и теоретически осмыслились им в его книгах и статьях.

**Материал исследования** – *программные* спектакли и телеспектакли, теле- и кинофильмы Захарова.

**Источниковая база** исследования включает в себя высказывания Захарова, посвященные его постановочной работе, а также высказывания соратников и сотворцов лидера Ленкома; рецензии на спектакли и экранные произведения; иконографию (эскизы, макеты, фотографии, кино- и видеозаписи спектаклей – последние особенно важны при анализе драматургии захаровского

спектакля, так как рецензионные материалы, за редчайшими исключениями, не содержат фиксации применяемых режиссером композиционных принципов построения действия, и приходится опираться на личные впечатления от просмотра кино- или видеозаписей захаровских постановок, совмещая, тем самым, функции исследователя и критика); мемуарную литературу.

**Методология исследования** опирается на классические подходы к реконструкции и анализу спектакля ленинградской школы театроведения, выработанные А. А. Гвоздевым и его единомышленниками в Институте истории искусств (ныне – РИИИ) в 1920-е гг. Кроме того, в диссертации используются сравнительный и функциональный методы, а также методы структурного и контекстуального анализа.

В плане изучения собственно режиссерской методологии лидера Ленкома следует отметить, что вторая половина творческой жизни Захарова совпала с 1990-ми – 2010-ми гг., то есть временем, когда в практику отечественного сценического искусства активно вошли такие явления, как постмодернистский театр, перформативное искусство, постдраматический театр и др. Как уже отмечалось ранее, постмодернизм, ставший ведущим направлением в искусстве на Западе уже в 1960-е гг., не мог не оказывать влияния на постановочную деятельность лидера Ленкома, но Захаров никогда не прибегал к *постмодернистской методологии* как таковой (деконструкция, цитирование и т.д.), как это делал, например, К. Серебренников в 1990-е гг. или К. Богомолов в 2000-е, и как названные режиссеры продолжают работать в настоящее время. Суть дела заключается в том, что захаровский театр – это театр не посмодернистский, а театр *традиционалистский*. Иными словами, подобно тому, как Мейерхольд в 1910-е – 1930-е гг. при создании своей *театральной системы* и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к достижениям старинных театров (*commedia dell'arte*, испанский театр Золотого века, японский театр Кабуки и пр.), так и Захаров при создании своей *театральной манеры* (своего *театрального почерка*) и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к приемам режиссуры



Вахтангова (фантастический реализм, игровой театр), Эйзенштейна (монтаж аттракционов), Таирова (жанр «оптимистическая трагедия») и особенно Мейерхольда (музыка как субстанция действия, монтаж и режиссерский контрапункт как основа драматургии спектакля, актерские маски и актерские амплуа).

Именно поэтому **теоретической базой исследования** стали монографии: «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля»<sup>49</sup>; «Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж»<sup>50</sup>; «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и “большой театр”: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр»<sup>51</sup>; «Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра “Амплуа актера”: структура, содержание, смысл»<sup>52</sup>; «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи»<sup>53</sup>; – то есть монографии, принадлежащие автору представленного здесь текста.

**Научная новизна** исследования заключена в следующем: 1) впервые постановочное искусство Захарова изучается объективно и с академических позиций, то есть режиссура лидера Ленкома рассматривается такой, какая она была в конкретно-исторической действительности, а не такой, какой ее хотели

---

<sup>49</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: Монография. 2-е изд., испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.

<sup>50</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: Монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с. – Новое изд.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2022. 408 с.

<sup>51</sup> См.: Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 180 с.

<sup>52</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.

<sup>53</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи... СПб.: Астерион, 2022. 244 с.

бы видеть те или иные критики или исследователи; 2) впервые была реализована идея В. О. Семеновского при анализе режиссерского искусства Захарова актуализировать не «горизонтальные» связи с творчеством режиссеров – непосредственных захаровских предшественников и учителей, а также старших и младших современников, но связи «вертикальные» – с творчеством основоположников российского ритмопластического театра; 3) впервые показан процесс формирования и функционирования театра Захарова как театра традиционалистского; 4) впервые полувековой творческий путь Захарова-режиссера рассмотрен с точки зрения изменчивости и постоянства системы взглядов Захарова-шестидесятника на мир в разные исторические периоды сценической деятельности лидера Ленкома.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в том, что было предпринято *комплексное* изучение захаровского постановочного творчества: исследование *режиссерской методологии* Захарова, то есть – собственно *постановочной техники* лидера Ленкома, – сопровождалось рядом *контекстных* исследований, а именно: 1) изучением и формулировкой общей концепции развития русской режиссуры XX в. и определением места и роли захаровской режиссерской методологии в русском режиссерском искусстве XX в. 2) исследованием *исторического* контекста творчества Захарова от оттепели 1960-х гг. как времени формирования под влиянием идей шестидесятничества мировоззрения и мироощущения Захарова-режиссера и анализом взаимодействия режиссера-шестидесятника и лидера Ленкома с конкретными историческими периодами и эпохами.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Представлена авторская концепция развития русского режиссерского искусства XX в., согласно которой театр первой половины XX в. характеризуется появлением фигуры режиссера как *автора спектакля*, возникновением различных *театральных течений* (направлений), зарождением, становлением и распадом *театральных систем*, что привело к формированию в середине XX в. *театрального языка* как совокупности

театральных приемов, выработанных сценическим искусством за все время его существования; в сценическом искусстве второй половины XX в. театральных систем больше не было, их место заняли *индивидуальные режиссерские манеры (почерки)*, и в качестве одной из таких индивидуальных постановочных манер выступала *режиссура* Захарова и ее *методология*.

2. Показано, что мироощущение Захарова-постановщика и система его взглядов на мир определялась идеями шестидесятничества, верность которым лидер Ленкома сохранял на протяжении всей своей долгой творческой жизни.

3. Заявлен *традиционалистский* характер театра Захарова.

4. Установлено, что театр Захарова – это театр *социально-политического пафоса*.

5. Показано, что сценическое искусство Захарова не может быть причислено к бытовому театру, захаровские постановки – это авторские произведения, являющиеся *поэтическими сочинениями* или *вольными фантазиями* по мотивам того или иного исходного литературного материала, в структуру и стиль которого лидер Ленкома, одной стороны, активно вмешивался и подвергал существенной переработке, но, с другой стороны, в своей постановочной работе Захаров опирался именно на этот литературный материал, на его художественные особенности.

