

Отзыв
официального оппонента
о диссертации Биккуловой Дианы Ракиповны
«Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого
(1912 – 1919, Санкт-Петербург – Петроград)»,
представленной на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство

Диссертация Д.Р. Биккуловой «Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого (1912 – 1919, Санкт-Петербург – Петроград)» посвящена одной из ярких, но мало освещенных и недостаточно проанализированных страниц истории отечественного музыкального театра. Созданный в Петербурге в 1912 году И.М. Лапицким – человеком, увлеченным спектаклями Станиславского и идеями МХТ, – Театр музыкальной драмы стал первым в российской культуре опытом построения режиссерского оперного театра на основе единой, целостной методологии.

Эта методология опиралась на мхт'овский принцип «жизненных соответствий», и опыт ТМД, «век» которого в силу как социально-политических, так и творческих причин оказался недолг, сравним с опытом первого, натуралистического периода МХТ (с поправками на языковые различия драмы и оперы). Однако итог первого десятилетия МХТ был аналитически осмыслен и самим Станиславским, и его современниками (например, Мейерхольдом в статье «К истории и технике театра», Марковым в статье «Новейшие театральные течения»), что послужило, вместе с критическим материалом, базой для выработки научного взгляда на историю режиссуры и деятельность И.М. Лапицкого и созданного им Театра музыкальной драмы до сих пор не оценена в контексте категорий современной науки о театре. Подчеркну, речь идет не о забвении ТМД, ибо в очерковой манере о нем писали С.Ю. Левик, А.А. Гозенпуд, в новейшие времена – Г.Д. Исаханов, Е.А. Александрова, Л.Н. Баканова. Но место ТМД в вековой ретроспективе оперной режиссуры до сих пор не определено. В этом смысле диссертационная работа Д.Р. Биккуловой, одной из задач которой является «рассмотрение Театра музыкальной драмы в контексте художественных исканий отечественной оперной режиссуры», представляется чрезвычайно актуальной.

Рубеж XIX – XX веков и первые десятилетия XX века были временем экспериментов как в области театрального языка, так и в области создания «коллектива единомышленников». Оперный театр не отставал от театра драматического – наряду с опытами драматических спектаклей К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда, Л. Кронегга, А. Антуана, О. Брамма, Г. Крэга, П. Фора, О.-М. Люнье-По, М. Рейнхарда одна за другой появлялись оперные постановки тех же Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Крэга, Райнхардта; эти же люди отстаивали единые художественные и этические принципы для своих

коллективов, в том числе и оперных. Хотя имя Лапицкого не стоит в одном ряду с названными режиссерами мирового значения, именно Лапицкому удалось объединить решение обеих задач (художественно-языковой и организационно-этической) в своем авторском оперном театре. Причем сделал он это с последовательностью, которой не хватало оперным коллективам его непосредственных предшественников – С.И. Мамонтова и С.И. Зимина, – и с временным опережением по отношению к Оперной студии Станиславского (1921 год) и Музыкальному театру Немировича-Данченко (1926).

Эти последние два факта – последовательное методологическое единство ТМД и его первенство по отношению к другим авторским оперным театрам – вместе со статистикой посещаемости и вместе с анализом рецензий, написанных лучшими российскими критиками рубежа веков, озадачивают, рождая множество вопросов. Почему художественный «оазис» ТМД до сих пор не рассматривается как одна из театральных систем в опере XX века? Почему «территория», где впервые в оперном театре осуществилась жесткая сцепка «концепция театра – сценическое воплощение» не исследуется в контексте развития режиссерской мысли? Почему опыт ТМД, среди прочего приглашающий к дискуссии о соответствии «театра в формах самой жизни» – характеру музыкальной образности, не учтен современным музыковедением и театроведением?

Разумеется, здесь есть объективная социальная причина. Гильотина времени отсекала ТМД от нового советского оперного театра, а решение насущных политически-пропагандистских задач, которыми занялся также и театр музыкальный, увело в сторону от метода ТМД и постепенно выветрило память о нем. Однако вряд ли эта причина является единственной, ибо та же гильотина нависала над другими театрами, например, над МХТ, а самому Лапицкому ничто не помешало оставаться в профессии вплоть до Великой Отечественной войны и его смерти в 1944 году.

Для того, чтобы получить ответы на поставленные вопросы, понять место Театра музыкальной драмы в единой художественной истории оперы и восстановить, таким образом, разорванные преемственные связи, необходимо располагать не только мемуарами и критическими статьями (они собраны Гозенпудом, Исахановым и некоторыми другими учеными) – необходимо владеть всем объемом материала, широким кругом очерчивающего сферу деятельности ТМД.

