

отзыв  
официального оппонента на диссертацию

Ряпосова Александра Юрьевича

«Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте

эволюции русского режиссерского искусства XX века», представленную  
на соискание ученой степени доктора искусствоведения  
по специальности 17.00.09 – теория и история искусства

Проблема изучения творчества одного из самых ярких российских театральных режиссеров, М. А. Захарова, деятельность которого продолжалась свыше полувека, с начала 1960-х до конца 2010-х годов, рассмотренная в контексте режиссерского искусства XX века, столь же увлекательна, сколь и сложна. Здесь необходимы как знание собственно театра М. А. Захарова, так и его связей с режиссерским окружением многих десятилетий, лет расцвета и упадка отечественного театра, появления новых театральных течений и возвращения к старым, хорошо известным. Режиссура XX века – это и поиски К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и Евг. Б. Вахтангова – и деятельность режиссеров, работавших в те же десятилетия, что и М. А. Захаров – Г. А. Товстоногова и Ю. П. Любимова, О. Н. Ефремова и А. В. Эфроса, А. А. Гончарова и В. Н. Плучека. И первой важной задачей диссертанта становится тщательное продумывание структуры работы, определяющей пропорции соотношения текстового пространства, отведенного собственно спектаклям Захарова – и анализу художественных идей и сценической практики как предшественников, так и современников, тех мастеров режиссуры, влияние которых он на себе испытывал, историко-культурный контекст времени.

А. Ю. Ряпосов представил на защиту объемную работу, содержащую около 600 страниц машинописного текста. Она включает в себя Введение, 4 главы и заключение. Завершающий диссертацию библиографический список литературы занимает почти 60 страниц.

Открывает работу пространное, в 2 а.л. введение. Здесь изложена авторская (что подчеркнуто курсивом, к которому часто прибегает диссертант для выделения особенно важных утверждений) концепция

эволюции режиссерского искусства XX века. Ее основные положения: «история русского театра распадается на историю русского дорежиссерского театра и историю русского режиссерского театра. <...> При этом история русского режиссерского театра распадается на два больших периода: на театр первой половины XX века и на театр второй половины XX века – начала XXI столетия. Русский режиссерский театр первой половины XX века - это время возникновения искусства режиссуры, появления различных театральных направлений и время возникновения, развития, становления и распада театральных систем» (С. 5-6).

Термином «театральная система», который автор использует в «широком смысле», автор объединяет и систему Станиславского, и биомеханику Мейерхольда, и «систему» (?) Таирова, и актерский метод Мих. Чехова, и брехтовскую концепцию остранения, поясняя далее, что под театральной системой в широком смысле понимаются «все аспекты авторской режиссерской методологии». Представляется необходимым аргументировать данные высказывания, ответив на вопросы: что подразумевается под «системой Таирова», отчего биомеханика Мейерхольда и актерский метод Мих. Чехова именуются «авторской режиссерской системой».

Далее диссертант пишет, что сталинская эпоха 1930-х, 1940-х и начала 1950-х годов стала временем распада российских театральных систем (в связи с утверждением единого направления – а именно психологического реализма искусства МХАТ, фактическим запретом классической драматургии и уходом из жизни их основателей). Третью причину распада театральных систем, оставшихся без присмотра их создателей, диссертант усматривает в том, действующие режиссеры были «готовы “прихватить” то одно, то другое из того, что “плохо лежит”» (с.14). Переход на бытовую и сниженную лексику представляется неуместным при рассказе о том, как шел сложный процесс усвоения новым режиссерским поколением театральных идей, выдвинутых предшественниками. Напомню, что в 1960-1970-е годы, время становления Захарова-режиссера, мы располагали крайне скучной информацией о творчестве их создателей. Первое исследование о режиссуре Станиславского появилось в 1977 году, к серьезному изучению наследия Таирова и Вахтангова пришли еще позже. Прорывом в изучении Мейерхольда стала монография К. Рудницкого, вырвавшаяся вперед на исходе 1960-х.