6. Продемонстрирован *аттракционный* характер театра Захарова. Помимо аттракционов как таковых (стрельба на сцене, использование пиротехники и пр.), аттракционным мог быть *парадоксально* решенный сюжет (в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» барон, известный как враль и фантазер, говорит только правду; в спектакле «Мудрец» интригу вел не Глумов, как это было написано у А. Н. Островского, «мудрецами» оказались власть и состояние имущие, которые использовали таланты и способности Глумова в своих интересах; и др.). Аттракционными могли выступать *сценографические* решения, которыми широко пользовались художники-постановщики захаровских спектаклей. Функции аттракционов в захаровских постановках выполняли *вставные* номера вокального, танцевального и вокально-

танцевального характера и репризы эстрадного происхождения. Аттракционный характер могла приобретать и актерская игра при построении ее на основе *монтажа экстремальных ситуаций*.

7. Установлено, что при декорационном оформлении захаровских спектаклей предпочтение отдавалось решениям, которые представляли собой *сценические установки*, располагавшие возможностями их *частичной трансформации* и обладавшие *аттракционным* потенциалом; такие решения наилучшим образом сочетались с постановками, *монтажные структуры* которых представляли собой *многоэпизодный спектакль*, а сам монтаж эпизодов строился по принципу *контраста* (после трагического эпизода шел эпизод комический; после пафосного – буффонный; и т.д.).

8. Доказано, что доминирующим композиционным принципом театра Захарова (наряду с *контрапунктом* режиссера) был *принцип монтажа*, но – с *элементами коллажности*. Принцип монтажа – потому что Захаров-режиссер практиковал четкий *вектор направленности* в сопоставлении монтируемых элементов, а с принципами коллажности – потому что критерием отбора монтируемых элементов являлось *восприятие* зрителя и его законы.

9. Представлен постановочный принцип, который являлся уникальным и присущим только захаровской режиссуре. Согласно этому принципу *зрителя необходимо держать на голодном информационном пайке*, публика не должна была понимать все, что она видела на сцене, и тем более, – прогнозировать развитие дальнейших событий, потому что, когда зритель все понимает в наблюдаемых им сценических коллизиях, – он скучает.

10. Показано, что Захаров, вслед за Мейерхольдом, считал, что в театре нет ничего страшнее, чем *скука* в зрительном зале. Отсюда – обращение лидера Ленкома к тем же композиционным принципам *драматургии спектакля*, какие были использованы Мастером в 1920-е – 1930-е гг., а именно: принцип *семи минут* (после начала спектакля у его создателей есть семь минут, чтобы заинтересовать зрителя); «пойманное» в первые семь минут спектакля внимание зрителя театр должен был, по мнению Захарова, удерживать за счет

*композиционных средств* (монтажных и основанных на принципе контрапункта режиссера); лидер Ленкома на рубеже XX-го и XXI-го вв. утверждал, что поставить спектакль может кто угодно, особенно в туалете или каком-либо ином нетрадиционном пространстве; признаками профессиональной режиссуры Захаров считал: а) способность освоить традиционное сценическое пространство и удерживать внимание зала с количеством зрителей не менее трехсот; б) отсутствие у автора сценического произведения страха поставить спектакль хотя бы в два действия и с одним антрактом; умение дать во втором акте существенное приращение художественных смыслов – приращение, которое вытекало бы из событий первого акта, но при этом не могло быть спрогнозировано публикой.

11. Продемонстрировано, что захаровские экранные произведения объединены *единым* сюжетом (*метасюжетом*) – сюжетом «игра в бога», когда на острове или какой-либо изолированной территории некий волшебник обладает всей полнотой власти, но потом – утрачивает ее. Наиболее известный европейский сюжет такого рода представлен шекспировской «Бурей»: Просперо с помощью волшебного существа Ариэля и магических книг заманивает на остров своих недругов, но, свершив над ними месть, Просперо отпускает Ариэля на свободу, сжигает магические книги и вверяет свою судьбу Провидению. Лидер Ленкома посредством своих телеспектаклей и кино- и телефильмов пытался понять, что в окружающем мире подвластно человеку, а что – находится вне его сил и возможностей и не может быть подвергнуто изменениям, как бы это ни хотелось человеку.

12. Доказано, что *метасюжет* экранных произведений Захарова соответствуют сюжетам произведений *литературы потерянного поколения*, прежде всего – сюжетам романов Э. Хэмингуэя и Э.-М. Ремарка, являвшихся культовыми авторами поколения шестидесятников, суть этих сюжетов: единственное, на что в окружающем мире можно положиться, – это *дружба и любовь*. Вот и в «Обыкновенном чуде», к примеру, Медведь (А. Абдулов) целует Принцессу (Е. Симонова), но, вопреки воле Волшебника (О.

Янковский), в медведя не превращается, потому что любовь сотворила обыкновенное чудо.

13. Установлено, что строения захаровских музыкальных спектаклей и его экранных произведений соответствовали либо структуре музыкального ревью, либо – структуре мюзикла, либо – мотивно-тематической структуре, либо – структуре, соединяющие композиционные принципы мюзикла и мотивно-тематических структур.

14. Показано, что *негероические герои* сценических и экранных произведений Захарова выступали захаровскими *лирическими героями* и определяли *поведенческую стратегию* самого Захарова, который, как режиссер-постановщик и художественный руководитель театра, не мог избежать тех или иных компромиссов, но лидер Ленкома никогда не переходил ту грань, что означала бы измену собственным идеалам и предательство самого себя.

15. Продемонстрировано, что *открытые финалы* сценических и экранных произведений Захарова являлись следствием захаровского *романтического мировосприятия* действительности. Лидер Ленкома, не принимая существующие реалии жизни, не мог не оставить надежды на перемены к лучшему ни себе, ни зрителям своих спектаклей и фильмов.