Эту работу по сбору архивных документов, а также их анализу и интеграции в имеющиеся данные о ТМД и его руководителе, проделала Д.Р. Биккулова. Исчерпывающая фактологическая база, построенная на неизученных ранее документах – сильная сторона ее исследования: диссертационное сочинение «Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого (1912 – 1919, Санкт-Петербург – Петроград)» вводит в научный обиход около трех с половиной десятков архивных источников (отдельная подглавка Библиографии), в которых, помимо прочего, предстает описанная Лапицким концепция его театра. Неопубликованные декларации, статьи, очерки,

заметки, письма, воспоминания позволяют сделать несколько важных научных шагов: оценить замах И.М. Лапицкого на реформирование оперного спектакля; понять, что в его театральной концепции универсально, а что работает только в одной – определенной – музыкальной стилистике (например, в «Евгении Онегине») и не работает в другой (например, в «Парсифале»); сравнить задуманное им – со сделанным и, изменив в связи со всем этим ракурс оценки, приблизиться к ответу на вопрос о месте ТМД и его влиянии на дальнейший ход развития оперного театра.

Диссертационная работа Д.Р. Биккуловой отличается научной логикой и выстроенностью формы, проявляет талант автора к четкому структурированию материала, причем материала большого объема. Три главы диссертации последовательно отражают поставленные диссертантом задачи. Глава первая «Оперный театр России начала XX века и И.М. Лапицкий» реализует заявленную во Введении необходимость «проанализировать ведущие тенденции отечественного оперного театра начала XX века и рассмотреть Театр музыкальной драмы в контексте художественных исканий отечественной оперной сцены». Так, в первом параграфе этой главы дан обзор методов и постановок таких режиссеров, как Н.Н. Арбатов, А.А. Санин, П.С. Оленин, на фоне которых представлена деятельность И.М. Лапицкого (второй параграф) до создания ТМД. Автор диссертации акцентирует натуралистический аспект оперных постановок и всего театрального мышления начала XX века, в нескольких абзацах намечая противоположный полюс режиссерских исканий – условный театр – и персонифицируя его в мейерхольдовском «Тристане и Изольде».

Обширная Вторая глава «Постановки Театра музыкальной драмы (1912 – 1919)» является «сердцем» исследования. В двух ее параграфах (с шестью подпараграфами) последовательно, сезон за сезоном описаны и откомментированы все – с акцентом на самые значительные – спектакли семи сезонов существования театра. «Евгений Онегин», «Нюрнбергские Майстерзингеры» (в переводе театра «Нюрнбергские мастера пения»), «Садко», «Борис Годунов», «Кармен», «Мазепа», «Богема», «Парсифаль», «Снегурочка», «Фауст», «Пиковая дама», «Аида», «Пеллеас и Мелизанда», «Мадам Баттерфляй», «Сказки Гофмана», «Хованщина», «Риголетто» (в названии театра «Король забавляется»), «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба», а также ряд не задержавшихся в истории названий, проанализированы Д.Р. Биккуловой детально, тонко, демонстрируя ее умение из «коллажа» критических абзацев воссоздать целостную фактуру спектакля. Что, в свою очередь, дает ей возможность делать корректные выводы и обобщения, касающиеся театрального языка И.М. Лапицкого, точно сформулировать его художественные принципы, увидеть новаторские, а где-то и революционные аспекты его театральной системы.

Поскольку, с точки зрения автора диссертации, сущность задуманного и созданного И.М. Лапицким Театра музыкальной драмы связана не только с его художественным мировоззрением, но и с его взглядом на этические и организационные основы театра, закономерно возникает Третья глава «Театр

музыкальной драмы: организация театрального дела, лица и судьбы». Она также поделена на параграфы. В первом, «Группа театра. Работа Лапицкого с дирижерами, солистами, артистами хора, художниками», представлены имена и творческие индивидуальности, «заточенные» Лапицким под его систему; вторая – «Управление и экономика» – посвящена жизненным принципам этого театрального организма, его внутрицеховой этике.

В Заключении А.Р. Биккулова завязывает все нити размышлений в единый узел, своими выводами отвечая на большинство поставленных временем, а также ею самой во Введении вопросов. Вполне убедительно, опираясь на предшествующий анализ, диссертантка утверждает, что Лапицкий и его театр продемонстрировали образец театрального единomyслия, результатом которого стала революция в повседневной практике театра. Революционными были уход от системы «звезд» и связанной с ней стилистической пестроты, что требовало от певцов-актеров самоотверженности; запрет на овации, прерывающие действие, и на бисирование номеров; переход от афиш с именами исполнителей – к анонсированию спектакля с его концептуальным замыслом (с небольшими оговорками все это станет нормой к концу XX века).

Также бесспорно убедительным выглядит вывод о том, что в основе метода И.М. Лапицкого лежит тяготение к «психологической и бытовой достоверности», «подчеркнутое внимание к деталям предметного быта... подробная разработка нюансов эмоциональных состояний героев», индивидуализация толпы. Это, в сочетании с организующей волей лидера, делало каждую постановку ТМД оригинальными самодостаточным художественным миром. Глубоко закономерны и выводы о ТМД как о театре ансамбля.

