

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
О ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЕ
Скороход Натальи Степановны

на тему «Русский роман и театр: формирование эпического состава действия» на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство, представленной к защите в диссертационном совете Д 210.013.01 при Российском институте театрального искусства – ГИТИС

В современной научно-исследовательской сфере одними из самых редких, при этом не формально презентуемых, а реально осуществляемых исследовательских проектов являются работы, посвященные конкретным художественным феноменам, изучение которых базируется на традициях разностороннего анализа творческих программ и отдельных явлений, приводя автора к существенным теоретическим выводам. Работа Н.С. Скороход принадлежит именно к такому, редкому типу гуманитарных исследований.

Для фундаментального научного труда – а такое качество рукописи Н.С. Скороход не вызывает сомнения, – особое значение имеет сформированный автором и последовательно выявляемый, характеризующий **новизну** исследования **контекст**, в котором автор видит проблему и конкретный материал, исследованный в работе. Не артикулированная специально, но имплицитно присутствующая в рукописи и, несомненно, осознаваемая автором в качестве значимой и основополагающей может быть названа такая компонента контекста, как традиционное представление о логоцентричности (в том числе литературоцентричности) русской художественной культуры. Путь от романа к сцене, путь слова написанного к слову звучащему и «проживаемому» человеком-актером – это и фундамент, и контекст рассмотрения поставленной в рукописи проблемы.

Контекст присутствует в рукописи постоянно и актуализируется по разным поводам. Прежде всего, особое место и качество контекста – это Достоевский и Толстой по отношению друг к другу; это роман и театр по отношению друг к другу же; более частный случай – это Э. Пискатор по отношению к России. Но есть в рукописи и локальное проявление контекста, что важно, поскольку можно сделать вывод о том, что контекстуальность присуща самому образу мыслей автора рассматриваемого сочинения и не носит формального либо спонтанного характера. В качестве такого рода контекста выступает упоминание на стр. 45 «переделок романов», предпринимавшихся не только для русской сцены. В качестве контекста же по отношению к смыслам сценических произведений по произведениям Достоевского и Толстого выступают разные субъекты интерпретации классической прозы: в широком смысле компонентой контекста предстает театр (но, кроме него, еще и писатель – автор инсценировки); в более узком смысле – эпоха и определенное сообщество. На таких представлениях о

контексте построен параграф 1.1.3, где речь идет о подходах мыслителей Серебряного века к творчеству интересующих автора писателей. В этой же логике существует и параграф 1.1.2, где дан достаточно строгий и сухой, но по сути весьма содержательный обзор того, что существовало в театре **до** или **после** главных художественных событий, рассматриваемых в диссертации (сценические переделки «Дядюшкина сна», попытки обращения к романам Толстого). Контекст в своей конкретике и значимом для квалификационной (диссертационной) работы объеме и смысле присутствует и в параграфе 1.1.1, где речь идет о «переделках» прозы для сцены, которая «полностью подчиняла себе литературный материал при создании пьесы и спектакля, извлекая и повести или романа лишь интригу и роли» (стр.51).

Общие принципы работы исследователя с разнородным вербальным и сценическим материалом можно обозначить следующим образом. В качестве сформированного контекста в работе Н.С. Скороход существует своего рода логическая цепочка: эпический текст – автор инсценировки – театр.

К контексту отнесем и актуализацию в исследовании специфики «постбрехтовской эпохи» как основы и условия «освоения прозы» (раздел 1.3). Правда, приходится обратить внимание на несколько вольное обращение автора рукописи с хронологией, ибо период 1950-1990-х годов не может быть в достаточной мере признан постбрехтовским. Дело даже не только в том, что Брехт умер лишь в 1956 году, но и в том, что Бахтин – это, по сути, не постбрехтовская фигура (речь уже не о хронологии, а о системе влияний и преемственности). Правоту же автора рукописи видим в понимании того, что применительно к деятельности теоретиков и практиков театра и искусства в более широком смысле говорить логично не о прямом воздействии, но об одновременности (с.167, 170).

