

## ОТЗЫВ

**официального оппонента Колязина Владимира Фёдоровича  
на диссертацию Скороход Натальи Степановны «Русский роман и  
театр: формирование эпического состава действия», представленную на  
соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности  
17.00.01 – «Театральное искусство»**

Наталья Степановна Скороход, в дальнейшем – диссертант, – широко известный российский исследователь проблем интерпретации классики. Ее книги изучают студенты и ученые, режиссеры и сценографы, другие мастера театра, свою концепцию и метод она положила в основу читаемого ею в РГИСИ (Российский государственный институт сценических искусств) курса по мастерству драматурга. Появилась плеяда молодых драматургов, воспитывавшихся по методике Скороход.

Нынче перед нами ее энциклопедический и хрестоматийный научный труд, который, безусловно, будет оказывать существенное влияние на практику инсценирования прозы и сам ход театрального процесса. Автор его до мельчайших деталей и подробностей исследует историю вопроса, основываясь на проработке гигантского массива документов, теоретической и историко-театроведческой литературы, личных впечатлений от целого ряда театральных постановок нового времени, всего массива интерпретационных идей, касающихся главной темы – перевода прозы в драму. Важнейшей чертой исследования является многослойность анализа: аспекты инсценизации романа рассматриваются в разных разделах диссертации в разных сопоставлениях и сочетаниях. Диссертант давно занимается этой темой, имеет множество публикаций и две тематические монографии («Как инсценировать прозу. Проза на русской сцене: История. Теория. Практика» (2010) и «Анализ постдрамы» (2015)). Ее кандидатская диссертация – «Проблемы сценического прочтения прозы» (2008.)

*Актуальность избранной ею темы безусловна – роман был и остается ведущим жанром русской литературы, его инсценировки – будь-то Толстой или Достоевский, Пруст или Булгаков, Трифонов или Сорокин, составляют основу репертуара большинства театров, таким образом, непосредственное влияние романа на театр сказывается с каждой новой постановкой и является животрепещущей темой. Созданный Н. С. Скороход труд несомненно будет способствовать пониманию современных процессов в сфере пересечений романа и драмы, так сказать, историзировав эти процессы. Сомневаться в правильности выбора указанной темы диссертантом, способным по уровню своей подготовки создать большой обобщающий труд с новаторским подходом, не приходится. Тем более что к систематическому изучению проблем инсценировки русского классического романа наше театроведение обратилось довольно поздно – с начала 1970-х годов.*

*Научная новизна исследования заключается 1. в целом ряде предложенных диссертантом концепций инсценирования романа, 2. значительном расширении наших представлений об эпическом и*

драматическом и их генезисе, 3. представлений о переключке и взаимодействии идей эпического театра России и Германии и новым и обширным взглядом на историю интерпретационных идей на протяжении целого столетия и 4. в ряде гипотез о возможности использования накопленных приемов в современной и будущей театральной практике. Меня как историка театра и германиста особенно заинтересовали анализ становления компонента «эпический» и сращивания эпического и драматического в русском театре, а также раздел «эпические элементы в театре 20-х – начале 30-х годов».

Диссертант определяет свой метод как историко-теоретический. О собственных теоретических положениях автора речь пойдет ниже, здесь же скажем только об обширной *теоретической базе исследования*. В списке использованной литературы диссертанту числится 462 источника, по меньшей мере, треть из них являются теоретической литературой, создающих весомую базу для исследования. Здесь как российские работы на протяжении XX века, так и зарубежные. Здесь имена от Гегеля и Лессинга, до Ж. Деррида, Б. Брехта и Э. Пискатора. Важные теоретические положения и выводы по проблемам «драматического действия» и теории «эпического театра» диссертант «выуживает» и из многочисленных статей исследователей и критиков, редко попадающих в поле зрения ученых, воскрешая давно забытое прошлое, случайные, но важные идеи, похороненные в пыльных изданиях прошедших двух веков.

