

ОТЗЫВ
на автореферат диссертации
Ряпосова Александра Юрьевича
«Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции
русского режиссерского искусства XX века»,
представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Предпринятое Александром Юрьевичем Ряпосовым исследование вызывает серьезный интерес и искреннюю благодарность за его своевременность. Ввести в поле научного обсуждения рассмотрение проблем режиссерской методологии Марка Анатольевича Захарова, который, как справедливо пишет диссертант, уже с рубежа ХХ–XXI веков «находился в статусе живого классика» (С. 3 диссертации), представляется принципиально важным именно сейчас. Ведь сегодня в осмыслении методологии М. А. Захарова могут принять участие критики, историки и практики театра, которым посчастливилось видеть его вершинные спектакли 1970-х-1980-х. Увы, для молодого поколения Захаров не входит в круг «властителей дум» – приходиться с сожалением согласится с утверждением диссертанта, что последние спектакли Захарова «событиями в театре второй половины 2010-х не стали» (С. 40). Тем важнее привлечь внимание нового поколения театролов и практиков театра к открытиям и взлетам театра Захарова, к его вкладу в методологию режиссерской и актерской профессии.

А вклад этот поистине уникален и существенен. В своих книгах, полных самоиронии и театральной игры, Захаров умеет быть и методологически дотошным – неслучайно его образные сравнения и снайперски точные определения достаточно часто закрепляются в качестве терминологии театральных практиков. Автор диссертации справедливо коллекционирует профессиональный словарь Захарова и подвергает анализу его важнейшие термины – «монтаж экстремальных ситуаций», «монтаж психологических аттракционов», «голодный информационный паек», на

котором актер держит зрителя, «коридор поиска», «режиссура зигзагов» и многие другие.

При этом становятся видны не только значимость методологического творчества Захарова, но и его преемственность. Важный пример (лишь намеченный в автореферате, думается, в тексте диссертации ему уделено больше места) – история эволюции широко используемого термина Станиславского «сквозное действие». Как известно, прежде чем окончательно утвердится в этом термине, Станиславский перебрал целый ряд словосочетаний — кроме раннего «гвоздя роли», были тут и «главный толчок», и «лейтмотив роли», и «душевный аккорд», чаще всего — «линия роли». А сегодня, вслед за М. А. Захаровым, вместо «линии сквозного действия» мы все чаще используем термин «коридор роли», подчеркивающий степень свободы актера при его единственном движении к цели. По Захарову, актер в спектакле движется не по тонко натянутой струне, не по линии на полу, жестко прочерченной режиссером, но в достаточно широком коридоре, где есть простор для импровизационных зигзагов. Образный термин Захарова, рожденный из развития словаря Станиславского и из полемики с ним, дает новую энергию и свободу актеру, а посему активно приживается в театральной практике.

Первые страницы автореферата посвящены изложению *авторской концепции* (курсив автора диссертации) процесса эволюции русского режиссерского искусства XX в. Вводятся понятия «театральной системы» в узком и в широком смысле, разворачивается ряд методологических положений. Здесь у автора отзыва возникает ряд вопросов и замечаний.

- На первых страницах автореферата диссертант утверждает, что «К. С. Станиславский считал, что театр – это жизнь, воспроизведение на сцене жизни в формах самой жизни» (С. 5).

С предложенным пересказом взглядов Станиславского трудно согласится, ведь таким образом перечеркивается вся работа основателя МХТ над символистской драматургией (Л. Андреев, М. Метерлинк), высокой комедией и трагедией (Шекспир и Мольер), его поиски гротеска в «Горячем сердце» и др. Известно, что когда в 1917 году Станиславский читал книгу Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского», в которой автор также несправедливо приписывал Станиславскому середины десятых годов резко-натуралистические тенденции, он сделал многочисленные пометки на ее полях, выражавшие «глубокое возмущение

и огорчение», и, отчеркивая такого рода утверждения, писал на полях: «непонимание», «ложь» (См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 577).

2. Думается, необходимо уточнить утверждение, что «несмотря на поддержку со стороны государства, система [Станиславского] как целостное авторское сочинение (курсив мой – С.Ч.) – не сохранилась» (С.8).

