

## О Т З Ы В

официального оппонента на диссертацию Молчановой Марии Сергеевны  
«Культурфилософские и эстетические предпосылки формирования  
режиссерского мышления в Германии на рубеже XVIII–XIX веков»,  
представленную на соискание ученой степени  
кандидата философских наук  
по специальности 09.00.04 — Эстетика

Диссертация Марии Сергеевны Молчановой посвящена теме важной и несомненно актуальной. Современный театр по преимуществу режиссерский, и в таком виде он существует с конца XIX века — уже более ста лет. О режиссерском театре имеется обширная литература. Однако культурные предпосылки его возникновения и его исторические корни далеко не осмыслены. Главное значение диссертации М.С.Молчановой мне видится в том, что предметом изучения здесь становятся именно процессы зарождения и формирования режиссуры в период рубежа XVIII–XIX веков, когда она еще не сделалась самостоятельным родом театральной деятельности и не обрела собственное имя. Материалом же исследования является немецкий театр, один из великих театров в мировой истории драматического искусства.

Исследуя формирование режиссерского мышления, М.С.Молчанова привлекает разнообразные источники: философские труды, эстетические трактаты, художественные манифесты, драматургические произведения и, конечно же, спектакли, в которых были реализованы ранние режиссерские интенции.

Во введении М.С.Молчанова устанавливает четкую границу между режиссурой в сложившейся к XX веку форме и тем состоянием, в котором она находилась на рубеже XVIII–XIX столетий. Существование режиссуры автор объясняет потребностью в организующем сценическое действие начале, позицией демиурга-творца, поисками новых сценических форм. В

режиссерском театре творцы спектакля, подобно философам, конструируют собственные картины мира, а это требует философского осмысления.

В рассматриваемый период наблюдается спонтанное использование отдельных компонентов режиссерской профессии (в работе с актерами, в декорационном оформлении и т.п.), но не возникло еще представление о спектакле как целостном произведении искусства, создаваемом режиссером. Такое состояние М.С.Молчанова обозначает терминами «предрежиссура» и «парарежиссура».

В немецком театре первые опыты «парарежиссуры» осуществляет Шредер. Он «берется за подготовку спектакля от начала и до конца, размышляет о декорациях, сам нанимает плотников и столяров, дает им разного рода указания, приглашает музыкантов и прослушивает их, занимается с актерами» (с. 7). Следующий шаг в направлении режиссерского театра предпринимает Гете. Он ставит перед собой задачу построения единого образа спектакля, тщательно разрабатывает мизансцены и жесты, принципы декорационного оформления.

В первой главе диссертации прослеживается становление личностного начала в европейской культуре нового времени; проанализированы эстетические теории Канта, Шиллера и Фихте. Главный герой второй главы — Гете, драматург и теоретик искусства. Третья глава посвящена художественным теориям романтизма: труды Шлейермахера, Августа и Фридриха Шлегелей. Центральная тема четвертой главы — «вечные образы» и исторические персоналии, рассматриваемые с точки зрения формирования режиссерского мышления. Пятая заключительная глава представляет художественные концепции и драматургические опыты Гофмана, Клейста, Новалиса, Тика, Клингемана.

Особенно удалась автору глава, посвященная Гете. В ней проанализированы драмы «Гец фон Берлихинген», «Горкватто Тассо»,



рассматривается сценическая деятельность писателя на посту руководителя Веймарского театра. М.С.Молчанова отмечает, что Гёте воспринимал сцену как шахматную доску, на которой он расставлял живые фигуры и понуждал их двигаться по строго обозначенным траекториям.

Среди лучших частей диссертации я бы выделил параграфы о новеллах Гофмана, о «Ночных бдениях» Клингемана-Бонавентуры. Интересны наблюдения автора, касающиеся поэтики Людвига Тика и связей его комедии с древнеаттической комедией Аристофана.

Через всю диссертацию последовательно проводится мысль о том, что режиссура — не просто художественное изобретение. Зарождение и последующее формирование режиссерского искусства обусловлено глобальными процессами, протекавшими в европейской культуре, начиная с эпохи Возрождения: понимание творчества как свободной деятельности, не стесненной традициями; концепция художника-демиурга, творящего собственный мир, созидающего его, как бог, и даже лучше бога.