Анализ идеи «драматизации романа» и «эпического состава действия» – двух генеральных тем исследования – проводится диссертантом на *широчайшем материале*. Структура исследования достаточно сложная, не однолинейная: автору то и дело приходится сталкивать и сопрягать не только материалы двух столетий, но и две оригинальные театральные системы – русского психологического театра и эпического театра Брехта. Но как умело и легко он справляется с тысячами источников и сотнями различных идей инсценизации романа, с обширными архивными материалами, создавая не монтаж цитат, как может показаться при беглом просмотре, а целостное литературо- и театроведческое повествование со своей интригой и анализом тех или иных приемов инсценизации и взаимопроникновения драматического и эпического приемов. Впечатление целого достигается путем четкого структурирования материала, эту стройную конструкцию вполне можно было бы назвать архитектурной.

«Эпический состав действия» в инсценировках русских романах (вторая генеральная тема диссертации) нигде в нашей науке не рассматривался столь систематически в тесном соотношении эпического и драматического в инсценировке и в сопоставлении с уникальным опытом немецкой сцены, где интерес эпике и эпическому измерению породил самостоятельный театральный жанр «эпическая драма» и целое направление, методику и приемы «эпического театра», связанное с именами Брехта и Пискатора.

Для своего исследования диссертант выбирает 1. модели инсценизации романов Достоевского и Льва Толстого, 2. тексты инсценировок и протоколы

репетиций Вл. Немировича Данченко и все его театральное наследие в целом, 3. модели инсценизации романов в Германии периода становления и развития теории и практики эпического театра Брехта и Пискагора, 4. тексты инсценировок и постановочные и театральнo-критические материалы спектаклей новейшего времени – Г. Товстоногова, Ю. Любимова, П. Фоменко, В. Рыжакова. 5. Наконец, собственные труды и статьи Натальи Скороход, которых более пятидесяти, в том числе три монографии послужили важным подспорьем для диссертанта для пересмотра и развития собственных идей.

*Литературу вопроса диссертант знает отменно* и поэтому трудно в каком-нибудь разделе обнаружить серьезные лакуны. Наоборот, большое, порой избыточное количество к о м м е н т р у е м ы х цитат из различных трудов и статей, аргументирующих ту или иную мысль или обосновывающих то или иное положение, создает впечатлений изящной барочности работы.

Диссертант нигде не замыкается в себе в угоду своей любимой мысли. Возникает своего рода полифония диссертационного текста и полифония рассмотрения ее предмета, благодаря умелому и искусному применению авторского метода сочетания аналитической и констатирующей, компаративистской и синтезирующей мысли.

Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и обширного списка использованной литературы, состоящего из 462-х наименований, а также четырех Приложений. Каждый раздел завершается четко сформулированными выводами, что придает концепциям диссертанта дополнительный вес и стройность. Диссертантом собран не имеющий аналога ни в российском, ни в зарубежном театре катехизис методов и приемов работы инсценировщиков, режиссеров и актеров с материалом инсценировки романов, изучать их теперь можно по данной диссертации. Рассмотрим теперь кратко структурные элементы работы, останавливаясь на самом существенном и перспективном и делая свои более или менее важные и скромные замечания.

Во Введении автор выделяет 11 положений, выносимых на защиту. Доказанность этих положений, как мы увидим дальше, не вызывает сомнения.

*В Первой главе диссертации «Проблемы инсценирования: эволюция практики и теоретической мысли в отечественном театре 19-20 вв.»* рассматривается открытие сценического потенциала романов Достоевского и Толстого. В главе суммируется огромный пласт подступов различных ученых и практиков рубежа веков к пониманию уже на этом раннем этапе соотношения эпического и драматического. Ставится важная задача «поставить вопрос о рождении романной структуры театрального спектакля» (с. 6.) – проблема, которая не исчезает до последнего раздела диссертации. В первом разделе главы исследуется вопрос влияния постановок романов Достоевского на дискуссию о возможности трагического звучания его романов в театре, долгое время подвергавшегося сомнению. По справедливости огромное внимание уделено опыту формальной школы и взглядам Шкловского на осмысление романа и приемов его воплощения.