И, наконец, завершающее положение концепции эволюции режиссерского искусства XX века, сформулированное диссертантом, заключается в том, что «с точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего, – это театр эклектичный (с.15). Термин «система» к театру второй половины XX – начала XXI веков *не применим*. Мы говорим либо «театр такого-то» <...> либо «режиссерская методология такого-то».

Здесь ощутимо не достает аналитического рассмотрения перемен в терминологической практике: означает ли замена прежнего термина новым принципиальное изменение его сущности – либо это лишь свидетельство движения времени в живом языке разговора об искусстве театра.

Вывод диссертанта: во второй половине XX века формируется «индивидуальная творческая манера, которая в определенный момент времени превращается в достаточно устойчивый и вполне узнаваемый индивидуальный художественный почерк» (с.17). Возникает вопрос: означает ли это, что индивидуальности Мейерхольда, Таирова либо Вахтангова были трудно различимы. Да и уже в следующем абзаце автор сообщает, что одним из новейших направлений историко-театроведческих исследований в области театра является изучение феномена театральной режиссуры, представленный *режиссерской методологией* того или иного постановщика» (с.18). Т.е. оставляет предложенный им самим феномен «индивидуального художественного почерка», возвращаясь к общеупотребительному словосочетанию.

Обязательная рубрика Введения «Степень изученности темы» предполагает изложение диссертантом истории вопроса.

А. Ю. Ряпосов начинает (с.18) с рассказа о статье В. О. Семеновского, посвященной спектаклю «Темп-1929», напоминает о дискуссии вокруг терминов «коллаж» и «монтаж», цитируя статьи Е. Бобринской и А. В. Сергеева, а также – высказывания на данную тему самого Захарова. Далее возникает фигура Эйзенштейна («В театре второй половины XX века Захаров выступал наследником С. М. Эйзенштейна «по прямой», с.23), говорится о следовании за Мейерхольдом в отношении к обязательности театрального успеха, первый раз приводится захаровская фраза о «голодном информационном пайке», на который «умный актер» сажает зрителя, «публика не должна понимать все, что она видела на сцене» (с.43). Эта, не самая удачная и совсем не точная фраза М. А. Захарова (трудно представить,

что театральный режиссер задавался целью не рассказать нечто важное залу, а надежно скрыть смысл спектакля), на протяжении диссертации будет повторена полтора десятка раз, и ей же будет доверено завершить текст исследования.

Продолжим рассказ диссертанта о «степени изученности темы». Здесь начат (и оборван) рассказ о некоторых режиссерских приемах Захарова («воссоздание жизненного процесса как зигзагообразного движения к намеченной цели», «монтаж экстремальных ситуаций» с. 25, 28); страница посвящена репетиционному приему А. А. Гончарова (а именно переходу «с обычного тона речи на *громкий крик*» (с. 26), упомянуты термины «постмодернизм» и «деконструкция», впрочем, никак не развернутые.

Лишь на с. 29 диссертант возвращается к истории вопроса, называет две работы О. Е. Скорочкиной («Марк Захаров» и «Актер театра Марка Захарова»), очерк А. М. Смелянского «Королевские игры», статьи М. Ю. Давыдовой, книги П. Б. Богдановой и учебное пособие В. Н. Алесенковой.

Затем, вновь отойдя от истории вопроса, диссертант рассказывает о биографии Захарова и судьбах его родителей и пр. Завершает же сообщением, что в новейшей литературе XXI века, посвященной современному драматическому театру, «имя лидера Ленкома не встречается» (с. 35). Что означает, по-видимому, что историко-теоретические труды о режиссуре и ее трансформациях во внимание принятые не будут и останутся за рамками внимания диссертанта, сосредоточившегося лишь на фигуре главного героя. Хотя тут же, на с. 35-й, автор сообщает, что представленная диссертационная работа опирается на предложение В. О. Семеновского «изучать феномен режиссуры Захарова как одно из направлений развития русского режиссерского искусства XX века ... – и в контексте этого развития». Признавая, что В. О. Семеновский, бесспорно, блестящий театральный критик, тем не менее трудно принять всерьез сообщение, что одно из его соображений в журнальной статье сорокалетней давности о М. А. Захарове и есть основа настоящей диссертации.