Система – не авторское сочинение! Недаром сам Станиславский неоднократно подчеркивал — не «моя система», а система самой природы. Он писал: «То, чему мы учимся, принято называть “системой Станиславского”. Это неправильно. Вся сила этого метода именно в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал» (Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 366). Система Станиславского — это не изобретение, а открытие Станиславского, его имя закрепляет честь открытия, а не авторство (точно так же не является «авторским сочинением» периодическая таблица элементов Менделеева, а Америго Веспуччи не претендует на «авторство» создания континента Америка).

3. Далее, рассматривая «распад театральных систем» (в данном случае системы Станиславского), автор диссертации видит одну из причин этого распада в следующем: «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» (С. 8).

Думается, негативное восприятие практики учеников Станиславского, как приводящей к «распаду системы», вытекает из все того же представления об авторстве Станиславского, в данном случае якобы нарушенном.

Но ведь именно методологическое творчество М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногова, А. Д. Попова, Р. Болеславского, Л. Страсбера и многих других позволяет системе Станиславского и жить, и развиваться, и быть целостной! И вряд ли бы Станиславский, которыйставил перед собой и своими последователями задачу применения объективных законов психофизиологии в творчестве актера, мог возражать против того, что за годы после его смерти развиты новые, более точные методики. Это не развал, а развитие. И честь такой *модификации* (в положительном смысле!) принадлежит в более поздний период в том числе и герою рецензируемого

диссертационного исследования – Марку Анатольевичу Захарову.

Попутно возникает принципиальный вопрос насколько вообще правомочно привязывать понятие «системы» исключительно к жизни ее создателей и считать их уход из жизни началом «распада», как это делает автор диссертации? (С. 8) «Достоевский умер, – сказала гражданка, но както не очень уверенно. – Протестую, – горячо воскликнул Бегемот. – Достоевский бессмертен!» (Булгаков М. А. Мастер и Маргарита).

Высказанные замечания принципиальны для театральной практики, в особенности для театральной педагогики и методологии актерского искусства и режиссуры. Поэтому, извините, но еще раз, тезисно: система Станиславского связана с постижением искусства актера с опорой не на субъективное (эстетику театра), но объективное (законы психофизиологии человека). Увязывание ее с каким-то одним стилем (например, психологическим реализмом) – крайне опасно для практики воспитания актера. Суть системы Станиславского в изучении законов природы актера, это исследование не может быть ограничено временем жизни открывателя системы. В случае, если модель, предложенная автором диссертации, расходится с этими положениями, это требует дополнительных комментариев.

Последующее изложение глав диссертации в тексте автореферата не вызывает таких острых вопросов, связанных с методологией практической режиссуры и актерского мастерства. Тут диссидентант подробен и аргументирован. Точность его реконструкции и анализа не раз всколыхнули в авторе отзыва яркие театральные воспоминания и вызвали благодарность. Ведь для меня лично впечатления от увиденных во время обучения в ЛГИТМиК 1980-х спектаклей М. А. Захарова – «Юнона и Авось» (1981), «Жестокие игры» (1979), «Оптимистическая трагедия» (1983), а позже «Диктатура совести» (1986) и «Поминальная молитва» (1989) – оказались (наравне со спектаклями А. В. Эфроса и Р. Р. Стуруа) смыслообразующими в понимании сути режиссерской профессии и расширили представления о возможностях театральной режиссуры.

Завершая, необходимо отметить, что сделанные выше замечания не отменяют значимости и актуальности диссертационного исследования.

Автореферат отражает содержание диссертации «Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века», отвечает требованиям «Положения о присуждении

ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 года №842 (в действующей редакции), и соответствует паспорту научной специальности ВАК РФ. Ряпосов Александр Юрьевич заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.09 – теория и история театра.

23 сентября 2022 года

Черкасский Сергей Дмитриевич
доктор искусствоведения
профессор кафедры актерского искусства
Российского государственного института сценических искусств,
руководитель актерского курса, режиссер

ФГБОУ ВО «Российский государственный институт сценических искусств»

Почтовый адрес: 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34

Официальный сайт: www.rgisi.ru

Тел.: +7 (812) 273-15-81

E-mail: da@rgisi.ru

Личный e-mail: tcherkasski@yandex.ru



*Подпись С.Д. Черкасского
заверю*

*Пом. ректора Академии
Михаил Е. Г.*

26.09.2022 г.