16. Доказано, что Захаров благосклонно относился к приглашению ленкомовских артистов сниматься в кино и в 1970-е – 1980-е гг. сам активно снимал их в собственных фильмах, потому что решал таким образом две задачи: во-первых, приглашение на съемку в кино означало, что социальная фактура исполнителя и его артистическая индивидуальность были созвучны современности, соответствовали запросам времени; во-вторых, лидер Ленкома был убежден, что только камера способна научить актера скупой, сдержанной манере игры, которая позволила бы исполнителю той или иной роли держать зрителя на голодном информационном пайке.

17. Установлено, что захаровские термины «коридор поиска», «режиссура зигзагов» и «монтаж экстремальных ситуаций» отражали установку лидера

Ленкома играть с ожиданиями публики, исключить возможность зрительского прогноза в развитии драматических событий.

**Апробация исследования и его практическая значимость.**

Диссертационная работа прошла обсуждение на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ).

Важнейшие положения исследования были представлены: на Международной научной конференции «Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики» в рамках IV Санкт-Петербургского международного культурного форума (Санкт-Петербург, РИИИ, доклад «"Обыкновенное чудо" Марка Захарова (1978): пьеса, сценарий, фильм»<sup>54</sup>, 15 декабря 2015 г.); на конференции «Из анналов Древнего мира» в рамках VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII» (Саратов, Саратовская консерватория, 16 ноября 2021 г., доклад «Аристофан, Чехов и Марк Захаров: классика в разговоре о современности»<sup>55</sup>); на конференции «Шестидесятники XX века» в рамках IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX» (Саратов, Саратовская консерватория, 12 февраля 2022 г., доклад «Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов»<sup>56</sup>).

---

<sup>54</sup> См.: Ряпосов А. Ю. «Обыкновенное чудо» Марка Захарова (1978): пьеса, сценарий, фильм // Тезисы и материалы конференций: Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики; Традиционное искусство: единство и многообразие славянского мира. IV Санкт-Петербургский международный культурный форум. Санкт-Петербург, 14-15 декабря 2015 г. СПб., 2015. С. 48-49.

<sup>55</sup> См.: Ряпосов Александр (Санкт-Петербург). Аристофан, Чехов и Марк Захаров: классика в разговоре о современности // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 31: по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. Из анналов Древнего мира / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. С. 240-252.

<sup>56</sup> См.: Ряпосов Александр (Санкт-Петербург). Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 41: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 12 февраля 2022 года. Шестидесятники XX века / Редактор-составитель А. И. Демченко. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. С. 54-91.

Диссертация полностью опубликована посредством выхода в свет 4-х монографий и 2-х учебных пособий, публикации 16-ти статей в рецензируемых научных журналах из перечня изданий ВАК, издания статей в других научных журналах, научных сборниках и альманахах.

Материалы и выводы диссертационного исследования нашли свое выражение в учебно-методическом пособии для аспирантов «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи» (СПб.: Астерион, 2022)<sup>57</sup>. Но пособие может служить и подспорьем при подготовке лекций, семинарских и практических занятий в театральных вузах по дисциплинам «Введение в театроведение», «Мастерство режиссера», «История русского режиссерского театра XX века» и «Теория театра».

**Структура диссертации** продиктована задачами и хронологией исследования, диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** дается общая характеристика работы и анализируется степень изученности темы; формулируются объект, предмет, научная новизна, цель и задачи исследования; определяются методология исследования, его источниковая и теоретическая базы; обосновывается теоретическая и практическая значимость исследования, структура работы; формулируются основные положения диссертации, выносимые на защиту.

**Первая глава «Формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова»** состоит из двух разделов.

В **первом разделе «Спектакль “Доходное место” (1967): формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова при актуализации классики»** речь идет о постановке комедии А. Н.

---

<sup>57</sup> См.: Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи... СПб.: Астерион, 2022. 244 с.



Островского, осуществленной на сцене Театра Сатиры и ставшей театральной легендой. Анализ «Доходного места» позволил сформулировать основные черты ранней захаровской режиссерской методологии, а именно: Захаров-шестидесятник декларировал принадлежность своей режиссуры театру социально-политического пафоса; Захаров-режиссер выступил автором спектакля, для него пьеса, инсценировка и другой литературный источник был материалом для сочинения собственного режиссерского сюжета, но захаровские сочинения и вольные режиссерские фантазии опирались на темы и мотивы литературного источника, а не сочинялись вне него или вопреки ему; Захаров отрицал принадлежность своей режиссуры бытовому театру, его сценические сочинения имели поэтический и романтический характер, чем объясняется свойственные захаровским театральным и экранным произведениям открытые финалы; главным элементом захаровской режиссерской методологии заявлен зритель, поэтому Захаров, вслед за Мейерхольдом, утверждал, что нет ничего страшнее скуки в зрительном зале, и декларировал важнейший принцип своей режиссуры: держать зрителя на голодном информационном пайке, публика не должна понимать все из увиденного на сцене, если зритель все понимает – он скучает; прием многократного повтора ключевых сцен спектакля (подобно вариациям музыкальной темы) явился проявлением действенной структуры монодрамы, когда сценическое событие было словно бы увидено глазами Жадова, представлено в его субъективном восприятии; Жадов, центральный герой комедии Островского, в трактовке Захарова и в исполнении А. Миронова был «негероическим героем» (то есть человеком, не способным изменить окружающий мир, но имеющим силы не изменять самому себе, не отречься от своих убеждений и не предавать собственные идеалы) и лирическим героем Захарова – героем, задающим модель поведения режиссера в 1970-е – первой половине 1980-х гг., когда Захаров ощущал себя представителем «нового потерянного поколения».

Во втором разделе **«Новые режиссерские приемы и подходы при работе с советской драматургией»** речь идет о спектаклях «Разгром» (Театр им. В. Маяковского, 1971), «Темп – 1929» (Театр Сатиры, 1972) и «Автоград – XXI» (Театр им. Ленинского комсомола, 1973), которые доказали право Захарова заниматься профессиональной режиссурой, позволили ему стать художественным лидером главного «комсомольского» театра и дополнили развивающуюся захаровскую режиссерскую методологию новыми приемами и подходами: «Разгром» стал «спектаклем, поставленным по модели» (термин Е. И. Горфункель, вариант – «спектакль по модели»), иными словами – классический советский роман А. Фадеева был превращен в театральную героическую легенду и на основе преемственности режиссерских приемов, принципов и подходов, которые были использованы при постановке Таировым «Оптимистической трагедии» (Камерный театр, 1933) и Мейерхольдом «Командарма – 2» (ГосТИМ, 1929), и в споре с ними; шестидесятнический характер «Разгрома» продолжили постановки «Темп – 1929» (героическая легенда о времени индустриализации страны) и «Автоград – XXI» (поэтический спектакль о возведении современного советского завода-гиганта и об утраченном энтузиазме, свойственном строителям эпохи индустриализации); данные захаровские постановки обрели музыкальную основу: «Разгром» представлял собой «спектакль на музыке», «Темп – 1929» и «Автоград – XXI» имели структуру мюзикла.

