

## ОТЗЫВ

на диссертацию А.В. Чепинога на соискание ученой степени доктора искусствоведения на тему «Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России»

**доктора искусствоведения, ведущего научного сотрудника научного  
отдела Российского института театрального искусства - ГИТИС  
Колесникова Александра Геннадьевича**

В названии предлагаемой темы две важные составляющие: режиссерские интерпретации и период рубежа веков, очень напряженный и содержательный, в котором произошли и происходят существенные изменения в оперном творчестве. Обоснованность темы, таким образом, не вызывает сомнений. На соединении обеих сфер могло вырасти актуальное научное исследование, сочетающее в себе фиксацию современного театрального процесса и обобщение важного этапа российской оперной истории.

Заявляя такой вектор исследования, А.В. Чепинога, однако отходит от него и развивает повествование в совершенно другом направлении. А именно: метод действенного анализа оперного спектакля и оперной партитуры как таковой безотносительно к конкретному спектаклю того или иного режиссера, того или иного театра. Она пытается уточнить, переформулировать, в чем-то ревизовать теорию вопроса, относящуюся к середине прошлого века. Но главное, доказать отход нового поколения режиссуры от опыта и базовых положений режиссеров-классиков прошлого века и как результат – «катастрофическое состояние» оперного спектакля сегодня. Автор демонстрирует раздражение по поводу современной режиссуры, которая то в кавычках, то без, называется ею по-разному: авангардной, авторской, молодой (некоторым по 50 лет и более), а также дилетантской, на том основании, что они не владеют методом действенного анализа, не усвоили, не пользуются открытиями середины прошлого века Б.А. Покровского, Г.П. Ансимова, Л.Д. Михайлова и Е.А. Акулова.

Сопоставление плохого с хорошим пронизывает представленную работу и производится диссертантом методом наихудшим из всех возможных. Автор прибегает к уничижительной терминологии сегодняшней публицистики: «юные революционеры», «авангардисты» (с отрицательной коннотацией), «новоявленные гении» (стр. 78), понимают ли они «что-нибудь в театре и в профессии режиссера вообще» (стр. 30), «в глазах новоявленных творцов и обслуживающей их критики» (стр. 37), «побитые молью истории «жлобские» сторонники традиций» (стр. 37), «из их психологизма и получается некий полуграмотный масскультовский «гибрид» (стр. 42), «граничащий с

психиатрией навязчивых состояний», «новоявленная критика», «не допустить размножения «заразы», чудовищная сценическая реальность, на которую потрачены «государственные бюджетные деньги честных налогоплательщиков»; наконец, «двухметровый красавец Ильдар Абдразаков изо всех сил пытается соответствовать мере заданных ему режиссером страданий...» (стр. 41), «что бы ни нагородил «в духе эпохи» на сцене художник О.В. Головкин» (стр. 287) и т.д.

Неприемлемый в строго научном жанре подобный стиль проистекает, однако, не только и не столько от общей культуры диссертантки. Он есть в первую очередь следствие ее профессиональной некомпетентности. Автор сбивается на фельетонный сленг и оценочность, не будучи способной анализировать спектакли, пусть и далекие от совершенства и заслуживающие критического подхода. Представляется, что А.В. Чепинога лишена живых впечатлений процесса и не может предъявить связные, выношенные собственные суждения; удерживать в своем повествовании не один, не два скандальных спектакля, а десятки постановок, чтобы через них все же выявить декларируемые тенденции режиссуры рубежа веков. Вместо анализа она оперирует цитатами – сопоставляет их, смыкает, монтирует в хаотический коллаж. Она прочно привязана к стороннему мнению, даже газетному или сетевому, оно выступает для нее надежным аргументом в академической работе.

Во-вторых, причины разгула режиссерского своеволия А.В. Чепинога видит, в частности, в отсутствии тщательно разработанной в отечественной науке системной теории и методологии профессии, непроявленности механизма функционирования теоретических положений и нечеткости имеющихся терминов (стр. 51). То есть, если бы режиссеры Д. Черняков, В. Бархатов, Т. Кулябин и др. выбранные ею осквернители наследия знали и уважали теорию, они бы ставили по-другому. Более тяжелого заблуждения трудно представить. В таком упрощении – абсолютная отрешенность соискателя от реального творческого процесса, от происходящих в театральной и критической среде сложных, сущностных изменений, в первую очередь, художественного сознания.

