

ОТЗЫВ

на автореферат диссертации Н.С.Скорород «Русский роман и театр: формирование эпического состава действия», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство

Докторская диссертация Натальи Степановны Скорород привлекательна и значима в ряде отношений. Актуальность проблемного поля работы очевидна и не требует отдельных слов. Автор отвечает на сложную проблематику, скрепляющую прошлое и настоящее театра, его практику и теорию, наконец, взаимодействие двух великих видов искусства: театра и литературы, причем в ее вершинном, наиболее сложном жанре романа, к тому же и последний представлен его вершинным выражением: русским романом. Чтобы взяться за осмысление столь сложной реальности, представляющей целый сгусток до сих пор не решенных острых проблем, нужна немалая исследовательская смелость и высокая научная компетентность, не говоря об «исходных» духовно-интеллектуальных способностях. Это все у Н.С.Скорород есть. А также, что очень помогает, есть огромный и успешный практический опыт работы театрального сценариста, драматурга-инсценизатора художественной прозы и опыт его теоретического осмысления (Н.С. – автор нескольких книг об инсценировании литературы).

В результате создано солидное, оригинальное, в целом решающее поставленные автором и востребованные современной теорией и практикой задачи *историко-теоретическое исследование* о путях, перипетиях и способах двухвекового освоения театральным искусством содержания и поэтики романа и его историко-генеалогической основы: эпоса, эпического «начала», я бы даже сказал – «субстанции» романного жанра. Что стало отличительной чертой истории театра, российского и немецкого в частности и в особенности, на протяжении XX – первой трети XXI веков.

Само соединение исторической и теоретической оптик в исследовании Скорород представляется весьма важным, по-настоящему современным и плодотворным. Возможности обоих подходов в этом взаимодействии, сохраняя собственную логику, самооценку и границы, существенно конкретизируются и взаимно проверяются/проверяются. С этой точки зрения основные результаты исследования Н.С.Скорород, на мой взгляд, и весьма существенны, могут и должны быть высоко оценены, но и, с другой стороны, неравноценны, включают как доказанные и верные положения, так и весьма спорные, а также оставляют незатронутыми и открытыми ряд аспектов большой общей темы «роман и театр» (что с учетом огромности и сложности темы вполне естественно).

К бесспорным позитивным достижениям исследования Н.С. Скорород я бы отнес:

1. Концептуализацию истории русского и немецкого театра с позиций освоения им романа и «романной культуры»;
2. Выделение и осмысление основных исторических этапов освоения русского романа, его эстетики, поэтики и прагматики российским и немецким театром;
3. Анализ процесса усвоения методологии и поэтики русского романа театральной методологией и поэтикой и эволюция последних на этой парадигмальной основе (на материале русского и немецкого театров);
4. Концептуальное осмысление указанной эволюции как осознания, освоения и развития принципов, кристаллизованных в теории «эпического театра» (Б.Брехт) и практически реализованных через ассимиляцию, расширение и развитие «эпического элемента» действия (к этому выделяемому Н.Скорород ключевому индикатору «романизации» театра она относит, прежде всего, появление и возрастание роли комментатора («театрального комментирования») в целостности сценического действия; нарастание нелинейности в составе последнего посредством «расслаивания драматического действия, перекомпоновке событий,

разрушающих линейность их развития и формирующих эпический состав» (с. 7 автореферата);

5. Включение в общую картину истории театра как освоения романа ее научного метауровня: концептов и теорий, объясняющих и интерпретирующих процессы и результаты взаимодействия театра (его практик и профессиональной культуры) и литературной (романной) культуры в ее лучших образцах (романы Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского), осмысляющих специфическую проблематику инсценирования прозы.

Каждый из этих пунктов заключает в себе множество важных составляющих, что и позволяет по достоинству оценить масштабы, существенность и значимость (как теоретическую, так и практическую) исследования Н.С.Скорород.

