

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА  
о 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

Александр Юрьевич Ряпосов посвятил диссертационное исследование режиссерскому творчеству Марка Захарова, поставив цель сформировать объективное представление о сценической поэтике мастера и выявить совокупность постановочных приемов и подходов, объединив их в общую систему – режиссерскую методологию. Материалом исследования послужили более 30 спектаклей, осуществленных преимущественно в Московском театре Ленинского комсомола (Ленком), которым Захаров руководил без малого полвека, и 7 теле- и кинофильмов, являющихся неотъемлемой частью процесса кристаллизации тех индивидуальных профессиональных навыков, которые в работе А.Ю. Ряпосова определены как режиссерская манера или художественный почерк.

В свете предложенной диссертантом «концепции эволюции русского режиссерского искусства XX века» изучение творческого наследия Марка Захарова представляет безусловный научный интерес. **Актуальность исследования** обусловлена, как минимум, двумя факторами: во-первых, отсутствием целокупного анализа постановочного материала и режиссерских методов мастера, еще при жизни признанного классиком и включенного в этом качестве в образовательную программу курса «История отечественного театра». Во-вторых, обнаружением фактов преемственности поколений и вековых корней русского режиссерского театра в фундаменте современного искусства, как лейтмотива всей диссертации, что отвечает национальной идее сохранения традиций и культурного кода.

Давая **оценку содержанию и степени завершенности** представленной к защите диссертации, важно обратить внимание на внушительный объем работы – Введение, четыре главы и Заключение составляют порядка 600 страниц текста (без учета обширного списка литературы, состоящего из 575 наименований). Автором был избран хронологический принцип построения материала: сценическое творчество Марка Захарова изучается поэтапно, начиная с постановки 1967 г. («Доходное место») и заканчивая посмертной премьерой 2019 г. («Канкан»). Анализ кинопроизведений, объединенный идеей одного метасюжета, включен в панораму спектаклей отдельным блоком по тому же хронологическому принципу. В качестве замечания можно отметить структурный дисбаланс (четвертая глава по объему равна

первым трем), отсутствие обобщений/выводов после второй и четвертой глав и наличие лишних общенормативных фраз в Заключении.

Диссертационное исследование А.Ю. Ряносова от начала до конца воспринимается как последовательная реконструкция и комплексный анализ постановочного материала и, на первый взгляд, удивляет отсутствием теоретической части, традиционно предваряющей практический разбор или непосредственно из него вытекающей. Однако подобная логика изложения может быть оправдана оригинальной стратегией автора, подразумевающей осознанное включение в канву повествования заранее выверенных на основе опубликованных статей и монографий результатов исследования. Другими словами, вектор научной мысли не поэтапно формируется в процессе искусствоведческого анализа спектаклей (или фильмов), а как бы остается за кадром, и в тексте диссертации уже сложившаяся концепция и четкая позиция автора становится укрепляющей субстанцией, которая обеспечивает монументальность и целостность создаваемого научного построения.

Так, к примеру, общая концепция развития русского режиссерского искусства XX века (движение от *театральных систем* к *театральному языку* и «индивидуальному режиссерскому почерку») изложена автором диссертации во Введении (т.е. за рамками основного текста). Концепция, задающая импульс проводимому исследованию и составляющая его контекст (вынесена в положения на защиту под №1), опирается на результаты изданной А.Ю. Ряновым в 2022 году книги «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи» (объемом 244 страницы). Таким образом, складывается впечатление, что диссертационное исследование гораздо шире своего феноменального объема, за счет множественных связей с дополнительным материалом. Вдобавок многие режиссерские принципы и характеристики, обнаруженные диссертантом в творчестве Захарова и обозначенные в работе заимствованными терминами («голодный информационный пак», «спектакль по модели», «принцип семи минут», «монтаж аттракционов», «структура монодрамы», «парадоксальная композиция», «внутрикадровый монтаж/эффект Кулепова», «игра в бога» и др.), невольно провоцируют обращение читателя к указанным в ссылках первоисточникам. Так что, с технической стороны можно утверждать, что работа А.Ю. Ряносова является, безусловно, сложившимся, оригинальным и завершенным исследованием, а с эстетической стороны, по примеру Марка Захарова, автором оставлен «открытый финал» для возможной теоретизации выявленных системных элементов режиссерской методологии.