Представленная диссертация нечто среднее между курсовой работой, рефератом, конспектом известных трудов и памфлетом на злободневные темы. Последнее ярко выражается в ряде агрессивных наскоков. Особенной решимостью отличается ее призыв: «И с этим пора уже что-то делать» (стр. 53). Имеется в виду – вооружить теорией действенного анализа режиссуру нового поколения и как можно быстрее начать приводить в порядок теоретико-методологическую базу режиссерской профессии (стр. 53).

Досталось от А.В. Чепинога и театроведению в целом: «Театроведение же вместо того, чтобы заниматься совершенствованием теории, громоздит пустые и вычурные слова и фразы («знаковая система», «семиотичность», «символика», «актуализация», «контекст», «дискурс» и пр.), воспевая на разные лады подлинный дилетантизм...» (стр. 52).

Смесь воинствующего пафоса с азартом памфлетиста сопровождает начальные разделы работы на соискание докторской степени. Текст как смысловая структура, где заявляется и последовательно доказывается научная гипотеза, не читаем. Попытка теоретизировать на пустом месте по вопросам, давно получившим в науке и практике убедительное освещение, но более всего – настойчиво повторяющееся убеждение, что незнание теории не дает эффективно работать режиссеру, – все это иначе как некомпетентностью назвать нельзя.

Обращение к конкретным фрагментам текста подтверждает общее неблагоприятное впечатление от работы:

Стр. 3 «Театральное сообщество и театральная среда, и оперный театр – в частности, каждые пятьдесят-семьдесят лет переживают серьезный кризис». Чем это доказывается или иллюстрируется?

Стр. 7. «Сложившаяся система «центров притяжения», их диалог вокруг наследия великого мастера были разрушены политическими и социальными потрясениями девяностых. ...десятилетиями разрабатываемая система теории метода действенного анализа просто обрушилась» – не обрушилась, по-прежнему в основе преподавания и постоянно уточняется.

Стр. 8 «метод действенного анализа не стал основанием для широкой сценической практики» – голословное утверждение, в большинстве случаев на него опираются, метод сохраняется и передается.

Стр. 10. «Не менее трагична судьба понятий «исходное событие» – почему трагична, им пользуются в практической работе.

Стр. 11–12. «не разработан сам механизм действенного анализа партитуры, делающий возможным практическое применение данных положений в каждодневной режиссерской работе», – что это значит, есть книги по этому вопросу.

Стр. 12–13. Актуальность темы исследования формулируется во Введении без всякой связи с титулом диссертации. Ключевое в нем понятие интерпретации практически не упоминается больше нигде в работе. Разговор переводится в область отвлеченного теоретизирования, бесконечного сетования на «неточность терминологии, расплывчатость определений», «дублирование понятий», через постоянное, упорное цитирование источников полувековой

давности. О чем угодно идет разговор – о действенной интонации, о теоретических пробелах, о терминологии, о героико-патриотической опере, начальной эпохе становления теории режиссуры, междисциплинарности, интертекстуальности и пр., но только не о центральной проблеме диссертации – *интерпретации спектаклей сегодняшним поколением*.

Стр. 15–18. Автор приводит десятки источников, относящихся к началу и середине XX в.: в т.ч. Ю.М. Лотмана, А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, М.Я. Полякова, А. Юберсфельд, др. Эти труды не сопрягаются с темой диссертации и существуют в ней декларативно.

Стр. 18–19. Объектом исследования автором работы «был взят метод действенного анализа партитуры оперного спектакля». «Предметом исследования стали проблемы, связанные с громоздкостью, непроявленностью и понятийной нечеткостью теоретического аппарата метода действенного анализа». Это – набор слов.

Предметом (или объектом исследования) данной темы, как она формулируется на титуле, должны быть режиссерские интерпретации последнего двадцатилетия, а не что что-то еще. А материалом исследования, конечно же, *современный оперный театр, его репертуар (русская и зарубежная классика, сочинения XX в. и новейшие), режиссерские кадры (полтора десятка имен), новые партитуры, новые имена в сценографии* и пр. Вместо этого автор истребовала из хрестоматийных источников описания старых спектаклей и на них демонстрирует метод действенного анализа в опере и сами принципы ее постановки сегодня. Этот абсолютно ложный посыл определил в работе все: методологию, содержание и ущербный критический пафос по отношению к новому поколению режиссеров и сценографов.