Переходя к формулировке цели исследования, автор говорит, в частности, о необходимости «установить круг наиболее репрезентативных спектаклей и экраных произведений Захарова, изучение которых даст необходимый и достаточный материал для проведения исследования» (с.36). Намерение обосновать принцип отбора корпуса анализируемых в диссертации спектаклей, останется не выполненным.

Говоря об источниковой базе работы, диссертант упоминает прежде всего высказывания режиссера, а также высказывания соратников и соторцов, далее – рецензии на спектакли и кинофильмы, иконографию (эскизы, макеты, фотографии, кино- и видеозаписи спектаклей). Но ссылок на эскизы, макеты, фотографии и подобные чрезвычайно важные источники в работе мы не встретим. Акцент будет делаться на тексты рецензий и формулировки самого режиссера, его размышления о своих спектаклях. Обширная библиография, приведенная диссертантом, никак не проявив следов непосредственного научного участия в исследовании, останется механически присоединенной частью традиционной структуры диссертации.

Что же касается теоретической базы исследования, то, по сообщению диссертанта, он будет опираться на собственные труды. Но на чьи бы теоретические положения автор не опирался, необходимо пояснить, каковы они, их необходимо назвать, объяснить их смысл и значение. Но это основополагающее звено научной работы отсутствует.

На с. 40-й автор пишет, что впервые творчество Захарова рассмотрено не в отношении его «горизонтальных связей» с деятельностью старших и младших его современников, а связей «вертикальных» – с творчеством режиссеров-основоположников российского ритмопластического театра (В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, С. М. Эйзенштейна и др.)» Но все же задача, сформулированная самим диссертантом, «изучения <...> общей концепции развития русской режиссуры XX века и определения места и роли захаровской режиссерской методологии» (с.40) не может вовсе обойтись без рассмотрения актуального театрального контекста, создаваемого режиссерами-современниками.

Отказываясь от анализа контекста театрального, в следующем абзаце автор сообщает о плане рассмотрения «исторического контекста творчества Захарова» от оттепели 1960-х до перестройки 1985-1991 годов, эпохи экономических реформ и времени усиления роли российского государства во всех сферах социально-политической и экономической жизни и укрепления вертикали власти в 2000-2010 годы» (с. 40-41), резко расширяя проблематику исследования и вводя в театроведческую работу историко-социологическую тематику.

Следующий ключевой пункт Введения – формулировка положений, выносимых диссертантом на защиту.

Традиционно здесь дается краткий перечень научных проблем и гипотез, которые намерен выдвинуть и аргументировать (защитить) диссертант. Но в данном Введении на с. 41-45 приводится перечень целей, уже достигнутых. 16 пунктов начинаются словами: «представлено», «показано», «установлено», «продемонстрирован» и т.д., место чьему в Заключении, но никак не в определении задач.

Диссертант, определяя театр Захарова как театр *традиционистский*, пишет: «подобно тому, как Мейерхольд ... при создании своей театральной системы... обращался к достижениям стаинных театров подлинно театральных эпох, ... так и Захаров при создании своей театральной манеры ... обращался к приемам режиссуры Е. Б. Вахтангова... С. М. Эйзенштейна... А. Я. Таирова и... к приемам В. Э. Мейерхольда» (с.38). Следует ли из этого, что театр Мейерхольда также был театром традиционалистским? Очевидно, что соединение различных приемов и техник, овладение ими неминуемо приводит к новому качеству. Возможно ли охарактеризовать подобный театр как театр традиции?