Диссертант находит в текстах Толстого прием остранения и размышляет над его использованием (с. 93-95.). Здесь стоило бы обратить внимание на противоречие в рассуждении итальянского ученого Карло Гинзбурга, некоторые пассажи которого слишком общи и неконкретны («устранять предания, в которых рядятся вещи»? Здесь же возникает разговор о родстве смехового начала у Брехта и карнавального мироощущения у Бахтина, мысль о котором проводится в нескольких трудах эстетика Н. Хренова. К сожалению, данная идея так и остается неразработанной в нашем искусствознании, и диссертанту приходится ограничиваться простой ссылкой на мнение авторитета (с.96).

Диссертант проводит идею, что элементы эпики и стройная теория эпического театра Брехта не являлась для русского театра чем-то совершенно неизвестным и чуждым, поскольку элементы эпического мышления обнаруживаются уже в романе рубежа веков и в практике режиссеров начала XX века. Одновременно в диссертации постоянно выявляются сходства и различия между русской и немецкой «театральной эпикой». Здесь в центре давний и похожий неразрешимый спор в германистике и славистике о происхождении термина «остранения», по поводу чего существует масса гипотез (опередил Шкловский Брехта или нет и если ли существенные различия между «остранением» по Шкловскому и VE по Брехту, по поводу чего нет единства мнений и в немецком театроведении, где отдают должное Шкловскому, но отстаивают всеохватность и идейную четкость и марксистскую основу VE Брехта). В диссертации этот спор описан подробно, видимо, он продолжится и в будущем.

Диссертант обращает внимание на массу «предвосхищающих идей» в практике театра начала XX века, которые затем выльются в стройную систему эпического театра: театральный комментарий, реплика, хор, монтаж, оуждающие разрывы действия, диалоги с разъединением элементов. Обращено внимание также на то, что принцип «ставить всего автора» в одной постановке, присущий Мейерхольду, «раздвигал драматические границы до эпического звучания в плане воплощения романа» (с. 115.).

Бертольт Брехт как разработчик приема «исправления текста», имеющего прямое отношение к процессу инсценизации, постоянно в центре внимания диссертанта. В связи с Брехтом на страницах диссертации естественно возникает имя С. Третьякова. Следует, однако, отметить, что русские германисты Фрадкин, Эткинд, Клюев не считали влияние Третьякова на Брехта в плане создания теории «ключевым» (с. 118.). Концепцию эпического театра Пискарев разработал гораздо раньше Брехта, что он всегда подчеркивал, называя Пискарева своим «учителем».

Принципиальное значение имеет раздел 1.2.5 «Феномен инсценирования как эстетическая проблема». Здесь оценивается и оспаривается часто встречающееся мнение о «невозможности полноценного перевода прозы на сцену». Этому мнению противопоставляется масса примеров освоения прозы в постбрехтовскую эпоху 60-х – 90-х гг. В этом разделе в связи с анализом эпического элемента инсценировки встречается

мысль о том, что у Брехта «комментарий постепенно превращается в лирический» (с. 161.). Брехт-поэт, разумеется, не чуждался лирики, однако думается, речь в случае с комментарием в его поздних пьесах речь может идти скорее о «дидактически-лирическом».

В разделе 1.3.1 едва ли не впервые столь обстоятельно рассматривается решение проблемы освоения прозы у Бахтина и Брехта. Справедливо указывается на сложности восприятия брехтовской эстетики в СССР, предрассудки по отношению к которой живы до сих пор. Сопоставляя брехтовскую теорию с бахтинской, диссертант находит ряд важных точек соприкосновения, выделяя сходство в понимании «диалогического», принципа «незавершенности персонажа», а в понимании дистанции по отношению к персонажу и общность. Здесь снова в связи с ходом авторской мысли цитируется работа Н. Хренова, высоко ценимого мной. Однако я не уверен, что для того чтобы возник эффект очуждения, «актер должен произносить текст как цитату» (с. 170). Приемы актерского остранения у Брехта другие – дистанция, гротеск, артикуляция, холодность игры.

В разделах 1.3.2 и 11.3.3 анализируются дискуссии об инсценировании в послевоенные годы. 70-80-е годы определяются как период «безудержного вторжения прозы на сцену» (Б. Костелянец). Здесь особенно важен анализ концепции Г. Бояджиева, предложившего заменить инсценировку «режиссерской композицией», которую Скороход сравнивает с фокинской «партитурой». Работы Бояджиева по праву признаются «принципиальной вехой в рамках осмысления влияния романа на театр» (с.187). Высоко оценивая вклад С. Цимбала, отрицавшего в основанную на эпическом принципе западную документальную драму, диссертант то же время находит в его позиции существенный недостаток: наличие «неотрефлексированных автором параллелей с брехтианской мыслью о «присутствии» актера, транслирующего мысль самого Брехта» (с. 192.).