Стр. 19. «Главная **цель исследования** состоит в попытке найти теоретические связи между основными категориями метода действенного анализа, чтобы заложить основы многоохватной, синтезирующе-целостной системы, которая была бы применима в практике театрального режиссера» – цель данной работы должна быть абсолютно иной. Не в «заложении основ» (они давно заложены другими авторами), а в проблемном раскрытии ситуации в области оперных интерпретаций.

#### **Задачи:**

«определить специфику драматургии оперы» – она давно определена; «попытаться сформулировать основные принципы метода действенного анализа партитуры оперы...», – и пытаться не надо, они сформулированы;

«определить основные этапы «технологической цепочки» создания оперного спектакля», – они давно известны;

«попытаться сформулировать характерные черты и признаки категорий и «инструментов» метода действенного анализа» – сформулировано ранее другими авторами;

«обосновать роль «смысловой» сценографии и «смыслового мизансценирования» – то и другое не требует обоснования, в лучших работах сценография и мизансцены осмыслены изначально.

**«Материалом**, положенным в основу исследования, стали оперные спектакли русских режиссеров XX вв.: Б.А. Покровского, Г.П. Ансимова, Л.Д. Михайлова». Материалом этой работы должны были стать спектакли последнего двадцатилетия таких режиссеров как А. Титель, Ю. Александров, Д. Бертман, Г. Исаакян, А. Сепанюк, Д. Белов, С. Цирюк, Ф. Разенков, К. Балакин, Д. Черняков, Е. Одегова, Е. Василева, И. Ушаков – это только часть имен, определяющих сегодня и последние 30 лет лицо оперного жанра в России, его тенденции, конфликты и развитие, ими поставлены десятки спектаклей по России. Не то, что разбора, анализа их работ – нет ни одного упоминания ни одного из этих имен. Вместо этого описываются спектакли Покровского, Ансимова и Михайлова, поставленные более полувека назад, давно описанные ими самими в их трудах, а также критикой. 28 сносок только на Л.Д. Михайлова в разборе его «Пиковой дамы»!

**Методологические и теоретические основы исследования** – «проведено тщательное изучение работ классиков-теоретиков метода действенного анализа в драматическом и оперном театре. Тщательно исследован и охарактеризован спор о «событии» и «конфликтном факте», имевший место в 1970–1980-х гг».

Теоретические труды надлежало изучить до написания диссертации, принять к сведению и не вступать в споры полувековой давности. В самой же диссертации требовалось *лично, самостоятельно анализировать работы современных режиссеров, а не* описывать посредством бесконечного цитирования других авторов. Этот подход к изучению и анализу современного театра нельзя назвать самостоятельным.

При этом основной мишенью критики А.В. Чепинога становятся спектакли, которые никак не характеризуют современные тенденции. А именно: «Тангейзер» в Новосибирске (прошедший несколько раз и снятый с репертуара) и «Сон в летнюю ночь» – арендный спектакль МАМТа, к тому же английского режиссера, прошедший менее одного сезона в Москве и вернувшийся в Лондон по окончании срока аренды. Эти спектакли, вызвавшие кратковременный всплеск эмоций и общественных споров, ничего не определили в современном российском оперном процессе.

Дело также в том, что А.В. Чепинога, вступая в давно отзвучавший спор из-за «Тангейзера», не в состоянии его вести сама и полностью передоверяет его А. Лесовиченко, цитируя ее 14 раз и приводя при этом устаревшую (не работающую) ссылку из интернета. Так же она поступает по отношению к «Сну в летнюю ночь», уже с помощью нескольких рецензентов: Н. Зимяниной, В. Кичина, Е. Бирюковой, К. Матвеева, М. Крыловой. На протяжении шести страниц пересказаны их мнения и бессмысленный заочный спор с английским спектаклем, давно не существующим и никак не характеризующим ситуацию с российской режиссурой. Тем же методом – не лично, а через посредство разных авторов даются рассуждения о спектаклях Д. Чернякова и В. Бархатова, также давно и быстро сошедших с афиши, или поставленных ими за рубежом и никак не описывающих российскую театральную ситуацию. Возникает принципиальный вопрос, видела ли автор какие-то спектакли текущей оперной афиши, сколь продолжительны ее наблюдения и почему в диссертации не представлен ее личный взгляд. Одно из обязательных условий научной работы – *самостоятельность полученных данных и их анализ* – грубо нарушено. Равно как и *достоверность полученных результатов* при таком подходе ничем *не подтверждается*.