Работа снабжена Приложением, состоящим, в согласии со структурно-стилистической системой всего текста Д.Р. Биккуловой, из двух частей. Первая перечисляет в хронологическом порядке все постановки ТМД по сезонам. Во второй представлены фотографии некоторой части спектаклей, в большинстве – общие планы, которые, в дополнение к описаниям, воспроизводят сценографию, мизансцены, костюмы, а порою и грим.

Достоинствами диссертационной работы, помимо тех, что уже были отмечены, являются научная добросовестность, не позволившая автору оставить без внимания даже, казалось бы, незначительные факты и малозначимые спектакли, и корректность в работе с источниками. К достоинствам также относятся непрерывная пульсация мысли – здесь знаменательно умение диссертантки не потерять смысловую нить в море материала. А также структурная организованность композиции и ясность изложения. Возможно, именно структурная организованность «виновата» в некоторых повторах, ощутимых в Третьей главе – спектакли, о которых ранее шла речь, представлены здесь в организационно-экономическом ракурсе, но с привлечением широкого круга фактов, уже отработанных предыдущей главой. Однако среди стольких достоинств работы незначительные повторы уходят на второй план.

Диссертация Д.Р. Биккуловой, поднимая сущностно важные для теории и эстетики оперного спектакля вопросы, заостряет некоторые не до конца решенные музыкальным театром проблемы, и рождает ряд соображений общего порядка. Разумеется, нерешенные всем ходом развития режиссерского театра и мысли о нем, они не могут быть адресованы одному человеку. И все-таки хочется уточнить, что думает по этому поводу диссертантка.

Жизнеподобие равно психологизму или нет? И как связано с этими двумя понятиями бытоподобие? Все три определения звучат в пространстве работы часто, но иногда перекрывают смыслы друг друга.

Оперный спектакль в «формах самой жизни» – универсален или нет? Автор работы не утверждает, что универсален, и даже связывает утрату интереса к ТМД со спадом увлечения натурализмом. Но одновременно не опровергает его универсальности и не поверяет дискуссией. Это понятно, если мы сосредоточиваемся исключительно на конкретном эпизоде истории театра, реально связанном с театральным натурализмом. Но ретроспективный, исторический взгляд из следующего века все же требует разговора об оппозиции «театра в формах самой жизни» и «условного театра» (здесь перед нами огромный опыт – не только Мейерхольд, но и оперный Крэг, оперный Висконти, оперный Стрелер и еще много кто), и о соответствии этих методов различной природе оперных партитур. Не в совпадении ли (или несовпадении) поэтик музыкального текста первоисточника и режиссуры следует искать причины удач («Кармен», «Майстерзингеры») и неудач («Парсифаль»)? И не потому ли после нескольких сезонов начинает падать интерес к ТМД, что обобщающая, поэтическая природа музыкальной образности планомерно приносится в жертву жизнеподобию? Повторю: это тонкая материя, и научная база здесь еще очень шаткая. Но размышление на эту тему позволит закрыть часть вопросов, связанных с местом ТМД в истории. При публикации работы в виде книги или при дальнейшей разработке темы предлагаю это учесть.

И последнее соображение, к которому перехожу с сомнением, ибо оно, с одной стороны, не может иметь отношения к науке, а, с другой – имеет прямое отношение к театру. Если отойти от уровня режиссерской методологии – к уровню режиссерского таланта, где неординарность ассоциативного видения мира кажется более важной, чем установка жизненных координат, не окажется ли, что культура спектакля была в ТМД выше его качества?

Но даже если так, историческое место первопроходца и революционера в отечественном оперном театре все равно останется за Театром музыкальной драмы. (Справедливости ради заметим, что «Тристан и Изольда» Мейерхольда сделаны на три года раньше первых спектаклей ТМД, но вот своего оперного коллектива у Мейерхольда действительно не было.)

Ни одно из высказанных соображений нельзя считать однозначным, и представлены они здесь исключительно как возможности. В целом же диссертация Дианы Рапитовны Биккуловой «Театр музыкальной драмы И.М.

Лапицкого (1912 – 1919, Санкт-Петербург – Петроград)» – умное, самодостаточное исследование, которое является научно-квалификационной работой, соответствующей требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения научных степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842 в редакции от 21 апреля 2016 года. Автореферат диссертации и публикации в достаточной мере отражают основные положения работы.

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры зарубежного искусства
Российского Государственного института
сценических искусств

Н.А. Маркарьян

20 октября 2019 года

Маркарьян Надежда Александровна
Ученая степень: доктор искусствоведения
Ученое звание: профессор
Должность: профессор кафедры зарубежного искусства
Место работы: Российский Государственный институт сценических искусств

Почтовый адрес: 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 33-35
Тел.: +7 (812) 273-10-72
E-mail: pk@rgisi.ru
Сайт: <http://www.rgisi.ru>

Личный тел.: +7 952 221-37-74
Личный e-mail: trebclef@yandex.ru



Подпись	<i>Н. А. Маркарьян</i>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровка	<i>А.С. Бровка</i>
« 21 » октября 2019 г.	