В оценке **степени обоснованности научных положений** и выводов, как и их **достоверности**, ключевую роль играет выбранная автором диссертации

методология исследования. Александр Юрьевич демонстрирует блистательные навыки реконструкции спектакля и его театроведческого анализа по принципу классической гвоздевой школы, включающей серьезнейшую работу с источниками. В тексте диссертации представлен – проработанный и переосмысленный автором – исполнинский корпус театроведческих работ (статьи, рецензии, отзывы, заметки, учебные пособия, диссертации, монографии и пр.), составляющий практически весь список литературы. Если принять во внимание, что «гвоздевая школа занималась реконструкцией материала ради познания общей теории и философии театра» (цитата из статьи Н. Несочинского «О ленинградской театроведческой школе», ПТЖ, №1, 2004), то, следовательно, речь идет о траектории движения от техники построения спектаклей к обобщающей философии и поэтике. Именно такую перенективу и задает диссертант в цели и задачах исследования, перечисляя структурообразующие элементы сценической поэтики: 1/режиссерский сюжет и строение, 2/сценографическое решение, 3/композиционные принципы, 4/жанровая природа, 5/принцип коммуникации со зрителем, 6/способ актерского существования (с. 37 дисс.).

Логично предполагать, что за изучением *театрального языка* – как «набора приемов и методов, опираясь на которые актер, художник или режиссер могут сделать *театральное высказывание*» (с. 16 дисс.) – последует осмысление самого этого высказывания, его поэтического, философского содержания. Или же будет предложено системное обобщение выразительных средств, языковых и образных, хотя бы в тех шести категориях, которые сам автор диссертации перечисляет в задачах. Однако в положениях, как и выводах, вышеуказанные элементы сценической поэтики представлены – вполне убедительными и обоснованными, но – *разрозненными* механизмами режиссерской методологии (целых 17 пунктов), оставаясь в рамках *языка*. В то время как философско-эстетический, семиотический или когнитивный анализ кино- и сценических *образов*, созданных Марком Захаровым за 50 лет творчества, значительно обогатил бы исследование и снял бы актуальный вопрос о правомерности доминирующего театроведческого подхода (в т.ч. к киноматериалу) в искусствоведческой работе. Диссертант волен опровергнуть это предположение.

В качестве технических замечаний следует отметить не совсем корректную формулировку «Положений», *по структуре фраз* сходную с «Новизной» и «Теоретической значимостью», наличие повторов, неточностей в приведенных публикациях оппонента и досадное преуменьшение действительного списка конференций в «Апробации исследования».

Научная повизна исследования, без преувеличения, видится не только в формировании авторской концепции развития русского режиссерского искусства XX века, но и в оригинальной реконструкции 33-х значимых спектаклей М. Захарова, и выявлении системных элементов художественного почерка мастера. Определенной повизной обладают и опыт применения театроведческой методологии к кинопроизведениям; и обнаружение профессиональных преемственных связей с основоположниками русского режиссерского театра; и, что особенно интересно, возвращение в научный оборот понятия «аттракцион» с новым смысловым наполнением.