**Научная новизна работы** отсутствует. Работа пересказывает давно известные истины, не давая никаких новых убедительных интерпретаций, установившихся в научной литературе о теоретических основах оперной режиссуры и действенного анализа партитуры.

Стр. 21. «Изученные материалы в периодической печати за последние тридцать лет позволяют...» – как раз не изучены и не приведены; все материалы последнего десятилетия исключительно газетные и сетевые, нет ни одного профильного научного журнала.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту**, носят отвлеченный характер и никак не соотносятся напрямую с заявленной темой режиссерских интерпретации рубежа веков.

**Положение 3** (единственное из двенадцати) формально относится к проблеме интерпретации. Однако в нем предельно путано излагается банальная истина: «интерпретация может осуществляться только на основе идеи (структуры произведения) автора путем создания режиссерской «сверхзадачи» (структуры сценического воплощения оперы), т.е. переструктуризации (переакцентировки) логических связей, установленных автором при создании первичной структуры произведения (идеи)».

**Положение 5.** «В работе уточнены определения таких инструментов режиссерского анализа пьесы (партитуры) спектакля, как «жизнь человеческого духа», «идея», «сверхзадача», «сюжет», «действие», «сквозное

действие», «конфликт», «предлагаемые обстоятельства», «событие», «конфликтный факт» – в работе не уточнены никакие из приведенных терминов и понятий.

**Положение 6.** «Установлено новое понятие «морализаторство» – это не новое понятие, к тому же оно не находит убедительного раскрытия на примерах из современного актуального оперного репертуара. Что стоит за термином, какая необходимость его введения в повествование остается не ясным.

**Положения 7, 8, 9, 10, 11, 12** надуманы, представляют набор слов, отвлеченных от центральной проблемы, обозначенной в заглавии работы.

**Теоретическая и практическая значимость исследования.** «В данной работе едва ли не впервые за последние двадцать пять лет предпринят робкий шаг по совершенствованию теоретического и практического «инструментария» метода действенного анализа».

Во-первых, почему робкий? Диссертация как инструмент научного познания предназначена для активного поиска и утверждения позиции ученого по заявленной проблеме. Во-вторых, этот шаг и не надо было предпринимать, он не приближает к центральной проблеме, обозначенной в заглавии работы.

«Материалы диссертации можно использовать в обучении режиссеров оперного театра» – нельзя использовать, они не доведены до степени логической ясности и не носят цельного характера, позволяющего включить их в учебный процесс.

**Апробация результатов исследования.** «Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра ... – ГИТИС» и была рекомендована к защите» – утверждение не соответствует действительности. Диссертация в ее нынешней редакции не обсуждалась на кафедре и не была рекомендована к защите.

Текст основных разделов диссертации обнаруживает полное несоответствие объявленной задаче и пытается компенсировать незнание реального оперного театра нагромождением цитат и терминов, относящихся к общим вопросам о целях и назначении искусства. Автор апеллирует к Ю. М. Лотману и С. Кьеркегору, П. Бруку и Т. Адорно, Г. Маркузе и М. Хайдеггеру, П. Флоренскому и М. Фришу, К. Марксу и Ф. Энгельсу, описавшим те или иные явления. И даже к Чарльзу Дарвину (стр. 224). Они-то описали, но причем здесь А.В. Чепинога? «Асафьев утверждал, Покровский настаивал, Платон указывал, Эйзенштейн поясняет...» – и так до бесконечности. Вся вторая глава и далее – неостановимый поток законспектированной чужой мудрости. Самостоятельное же суждение дается автору крайне мучительно, ее текст, повторим, практически не читаем как связная смысловая структура: «синдром

эмоционального выгорания», «бинарная оппозиция», «художественный образ не бинарен, а многомерен и охватить бинарной оппозицией его сложнейшие, многокомпонентные структурные связи...» (стр. 91), «возведено в абсолют магического» (стр. 91), «отсутствие переструктурирования по принципам информационного сообщения отрицает сам факт искусства» и т.д.