Среди положений, выносимых автором на защиту, пунктом 2 стоит утверждение, что «система взглядов на мир» Захарова определялась идеями шестидесятичества, верность которым лидер Ленкома сохранял на протяжении всей своей долгой творческой жизни» – и при этом на протяжении всей своей долгой диссертации Ряпосов, хотя бы кратко, не объясняет, в чем, собственно, заключалась сущность этих идей. Автор дает ссылку на свою монографию, но диссертация – это не «еще одна книга», а текст, подытоживающий научные поиски автора, и его ключевые положения не могут существовать отдельно, будучи вынесеными вовне.

Пункт 6 сообщает о «аттракционном характере театра Захарова». Диссертант утверждает, что «аттракционным мог быть парадоксально решенный сюжет», сценографические решения, «аттракционный характер могла приобретать и актерская игра» (с. 41-42. Курсив А. Ю. Ряпосова).

Диссертант выделяет в отдельный пункт (10, с. 43) мысль о том, что Захаров, «вслед за Мейерхольдом, считал, что в театр нет ничего страшнее, чем скуча в зрительном зале» и приводит далее высказывание Захарова о том, что «поставить спектакль может кто угодно, особенно в туалете или каком-нибудь ином нетрадиционном пространстве». В научном исследовании нет необходимости рассуждать о том, что режиссер не хотел, чтобы в зрительном

зале царила скука. Неожиданным могло бы стать обратное утверждение, но таких режиссеров встречать не приходилось.

Пункт 11 гласит: «захаровские экранные произведения объединены единым сюжетом (метасюжетом) – сюжетом «игры в бога» (здесь диссертант использует ссылку к фильму, вышедшему на экраны в 1921 г. и статье И. Павлосюка). Но эта метафора чересчур обща, чтобы стать основой анализа конкретной режиссерской поэтики (триivialно утверждение о том, что любой крупный художник есть demiurge собственного художественного мира).

Пункт 12 сообщает, что «метасюжет экранных произведений Захарова соответствует сюжетам произведений литературы потерянного поколения» (названы имена Хемингуэя и Ремарка), «суть этих сюжетов: единственное, на что в окружающем мире можно положиться – это дружба и любовь» (с. 44).

Пункт 13 касается особенностей работы режиссера с музыкальной составляющей театральных спектаклей и киноработ: «Строения захаровских музыкальных спектаклей и его экраных произведений соответствовали либо структуре музыкального ревю, либо – структуре мюзикла, либо – мотивно-тематической структуре, либо – структуре, соединяющей композиционные принципы мюзикла и мотивно-тематических структур».

Пункт 14: «Негероические герои сценических и экраных произведений Захарова выступали захаровскими лирическими героями и определяли поведенческую стратегию самого Захарова, который ... как художественный руководитель театра не мог избежать тех или иных компромиссов...»

Пункт 16. «Доказано, что Захаров благосклонно относился к приглашению ленкомовских артистов сниматься в кино, и в 1970-1980-е годы сам активно их снимал в собственных фильмах...»

Наконец, в заключительном пункте перечня (17-м) диссертант возвращается к постановочным принципам режиссуры Захарова: его термины: «коридор поиска», «режиссура зигзагов» и «монтаж экстремальных ситуаций» отражали установку лидера Ленкома играть с ожиданиями публики ... держать публику в напряжении» (с.45).

Из приведенного, несколько сокращенного перечня идей диссертанта яствует, что в нем соединены проблемы и темы различного уровня, от формул поэтики режиссера и его постановочных приемов до

публицистических пассажей либо сугубо информационных сообщений (от фразы о любви как опоре человека в мире до сообщения о том, что Захаров позволял актерам театра сниматься в кино либо что административная должность главного режиссера вынуждала порой его к компромиссам).