А.Ю. Ряпосов, развивая концепцию театра Захарова как театра прежде всего аттракционного, сначала вводит термин С. Эйзенштейна в его первоначальном значении: *аттракцион* как «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию...» (цитата из статьи Эйзенштейна «Монтаж» Москва: ВГИК, 1998). Однако известно, что Эйзенштейн впоследствии отказался от термина, и его «монтаж аттракционов» может быть интерпретирован по-разному, в том числе и как «ассоциативный монтаж», который, к примеру, рассматривает О.Н. Мальцева, анализируя принципы монтажа в творчестве Ю. Любимова. Причем, если говорить вообще о сценическом монтаже, то его разнообразные формы присутствуют в методологическом арсенале любого значимого режиссера. В творчестве Захарова, как показывает автор диссертации, аттракцион получает гиперболизированное развитие. Ряпосов обнаруживает «широкий спектр» аттракционов и даже группирует их: собственно аттракционы (визуальные и звуковые эффекты, стрельба, использование пиротехники); аттракционы сцениграфические; парадоксально решенный сюжет; вставные вокальные и танцевальные номера; репризы (эстрадные и диалоги); иносказания, несущие двойной смысл или эротический накал. Работа обильно оснащена примерами всех видов аттракционов, которые автор считает «неотъемлемой частью архитектоники» захаровских постановок, и это очень **ценно** для **теории** и обучающей **практики**.

В связи с установлением аттракционного характера театра Захарова возникает повод для дискуссии в следующем вопросе. А.Ю. Ряпосов утверждает, что «Захаров никогда не прибегал к *постмодернистской методологии* как таковой (деконструкция, цитирование и т.д.)» (с. 38 дисс.). Однако два названных признака не нечернышают парадигму так называемой «постмодернистской методологии», ее стратегическими инструментами также являются прием коллажа (фрагментарность) и метод провокации (провокативность). В то же время автор диссертации согласен, что Захаров не

отменял «классическую функцию аттракциона как прямого и агрессивного воздействия на публику с целью заставить зрителя испытать необходимую режиссеру эмоцию» (с. 531 дисс.) – (чем не провокативность?), и монтаж у Захарова имеет «коллажные признаки» (с. 29 дисс.) – (чем не фрагментарность?). Учитывая все сказанное, можно ли по-прежнему отрицать черты постмодернизма в режиссуре Марка Захарова?

Надо сказать, что диссертацию А.Ю. Ряпосова отличает оригинальный стиль изложения материала, при котором в основной части теоретическая составляющая так плотно вплетена в каркас практического разбора, что ощущается дефицит теоретических размышлений, убедительные образцы которых сосредоточены во вводной части работы, что нетрадиционно. Как и концепция эволюции русского театра, ценное информативное рассуждение о соотношении терминов «коллаж» и «монтаж», к сожалению, осталось за рамками основного текста. Тем не менее результаты этих размышлений тоже следует включить в поле **теоретической значимости**. В этом контексте удивляет размах реализуемой диссертантом цели – вовлечь в сферу анализа *одновременно* широчайший объем художественных объектов спектакля – сюжет, композицию, жанр, сценографию, актера, музыку, пластику, вопросы коммуникации и прочее. Эта смелая и грандиозная попытка охватить сразу все части театрального события требует от исследователя масштабных искусствоведческих знаний (помимо театра) – в области музыки, изобразительных искусств, хореографии и пр. Однако, даже при наличии всех условий, отдельные сферы неизбежно в той или иной мере проигрывают в качестве анализа (здесь имеется в виду глубина погружения в сущность предмета).

Так, в анализе сценографических решений соискатель акцентирует внимание на аттракционном потенциале сценических конструкций и их технических трансформационных возможностях (положение №7), а мейерхольдовский принцип стилизации – сценография как инструмент метафоризации и символизации смысла – в выводах купируется. В то же время текст диссертации изобилует примерами визуальных сценических метафор и символических образов. Вот некоторые из них: образ лабиринта и движения по замкнутому кругу («Доходное место», с. 52-53 дисс.); образ гигантской рулетки и движущихся зеркал («Варвар и еретик», с. 401 дисс.); кареты – одновременно шкатулки, вагоны, катафалки и образ уличной пробки как жизненной безысходности («Ва-банк», с. 434-435 дисс.); куб-трансформер – одновременно жилище, дом скорби, квадрат Малевича («Пер Гюнт», с. 482 дисс.); образ собора в фильме «Убить дракона».