Причем, уже во второй главе из повествования совершенно выпадают даже те немногие антигерои диссертантки, которым уделено место в начале работы (Бархатов, Кулябин, Черняков).

Есть довольно неприятные курьезы: «Г.А. Товстоногов и А.М. Поламишев, при всей глобальности и значимости их теоретической работы над развитием системы К.С. Станиславского, также не справляются с конкретным, сугубо функциональным определением понятий идеи и сверхзадачи пьесы и спектакля» (стр. 192–193). Есть ли какое-то чутье или профессиональное воспитание у соискателя, написавшего эту и подобные фразы? Может быть, они и не ставили такой задачи – «справляться», вернее, они с ней блестяще справлялись в сценической практике и в педагогике. Из этого же ряда выражение: «и педагог М.О. Кнебель, ученица и продолжатель дела Станиславского, сознавалась в неточном разграничении терминов» (стр. 323). Ни в чем она не сознавалась; она признавала открытыми, не завершенными терминологические проблемы как следствие бесконечности творческого процесса.

И это говорит соискатель, текст которой переполнен ошибками; человек из оперного, музыкального мира никогда бы их не сделал. Ошибки в написании инициалов Ансимова (стр. 20, 294), Бархина (стр. 325), Баратова (стр. 4), Лемешева (стр. 232); неправильно дается название оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (стр. 47), упрямо утверждается, что оперу «Любовь к трем апельсинам» написал Д.Д. Шостакович, а не С.С. Прокофьев (стр. 20), (причем, на эту ошибку указывалось диссертантке еще в 2018 г. на ее первой защите в ГИТИСе); также утверждается, что Б.А. Мордвинов преподавал в ГИТИСе в 1940-х гг.; в то время, как ему после отбывания срока в ГУЛАГе был запрещен въезд в Москву до декабря 1953 г. (стр. 5). Примеры можно продолжить.

Есть совершенно вульгарные заявления: «Оперному театру требуется новое поколение режиссеров, которые не на словах смогут подхватить рухнувшее знамя достижений Б.А. Покровского, Г.П. Ансимова, Л.Д. Михайлова» (стр. 76), «катастрофическая ситуация в современном театре: засилье иллюстративных спектаклей, с элементами шоу» (стр. 19), «Позаимствовав у Запада принципы актуализации, они прочно забыли принципы актуальности, разработанные их учителями...».



Такие лозунги и призывы не единичны. Почему рухнуло знамя; что и кто позаимствовал у Запада; почему бы не включить в спектакль элементы шоу, если такова художественная концепция? Где, наконец, в каких театрах и спектаклях замечены эти аномалии? Беспорядочно мелькают обрывочные зарисовки о «Князе Игоре», «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Отелло», «Аиде», «Борисе Годунове», но где, кем, когда они поставлены понять нельзя (стр. 32, 33, 39, 40, 42). Российский театральный процесс рубежа веков никак не структурирован, что сделать в данной работе необходимо, дабы обнаружить репертуарные и постановочные тенденции и проследить судьбу т.н. авангардных постановок – они, как правило, быстро вымываются из афиши, оставляя после себя воспоминания (такова судьба почти всех постановок Д. Чернякова, Т. Кулябина, В. Бархатова). Сама же афиша быстро приходит к прежней норме. Доминирование традиционных постановок непреложный факт, одна из продолжающихся во все века тенденций, что требует научного осмысления.

Не следовало соискателю также хвалить классиков: «по выражению гениального А.П. Чехова» (стр. 166), «Б.А. Покровский совершенно прав...» (стр. 222), а также А.В. Эфрос, Г.А. Товстоногов и др. Это дурной тон. Такие комплименты не прибавляют им авторитета. К тому же, цитируются не слова А.П. Чехова, а его героя (монолог Треплева из первого действия «Чайки»).