**Вторая глава «Режиссерская методология М. А. Захарова в 1970-е – первой половине 1980-х годов»** также состоит из двух разделов.

**Первый раздел «Становление режиссерской методологии М. А. Захарова в 1970-е – первой половине 1980-х годов на немюзикальном материале»** посвящен анализу «тихих» постановок лидера Ленкома, которые либо не были собственно музыкальными, либо музыка в них отсутствовала вовсе. Спектакль «Иванов» (1975) показал возможности приема, который Мейерхольд называл «парадоксальной композицией», когда на роль, рассчитанную на актера одного амплуа, назначается исполнитель с данными

иного амплуа. С времени появления чеховской пьесы ее героя стали называть русским Гамлетом, и в постановке О. Н. Ефремова (МХАТ, 1976) роль русского Гамлета играл «натуральный» Гамлет – И. Смоктуновский, исполнивший роль датского принца в фильме Г. Козинцева 1964 г. Захаров своей постановкой хотел показать, что современный Иванов измельчал и в Гамлеты совсем не годится, и свою мысль реализовал посредством назначения на роль Иванова Е. Леонова, чей социальный типаж – человек толпы (или, если использовать мультипликационные аналогии, Захаров на роль русского Гамлета назначил «Винни-Пуха»). «Вор» (1978) стал «спектаклем на музыке», когда при отсутствии музыки как таковой структура действия строилась на основе контрапункта режиссера. «Революционный этюд» (1978) продемонстрировал возможности использования и парадоксальной композиции, и игрового способа существования актера, когда на роль Ленина был назначен О. Янковский; актер отказался от техника характерности, поскольку О. Янковский играл не Ленина-человека или Ленина-вождя, а играл «за Ленина», играл ленинскую мысль, которая ленинским окружением осталась непонятой. Спектакль «Жестокие игры» (1979) стал этапной работой Захарова и за счет актуальной и острой социальной темы нежелания молодых людей взрослеть и брать на себя ответственность за собственные поступки; и благодаря прямому использованию социальных типажей молодых артистов, которые безусловную правду своей социальной фактуры соединили с условностью игрового способа существования; и в силу вклада художника О. Шейнциса, который своей совмещенной декорацией обеспечил динамику действия и расширил спектр аттракционов, которые постановщик использовал для управления ритмом сценического действия. «Оптимистическая трагедия» (1983) стала спектаклем по модели постановки Таировым одноименной пьесы Вс. Вишневского и по модели сценической версии той же пьесы, осуществленной Г. А. Товстоноговым (Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955). Захаровская постановка обнаружила исчерпанность классической модели и в плане постановочной техники оказалась интересна парадоксальным

использованием актерских данных И. Чуриковой (Комиссар), Е. Леонова (Вожак) и А. Абдулова (Сиплый).

Во втором разделе **«Драматургия захаровского спектакля: монтажные приемы и контрапункт режиссера»** в центре внимания оказались такие захаровские постановки, как «Тиль» (1974) и «Парень из нашего города» (1978), а также рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981). Их композиционная структура – многоэпизодный спектакль, «Тиль» – спектакль с использованием музыки, остальные постановки имели музыкальное строение мюзикла, в спектакле «Парень из нашего города» использовался также параллельный монтаж и монтаж внутрисценический (по аналогии с внутрикадровым монтажом или эффектом Кулешова в кино). В 1970-е гг. – в первой половине 1980-х гг. сложились основные принципы драматургии захаровского спектакля – и «тихого», и музыкального, а именно: основное средство воздействия на публику – ритм сценического действия и аттракционы (в том числе – номера вокальные, танцевальные и вокально-танцевальные, а также репризы) как средства управления ритмом и борьбы с монотонностью действия; в начале представления работал «принцип семи минут» – именно такое время отводилось создателям спектакля на то, чтобы овладеть вниманием зрителя, в противном случае зритель был для постановки потерян; для удержания внимания публики использовались композиционные средства – монтажные, аналогичные используемым в кино, или основанные на контрапункте режиссера; применялось двухчастное строение спектакля, которое предполагало во втором акте существенный прирост смыслов, вытекающий из логики событий первого акта, но не поддающийся зрительскому прогнозу (принцип держать зрителя на голодном информационном пайке).

Третья глава **«Сюжет “игра в бога” как метасюжет экранных работ М. А. Захарова»** посвящена анализу теле- и кинофильмов лидера Ленкома 1970-х – 1980-х гг. Сюжетной основой захаровских экранных работ стал сюжет «игры в бога», известный по шекспировской «Буре» и романам «Робинзон

Крузо» Д. Дефо, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса и «Волхв» Дж. Фаулза. Суть сюжета заключена в том, что над обитателями острова или иной изолированной территории всевластен некий волшебник, который «играет в бога» (выполняет функции «бога»), но в ходе событий теряет контроль над ситуацией, против него восстают его подопечные. В своих теле- и киноработах Захаров посредством разных вариаций сюжета «игры в бога» художественно исследовал возможности человека, пытался определить, где та граница, за пределами которой человек не властен над собственной жизнью, что было весьма актуально для времени «нового потерянного поколения». Экранные произведения Захарова – произведения музыкальные, представленные разными структурами, а именно: «Стоянка поезда – две минуты» (1972) – музыкальное ревю; в фильме «Дом, который построил Свифт» (1982) музыкальные номера составляли музыкальный комментарий к происходившим событиям; «Двенадцать стульев» (1976) и «Обыкновенное чудо» (1978) представляли собой мюзиклы; «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и «Убить дракона» (1988) опирались на мотивно-тематическую структуру; «Формула любви» (1984) совмещала строение мюзикла с элементами мотивно-тематической структуры. Драматургия захаровских теле- и кинокартин опиралась на те же принципы, что и драматургия его спектаклей. Теле- и киноленты «Двенадцать стульев», «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и «Убить дракона» включали в свою структуру элементы, присущие монодраме.