В связи с этим снова возникает повод для дискуссии. С одной стороны, автор диссертации признает (на с. 456), что сценография обладает потенциалом для сценических метафор, с другой стороны – настаивает на приеме «деметафоризации» (с. 54; с. 351 дисс.). Если принять во внимание, что термин актуален для литературного (драматургического) текста, то трудно согласиться, что «буквализация метафоры» в контексте театра имеет то же значение. Для зрителя аудиовизуальное сценическое действие является первичным по отношению к смыслу, следовательно, вербальная метафора возникает *на основе* театрального события. Автор транслирует визуальные образы через метафору, когда пишет: «в буквальном смысле слова *железный занавес* приоткрылся» («Мудрец», с. 350); «"крыша поехала" буквально: сдвиг в сознании героев, их переход в состояние измененного сознания» («Школа для эмигрантов», с. 368.); «пол сцены в прямом смысле уходил из-под ног действующих лиц» («Шут Балакирев», с. 425); «решлика Раневской "должен обвалиться дом" в финале реализуется буквально» («Вишневый сад», с. 457). Поэтому уместно уточнить соотношение понятий метафоризации и деметафоризации в рамках диссертации, и можно ли на основании многочисленных примеров в тексте работы охарактеризовать театр М. Захарова как метафорический (поэтический) или нет?

По теме диссертации возникло еще несколько вопросов уточняющего характера.

В интервью К. Серебренникову (2019) Захаров признался, что его кумиром в кино был Федерико Феллини, с искусством которого советские зрители впервые познакомились в шестидесятые годы – время становления творческой личности Марка Анатольевича. Созвучие мотивов и режиссерских принципов, таких как монтаж, поэтизация, циркизация, объединяющих Феллини с Эйзенштейном, отметил режиссер А. Хржановский в статье «Голос Феллини» (1997). В диссертации утверждается заимствование Захаровым монтажных методов Эйзенштейна, но для объективности важно рассмотреть и другие возможные преемственные связи. Не ассоциируется ли улыбка Жадова-Миронова в финале «Доходного места», которую А.Ю. Ряпосов связывает с финальной улыбкой Симпсона-Абдулова в «Доме, который построил Свифт», с яркой, запоминающейся финальной улыбкой Кабирии-Мазины в фильме Феллини «Пучи Кабирии»?

В своих творческих поисках К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, А. Таиров, Н. Евреннов неоднократно обращались к архаичным западным и традиционным восточным театральным практикам. По этому же пути шли европейские режиссеры – А. Арто, Е. Гроговский, П. Брук,

А. Мнушкина, Э. Барба. Можно ли говорить о подобных поисках в творчестве Марка Захарова? И последнее: в чем наиболее всего, из арсенала выявленных методов, по мнению диссертанта, проявляется самобытность и узнаваемость театра Захарова, не позволяющая ему остаться в истории театра режиссером «по модели»?

Дискуссионный характер отдельных вопросов работы обусловлен масштабностью диссертационного исследования и не снижает его общего достойного научно-теоретического уровня и практической значимости. Автореферат достаточно адекватно передает содержание диссертации. Материалы и результаты исследования изложены автором в 49 публикациях, в том числе 16 статьях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Содержание публикаций соответствует теме исследования и отражает его ключевые результаты.

В целом диссертация «Режиссерская методология М.А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века» отвечает основным требованиям пп. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. (в действующей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, а ее автор – Рянсов Александр Юрьевич заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.09 – теория и история искусства.

30.08.2022 г.

Официальный оппонент:

Алесенкова Виктория Николаевна

доктор искусствоведения

(специальность 17.00.09 – Теория и история искусства),

старший научный сотрудник Международного Центра

комплексных художественных исследований ФГБОУ ВО

«Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

Контактные данные: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова». 410012, г. Саратов,

просп. им. Петра Столыпина, д. 1. Телефон 8(845 2) 223-007

веб-сайт <http://www.sarcons.ru>

e-mail: [alesenkova@gmail.com](mailto:alesenkova@gmail.com)



Д. Ч. Барадонова