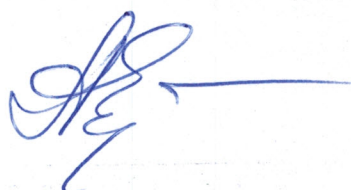
Выводы неутешительны и сводятся к следующему:

1. Представленный текст не является научным исследованием, в нем отсутствует постановка проблемы, гипотеза и собственно решение. Перед нами классический реферат, с активным конспектированием первоисточников.
2. Работа не содержит законченных, самостоятельных научных суждений, ее выводы не вытекают из предшествующего повествования и не доведены до степени, позволяющей судить о достоверности результатов исследования.
3. Библиографическая культура работы крайне низка. Выборочная проверка выявила 104 ошибки, среди которых неверное описание источников, искажение цитат, приписывание цитат одного автора другому, переписывание цитат и добавление от себя текста и, наконец, отсутствие цитат по указанным ссылкам, то есть, прямая фальсификация. Постраничный список ошибок прилагается.
4. Работа не содержит архивных материалов и не вводит в театроведение новые сведения.
5. Приложения отсутствуют.

6. Требуется представление Отчета о проверке на заимствования № 1 по поисковой системе «Антиплагиат» (<http://heritage.antiplagiat.ru>)
7. Диссертационная работа в данном виде не отвечает требованиям пп. 9–11, 14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013.

Колесников Александр Геннадьевич,  
ведущий научный сотрудник научного отдела  
Российского института театрального искусства - ГИТИС,  
доктор искусствоведения

3 августа 2020 г.



**Заверяю**  
**Подпись**

*Колесникова А.Р.*

*Документовед - специалист  
по кадровой работе  
Катамишова А.В.*

*05.08.2020*



Выборочная проверка диссертации А.В. Чепинога  
 «Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–  
 XXI веков в России» (преимущественно Введение и Глава 1)  
 выявила следующие ошибки и несоответствия:

По всей работе – многочисленное (около 200) необоснованное закавычивание слов и вполне устоявшихся терминов: актуализация, событие, предлагаемые обстоятельства, сквозное действие, физическое действие, застольный период, авторская режиссура, информационное общество и пр. Не понятно использование этого знака препинания, означающего употребление слов и терминов не в их обычном значении. Тогда в каком?

Не соблюдены сокращения по ГОСТу: веков – вв. века – в.

Сноски 3, 8, 23, 209 – неправомерные ссылки на известную книгу Б.А. Покровского «Ступени профессии» как на электронный ресурс. Не показано местонахождение цитат на страницах. А сноска 19 дана на книгу в бумажном варианте (1984).

Сноска 4 – дана с ошибкой.

Сноска 6 – отсутствие цитаты по данной ссылке.

Стр. 20 – не указан композитор оперы «Повесть о настоящем человеке».

Сноска 11 – цитата из Станиславского («Жизнь человеческого духа») – отсылка к Товстоногову; по выражению А.В. Чепинога «крайне расплывчатый «инструмент».

Сноска 13 – неверное описание источника.

Сноска 14 – неправомерный перенос ситуации 50-летней давности в цитате Б.А. Покровского в сегодняшнее время.

Сноска 30 – слова Т. Кулябина имеют в оригинале обратный смысл и вовсе не иллюстрируют мысль диссертантки об отставании режиссуры.

Сноски 30, 31, 83, 120, 122, 135, 138, 139 – неточное описание источника, не указаны страницы.

Сноска 32 – Д. Чернякову приписаны слова П. Гершензона.

Сноски 34, 36, 74, 82 – отсутствие цитируемого материала по данной ссылке, устаревший эл. ресурс, требуется обновление с отсылкой на новый адрес.

Сноски 40, 41 – неверное описание источника; отсутствует название работы А.Д. Попова, ее выходные данные, стр.

Сноска 42 – искаженная цитата Михайлова.

Сноски 40–49 – устаревший электронный ресурс не выдает текст.

Сноска 57 – неверное описание источника: названия журнала, выходные данные, стр.

Сноска 58 – отсутствует цитата по указанной ссылке.

Сноска 62 – отсутствует автор цитаты, это С. Ходнев.