Как видим, диссертант не просто выстраивает свою концепцию театрального процесса, цитируя тех или иных критиков, но и дает их суждениям свою оценку, вступает в полемику, часто указывая на их недостатки или не соглашаясь высказанной мыслью. Это позиция не созерцателя, а творца партитуры критических и теоретических идей своего диссертационного произведения

В начале раздела 1.3.4 «Фактор Товстоногова и фактор Любимова» совершенно справедливо утверждается, что к концу 1970-х годов в театроведении «закрепилось отношение к инсценировке как к самостоятельному художественному произведению» (с. 193.). Начиная с этого раздела, диссертант все большее внимание уделяет развитию в нашей критике спора о возможности «русского лика *Verfremdung*». Интересно здесь суждение диссертанта об «особенностях отечественной театральной этики, где элемент VE не является обязательным, а актерское существование на сцене может стать «эпическим» не только в результате выхода их роли, но и при помощи нахождения природы чувств» (с. 203.). С этим феноменом нельзя не согласиться. Однако стоило тут же указать, что у огромного количества

русских театральными деятелями по отношению к брехтовской системе до сих пор сохранилось стойкое предубеждение как к чуждой именно русскому складу души.

Далее дискуссия о «русском Брехте» продолжается на примере постановок Любимова, режиссере, наиболее глубоко вклинившегося в Брехта и развившего формулу «Мейерхольд – Вахтангов – Брехт». Этот плодотворный синтез, по мысли Скороход, осуществлялся у режиссера на пути переходов «от драмы к театральной лирике» (с. 209.). Жаль, что диссертант не воспользовался здесь большим интервью Любимова Б. Зингерману и автору этого отзыва по случаю 100-летнего юбилея Брехта. На примере постановки «Преступления и наказания», игры актеров Высоцкого и Трофимова показано, как Любимов «переводил зрелище в брехтовский регистр». Большое место уделено факторам, объединяющим Таганку с театром Пискарева. О том, что Любимов был оценен в Германии достойным восприимчивым эстетикой Брехта наряду со Стрелером, свидетельствует тот факт, оба они неоднократно приглашались в Берлин на представительный Брехтовский диалог в доме-музее Брехта.

Раздел 1.3.5 посвящен «стратегии чтения повествовательных текстов». В связи со сменой волны интереса к текстам Толстого интересом к Достоевскому рассматривается дискуссия в журнале «Московский наблюдатель» за 1996 год. Диссертант отмечает, что новый уровень теоретического осмысления напрямую связан с влиянием на приемы инсценизации идей герменевтики и структурализма, чем обусловлены такие виды как «смыслообразующая интерпретация» и «фрагментарное воплощение романа», «прямое режиссерское чтение» (К. Гинкас) и деконструкция текста романа (с. 231).

Серьезное внимание уделяет диссертант изучению феномена А. Васильева с его сложными и тонкими театральными структурами, «вербальный театр» которого, по мнению Скороход, «имеет идеалистическую направленность». Это почти не встречающееся в критике утверждение тем не менее имеет под собой основание, если обратиться к позднейшим высказываниям режиссера. Диссертант, явно симпатизирующий Брехту, тем не менее выступает против появившегося в 1990-е годы поверья огульно связывать многие находки с освоением приема VE Брехта. Более сложный случай – попытка обнаружить в «Войне и мире» в постановке П. Фоменко – «самой радикальной интерпретации романа» – брехтовское влияние, несмотря, казалось бы на то, что режиссер не прикасался к драматургии создателя Берлинского ансамбля. Пристальный взгляд Скороход тем не менее находит в решительной отмене толстовских красок и дистанции роли с героем романа «раздвижение диапазона эпической мысли Брехта» (с. 260.). Заметим, что мягкость фоменковской палитры сопротивляется жесткости и поучительности Брехта, но Фоменко, как видно, оказались полезными некоторые эпические приемы – прием дистанцирования для передачи толстовской оптики стороннего взгляда на героя, а также использование симультантных декораций, близких скорее Пискареву, чем Брехту.