Полагаем также, что именно осознание значимости контекста и умелая, ответственная работа с ним обусловили ряд ключевых формулировок, к числу которых отнесем название главы 1. Автор упоминает «эволюцию практик» инсценирования и привлекает внимание к «теоретической мысли». Обратим внимание на то, что здесь ведется театроведческий анализ разнородного и разномасштабного материала, живой художественной реальности – литературной и театральной, причем анализ идет в собственной, авторской, а не в извне привнесенной, заимствованной логике. И упоминание о практике – вовсе не формально, практика для автора рукописи не вытекает из теории, а поверяется последней, соотносится с нею, соразмерна ей.

Текст рукописи характеризуется **теоретической значимостью**, которая является, в числе прочего, результатом ответственной работы *с понятийным аппаратом*. Так, Н.С. Скороход определенно разводит понятия «эпический театр», по Б. Брехту (с.5) и «эпический состав действия» (название главы 2 и собственно диссертационного исследования), а в качестве дополнительного термина выступает упоминаемый в связи с **новизной** работы «состав драматического действия» (с.8). Используя и обсуждая далеко не самое распространенное в театроведении (и в литературоведении, поскольку мы

имеем дело с проблематикой теории драмы) понятие «состав действия», ведя его «родословную» от Аристотеля, а также говоря об «эпическом элементе» и «эпическом составе действия» (с.14), автор исследования формирует позицию в отношении объекта и предмета рукописи именно на уровне работы с понятийным аппаратом (с.9). В этом же русле находится группа положений, выносимых на защиту, из которых выделим то, где речь идет о понимании проблемы «в отличие от теории и практики немецкого эпического театра» (с.28), то есть, о сочетании универсального понятия эпичности и специфических понятий «эпического действия» и «эпического состава действия».

Таким образом, работа Н.С. Скороход, формально не претендуя на особый уровень теоретической фундированности, свою теоретическую компоненту предъявляет и развивает в необходимой и достаточной степени.

Отметим важную для докторского диссертационного исследования взаимную корреляцию контекста в его разнообразных эмпирических и теоретических аспектах с **методологией исследования**. В качестве одного из примеров, каковых в рукописи немало, отметим параграф 1.1.4, где, с опорой на интегративную методологию (историко-культурную, историко-театроведческую, эстетическую) обосновывается принцип аналогии подходов к инсценированию классического романа с новой драмой (с.76), не без дискуссионности актуализируются позиции А. Кугеля, который, как известно, и сам постоянно давал основания для дискуссий с ним (с.78-79).

Продолжая обсуждение работы диссертанта с терминологическим аппаратом, отметим осознание автором рукописи тонкой, но определенной границы, разделяющей «*сценический потенциал романов*» (название параграфа 1.1) и *драматургический* рисунок, драматургическое наполнение литературных текстов. Казалось бы, речь идет всего лишь о корректной дифференциации сценического и драматургического начал, но факт спокойного и последовательного разведения этих двух понятий делает честь автору рукописи. В то же время некоторые фрагменты, где ведется работа с понятийным аппаратом, представляются избыточными как по смыслу, так и по объему. Это касается, в частности, обсуждения понятия «роман-трагедия» применительно к творчеству Ф.Достоевского. Полагаем, что не столько методологически обоснованный анализ самого понятия, но поиски ответа на вопрос об авторстве термина, будь то Д. Мережковский или кто-то иной, - это не столь важная проблема, чтобы посвящать ей отдельный параграф (а именно таков параграф 1.1.3), ибо от установления авторства смысл и значение данного понятия не меняются. Напомним активную полемику вокруг термина «Серебряный век», которая в свое время вовлекала в свою орбиту многих исследователей, но к пониманию термина ничего значимого не добавила. Понятно, что словосочетание «роман-трагедия» носилось в воздухе, но в диссертации не идет речь о жанре трагедии во всей его изменчивости, будь то античная версия, классицистская или иная, как не идет речь о специфическом трагедийном мироощущении. Впрочем, именно такая дифференциация (жанр или мироощущение) в рукописи и не проведена.

Поэтому и возникает сомнение в необходимости развернутого и самостоятельно выделенного фрагмента, посвященного понятию «роман-трагедия». Но обозначенная полемика не носит принципиального характера.