Таким образом, Введение, нарушая общепринятый порядок представления диссертационной работы, затрудняет автору продвижение исследования по четкому плану. Краткий его разбор показывает, что в тексте существуют три языка: научный, терминологический; язык театрального рецензента и публицистический. Подобное смешение важного с второстепенным, строго научного с необязательным делает диссертационное повествование излишне многословным и прерывистым, когда некоторые фрагменты текста не развиваются мысль, а ее обрывают.

Отмеченные нами свойства данной работы затрудняют ее анализ (тем более, что диссертация очень протяженна), аргументация каждого опометчивого положения автора потребовала бы еще больших затрат бумажного пространства. Поэтому возможен лишь путь определения общих характеристик.

Перейдем к краткому рассмотрению глав диссертации.

Первая глава: «Формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова».

Ключевое место в 1-й главе занимает анализ спектакля 1967 г. «Доходное место». Не отрицая значимости этого спектакля, не могу не задаться вопросом, отчего опущен такой важный период становления режиссера, как его деятельность в рамках Студенческого театра МГУ, где были осуществлены постановки Захаровым «Дракона» Евг. Шварца, «Хочу быть честным» В. Войновича и, в соавторстве с С. Юткевичем, «Карьера Артура Уи, которой могло и не быть». Между тем именно здесь началось утверждение того самого будущего театра «социального пафоса», о котором будет идти речь далее, а темы, заявленные здесь впервые, будут звучать на всем протяжении развития театра Захарова.

Заслуживает внимания мысль диссертанта о том, что Жадов стал первым лирическим героем Захарова – аналогично образу Пьеро в мейерхольдовской постановке «Балаганчика» в театре на Офицерской (но вводится она оборотом, в научной работе неуместным: «Невозможно

утверждать наверняка...» с. 53). Вновь (дважды) появляется «скупой информационный паек».

Уже после рассказа о «Доходном месте» диссертант говорит о том, что театр М. Захарова – это театр «социально-политического пафоса», внебытовой, театр поэтического вымысла. Но в 1967 году феномен «театра Марка Захарова» еще не существует, речь идет о первом спектакле, выпущенном в профессиональном театре 33-хлетним режиссером.

Безусловно, показать, чем отлична одна режиссерская индивидуальность от другой, не так-то просто. Формула «театр социально-политического пафоса» не в меньшей степени относится и к театру «Современник» Ефремова, и к театру на Таганке Любимова, не менее того и к театру Товстоногова. Кроме того, подобное определение переводит рассмотрение режиссуры на иной уровень, предполагающий анализ мировоззрения театрального деятеля, его общественно-политических взглядов. Это, в свою очередь, предполагает обращение к контексту времени, представление спектра общественных воззрений, убеждений и пр.

На с. 50, разбирая особенности режиссерской методологии, автор пишет: «Захаров, работая над любой пьесой... всегда создавал собственное сценическое сочинение». Но есть ли это его индивидуальная черта? Разве не уникальные «сценические сочинения» создавали Товстоногов и Волчек, Эфрос и Любимов?

Вводится важное понятие «режиссерского контрапunkta», но речь идет не о контрапункте, т.е. соединении двух и более самостоятельных мелодических голосов, а лишь о противоположении, контрасте: стихия – и организованность, движение – и статика (с.73), рассматриваются такие приемы режиссерской технологии, как «монтажность» и «эпизодность». Здесь же диссертант предлагает важные понятия: «режиссерский сценарий» и «негероический герой», а также разбирает трилогию «советских» спектаклей («Разгром», «Темп», «Автоград»), затрагивая проблему «спектакля на музыке», как ее решал Захаров, отыскивая способы контакта с молодежной аудиторией.

На с.70 диссертант пишет, что постановка «Разгрома» была осуществлена «по модели» «Оптимистической трагедии» Таирова и «Командарма» Мейерхольда. Но это два совершенно различно выстроенных спектакля двух уникальных режиссеров. Что имеется в виду и какие именно характеристики данных постановок отклинулись в работе Захарова? Щедро

тратя страницы на описание того или иного спектакля, в ключевых моментах исследования автор будто утрачивает интерес к анализу, оставляя недостаточно аргументированными собственные важные идеи.