Однако, как уже сказано выше, в диссертации Н.С.Скорород, для меня во всяком случае, есть и дискуссионные моменты, и недостатки. Что объясняется как объективной сложностью исследуемой проблематики, так и дискуссионностью ряда теоретико-методологических позиций исследовательницы.

Мне представляется, что, избрав в качестве главного основания и ориентира работы, понимания ее целей и задач, теорию эпического театра Б.Брехта (с.8, 9), элиминировав критическое отношение к ней, Наталья Степановна попала в, условно говоря, «ловушку Брехта». Дело в том, что Брехт назвал свой театр «эпическим» достаточно произвольно, во всяком случае, как минимум, односторонне. Он взял за основу некоторые близкие ему идеи Аристотеля, осмыслившего театр как таковой, используя их как теоретическую основу практики собственного игрового, условного (содержательно – политического) театра. Чья специфика весьма далека от специфики собственно эпоса как рода литературы и выросшего из него со временем романа.

Как и Брехт, Н.С.Скорород сосредоточена, в основном (на деле – всецело), на том, что семиотики называют синтагматикой (внутренней структурой) и прагматикой (механизмах воздействия) драматического действия. Некоторые их черты в театре XX века действительно сходны с романскими и явно испытали его влияние. Это, прежде всего, множественность событийных (сюжетных) линий. Но между игровым театром и романом (тем более, прародителем его, эпосом) гораздо больше различий. И это именно то, на чем, вслед за Брехтом, делает концептуальные акценты Н.С.Скорород, принимая и представляя особенности поэтики эпического театра в качестве (изначально) романских. На первом и главном месте включенная в целое спектакля фигура комментатора и его комментариев. Фигура, дистанцирующаяся от событийной ткани спектакля и с позиций венаходимости остраивающая поступки и психологию персонажей. Сегодня мы хорошо знаем, что эта фигура (и ее функции) в том или ином виде характерны для всех типов игрового театра, начиная с площадного народного и комедии дель'арте, что в современном театре она вводится не только (и часто не столько) в эпическое действие, но и в драматическое (как голос А.В.Эфроса в его спектакле «Дальше – тишина»), в лирическое (как, скажем, у Д.Крымова в «Записках охотника»). Нередкое превращение самих персонажей в комментаторов только усиливает игровую природу спектаклей, заставляет зрителей выйти из иллюзорной реальности художественного нарратива, чего и добивался Брехт ради эффекта осознанности зрительского мироотношения. Немирович-Данченко, вводя комментатора или Чтеца (правда, с иными духовными целями), добивался того же. Но такое дистанцирование, демонстрация и осознание (авторами и зрителями) условного игрового характера художественного мира вовсе не синоним эпичности/романности. Иначе говоря, наличие комментатора и комментария не обязательно выступает средством и симптомом «романизации». Скорей, наоборот, о чем я скажу чуть позже.

Но не менее важно и обратное: «романизация», особенно когда она носит не формальный, а органический и имманентный характер, вполне обходится без фигуры комментатора. Жаль, что такого рода практика (как, например, в классических