В эстетике Возрождения наметились первые предпосылки режиссерского мышления, хотя ренессансный театр во многом остается еще театром традиционного (традиционалистского) типа.

Театр данного типа существовал в эпохи античности и средневековья. Всё в нем, вся его поэтика и эстетика, все его приемы закреплены нерушимыми вековыми традициями.

Зададимся вопросом: что стал бы делать режиссер, появившись он в античном театре. В нем делать ему было попросту нечего. Мизансцены актеров и хора, их жесты, даже их интонации имели постоянную семантику и не допускали художественного выбора. Если, например, хор выходил на оркестру через правый парод, зрители понимали, что пришел он из города или гавани; если через левый, явился из чужой страны. Протагонист, исполнявший главную роль, выходил только через центральный портал сцены. Выход актера из-под

оркестры по так называемой лестнице Харона, означал, что изображает он призрака, явившегося из царства мертвых.

Поэтика режиссерского театра опирается на сложную систему ассоциаций и апеллирует к воображению зрителей, а оно вызывает разночтения. Один и тот же образ разные зрители могут воспринять и истолковать по-разному. Иначе обстоит дело в театре античности и средневековья, знаки которого лишены полисемантической.

Лукиан в диалоге «О пляске» укоряет исполнителей за то, что они иногда путают движения. Один актер из-за ошибочного жеста вместо Зевса изобразил Фиеста, а другой, исполнявший роль Семелы, показал Главку. В современном театре немыслима ситуация, чтобы играющий Гамлета актер оступился на сцене, произвел неловкий жест, и все сразу бы сказали, что это уже не Гамлет, а... Дездемона. Судя по высказывания Лукиана, в античном театре такой казус вполне возможен и не раз случался с неопытными исполнителями. Нечто подобное наблюдается и в фольклорном театре. В нем пластика актера столь же однозначна, как жесты дорожного регулировщика.

Только в эпоху Просвещения происходит окончательный распад традиционного комплекса театрального искусства, и это открывает широкое поле для режиссерской деятельности.

Ряд суждений диссертанта требуют, на мой взгляд, уточнений и более развернутых обоснований. Автор считает, что «формирование режиссерской профессии в Германии опережает процессы, происходящие в других европейских странах» (с. 6). Это утверждение, возможно, и справедливо, но нуждается в доказательствах, требует исследования, пока же звучит декларативно и голословно.

Мне кажется, что на рубеже XVIII–XIX веков схожие процессы протекали во всех театральных странах Европы, во всяком случае, главных театральных странах: и в Англии, и во Франции, и, конечно же, в России.



В русском театре того периода энергично режиссерствуют Шаховской и Гнедич. Они много занимаются с Екатериной Семеновой, добиваясь совершенства декламации и пластической выразительности. Тетради Семеновой с текстами ролей хранят пометки Гнедича о том, как следует произносить ту или иную реплику («с восторгом», «нежно», «с исступлением»), какие в данном месте необходимы жесты — вплоть до таких мельчайших деталей, как направление взгляда и движение ресниц.

Тут нет режиссуры спектакля, но режиссура роли определенно наличествует. Пример Шаховского и Гнедича — далеко не единственный.

Решительное несогласие вызывает у меня заявление автора о том, что на русской сцене «театр и драматургия фактически разминулись, и главные драматические произведения первой трети XIX века оказались непонятыми до конца ни актерами, ни теми драматургами, которые стремились реформировать русскую театральную сцену» (с. 181).

Главные произведения русской драматургии рассматриваемого периода — «Горе от ума» и «Ревизор» — нашли конгениальных исполнителей в лице Щепкина, Мочалова, Каратыгина, Сосницкого и др. За первые 15 лет сценической жизни эти пьесы выдержали на императорской сцене около двухсот представлений. Факт уникальный не только для русского, но и всего европейского театра. В то время новая пьеса обычно игралась 5-6 раз, и в редких случаях выдерживала до 20 представлений.

Правда, Мочалов так и не сыграл предназначенную ему роль Арбенина, но не потому что разминулся с Лермонтовым: постановка «Маскарада» запрещена цензурой.