**Четвертая глава «Режиссерская методология М. А. Захарова в постсоветское время»** составлена из пяти разделов.

**Раздел первый «Режиссура М. А. Захарова в период Перестройки: неонатурализм, парадокс, абсурд»** представлен спектаклями «Три девушки в голубом» (1985), «Мудрец» (1989), «Поминальная молитва» (1989) и «Школа для эмигрантов» (1990). В сценической версии пьесы Л. Петрушевской Захаров пытался совместить поэтический характер и своеобразие языка персонажей с элементами неонатуралистического стиля, присущего искусству

перестроечного времени. В других спектаклях Захаров обнаружил дар предвидения. В сценической версии комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» лидер Ленкома парадоксально переосмыслил сюжет, в котором интригу ведет не Глумов (В. Раков), но власть и богатство имущие; реформы проводились «сверху», идеям «ускорения» были противопоставлены реалии «торможения» с целью сохранить и упрочить власть, а значит и богатства тех, кто и ранее ими обладал. Ответом на взрывной характер национальных конфликтов во второй половине 1980-х гг. стала «Поминальная молитва», игровой способ существования актера и прямое использование социальной маски Е. Леонова для роли молочника Тевье стали важнейшим вкладом в художественную ткань спектакля, пафос которого заключался в призыве к единению людей разных национальностей. Границы СССР еще были на замке, но абсурдистский сюжет «Школы для эмигрантов», составленный из череды ментальных путешествий двух учителей школы с театральным уклоном, констатировал картину душевного неблагополучия и духовного вырождения граждан «нерушимого союза».

**Раздел второй «Режиссура М. А. Захарова первой половины 1990-х годов: переход от молодежной субкультуры к политическому театру»** показал расхождение лидера Ленкома с духом времени эпохи социально-политических и экономических реформ. По иронии истории перенасыщенный аттракционами и музыкой спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), в котором комедийные коллизии разворачивались на фоне пародийно поданной Великой Французской революции (например, посредством стрельбы серпантинном из старинной пушки), наложился на вполне реальный расстрел Белого дома из танковых орудий. Захаровская постановка «Чайки» (1994) стала спектаклем переходного времени, поиска «новых форм»: психологизм чеховской комедии воплощался Захаровым не средствами психологического театра, но на основе контрапункта режиссера. Спектакль «Королевские игры», задуманный Захаровым в жанре «оперы для драматического театра», не смог повторить успех «Юноны ...», соединение любовной истории короля Генриха

VIII и Анны Болейн с разветвленной и сложной политической интригой плохо совмещалось с музыкальной основой постановки.

**Раздел третий «Режиссура М. А. Захарова на рубеже XX – XXI веков: изучение российского менталитета средствами театра»** посвящен спектаклям «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001), «Ва-банк» (2004) и «Женитьба» (2007), в которых лидер Ленкома попытался исследовать причины расхождения реальных социально-политических и экономических преобразований эпохи реформ и тех чаяний, надежд и ожиданий, которые были присущи Захарову в период Перестройки. Корни трудностей, что переживала Россия в 1990-е гг., виделись лидеру в особенностях национального характера, в специфике российского менталитета. Стоит отметить использование лидером Ленкома в структуре названных постановок различных форм монодрамы. В спектакле «Ва-банк» Прибытков (А. Збруев) был представлен деятельным и предприимчивым магнатом, который виделся Захарову положительным героем, способным обеспечить России новое будущее. Сценическая версия гоголевской комедии была решена лидером Ленкома как спектакль по модели эфросовской «Женитьбы» (Театр на М. Бронной, 1975).

**Раздел четвертый «Режиссура М. А. Захарова на рубеже 2000-х – 2010-х годов: контакты со временем и поиск героя»** представлен спектаклями «Вишневый сад» (2009), «Пер Гюнт» (2011) и «Небесные странники» (2013). Сценическая версия последней чеховской пьесы, как и захаровская «Чайка» 1994 г., была решена средствами контрапункта режиссера и стала признанием лидера Ленкома о его непростых контактах с современностью. В качестве alter ego постановщика выступил не Лопахин (А. Шагин), как можно было бы ожидать, но – Гаев (А. Збруев), который настаивал, что он «человек 80-х годов» и в том, что происходит на его глазах, ничего не понимает. Впрочем, подлинно положительной фигурой для Захарова стал человек дела – доктор Дымов в спектакле «Небесные странники», поставленном на основе аристофановской комедии «Птицы» и чеховских

рассказов «Попрыгунья», «Хористка», «Черный монах» и др. Сыграл Дымова приглашенный актер А. Балугев – актер не театральный, но востребованный и создателями сериалов, и кинематографом, что было, по мысли лидера Ленкома, свидетельством совпадения артистической индивидуальности с духом времени.

**Раздел пятый «Режиссура М. А. Захарова в 2010-е годы: возвращение к политическому театру»** представлен постановками «Вальпургиева ночь» (2015), «День опричника» (2016), «Фальстаф и принц Уэльский» (2018) и «Капкан» (2019). Позднее творчество лидера Ленкома было окрашено в мрачные тона. Причиной тому были и личные переживания в связи с кончиной в 2014 году супруги Н. Т. Лапшиновой, с которой Захаров состоял в браке 58 лет, и перемены в общественно-политической жизни (Евромайдан в Киеве, военный конфликт на Донбассе, вхождение Крыма и Севастополя в состав России; судебное преследование К. Серебренникова; и др.), которые воспринимались шестидесятником и западником Захаровым как возврат к доперестроечным временам. В плане режиссерской методологии перечисленные постановки опирались на постановочны приемы и подходы, сформированные еще в 1970-е – 1980-е гг., и событиями в театре второй половины 2010-х гг. не стали.

В **заключении** подводятся итоги исследования и формулируются выводы, сделанные на основе проведенного в диссертации историко-теоретического анализа.