Во Второй главе автор сосредоточивается на «Повествовании как эпическом элементе в составе действия».

В разделе 2.1.1 автор диссертации, обожающий прием ретардации, снова возвращается в 1910-е годы. Внимание диссертанта сосредоточено здесь на зарождении эпического элемента в русском театре и взаимовлиянии постановок Немировича-Данченко и Пискатора и в связи с этим на приеме Чтеца. Насколько мне известно, специальных исследований о зарождении эпики в русском театре до сих пор не проводилось, хотя в огромном количестве статей эта мысль уже присутствовала. В связи с этим всесторонне исследуется постановка Немировича-Данченко в Художественном театре, где было впервые в истории этой сцены применено «разрушение иллюзии зрелища» (с. 272).

Это одно из наиболее сильных мест диссертации, отличающееся четко выстроенной концепцией и ясностью теоретической мысли, синтезирующей опыт всего предыдущего исследования элемента эпического.

О. Радищева приводит сведения о том, что Станиславский и Немирович-Данченко уже в сезоне 1909-10 гг. на репетициях часто стали употреблять слово «эпический» (с. 276.). Осторожный к смелым заявлениям диссертант справедливо полагает, что этот термин в те годы скорее обозначал «природу чувств» и не использовался для обозначения приема. Обращено внимание на невероятное расхождение в критике о постановке «Лизистраты», примененный там прием Скороход классифицирует как вариант «разъединения элементов» (с. 313.). Прием этот был холодно встречен, не удивительно, что критика Немирович-Данченко с этого момента резко увеличилась.

Пристально исследуя генезис понятия «эпическое» на российском театре, диссертант обращает внимание на то, что в 1920-годы наблюдается «разворот к эпической форме» (с. 316.). Она отмечает, что в инсценировке «Воскресения», выполненной Раскольниковым, 4-й акт по своему построению напоминал эпические опыты Пискатора, когда интрига «погружается в «густой суп» документального контекста (с. 329.). Это очень важное наблюдение, на которое в критике мало кто обращал внимание, обычно рост внимания к документалистике связывают с 1960-ми годами. Отмечая сложности пробивания в критике понимания эпического приема, диссертант пристально сопоставляет «концепцию эпического действия» в постановке «Воскресения» с пискаторовским решением в постановке «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (1928), в которой, по выражению Скороход, Немирович «отчасти копирует пискаторовские приемы композиции» и одновременно задумывает введение в сценическое действие лица от автора (с. 346 – 350). Скороход напоминает давно забытый факт из биографии Немировича-Данченко, который во время своей зарубежной командировки не только изучал законы кинематографии в студиях Голливуда, но и посмотрел упомянутый уже спектакль Пискатора «Распутин...». Констатируются различия в понимании эпического у Немировича и Пискатора: тогда как в Художественном театре «эпическое действие

выстраивается исходя из поэтики роли», Пискатор «окружает персонажа широким контекстом документальной действительности» (с. 350). Во второй половине главы диссертант сосредоточивается на анализе приема Рассказчика в спектаклях русских и немецких режиссеров. Для этого подробно проанализирована инсценировка «Войны и мира» Павла Данильченко, впервые решившего, по мысли автора работы, задачу создания «эпического полотна по роману в своей постановке «Картины 1812 года», предвосхищая тем самым Пискатора (с. 383.), и знаменитая пискаторовская адаптация «Войны и мира» в различных ее редакциях. Анализируя функцию Рассказчика в спектакле Пискатора, диссертант отмечает, что Рассказчик призван, кроме всего прочего, «транслировать мысль, что представить на сцене 200-страничный роман адекватно и современно под силу только эпическому театру» (С. 394.).