Заканчивает главу диссертант не подытоживанием своих размышлений, а сообщением, что М. А. Захаров был назначен главным режиссером театра им. Ленинского комсомола (с.90).

Вторая глава (в распечатке текста диссертации названная третьей): «Режиссерская методология М. А. Захарова в 1970-первой половине 1980-х годов». В 1 разделе автор рассматривает ряд «тихих» спектаклей Захарова (чеховский «Иванов», «Хория» И. Друце (в его телевизионном варианте, снятом Захаровым), «Вор» В. Мысливского, «Жестокие игры» А. Арбузова, «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского. Завершает раздел та же фраза о зрителе, которого надо держать на «голодном информационном пайке» (с.136).

2 раздел главы посвящен знаменитым рок-операм Захарова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П. Неруды, «Тилю» по поэме Уленшпигеля, «Юноне и Авось» А. Вознесенского, к которым присоединен музыкальный спектакль «Парень из нашего города» (по пьесе К. Симонова).

В третьей главе («Сюжет «Игра в бога» как метасюжет экраных работ М. А. Захарова) диссертант переходит от анализа спектаклей к рассказу о теле- и кинофильмах М. А. Захарова.

Избрав в качестве основы статью И. В. Павлосюка «”Игра в бога” как драматургический сюжет Евгения Шварца» (2001), упомянув «шестидесятичество» Захарова, Хемингуэя, Ремарка и шекспировскую «Бурю», автор начинает рассказ о раннем фильме Захарова «Стоянка поезда – две минуты» (1972). Дав пересказ фабулы фильма на 11 страницах (с. 165 – 176), диссертант заключает: «Подводя итоги, можно сказать, что фильм <...> не содержит сюжета «игры в бога»...» (с. 176).

Будут разобраны фильмы «Двенадцать стульев» (лучшая, наиболее исследовательская, хотя и чрезмерно многословная часть главы); «Обыкновенное чудо», где тоже весьма обширным окажется пересказ сюжета (с. 212-222), в связи с которым диссертант напишет, что «сюжет «игры в бога» выводится из сферы метафизики и перемещается <...> в сферу реальности (?! – В.Г.), что вполне характерно для той исторической эпохи, современником которой был Шварц» (с. 219).

Далее последует разбор фильмов «Тот самый Мюнхгаузен» (пересказ содержания которого займет двадцать страниц (с. 224-243), «Дом, который построил Свифт», «Формула любви». Завершит главу рассказ о фильме «Убить дракона».

Аналитика тонет в многословных пересказах фабульных звеньев, пространных цитируемых диалогах и пр. Ссылки в подавляющем большинстве даются на журнальные рецензии, при этом критические пассажи, содержащие описания того или иного спектакля, не вводятся в движение общей мысли диссертанта: автор не развивает соображения критиков, а использует их как элемент коллажной конструкции. Но в научной работе цитаты не могут быть просто инкрустированы в авторский текст, с ними нужно работать, их необходимо комментировать, уточняя и углубляя мысль.

Глава 4-я: «Режиссерская методология М.А. Захарова в постсоветское время» содержит 5 разделов.

Здесь затронуты такие проблемы, как связи театра Захарова 1990-х годов с молодежной субкультурой, его спектакли в жанре политического театра, «изучение российского менталитета средствами театра» и т.д. Вновь обращает на себя внимание переход от собственно эстетической проблематики к проблематике социологизирующей, требующей иных источников и исследовательских инструментов.