Содержательно значимым **«зерном» рукописи**, аккумулировавшим теоретические предположения и опыт работы с эмпирическим материалом, можно полагать параграф 1.3.5 «Стратегии чтения повествовательных текстов и их влияние на теорию и практики инсценирования» (с.226-260). Причем общий смысл и концепция рукописи раскрываются через, казалось бы, локальную проблему, которая далее, в главе 2 связывается с размышлениями о функционале и выразительных средствах существования *повествователя*, о роли и художественном качестве *комментария*. Концепция, разумеется, сформулирована, но – подчеркнем – это сделано не декларативно; концепция предъявлена через анализ художественной ткани.

Полагаем, что в этом и заключается суть театроведческой и – шире – искусствоведческой работы: речь идет об анализе художественной проблематики, в котором (анализе) осуществляется интеграция теоретического осмысления художественных практик и детальное исследование этих практик в конкретности и неповторимости: в основание анализа (глава 2) положены понятия/персоны *чтец*, *лицо от автора* и *рассказчик*.

Текст рукописи может быть специально отмечен с точки зрения взвешенности и пропорциональности **композиции**, которая способствует убедительности представления проанализированного материала и внятности реализации авторских намерений. Мы видим в тексте Н.С. Скороход четкое деление на фрагменты, причем, что встречается нечасто, выводы сделаны не только по главам, но и по другим, более локальным фрагментам – разделам и параграфам.

В частности – а частности в театроведческом исследовании весьма важны – полагаем, что следует одобрительно отозваться о попытке автора рукописи выстроить хронологический и персональный ряд появления и развития подходов театра к работе над литературным/эпическим материалом: параграф 1.3.3 посвящен 1970-1980 годам, в параграфе 1.3.4 речь идет о «факторах» Товстоногова и Любимова, этот же принцип осуществлен и в первых параграфах данного раздела.

При разнообразии контекстуальных связей, о которых уже сказано в настоящем отзыве, текст (и это отразилось в композиции) рассматривает *только* Достоевского – Достоевский как проблема, Достоевский как создатель художественной картины мира, Достоевский как «персонаж» сценических версий, и *только* Толстой – Толстой как полемист, Толстой как дидактически детерминированный мыслитель, Толстой как «зеркало» или совокупность «зеркал» личности повествователя. В центре внимания исследователя, как это следует из композиции рукописи, находятся *драматургичность текстов Достоевского и многообразный в своей цельности нарратив Толстого*.

Материал исследования Н.С. Скороход обширен; но не расплывчат: его составляют главным образом «сценические модели инсценизаций

Достоевского и Льва Толстого» (с.11), причем наряду с произведениями русского театра, от Вл.И. Немировича-Данченко до Г. Товстоногова, П. Фоменко и других ведущих отечественных режиссеров, представлен немецкий материал в версии Э Пискатора. Выбор автора исследования свободен и неформален, что полагаем существенным достоинством исследования, хотя, разумеется, этот выбор не лишен и субъективности. Тем не менее, считаем полезным поддержать немалый разброс произведений (принадлежащих не только Достоевскому или Толстому), к которым более или менее детально обращается диссертант: если речь идет о работе Л. Додина (с.247) – причем не столько с эпическим материалом, сколько с классикой вообще, - то в круг обсуждения включаются «Братья и сестры», а не только «Бесы»; в столь же свободно сформированном логическом ряду оказываются постановки С. Женовача (с.252) или П. Фоменко (с.255).

Текст рукописи Н.С. Скороход представляется убедительным доказательством того, что количественный охват эмпирического материала не есть условие масштабности научного исследования. В двух главах (примерно по 200 страниц текста каждая) углубленно рассмотрена театральная работа всего с тремя произведениями русских классиков. Когда-то шло немало споров о праве исследователя на такого рода локализацию материала, но сейчас это можно отнести к бесспорным достоинствам рукописи, а не просто увидеть в этом реализацию права автора на такое самоограничение.

В связи с названной особенностью исследования Н.С. Скороход кратко остановимся на содержании трех разделов главы 2.