спектаклях Л.А.Додина «Братья и сестры», «Чевенгур», «Жизнь и судьба») осталась за пределами анализа Н.С.Скороход. Жаль, потому что в них хорошо виден не формальный (на уровне «поэтики»), а глубинный исток подлинной эпичности и романности драматического действия. Все-таки любая поэтика (в единстве своего синтаксиса и прагматики) производна от семантики (жанра и произведения), их, говоря на современном языке, «контента», основу которого составляет особая концепция и реализующая ее картина мира. Специфика древнего, свойственного традиционному архаическому обществу эпоса и выросшего из него романа разных эпох (не «эпических элементов»-приемов, по Брехту) – в восприятии мира, социума, истории, жизни и судьбы семей, людей и даже сознаний как объективной самодовлеющей реальности в ее имманентных самозаконности, предметно-событийном и ценностно-смысловом разнообразии и сложности. При этом воспринимающим сознанием в эпосе выступает родовое коллективное сознание, к тому же подчиняющее себя самодовлеющей реальности, словно растворяющее в нем свое видение. Этот дар репрезентации объективной, самозаконной и самодовлеющей реальности (дар, как говорил Бабель о Л.Толстом, писать не о горах, а горами) унаследовал великий роман XIX века, что стало важной эстетико-мировоззренческой предпосылкой и новаторских романов Достоевского с его полифонией духовных позиций героев и отсутствием прямого авторского «перста указующего» (как позже показал В.Д.Днепров, Достоевский имеет и выражает свою позицию, но отнюдь не в становящейся рядом с позицией героев собственной, открыто оценочной, а опосредованно – через показ практических результатов реализации их духовных позиций). Такое понимание эпоса и романа воплощено в глубокой научно-философской традиции, идущей от Гегеля, прозорливо и метко назвавшего роман «эпосом буржуазного мира», до М.М.Бахтина и его отечественных и зарубежных единомышленников (например, Э.Ауэрбаха с его «Мимесисом»). Русский роман, включая уже и великие романы XX века, как нельзя лучше соответствует такому его сущностному пониманию. Понятно, что «комментирование», как и любые иные способы весьма актуального для театра усиления роли и демонстрации авторского начала, для эпического романа как раз не характерны; в этом плане ссылка на бахтинскую вневенность (или аналогия с ней) (с.24) не кажутся релевантными: романная вневенность - это прежде всего видение объективного целого, способность видения и понимания существа происходящего, а не формальный выход за пределы сценического действия или локального художественного хронотопа. Что, между прочим, с идеологией Брехта перекликается. Но не с самими по себе приемами очуждения-остранения, как полагает автор, не с игровым отношением к образам в виде музыкальных или цирковых интермедий (с.25) – что суть формально-языковые следствия, как и брехтовские зонги, а с принципиальной установкой театра Брехта, как и его драматургии, на познание мира. В своей познавательной доминанте эпический театр Брехта сходится с мировоззренческими установками классического, русского прежде всего, романа, хотя содержание этой доминанты у них разное: у Толстого и Достоевского доминирует познание духовных оснований жизни (нравственных, религиозных), а у Брехта и его последователей – «социальной причинности», в большой степени – политической (интересно, что такой эпический писатель, как В.Гроссман, синтезирует обе эти направленности романа, что продолжает жить и на сцене).

Таким образом, мне представляется, что, пойдя за теорией эпического театра Брехта, некритически восприняв ее основные постулаты в сфере поэтики, Н.С.Скороход в теоретическом плане редуцировала тему «русский роман и театр» до весьма ограниченного круга сценических феноменов, чья генеалогическая связь с романом и его прародителем–эпосом весьма проблематична. При этом оставив в стороне более

глубокие содержательные основания и направления влияния ведущего эпического жанра современной мировой и русской литературы на практику театра XX века.

Но эту работу Наталья Степановна Скороход сможет сделать и сделает в недалеком будущем. Пока же констатирую, что и уже сделанного в защищаемой диссертации вполне достаточно, чтобы признать ее самостоятельным законченным оригинальным и давшим весомые научные результаты исследованием на актуальную и трудную историко-теоретическую тему. Диссертация отвечает всем нормативным требованиям к докторским диссертациям, а ее автор – Наталья Степановна Скороход, несомненно, заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01. – театральное искусство. Поздравляю Наталью Степановну с большим успехом в научном творчестве и призываю диссовет уважаемого ГИТИСа проголосовать за присуждение ей искомой степени.

Завкафедрой истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого Президента РФ Б.Н.Ельцина, доктор философских наук, профессор (Л.А.Закс)



Закс Лев Абрамович
620144, Екатеринбург, ул. Серова, 47-65
+79122815750
e.mail: u4345laz@gmail.com