Изучение режиссуры Захарова проводилось в рамках авторской концепции эволюции русского режиссерского искусства XX в., а именно: для русского режиссерского искусства первой половины XX в. было характерно появление режиссера как *автора спектакля*; формирование различных *театральных направлений (течений)*; возникновение, развитие, становление и распад *театральных систем*. В режиссерском искусстве второй половины XX в. театральных систем больше не было, режиссура оказалась представлена индивидуальными *режиссерскими почерками (постановочными манерами)*, и режиссура Захарова – яркий пример такого режиссерского почерка.



Любая режиссура складывается из двух компонент: 1) *мироощущение* и *миропонимание* постановщика определяют специфику режиссерских сюжетов, присущих его сценическому творчеству; 2) *режиссерская методология* задает ту постановочную технику, на основе которой режиссер воплощает свои сюжеты в собственно спектакли.

В захаровских мироощущении и миропонимании следует выделить следующие моменты: 1) Захаров-режиссер формировался в 1960-е гг. и представлял собой, наряду с О. Н. Ефремовым и Ю. П. Любимовым, фигуру *режиссера-шестидесятника*; идеалам шестидесятничества лидер Ленкома оставался верен до конца своей жизни; 2) театр Захарова-шестидесятника – это театр *социального и политического пафоса*, но восприятие Захаровым этой социально-политической реальности было *романтическим*, режиссер вынужден был считаться с имеющей место действительностью, но не принимал ее, отсюда – склонность к *открытым финалам* своих сценических и экранных произведений, которые дарили зрителям захаровских спектаклей, теле- и кинофильмов надежду; 3) важный фактор захаровского мироощущения – *жажда успеха*, своими корнями имевшая детские комплексы; желание высказаться *непрерывно с успехом* – причина того, что главным элементом театра Захарова стал *зритель*, для лидера Ленкома, как и для Мейерхольда, нет ничего страшнее в сценическом искусстве, чем скука в зрительном зале.

Ход истории распорядился так, что половина творческой жизни Захарова прошла в рамках искусства СССР, а вторая половина – выпала на время 1990-х – 2010-х гг., когда российское сценическое искусство осваивало методологии постмодернистского театра, перформативного искусства, постдраматического театра и др. Постмодернизм занял в западном искусстве доминирующее положение уже в 1960-е гг. и, конечно, оказывал влияние на Захарова-режиссера, но захаровский театр и в XXI в. – это театр не постмодернистский, а *традиционалистский*. В основу режиссерской методологии Захарова были положены приемы и постановочные подходы, заимствованные у

основоположников *ритмопластического театра* – у Эйзенштейна, Вахтангова, Таирова и, особенно, Мейерхольда.

Захаров-режиссер в полной мере являлся автором своих спектаклей и экранных произведений; пьеса, инсценировка, литературный сценарий и любая другая литературная основа были для него лишь *материалом* для сочинения собственного режиссерского сюжета. Будучи приверженцем театра социально-политического пафоса, Захаров категорически отрицал принадлежность своей режиссуры театру бытовому. Театр Захарова – это театр *поэтического вымысла*, захаровские режиссерские сюжеты – *вольные фантазии* на темы, почерпнутые из литературного материала, но при этом сочиненные на основе данного материала, а не вопреки ему. Работа Захарова над спектаклем – это был в первую очередь поиск литературного материала, созвучного современности, способного ответить на актуальные вопросы текущего времени.

Захаров начал заниматься литературной работой одновременно с увлечением режиссурой и в подготовительный период активно вмешивался и в структуру литературной основы будущей постановки, и в текст как таковой, подвергая радикальному сокращению все те реплики и диалоги, что не были созвучны современности.

Захаров подчеркивал, что зритель находится под давлением все уплотняющегося информационного потока, театр в борьбе за внимание зрителя вынужден конкурировать с другими формами контактов с культурой (кино на большом экране или на домашнем кинотеатре; живой музыкальный концерт или прослушивание аудиозаписи высокого качества на домашней видео- или аудиоаппаратуре; и др.). Лидер Ленкома утверждал, что продолжительность спектакля не должна превышать средний хронометраж современного постановке кинофильма, и сам строго соблюдал это правило, по крайней мере – его двухактные спектакли 2000-х и 2010-х гг. обычно не превышали по продолжительности двух часов (без учета времени антракта).

Захаров в своих театральных и экранных работах часто использовал принцип *монодрамы*, когда события изображались так, словно они были увиденны глазами какого-то персонажа, даны в его *субъективном восприятии*.

При такой архитектонике действия Захарову было свойственно использовать систему *повторов*, чтобы зримо представить зрителю картину какого-либо события или механизм принятия героем некоего судьбоносного решения (например, сцена, когда Жадов под давлением жены изменял себе и принимал решение идти к дядюшке просить доходное место).

Захаров отвергал свою причастность к искусству постмодернизма, но влияние последнего на захаровскую режиссуру проявило себя в ряде захаровских постановок, *сделанных по модели* (термин Е. И. Горфункель), а именно: «Разгром» (1971) был поставлен по модели «Оптимистической трагедии» Таирова (1933, Камерный театр) и «Командарма – 2» Мейерхольда (1929, ГосТИМ); «Оптимистическая трагедия» (1983) – по моделям одноименных спектаклей Таирова и Товстоногова (Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина, 1955); «Женитьба» (2007) – по модели одноименного спектакля Эфроса (Театр на М. Бронной, 1975). Здесь отправной точкой для творчества режиссера служила не пьеса, а выдающийся спектакль, одни мотивы которого Захаров воспроизводил и развивал в новой постановке, а другие – переосмыслял им и подвергал трансформации. Иными словами, здесь воссоздавался процесс, близкий к тому, что в постмодернизме обозначается термином «ремейк».

Один из важнейших принципов театра Захарова – установка держать зрителя на голодном информационном пайке, когда публика не должна понимать все, что она видит на сцене или на экране, в противном случае зритель скучает, а это, по мысли лидера Ленкома, самое страшное из того, что может быть в сценическом или экранным искусстве.

Аттракцион – *конструктивный элемент* театра Захарова, его театр – это театр *аттракционный*. Это касается и аттракционов как таковых, и принципов

построения режиссерского сюжета, и специфики сценографических решений, и особенностей драматургии спектакля, и манеры актерской игры.