В этой, самой объемной (260 страниц) части диссертации проявлены те же свойства и устойчивые черты, которых уже говорилось обширное цитирование критических отзывов с недостаточным аналитическим комментированием, пространные пересказы сюжетов, соскальзывание с позиции историка театра на позицию публициста (например, упоминание о дискуссиях по поводу выноса тела Ленина из мавзолея, рассуждения о нэпе и «Законе о кооперации», об уравниловке в системе оплаты, недостатках репертуарного театра и возможности его реформирования и пр. (с. 332 – 339).

Между тем здесь речь идет о наиболее зрелых, важнейших театральных созданиях Захарова – «Трех девушких в голубом» Л. Петрушевской, «Поминальной молитве» (пьесе Г. Горина по мотивам произведениям Шолома-Алейхема), в годы, когда содружество драматурга Горина и scenicografa Л. Шейнциса с режиссурой М. Захарова укрепилось и достигло полноты творческого слияния. Диссертант справедливо отмечает принципиальную важность сотворчества с режиссурой Захарова О.

Шейнциса, творчество которого оставил заметный след в истории современного российского театрального искусства, а также – Г. Горина, совместно с которым Захаров создавал многие свои театральные и киноработы.

Диссидент разбирает еще несколько поздних работ Захарова, завершив рассказом о спектакле «Капкан» по мотивам произведений В. Сорокина, который выпускали уже после смерти режиссера.

Краткое заключение суммирует итоги работы.

Итак, основные характеристики театра М. А. Захарова, утверждаемые диссидентом и составляющие научную новизну исследования, заключаются в следующем: театр Захарова – это традиционалистский театр, театр социально-политического пафоса, его постановки являются поэтическими сочинениями (или вольными фантазиями), это театр аттракционного характера (причем аттракционным, по мнению диссидентта, может быть сюжет, сценографические решения, аттракционный характер может приобретать актерская игра; среди постановочных принципов Захарова автор называет «монтажные структуры действия, представляющие собой многоэпизодный спектакль с доминирующим композиционным принципом монтажа, но – с элементами коллажности» (курсив А.Ю. Ряпосова); режиссером воплощено новое явление театра 1960-1980-х годов: негероический герой.

Исследование, предпринятое А. Ю. Ряпосовым, длительное время занимавшимся изучением творчества М. А. Захарова, безусловно будет полезным тем, кто занимается российским театром второй половины 1960-х – 2010 гг. В диссертации сконцентрирован обширный массив критических материалов, демонстрирующих, как прочитывались спектакли режиссера российской театральной общественностью на протяжении полувека. Автором рассмотрены различные аспекты наследия М. А. Захарова, предложены разнообразные подходы к рассмотрению его спектаклей, телевидения и кинофильмов.

Текст диссертации безусловно оригинален, защите предшествовали многочисленные публикации автора на данную тему в виде статей, в числе которых 16 – в изданиях из перечня ВАК при Минобрнауки России, и 4-х монографий. Множество публикаций по данной теме с лихвой превышает объем, необходимый для защиты диссертации. Диссертационная работа

прошла обсуждение на секторе источниковедения Российского института истории искусств и была рекомендована к защите.

Лишенный многословности описаний, автореферат написан много строже, точнее, продуманнее, он полностью отражает положения диссертации.

Несмотря на многочисленные замечания диссертация «Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века» является завершенным научным исследованием и соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, изложенным в «Положении о присуждении ученых степеней», утвержденном Постановлением Правительства Российской Федерации «О порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 года №842 (в действующей редакции). Автор диссертации, Александр Юрьевич Ряпосов, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.09 – теория и история искусства.

06 сентября 2022 года

Гудкова Виолетта Владимировна

доктор искусствоведения

ведущий научный сотрудник сектора театра

Государственного института искусствознания



ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Почтовый адрес: 125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5

Официальный сайт: <http://sias.ru>

Тел.: +7 (495) 694-0371

E-mail: [institut@sias.ru](mailto:institut@sias.ru)

Личный e-mail: [violetta2049@yandex.ru](mailto:violetta2049@yandex.ru)