Развивая свою мысль, диссертант далее подробно останавливается на эпических приемах донесения до публики идей театра Пискатора: 1. путем представления персонажей («герои дают согласие представлять «романные свойства» лишь в той мере, в какой они нужны для театрального действия), 2. путем наглядного представления «технологии превращения романа в его сценический вариант», ничего не скрывая от зрителя (с. 399-400.). В итоге диссертант приходит к выводу, что «Я»-форма, уже достаточно явственно развитая в постановках Немировича-Данченко, практически подобна брехтианскому эффекту очуждения, буквальному выходу героя из сюжетного действия в зону комментария и оценки» (с. 404.). Смелая теоретическая гипотеза диссертанта находит достаточное здесь обоснование, с ней полезно было познакомиться немецким брехтоведам.

Раздел 2.3.6 целиком посвящен эпическим средствам Пискатора и поэтике толстовского романа. «Война и мир» Пискатора подробно описана и проанализирована во всей совокупности приемов. В результате своего анализа диссертант, приходит к выводу, что «толстовское остранение прекрасно работает в режиме брехтовского очуждения в сцене Бородинской битвы» (с. 418.). Выясняется, что эпические идеи настолько глубоко проникли в практику советской и русской режиссуры во многом с легкой руки таких первопроходцев как Немирович-Данченко, Раскольников, Терентьев, что, как замечает Н. Скороход, «сегодня мы даже не осознаем, насколько часто видим на сцене эпические приемы, открытые Пискатором» (с. 418.). Не проходят мимо внимания исследователя и некоторые противоречия пискаторовской инсценировки, которую она рассматривает в нескольких ее редакциях для различных постановок в Америке и Западной Германии. В разделе 2.3.7 диссертант находит возможность также показать, насколько инсценировка Пискатора повлияла на более поздние постановки романа – «Войну и мир» в Бургтеатре 2011 года, Виктора Рыжакова в АБДТ 2015 года и Петра Фоменко в его Мастерской 2001 года. Таким образом, постановочные идеи Пискатора разлетелись по свету не в последнюю очередь благодаря усилиям русской сцены (с.436.).



В кратком шестистраничном Заключении автор диссертации отмечает, что «эпическая идея, воспринятая в 1950-60-е годы с некоторыми опасениями, сегодня уже не оспаривается». «Исключительно иллюзорный драматический театр в настоящий момент – зрелище скорее музейное» (с. 440.). Примерно ту же мысль высказал маститый западногерманский критик, редактор журнала «Театер хойте» Хеннинг Ришбитер» в своей книге «Немецкий театр на Востоке и на Западе», вышедшей в Берлине в середине 1980-х годов.

Резюмируя, автор отмечает, что влияние романа на становление эпического состава действия рассмотрено в ходе исследования в трех оптиках 1. через подходы инсценизации романа, 2. через изучение эволюции театроведческой мысли в области теории инсценирования, 3. через посредство сопоставления полученных результатов с помощью теории немецкого эпического театра». Конкретные итоги подведены в 17 пунктах заключения (с. 417 – 418). Заключительный вывод автора звучит следующим образом: «Эпические стратегии сегодня узаконены в русском театре, влияют на драматургию и перформативную практику; эпизация состава действия продолжается» (с. 445.).

В Приложениях опубликован выше упомянутый перевод инсценировки «Войны и мира» авторства Эрвина Пискатора, Альфреда Ноймана и Гунтрама Прюфера для американской постановки в Судии-мастерской Пискатора в Нью-Йорке, выполненный специально по заказу Н. Скороход для диссертации и послуживший основой для анализа приемов инсценирования во второй главе настоящей работы. Без настоящей публикации доказательства автора были бы не столь весомыми и доказательными.

Теоретическая и практическая значимость исследования, как уже говорилось в том, что впервые в русском театроведении появился труд, обобщающий теорию и практику длительной традиции инсценирования прозы и романа, выведен своего рода код инсценировки – эпический состав действия, изученный автором во всех деталях и на всех уровнях. Исследование проведено не в отрыве от театральной практики, а наоборот основывается на обширном материале постановок российских режиссеров от начала XIX до начала XXI века. Выше уже говорилось, что огромная новаторская работа Н. Скороход является своего рода катехизисом приемов инсценирования и может использоваться инсценировщиками, драматургами и педагогами театра и кино в качестве практического пособия. Но значение работы Н. Скороход не исчерпывается историческим очерком развития вопроса, последовательным разбором режиссеров – корифеев русской сцены в области инсценирования прозы – и катехизисом приемов. Диссертант приходит к убеждению, что режиссура XX века наработала достаточный «арсенал средств и приемов, позволяющих воплотить на сцене эпический элемент в составе театрального действия» (с. 443.). Вопрос о невоплотимости романа (разумеется, не поделки, а настоящего произведения искусства) на сцене отныне закрыт. Как в «Органоне для театра Брехта» практические рассуждения выливаются в теоретические положения, создающие стройную систему, так и в работе Скороход пристальное изучение материала приводит автора к созданию