По утверждению М.С.Молчановой, «в Германии процесс обособления отдельного индивидуума связан с утверждением протестантской идеологии в полемике с католическими доктринами» (с. 34).

Влияние протестантизма на немецкую культуру несомненно. Однако ренессансная концепция личности, разрушающей культурные табу, была явлена в Германии до Лютера, до его первых выступлений, положивших начало Реформации. Это и «Корабль дураков» Себастьяна Бранта (1494 год), и «Венера» Кранаха (1509 год), как принято считать, первый опыт ню в немецкой живописи, и автопортреты Дюрера, включая самый вызывающий его автопортрет 1500 года, в котором художник изобразил себя в образе Христа. Именно через автопортрет Ренессанс утверждал концепцию художника-творца.

Не могу согласиться с утверждением, что «первыми стилизаторами стали сторонники романтизма» (с. 87). Стилизация имела место в искусстве античности, средневековья, эпохи Возрождения, и примеров тому множество. Драматурги паллиаты стилизовали новоаттическую комедию, приравнивая ее к реалиям римской жизни. Что как не стилизация византийская трагедия «Христос Страждущий» с ее подзаголовком «драматическое изложение по Еврипиду» или пьесы Гросвиты Гандерсгеймской, написанные «слогом Теренция»?

Романтические стилизации были частью более масштабного явления. Романтики первыми утвердили историзм художественного мышления. В литературе, театре, изобразительном искусстве они выступали искателями исторической истины. Так, Пушкин усматривает цель своей «истинно романтической трагедии» в том, чтобы «воскресить минувший век во всей его истине». Благодаря романтикам возник жанр исторической драмы, и в театре утвердились исторические декорации и костюмы.

Хотел бы обратить внимание диссертанта на то, как формирующееся режиссерское мышление проявилось в структуре драмы и обрело словесную форму в виде ремарки.



Известно, что ремарка вошла в драматургию относительно поздно. В античной драме никаких ремарок не было. Ремарки, которые мы видим в современных изданиях античных пьес, были присочинены позднейшими комментаторами и переводчиками.

Краткие ремарки возникают в текстах средневековых мистериалей и мистерий. Предельно лаконичны ремарки Шекспира и Мольера, и только в самом конце XVIII века появляются пространные ремарки, содержащие описание спектакля, каким его видит драматург.

Пространные ремарки применяет Шиллер: они излагают обстановку действия, содержат мизансцены, передают психологическое состояние героев.

Приведу один лишь пример — ремарку предпоследней картины трагедии «Мария Стюарт»: «В это мгновенье взор Марии встречается со взором графа Лейстера, который при ее приближении невольно вздрагивает и поднимает глаза. Марию охватывает трепет, ее колени подгибаются, она готова упасть; граф Лейстер поддерживает ее. Она долго смотрит на него строго и безмолвно. Он не выдерживает ее взгляда».

В этой ремарке мы видим вполне срежиссированную сцену — указание актерам, как данный эпизод следует играть.

Пожелание автору на будущее: всерьез заняться ремаркой и подумать над тем, как через ремарку постепенно прорастало режиссерское мышление.

И еще пожелание: впредь, работая с текстами, пользоваться первоисточниками. В диссертации слишком часто цитаты философов и писателей даются по хрестоматиям и книгам современных исследователей.

Высказанные замечания не умаляют научную ценность проделанной работы. Представленная к защите диссертация — серьезный научный труд, глубоко продуманный по содержанию, хорошо выстроенный, написанный прекрасным литературным языком.

Автореферат и публикации отражают основные положения диссертации.

Диссертация Марии Сергеевны Молчановой отвечает требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, предъявляемым к научным трудам на соискание степени кандидата философских наук, и вполне заслуживает присуждения искомой ученой степени.

Доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой теории и истории культуры  
Гуманитарного института телевидения и  
радиовещания им. М.А.Литовчина

*С.В. Стахорский*  
*Сергей Всеволодович*

С.В.Стахорский

10.05.2016

НОУ ВПО «Гуманитарный институт телевидения и радиовещания  
им. М.А.Литовчина».

123007. Москва. Хорошевское шоссе, 32А.  
8 (495) 787-65-11  
mail@gitr.ru

*Подпись Стахорского С.В. подтверждаю.*