Отдельно следует остановиться на музыкальных принципах композиции захаровских спектаклей и фильмов. Считается, что ряд таких «тихий» постановок Захарова, как, например, «Разгром» (1971) или «Вор» (1978), представляли собой «спектакли на музыке» (термин, восходящий к мейерхольдовскому понятию «комедия на музыке»). К сожалению, записей этих спектаклей на телевидении или на киноленте не существует, и сказать с уверенностью, что данные постановки действительно были построены на основе музыкальных принципов композиции, невозможно, а главное – нельзя проанализировать, как это было сделано технически. Собственно захаровские музыкальные спектакли и фильмы имели следующую структуру: музыкальное ревю; мюзикл; мотивно-тематическое строение; структура, соединяющая эпизодную композицию мюзикла с построением мотивно-тематическим.

Жадов, барон Мюнхгаузен, Ирина («Три девушки в голубом»), Глумов и некоторые другие персонажи захаровских спектаклей и фильмов оказывались «негероическими героями» и выступали *лирическими героями* лидера Ленкома, они определяли и жизненные установки самого Захарова, и ту грань допустимого и не допустимого, переходить которую не стоило.

Сценография захаровских спектаклей подчинялась задачам держать зрителя на голодном информационном пайке и обеспечивать заданный режиссером темпоритм показываемых событий. Оформление представляло собой совмещенную декорацию, составленную из сценических станков и реальных вещей и обладавшую возможностями частичной трансформации.

Актеров в свой театр Захаров подбирал по принципу социального типажа, используя их социальные маски напрямую или парадоксально. Исполнителей Захаров приглашал на конкретную роль, как в кино, дальнейшая судьба актеров и актрис труппы Ленкома могла быть самой разной, от обретения статуса «звезды», как это было с О. Янковским, Н. Караченцовым, И. Чуриковой, А. Абдуловым и др., с одной стороны, до «разовой» работы, как это произошло,

например, с Т. Догилевой и с ее ролью Нели в «Жестоких играх» (1979) – с другой.

Лидер Ленкома поощрял участие его артистов в кино съемках, в 1970-е и в 1980-е гг. Захаров и сам активно снимал их в своих экранных работах. Занятость актера в киноролях означала, что его типаж и его артистическая индивидуальность были созвучны времени. Кроме того, как считал Захаров, только участие в теле- и кино съемках могло научить актера играть сдержанно, скупой и, тем самым, держать зрителя на голодном информационном пайке. Той же цели служили захаровская режиссура зигзагов и коридора поиска, когда роль строилась актером на основе монтажа экстремальных ситуаций.

**Список использованной литературы** состоит из трех разделов: книги и статьи из книг; статьи в периодической печати; интернет-источники; общее количество наименований – 575.

### **Результаты диссертационного исследования отражены в следующих публикациях**

#### **Монографии:**

1. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / А. Ю. Ряпосов ; СПбГАТИ ; театроведч. ф-т. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства, 2001. – 116 с. (9,0 а.л.)

2. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / А. Ю. Ряпосов ; Мин-во культуры Рос. Федерации ; Рос. и-т истории искусств. – Санкт-Петербург : ГНИУК РИИИ, 2004. – 288 с. (18,0 а.л.)

3. Ряпосов, А. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры

исканий и Александринский театр / А. Ю. Ряпосов. – Saarbrücken (Deutschland / Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 180 с. (12,0 а.л.)

4. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл: монография / А. Ю. Ряпосов ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : Астерион, 2019. – 102 с. (6,2 а.л.)

#### **Учебные пособия:**

5. Ряпосов, А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи : учебно-методическое пособие для аспирантов, обучающихся по специальности 17. 00. 09 «Теория и история искусства» / А. Ю. Ряпосов ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : Астерион, 2022. – 244 с. (14,0 а.л.)

6. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж : учебное пособие / А. Ю. Ряпосов. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022. – 408 с. (20,0 а.л.)

#### **Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:**

7. Ряпосов, А. Ю. Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12 (86): В 5 ч. – Ч. 4. – С. 131–142. (1,5 а.л.)

8. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений / А. Ю. Ряпосов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2019. – № 4 (63). – С. 175–192. (0,9 а.л.)

9. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Фальстаф и принц Уэльский» (Ленком, 2018): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования / А. Ю. Ряпосов // Манускрипт : [Тамбов : Грамота]. – 2019. – № 11. – С. 350–359. (1,3 а.л.)
10. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Три девушки в голубом» (Ленком, 1985): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2020. – № 3 (30). – С. 153–164. (0,8 а.л.)
11. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Мудрец» (Ленком, 1989): сюжет, жанр, композиция / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2020. – № 4 (31). – С. 159–169. (0,75 а.л.)
12. Ряпосов, А. Ю. «Игра в бога» как метасюжет экранных произведений М. А. Захарова / А. Ю. Ряпосов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 5 (70). – С. 136–145. (0,5 а.л.)
13. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Оптимистическая трагедия» (Ленком, 1983): исчерпанность классической модели / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2021. – № 2 (33). – С. 177–186. (0,45 а.л.)
14. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Шут Балакирев» (Ленком, 2001): постижение российского менталитета на сломе исторических эпох / А. Ю. Ряпосов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 3 (13). – С. 84–90. (0,5 а.л.)
15. Ряпосов, А. Ю. «Капкан»: последний спектакль М. А. Захарова / А. Ю. Ряпосов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (70). – С. 145–152. (0,4 а.л.)
16. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Королевские игры» (Ленком, 1995): опера для драматического театра / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2021. – № 3 (34). – С. 152–160. (0,4 а.л.)
17. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Школа для эмигрантов» (Ленком, 1990): путешествие в мир российской ментальности // Педагогика

искусства. Сетевой электронный журнал. 2021. №3. ULR: <http://www.art-education.ru/pedagogika-iskusstva-52> (дата обращения 23. 11. 2021). (0,4 а.л.)

18. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Варвар и еретик» (Ленком, 1997): сценическое исследование национальной ментальности / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2021. – № 4 (35). – С. 110–119. (0,6 а.л.)

19. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Жестокие игры» (Ленком, 1979): жанр, сюжет, композиция, способ актерского существования / А. Ю. Ряпосов // Манускрипт : [Тамбов : Грамота]. – 2021. – № 9. – С. 1989–1996. (0,5 а.л.)

20. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Ва-банк» (Ленком, 2004): сюжет, жанр, герой и способ существования актера / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – 2022. – № 1 (36). – С. 171–180. (0,65 а.л.)

21. Ряпосов А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Женитьба»: спектакль по модели А. В. Эфроса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – №1 (15). – С. 40-44. (0,4 а.л.)

22. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Мистификация» (Ленком, 1999): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Обсерватория культуры. – 2022. – Т. 19. – №2. – С. 193-200. (0,5 а.л.)

**Статья, опубликованная в издании, входящем в международную  
реферативную базу данных Web of Science:**

23. Ряпосов Александр Ю. Идея трехпланной сцены в концепции оперной режиссуры Всеволода Мейерхольда // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11 – 15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко / Рос. акад. музыки. – Т. 2. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. – С. 339-345. (0,4 а.л.) Web of Science Researcher ID АНА-7166-2022.



### Научные статьи, материалы конференций:

24. Ряпосов, А. Ю. Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы / А. Ю. Ряпосов // Режиссура: взгляд из конца века : сборник научных статей / Федер. агентство по культуре и кинематографии ; Рос. ин-т истории искусств ; [ред.-сост.: О. Н. Мальцева, д. иск.]. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2005. – С. 36–75. (3,0 а.л.)

25. Ряпосов, А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2011. – № 2 (8). – С. 3–7. (0,7 а.л.)

26. Ряпосов, А. Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2012. – № 2 (10). – С. 3–10. (1,0 а.л.)

27. Ряпосов, А. Ю. Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» по мотивам драмы Генрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова (Ленком, 2011) / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – Вып. 10: Классика на сцене 2000-х годов. – Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2013. – С. 78–88. (0,85 а.л.)

28. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009) / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2013. – № 2 (12). – С. 97–109. (1,0 а.л.)

29. Ряпосов, А. Ю. «Доходное место»: спектакли В. Э. Мейерхольда (1923) и М. А. Захарова (1967) / А. Ю. Ряпосов // Временник Зубовского института. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2014. – Вып. 1 (12). – С. 128–133. (0,3 а.л.)

30. Ряпосов, А. Ю. Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» (Ленком, 2011) / А. Ю. Ряпосов // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения : материалы научной конференции 8–

10 ноября 2013 года. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2014. – С. 322–332.  
(0,7 а.л.)

31. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Небесные странники» (Ленком, 2013) / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2014. – № 2 (14). – С. 78–89.  
(1,2 а.л.)

32. Ряпосов, А. Ю. «Обыкновенное чудо» Марка Захарова (1978): пьеса, сценарий, фильм / А. Ю. Ряпосов // Тезисы и материалы конференций: Литература и другие виды искусства: нарративные и перформативные практики; Традиционное искусство: единство и многообразие славянского мира. IV Санкт-Петербургский международный культурный форум. – Санкт-Петербург, 14–15 декабря 2015 г. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 48–49. (0,1 а.л.)

33. Ряпосов, А. Ю. Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2015. – № 1 (15). – С. 48–59. (1,1 а.л.)

34. Ряпосов, А. Ю. Брошюра В. Э. Мейерхольда «Амплуа актера» / А. Ю. Ряпосов // «Золотой сезон» советского театра 1921 / 1922 : сборник научных статей / РИИИ. – Санкт-Петербург, 2016. – С. 73–81. (0,45 а.л.)

35. Ряпосов, А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. – 2016. – № 1 (17). – С. 30–42. (1,0 а.л.)

36. Ряпосов, А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. – 2016. – № 2 (18). – С. 82–92. (0,8 а.л.)

37. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015) / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Российского

государственного института сценических искусств. – 2017. – № 2 (20). – С. 25–35. (0,9 а.л.)

38. Ряпосов, А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. – 2017. – № 3 (21). – С. 62–76. (1,2 а.л.)

39. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «День опричника» (Ленком, 2016) // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. – 2018. – № 1 (23). – С. 43–55. (1,2 а.л.)

40. Ряпосов, А. Ю. Фильм М. А. Захарова «Стоянка поезда – две минуты» (Т/О «Экран», 1972): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2019. – № 1 (50). – С. 43–49. (0,9 а.л.)

41. Ряпосов, А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Дом, который построил Свифт» (т/о «Экран», 1982): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2019. – № 3 (52). – С. 47–53. (0,8 а.л.)

42. Ряпосов, А. Ю. М. А. Захаров от «Разгрома» к «Автограду – XXI»: право на профессию / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 1 (54). – С. 21–30. (1,2 а.л.)

43. Ряпосов, А. Ю. М. А. Захаров от «Тиля» к «Юноне»: поэтика музыкальных спектаклей / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 2 (55). – С. 52–59. (0,85 а.л.)

44. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Парень из нашего города» (Ленком, 1977): сюжет, композиция, жанр, способ актерского существования / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 3 (56). – С. 31–39. (0,7 а.л.)

45. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (Ленком, 1993): жанр, композиция, способ актерского существования, сюжет / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 1 (58). – С. 27–30. (0,65 а.л.)

46. Ряпосов, А. Ю. Спектакль М. А. Захарова «Чайка» (Ленком, 1994): сюжет, жанр, композиция, режиссерский контрапункт / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 2 (59). – С. 27–30. (0,35 а.л.)

47. Ряпосов, А. Ю. «Хория» (Ленком, 1994): «тихий» спектакль М. А. Захарова / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 3 (60). – С. 43–47. (0,9 а.л.)

48. Ряпосов, А. Аристофан, Чехов и Марк Захаров: классика в разговоре о современности / А. Ю. Ряпосов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 31 : по материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VIII». 16 ноября 2021 года. Из анналов Древнего мира / Редактор-составитель А. И. Демченко. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 240–252. (0,65 а.л.)

49. Ряпосов, А. Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов / А. Ю. Ряпосов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 41: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 12 февраля 2022 года. Шестидесятники XX века / Редактор-составитель А. И. Демченко. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 54–91. (2,1 а.л.)

**Общий объем публикаций по теме: 105,75 а.л.**