В разделе 2.1, посвященном фигуре Чтеца в постановке «Братьев Карамазовых» (с.269-305), полагаем важным и оригинальным обращение к вопросу о жанре спектакля и, как это называет Н.С. Скороход, «приеме чтеца». Этот аспект спектакля оттеняется вниманием к писавшим о Достоевском философам и их интересу к спектаклю МХТ (Вяч. Иванов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Д. Мережковский, Д. Философов). В качестве особенно значимого для театроведческого исследования отметим внимание к оценке спектакля А.Р. Кугелем (параграф 2.1.4), поскольку полемика критика с любым сценически произведением, которое он рассматривал, и особая его страсть к полемике с Художественным театром позволяют увидеть некоторые грани театрального текста, не привлекавшие к себе внимание других авторов, как в имманентном дискурсе, так и в ретроспективном. Доказательным представляется размышление автора о трех линиях восприятия спектакля, о чем сказано в выводах к разделу 2.1.

Как это ни покажется странным, но в качестве контекста рассматриваемой проблемы в разделе 2.2, посвященном Лицу от автора в постановке «Воскресения», предстают далекие от романа Л. Толстого и его сценической версии художественные опыты («Лисистрата» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко) и теоретические идеи (Б. Брехт) – стр.312-313, а также проблематика личных взаимоотношений и оценок (Ю. Олеша и его нелюбовь к Немировичу-Данченко – стр.307). В рукописи обсуждается как

фигура и личность инсценировщика, Ф. Раскольников (с.324 и далее), так и, предваряя специально посвященный ему раздел, фигура и работа Э. Пискатора. Анализ «технологии» инсценирования и детализация представлений о творческой работе (с.330-331) соотношен со стремлением диссертанта изучить «разворот Вл.И. Немировича-Данченко к эпическим формам в первой половине 1920-х годов», для чего вводится оригинальное и выразительное понятие «эпическая идея» (с.358). В диссертации, расширяя ее проблемное поле, идет речь как о сделанном, в частности, о том, что автор называет «фактором Качалова», так и о нереализованном или формально сделанном в спектакле.

В разделе 2.3 (о «Войне и мире» у Э. Пискатора) меньше всего, скороговоркой, говорится о «технических» приемах работы с эпическим текстом – параграф 2.3.6. Главное, что автора рукописи интересует и к чему направлено ее внимание, – это мысль о том, что русский театр и Пискатор – своего рода сообщающиеся сосуды. Отсюда углубление в работу режиссера над русским материалом, в вопрос о влиянии на Пискатора со стороны людей и явлений русского искусства, только потом – обсуждение работы Пискатора как интерпретатора Толстого. Отсюда же акцент на отсутствии, как это называет диссертант, «прямого воздействия, влияния или заимствования» на линии Толстой-Пискатор (с.379). Можно говорить о почтительной влюбленности исследователя в режиссера, что заметно при обсуждении отличий спектакля от литературного материала, и о корректности отношения к автору литературной версии (речь об Н.Д. Волкове, желавшем создать еще одну пьесу Толстого, а не самостоятельное эпическое произведение на сцене). Наконец, основной интерес исследователя – Рассказчик (с. 397) четко и нетривиально определяется как функция и статус, но не роль для актера, парадоксально рассматриваются 3 героя «Я-формы», как это называет диссертант (с.401). Доверие вызывает вывод автора о том, что идеи спектакля через рассказчика «только проговаривались, но не утверждались драматургически» (с.413).

Характеризуя общее **содержание рукописи** Н.С. Скороход не только в концептуальном отношении, но и в отношении хода авторской, исследовательской мысли, в качестве локальных, но весьма значимых суждений и позиций, отметим в параграфе 1.2.2 позицию, связанную с «эпическими элементами», смысл которых автор видит во влиянии немецкого театра, что важно – а не немецкой драмы. В этой связи высказывается не бесспорное, но внятно изложенное (см. с. 109) представление о «театральном комментарии», каковой связывается с опытом В. Мейерхольда, в частности, в постановке «Леса», казалось бы, традиционного драматургического текста; приводится достаточно убедительное, с нашей точки зрения, сравнение брехтовских зонгов с музыкальным рисунком мейерхольдовских спектаклей, а также рассуждения об эпизации «Ревизора» в версии Мейерхольда (и о своеобразном движении от драмы к эпосу, от Гоголя к Достоевскому, что не вызывает возражений). Несмотря на упомянутую небесспорность рассуждений, мы видим право