Сноска 75 – ссылка на Г. Садых-заде – отсылка на А. Ефименко.

Стр. 36, 37 – ссылки в квадратных скобках в тексте; в работе принят иной принцип библиографирования.

Стр. 39 – вставка о постановке В. Бархатова «Коварство и любовь» в Московском драм. театре им. А.С. Пушкина; это драматический спектакль, к теме диссертации отношения не имеет.

Сноска 85 – неверное описание источника, отсутствует страница цитаты Б.А. Покровского.

Сноски 91, 92, 101, 110 – отсутствие цитат, фальшивые ссылки.

Сноска 95 – дана по электронному ресурсу, а не по книге, без указания страницы.

Сноска 102 – слова Ю.Х. Темирканова о пошлости адресованы не российским режиссерам, а конкретному английскому.

Стр. 47 – нет у Н.А. Римского-Корсакова оперы «Сказка о золотом петушке». Есть опера «Золотой петушок» и его же «Сказка о царе Салтане». На это указывалось соискателю два года назад на предыдущей защите; не сказано, где и когда ее поставил К. Серебренников?

Стр. 68 – не точное название театра.

Сноски 283, 292 – ошибки цитирования.

Сноски 284, 312, 352 – отсутствие цитат, фальшивые ссылки.

Сноска 291 – грубое искажение цитаты Михайлова, приписывание ему собственных выражений: «эмоции зашкаливают»; прямая фальсификация.

Сноска 301 – грубое искажение цитаты, нарушена последовательность высказывания Михайлова.

Сноски 314, 315 – ошибки цитирования.

Сноски 320, 357, 363 – по две ошибки в цитатах.

Сноска 344 – курсив не Михайлова.

Сноска 397 – сноска на Чехова дана с двумя ошибками.

405 – техническая ошибка, не вычитано.

Сноски 408, 423, 427, 343, 434 на С.М. Эйзенштейна в электронном виде от 2017 г. не работают сегодня; нельзя по ним увидеть описания, издательства, страниц и пр.

Стр. 148 – название раздела 2.1 «Сюжет или действие» – неправомерная альтернатива, важны и сюжет, и действие. Есть оперы целиком и полностью зависимые от сюжета, где музыка не отрывается, а следует за событиями, их оформляет («Севильский цирюльник», «Свадьба Фигаро»). Их сюжет и есть их действие. Есть наоборот. Это проблема выбора постановщика. Точнее, следовало бы сказать: «Сюжет и действие».

Сноски 446, 580, 583 – по три ошибки в цитатах.

Сноска 464 – отсутствие цитаты Г.А. Товстоногова по данной ссылке.

Сноски 467, 595, 599 – по четыре ошибки в цитатах.

Сноска 470 – нет вообще никакого описания источника.

Сноска 476 – ссылка на Л.Д. Михайлова – слова Б.А. Покровского.

Сноски 486, 584, 586 – ошибки цитирования.

Сноска 553 – отсылка к «Катерине Измайловой» – речь в цитируемом источнике о «Донье Жуаните».

Сноска 578 – пять ошибок в цитате.

Сноски 551, 589, 590, 591, 594, 597, 598, 600, 602, 604, 618, 643 – отсутствие цитат; фальшивые ссылки.

Сноска 593 – три ошибки в цитате, неверное библиографическое описание: слова Н.С. Исаковой описаны как Л.Д. Михайлова.

Сноска 596 – уже цитировалась на стр. 257, также с тремя ошибками.

Сноски 601, 603, 605 – искаженные цитаты.

Сноска 606 – шесть ошибок в цитате; слова Д. Китаенко – описаны как Л.Д. Михайлова.

Сноска 607 – две ошибки в цитате.

Сноски 610, 642 – ошибки цитирования.

Отзыв и приложение подготовлены

Колесниковым Александром Геннадьевичем,  
ведущим научным сотрудником научного отдела  
Российского института театрального искусства - ГИТИС,  
доктором искусствоведения  
+ 7 (903) 593-58-47  
[Edvin8@list.ru](mailto:Edvin8@list.ru)



3 августа 2020 г.

**Заверяю**

**Подпись** Колесникова А.Г.

Документовед - специалист  
по кадровым вопросам  
Колесникова А.Г.

05.08.2020