истории и теории инсценирования романа на опыте работы инсценировщиков и постановщиков на протяжении XX–XXI века. К основным теоретическим идеям диссертанта следует причислить:

– тезис о естественности расширения драматического действия за счет включения в его состав эпических элементов, вытекающего из логики развития русской сцены рубеже веков,

– теоретическое обоснование корреспондирования результатов творческих открытий Немировича-Данченко с поисками и принципами формирующегося в 20-е годы феномена немецкого эпического театра,

– тезис о параллельности и асинхронности формирования феномена немецкого эпического театра с параллельными процессами в русском театре, развивавшего эпические приемы в ином ключе,

– разработка и иллюстрация на практических примерах эстетического принципа «эпический состав действия», не встречающегося ни в одном зарубежном словаре театра,

– гипотеза об окончательном снятии дискуссий о правомерности инсценизации прозы благодаря оправданию на основе сценической практики принципа формирования эпического состава действия, окончательно примиряющего эпическую и драму,

– тезис о тенденции расширения типов и разновидностей театрального комментария в русском театре в направлении функционирования его в эпическом качестве,

– тезис о параллельном развитии понятия «романности» у Товстоногова с вычлениением эпических элементов, которые со временем стали обретать смысл остранения,

– подтверждение на теоретическом уровне родства поэтического театра Любимова с его приемами «расслоения действия», выстраивания нелинейных связей и появления «Я»-формы с приемом очуждения в брехтовском театре, при использовании способов сопряжения эпических элементов, открытых Вахтанговым и Мейерхольдом,

– констатация расхождения на теоретическом уровне между теорией и практикой немецкого эпического театра и практикой русских режиссеров, строящих действие на основе «эпического состава» и русского варианта эффекта очуждения (немецкий режиссер ставит во главу угла политическую актуальность или идеологическую позицию, русский режиссер стремится в первую очередь освоить философию и поэтику автора).

Завершая анализ диссертации Н. Скороход, хочется высказать пожелание скорейшего превращения ее диссертации в книгу, которая займет достойное место в числе трудов, необходимых драматургу, историку театра, театральному практику, педагогу и студенту. Думается, к ней как к академическому труду, охватывающему опыт развития театра с точки зрения оттачивания приемов инсценирования прозы на протяжении более чем столетия, проявят интерес и зарубежные издательства.

Список использованной литературы адекватно представляет заявленную тему, приведенные там монографии и статьи, архивные и сетевые источники цитируются в диссертационной работе.

Замечания автора отзыва изложены по ходу анализа диссертации, носят характер полемики, а не опровержения тех или иных положений и мыслей, или характер дополнений специалиста по тому или иному пункту и не могут влиять на общую высокую оценку работы.

Учитывая все вышеизложенное, можно сделать вывод, что диссертационная работа «Русский роман и театр: формирование эпического состава действия» соответствует требованиям, установленным п.п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842 «О порядке присуждения ученых степеней» (в текущей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, а ее автор Скороход Наталья Степановна заслуживает присвоения ученой степени доктора искусствоведения.

Тема диссертации, ее содержание, методы исследования соответствуют паспорту научной специальности 17.00.01 – «Театральное искусство».

15 мая 2021 г.

Автор отзыва:  
Ведущий научный сотрудник  
Федерального государственного  
бюджетного научно-исследовательского учреждения  
«Государственный институт искусствознания»  
доктор искусствоведения,  
Колязин Владимир Фёдорович  
Адрес: 129347 Москва улица Ротерта дом 9 кв. 111.  
e-mail: koljazin@mail.ru  
телефон: 8 967 170 95 66

Подпись В. Ф. Колязин  
Удостоверяется:

