

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
Российский институт театрального искусства – ГИТИС

На правах рукописи

БИККУЛОВА ДИАНА РАКИПОВНА

ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ И.М. ЛАПИЦКОГО
(1912-1919, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ – ПЕТРОГРАД)

Специальность – искусствоведение
17.00.01 - Театральное искусство

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
МЕЛИК-ПАШАЕВА КАРИНА ЛЕВОНОВНА

Москва, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I	
ОПЕРНЫЙ ТЕАТР РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА И И.М. ЛАПИЦКИЙ. ИДЕЯ «ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОПЕРЫ».....	15
§ 1.1 «Отражения действительности» на отечественной оперной сцене в спектаклях Н.Н. Арбатова, А.А. Санина, П.С. Оленина, И.М. Лапицкого и других.....	15
§ 1.2. И. М. Лапицкий на пути к Театру музыкальной драмы: постановки на императорской сцене и статьи о театре.....	31
ГЛАВА II	
ПОСТАНОВКИ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ (1912 – 1919).....	47
§ 2.1. Первые годы (постановки ТМД в 1912-1915).....	51
§ 2.2 «Революция в опере» и ее последствия. (Театр музыкальной драмы в 1915 – 1919).....	93
ГЛАВА III	
ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ: ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА, ЛИЦА И СУДЬБЫ.....	116
§ 3.1 Труппа театра. Работа И.М.Лапицкого с дирижерами, солистами, артистами хора, художниками.....	116
§ 3.2 Управление и экономика.....	147
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	159
БИБЛИОГРАФИЯ.....	164
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	184
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	187

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Начало XX века в России – это время реформирования, обновления театрального искусства в различных его видах: драматическом, оперном, балетном.

Особое место в исканиях отечественного оперного искусства занимает сценический опыт Театра музыкальной драмы, ТМД, существовавшего в Санкт-Петербурге¹ в здании консерватории в период с 1912 по 1919 гг. Этот театр с первых же дней привлек к себе самое пристальное внимание прессы² и вскоре стал одним из наиболее посещаемых в северной столице.

Создатель и руководитель Театра музыкальной драмы, Иосиф Михайлович Лапицкий (1876-1944), поставил главной своей задачей всестороннее реформирование оперного дела. Задуманные им преобразования были масштабны, амбициозны и охватывали разные элементы существования театрального организма – наряду с воплощением собственных режиссерских идей его живо волновали вопросы этики внутритеатральных отношений и экономическая эффективность его детища.

Вдохновленный творческими и организационными принципами, что легли в основу Московского Художественного театра, и за несколько лет до открытия Оперной студии К.С. Станиславского, И.М. Лапицкий решил создать оперный театр на новых началах. Он задумал и формировал ТМД как единый «творящий коллектив», как «театр ансамбля», состоящий из молодых артистов, готовых к художественным поискам и экспериментам. Театр музыкальной драмы стал театром без гастролеров, без оперных *prime donne* и *primi uomini*, диктующих свои предпочтения. Творческий импульс,

¹ С 1914 года — в Петрограде.

² Постановки театра широко освещались как в петербургских (позже – петроградских), так и московских журналах и газетах (среди них «Аполлон», «Рампа и жизнь», «День», «Речь», «Театр и искусство», «Театр и жизнь», «Русская музыкальная газета», «Зритель» и многие другие).

полученный от Художественного театра, вел к утверждению новой системы театральных взаимоотношений, связанной в том числе с высоким уровнем художественной дисциплины³.

Рассматривая оперный спектакль как синтетическое зрелище, Лапицкий-режиссер искал способы достижения художественной целостности, «гармонического единения» музыки и действия. Основой для творческих поисков он избрал «путь кажущейся правды или художественного реализма», заключавшийся «в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля»⁴.

В Москве во многом сходные задачи решал П.С. Оленин, главный режиссер оперы С.И. Зимина (с 1907 по 1915), который для И.М. Лапицкого являлся непосредственным предшественником. Но в отличие от московской частной оперы Зимина, в Петербурге был создан авторский, режиссерский театр, полностью подчиненный одному творцу – в руках Лапицкого была сосредоточена вся полнота власти, контроль над ключевыми решениями, что создавало хорошие предпосылки для намеченных преобразований.

Уникальность нового театрального начинания стала сразу же очевидна как его сторонникам, так и противникам. Критик Э.А. Старк писал о ТМД на страницах «Аполлона»: «В этом театре, настоящей художественной лаборатории, производятся столь серьезные опыты, направленные к тому, чтобы влить новую жизнь в сильно потрепанный организм оперного зрелища, что они заслуживают самого пристального наблюдения и

³ «Среди иных новаций, связанных с МХТ, имелась и эта: установление нравственной нормы, при которой завистничество постыдно; укрощение актерского эгоизма, если уж он по определению неизживаем; способность вправду любить дело, наслаждаться его успехом»//Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. – М., 2007. – С. 29-30.

⁴ Лапицкий И.М. Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, 1912 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 3, Ед. хр. № 16.

внимательного изучения»⁵. И.И.Соллертинский позднее вспоминал о бурных дискуссиях, которые порождали спектакли ТМД: "каждый эксперимент его в области оперных реформ (а таковым была – или пыталась быть – всякая его новая постановка) сопровождался рекламой, чернильными боями на страницах прессы, почти сектантскими восторгами и ожесточенной хулой»⁶.

Сегодня, спустя более столетия с момента этих оживленных критических баталий, представляется важным дать по возможности объективную оценку новаторской деятельности театра, отметить его художественные достижения, исследовать причины творческих неудач, проследить стадии его развития с момента создания до преждевременного прекращения существования.

Недолгая, но чрезвычайно насыщенная творческая жизнь Театра музыкальной драмы нуждается в подробном исследовании. Настало время, следуя мысли Б.А. Покровского, «отобрать принципиально важные и дорогие крупинки из достигнутого» И.М. Лапицким, «противопоставив их любительщине тех, кто берется за постановку оперы, ничего не зная о законах оперной режиссуры»⁷.

История Театра музыкальной драмы (ТМД) до сих пор не получила полноценного освещения в научных работах и публикациях, а творчество реформатора оперного театра – И.М. Лапицкого – еще не явилось объектом систематизированного научного изучения. Все это обуславливает **актуальность** настоящей диссертационной работы.

⁵ Старк Э.А. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы)// Аполлон. – 1915. – № 4-5. – С. 76.

⁶ Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма //История советского театра: Очерки развития Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. Т. 1. – С. 347.

⁷ Покровский Б.А. Ступени профессии. – М.,1984. – С. 83.

Степень научной разработанности темы.

Среди трудов, в той или иной степени отражающих работу ТМД, особый интерес представляет неопубликованная рукопись В.Л.Мессмана «Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы» (хранится в фонде ГЦТМ имени А.А. Бахрушина). Подготовленная в 1939 г., спустя 20 лет после окончания работы театра в Петрограде, еще при жизни И.М.Лапицкого, она содержит рецензии современников на некоторые спектакли ТМД, приведенные автором либо полностью, либо с небольшими сокращениями, а также воспоминания как самого Лапицкого, так и солистов, артистов хора и других работников театра. Исследование Мессмана привело к оживлению воспоминаний и размышлений Лапицкого о своем театре и его роли. Тем не менее, бережно собранный и проанализированный Мессманом материал так и не был опубликован, не став частью научного процесса, причиной чего (как свидетельствует сохранившееся в архиве письмо автора директору Бахрушинского музея) явилось неожиданно возникшее сопротивление самого Лапицкого, не пожелавшего «ворошить прошлое». Это можно частично объяснить тем, что наряду с положительными критическими статьями, Мессман, в целом сочувственно относившийся к деятельности театра, приводит и негативные отклики прессы.

Большое значение имеет книга С. Ю. Левика «Записки оперного певца» (первое издание вышло в 1955 г., второе, переработанное — в 1962⁸). Солист Театра музыкальной драмы, служивший в нем с самых первых спектаклей, Левик оставил развернутые, живые мемуары о жизни, постановках, солистах театра, и, конечно, о его режиссере и руководителе.

Нельзя обойти стороной фундаментальное многотомное исследование об отечественном оперном театре А.А. Гозенпуда. Восьмая глава книги «Русский оперный театр между двух революций» посвящена Театру

⁸ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М.: Искусство, 1962, 712 с.

музыкальной драмы, содержит разбор нескольких спектаклей⁹. В целом же, оценивая деятельность Лапицкого, Гозенпуд резко противопоставляет ее творческим поискам Ф.И. Шаляпина (разумеется, не в пользу первого), что вряд ли можно назвать обоснованным¹⁰.

Кратко, обзорно освещена деятельность театра в ее положительных и отрицательных аспектах в книге Ю. В. Келдыша «Очерки и исследования по истории русской музыки»¹¹.

Последнее десятилетие, наконец, стало временем возрождения интереса к творчеству И. М. Лапицкого и созданного им театра, попыткой дать объективную оценку деятельности реформатора русской оперной сцены, вписав его в художественный контекст эпохи. Одной из «первых ласточек» стала статья Г.Д. Исаханова «Далекое близкое: призрак оперного режиссера», появившаяся в 2007 г. в журнале «Театр»¹².

В нескольких диссертациях последних лет в той или иной степени затрагивается деятельность театра И.М.Лапицкого. Среди них – исследование О.Н. Гаврилиной, посвященное Большому залу Санкт-Петербургской консерватории¹³ – именно эта сцена была арендована для спектаклей ТМД. В 3 параграфе 2 главы автор приводит обзор основных спектаклей театра и реакцию на них современной печати.

⁹ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 – Музыка: Ленинградское отделение, 1975.

¹⁰ Следует отметить, что Лапицкий относился к Шаляпину как к выдающемуся артисту, «большому мастеру сценической техники», творчество которого являлось для него одним из ориентиров на пути преодоления оперной рутины.

¹¹ Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки /Вступ. ст. О. Левашевой – М.: Советский композитор, 1978. – 512 с.

¹² Исаханов Г.Д. Далекое близкое: призрак оперного режиссера// Театр. – 2007. - № 30. – С. 134-152.

¹³ Гаврилина О.Н. Большой зал Петербургской консерватории как крупный центр музыкальной жизни города. 1896-1996, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - Санкт-Петербург, 2009.

Фокус внимания Е.А. Александровой¹⁴ был направлен на изучение приемов постановки массовых сцен, применявшихся Лапицким в театре, его репетиционной работы с артистами хора.

В одном из разделов диссертации Л.Н. Бакановой «Снегурочка Н.А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX-XX веков: динамика режиссерских концепций» (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2015) подробно рассматривается постановка «Снегурочки», осуществлённая И.М. Лапицким в ТМД в 1914 году. Большой научный интерес представляют также ее статьи, посвященные театру¹⁵.

Актуальность темы, недостаточная степень ее разработанности предопределили объект, предмет, цель и основные задачи исследования.

Объект исследования – история Театра музыкальной драмы И.М.Лапицкого (1912-1919, Санкт-Петербург — Петроград).

Предмет исследования – художественные принципы и особенности творческой жизни ТМД, специфика оперной режиссуры, сценические версии опер, этапы развития театра, реакция публики и критики.

Цель диссертационной работы: изучить режиссерские искания и особенности организаторской деятельности И.М. Лапицкого, нашедшие наиболее полное воплощение в Театре музыкальной драмы.

¹⁴ Александрова Е.А. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века», диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - Москва, 2012.

¹⁵ Баканова Л.Н. Письма о театре И.М. Лапицкого: приглашение к диалогу// Вестник СПбГУКИ , 2017. - № 4 (33). – С. 102 – 106.; Баканова Л.Н. Театр музыкальной драмы И. М. Лапицкого: к 100-летию создания// Вестник СПбГУКИ, 2012, № 1 (10) март, С. 130- 138.; Баканова Л.Н. «Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И.М. Лапицкого// Вестник СПбГУКИ, 2012, № 2 (11) июнь. – С. 108 – 113.

В соответствии с избранной целью в диссертационном исследовании поставлены следующие **задачи**:

- проанализировать ведущие тенденции отечественного оперного театра начала XX века;
- рассмотреть Театр музыкальной драмы в контексте художественных исканий отечественной оперной сцены;
- исследовать деятельность И.М. Лапицкого как организатора и руководителя театра;
- рассмотреть преобразования, совершенные И. М. Лапицким, и их воздействие на творческую жизнь оперного коллектива;
- на основе материалов прессы и архивных документов воссоздать и проанализировать спектакли Театра музыкальной драмы;
- раскрыть специфику существования и развития Театра музыкальной драмы как авторского режиссерского экспериментального театра;
- изучить постановочные приемы, применяемые Лапицким-режиссером при создании спектаклей театра;
- обозначить влияние художественных поисков И.М. Лапицкого на дальнейшее развитие оперного искусства.

Теоретические и методологические основы исследования

Методологической основой диссертации послужили как культурно-исторический, аналитический подходы, так и методы театроведческого исследования. Работа опирается на труды крупнейших ученых-театроведов: П.А. Маркова¹⁶, А.А. Гвоздева¹⁷, К.Л. Рудницкого¹⁸, И.Н.Соловьевой¹⁹ и

¹⁶ Марков П. Новейшие театральные течения (1898-1923) - М., 1924; Марков П. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М., 1960.

¹⁷ Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы – Пг: Academia, 1923

¹⁸ Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. - М.: Наука, 1969; Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1898-1907. – М.: Наука, 1989.

¹⁹ Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. - М.: Московский Художественный театр, 2007.

других. В диссертации использованы музыковедческие труды по истории оперного театра – А.А. Гозенпуда²⁰, И.И. Соллертинского²¹, Э.А. Старка²², Б.В. Асафьева²³, И.Д. Гликмана²⁴, В.Е.Боровского²⁵, В.П. Россихиной²⁶, Б. Горовича²⁷, М.Д. Сабининой²⁸, а также материалы сборников и монографии практиков оперного театра: режиссеров и актеров-певцов (Ф.И. Шаляпина²⁹, В.Э. Мейерхольда³⁰, А.А.Санина³¹, В.П. Шкафера³², Н.Н. Боголюбова³³, С.Ю. Левика³⁴).

Основным **материалом** исследования стали архивные данные. В процессе изучения истории Театра музыкальной драмы автором исследования был проведён анализ архивных источников, хранящихся в

²⁰ Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И.Шаляпин (1890-1904)/ А. А. Гозенпуд. - Л.: Музыка, 1974; Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917/ А.А. Гозенпуд. - Л.: Музыка, 1975; Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917-1941) : очерк истории / – Л. : Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963.

²¹ Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма// История советского театра. Очерки развития, Т. 1 – Л., 1933.

²² Старк Э. Петербургская опера и ее мастера. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018.

²³ Асафьев Б. Об опере: избранные статьи - Музыка, 1976.

²⁴ Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр /И. Д. Гликман. - Л.:Сов. композитор, 1989.

²⁵ Боровский В.Е. Московская опера С. И. Зимины. – М.: Советский композитор, 1977.

²⁶ Россихина, В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина; ред. И вступ. статья И. Ф. Кунина. - М., Музыка, 1985.

²⁷ Горович Б. Оперный театр. – Л.: Музыка, 1984.

²⁸ Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. - М.: Композитор, 2003.

²⁹ Шаляпин Ф.И. Маска и душа/ Предисловие Б. Покровского. Комм. и послесловие Е. Дмитриевской. – М.: Союзпечать, 1990.

³⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи, Письма. Речи. Беседы: в 2-х ч. - Часть 1: 1891 - 1917 гг. - М.: Искусство, 1968.

³¹ Санин, А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания / А. А. Санин; сост. Н. М.Кинкулькина. - М.: Композитор, 2002.

³² Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы / В. П. Шкафер; вст. ст. О. С. Литовского и Б. В. Асафьева. - Л.: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936.

³³ Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера - М.: ВТО, 1967.

³⁴ Левик, С. Ю. Записки оперного певца - М.: Искусство, 1962; Левик, С. Ю. Четверть века в опере - М.: Искусство, 1970.

Российской государственной библиотеке искусств (РГБИ), в Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, Библиотеке Союза театральных деятелей, Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб).

Эти архивы содержат:

- журнальные и газетные статьи;
- рецензии;
- афиши и программки спектаклей;
- эскизы декораций спектаклей;
- фотографии;
- литературное наследие И.М. Лапицкого (его статьи и письма) и сотрудников театра.

Особую ценность представляют материалы архивного фонда И.М.Лапицкого, который находится в Российской государственной библиотеке искусств. Наследие И.М. Лапицкого было получено библиотекой от его внучки, И.В. Усковой-Лапицкой в 2008-2010 гг. и включает в себя машинопись статей, письма, фотографии, эскизы. Подробное освоение автором этого относительно недавно сформированного архива позволило существенно расширить представления о работе театра, особенностях его творческой жизни, художественных устремлениях его руководителя.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

- впервые изучены и введены в научный оборот ранее неизвестные архивные материалы по творчеству Театра музыкальной драмы;
- впервые подробно изучено режиссерское творчество И.М.Лапицкого в период его деятельности в Театре музыкальной драмы;

- проанализированы основные теоретические работы И.М. Лапицкого, в которых формулируются принципы работы театра, его эстетика и художественные задачи.

Основные положения, выносимые на защиту:

- творчество Театра музыкальной драмы, являясь неотъемлемой и важной частью художественных исканий отечественного оперного театра начала XX века, стало отражением реформаторских устремлений, присущих своей эпохе;
- постановки Театра музыкальной драмы существовали в русле тенденции к реалистическому отображению жизни, которая под влиянием спектаклей Московского Художественного театра в те годы набрала силу на отечественной оперной сцене и проявилась также в ряде постановок Н.Н. Арбатова, П.С. Оленина, А.А. Санина, П.И. Мельникова и других;
- вдохновленный идеями К.С. Станиславского, его представлениями о театральной этике, И.М. Лапицкий формировал свой театр прежде всего как творческое братство, товарищество единомышленников. Как показало исследование, И.М.Лапицкому удалось создать сплоченный театральный коллектив, преданный его художественной воле — «театр ансамбля»;
- постановки Театра музыкальной драмы утверждали новую, явно возросшую по сравнению с предыдущими годами, роль оперного режиссера-демиурга, всецело определяющего концепцию спектакля. Убеждение И.М.Лапицкого в том, что оперный спектакль — «самостоятельное художественное произведение» (по отношению к музыкальной партитуре) заложило возможности для смелых театральных экспериментов.

Апробация работы. Результаты исследования были изложены на XXXV Межвузовской научно-теоретической конференции «Методология современного театроведения» (Москва, Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 23 апреля 2013 г.); на научной конференции «Ломоносовские чтения» (Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 19 апреля 2016 г.)

Основные положения работы были опубликованы в научных изданиях, входящих в перечень рекомендованных ВАК: альманахе «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (Москва, 2013, № 3, с. 137–149; Москва, 2018, № 3, с. 101–110), Южно-Российском музыкальном альманахе (Ростов-на-Дону, 2016, №2 (23), С. 56–61), журнале «Проблемы музыкальной науки» (Уфа, 2016, № 3, С. 143 – 148).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории театра России в Российском институте театрального искусства – ГИТИС и была рекомендована к защите.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что деятельность Театра музыкальной драмы рассматривается в диссертации в контексте художественных исканий оперного искусства России начала XX века. В работе проанализировано литературное наследие И.М. Лапицкого (статьи, рукописи, письма), выявлены его театрально-эстетические взгляды, которые легли в основу создания собственного театра. Раскрыта специфика оперной режиссуры И.М.Лапицкого и определено ее место в исканиях отечественной оперной сцены.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использовать материалы диссертации в дальнейшем изучении истории отечественного оперного театра, а также в педагогической практике при разработке курсов лекций по «Истории музыкального театра», «Истории музыки». Материалы диссертации могут быть полезны режиссерам, работающим в музыкальном театре, как в создании постановок

классических сочинений оперного репертуара, так и при постановке опер, обретающих сценическую жизнь впервые.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, каждая из которых имеет подглавы (параграфы), заключения, библиографии и приложений (где представлены список постановок, осуществленных в театре, и фотографии мизансцен спектаклей).

Глава 1. Оперный театр России начала XX века и И. М. Лапицкий.

Идея «Художественной оперы».

§ 1.1 «Отражения действительности» на отечественной оперной сцене в спектаклях Н.Н. Арбатова, А.А. Санина, П.С. Оленина, И.М. Лапицкого и других.

В истории оперного театра России первое десятилетие XX века, 1900-е годы – время особенно интенсивное, яркое, противоречивое. Оно наполнено как отдельными художественными достижениями (среди которых возвышается творчество Ф.И.Шляпина), так и общим ощущением нарастающего кризиса в области оперного сценического искусства. Музыкальная критика начала XX века с настойчивостью фиксировала отставание оперы от достижений драматического театра и даже прогнозировала постепенную утрату интереса искушенного зрителя к жанру. В те годы необходимость оперной реформы, кажется, ни у кого не вызывала сомнений: «Никогда еще раньше с такой решительностью и широтой не ставился вопрос...о тесном взаимопроникновении музыкального и драматического начала в опере, о преодолении условных, бессодержательных оперных штампов»³⁵.

Согласно замечанию М.Д.Сабининой, то был, прежде всего, «кризис оперы как театра»³⁶.

Проблема сценического воплощения партитуры, оказавшись в центре оживленных критических дискуссий, подготовила почву для возрастания роли оперного режиссера. «Опера не только музыка, но и зрелище. Опера без зрелища есть концерт или оратория ...» – восклицал А.Н. Бенуа в 1911 году на страницах «Речи», с артистическим преувеличением заявляя, что

³⁵ Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки – М., 1978. – С. 399.

³⁶ Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. - М.: Композитор, 2003. - С. 23.

жанр «отживает свой век», так как «опера, как зрелище, уничтожается во имя «голосов»³⁷. «Вопрос о художественных постановках в опере, - резюмировал Э.А. Старк несколько лет спустя - чрезвычайно важный, интересный и злободневный, мы едва ли ошибемся, если скажем, что от его разрешения зависит самое существование оперы, как особой формы сценического представления»³⁸. Проблема синтеза, потребность в «гармоническом единении всех компонентов музыкально-драматического спектакля»³⁹ – вот, что выходило на первый план.

В те годы многие говорили и писали о том, что опера есть прежде всего театр, а не «концерт в костюмах». Критиковали ту распространенную практику, согласно которой именитые гастролеры приглашались к исполнению партий в уже идущих на сцене постановках и зачастую нарушали тем самым художественное единство спектакля.

К этому времени частная опера С.И. Мамонтова, дав мощный импульс к развитию оперного искусства, уже завершила свое существование. Ученики и сподвижники Мамонтова продолжили работу на разных сценических площадках, где пытались применить усвоенные принципы – в частности, П.И. Мельников и В.П. Шкафер (при Мамонтове они работали в качестве помощников режиссера) были приглашены на императорскую сцену, поставили ряд спектаклей. Большая же часть труппы перешла в оперный театр С.И. Зимина.

На рубеже веков важнейшим ориентиром для людей театра стали постановки МХТ. «Все волновало – и артисты и обстановка, и, главное, режиссерская часть, репертуар, исполнение: во всем захват, интерес новизны, еще нами не виданной, не осознанной», - вспоминал впоследствии

³⁷ Цит. по: Борисова М.В. А.Н. Бенуа и русская оперная критика начала XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Л., 1991. – С. 226.

³⁸ Старк Э. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы)// Аполлон. – 1915. – № 4-5. – С. 60.

³⁹ Лапицкий И.М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, Ед. хр. № 32.

свои впечатления от постановок Художественного театра оперный режиссер В.П. Шкафер, ученик и ассистент Мамонтова⁴⁰. Разделяя мнение многих деятелей театра, он писал: «это был целый огромный мир, к которому мы прикоснулись; как тут было не закружиться нашим бедным головушкам! На оперной сцене ничего подобного никогда не бывало. Мамонтовская опера, правда, в некоторой части своих постановок отошла от старых, обветшалых форм ... но оставались еще и огромные стороны художественного механизма, которые надлежало исследовать, осветить, вскрыть и направить, утвердить, дабы явить «законченное целое»⁴¹.

Под явным влиянием достижений и открытий МХТ, создание оперного спектакля, отмеченного художественной целостностью, единством исполнительского ансамбля стало насущным требованием, выдвинутым лучшими творческими силами эпохи. Как многие могли бы отметить вслед за И.М. Лапицким, в эти годы «драматическая сцена, шагнувшая по стопам Художественного театра далеко от рутины, создала в публике повышенные требования и к опере»⁴².

Отсылки к постановкам Художественного театра в качестве эталона, примера для подражания, постоянно встречаются в газетных и журнальных рецензиях, посвященных различным оперным спектаклям начала XX века и становятся своего рода лейтмотивом критической мысли. Неудивительно, что в то время многие «заговорили о реформе, о возможности и необходимости создать Художественный оперный театр по образцу «Художественного драматического театра»⁴³. Зародившись в недрах музыкальной критики, идея «Художественной оперы»⁴⁴ носилась в воздухе

⁴⁰ Шкафер В.П. Сорок лет на сцене русской оперы – Л., 1936. – С. 178.

⁴¹ Там же.

⁴² Лапицкий, И. М. Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге. Статья. Машинопись, 1910// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 11. – С. 5.

⁴³ Энгель Ю. Письма о московской опере// Русская музыкальная газета – 1907. – № 39.

⁴⁴ И. М. Лапицкий думал о таком названии для своего театра, но остановился на Театре

и ждала своего воплощения, оставаясь до поры до времени в пространстве проектов и теорий.

В то же время, и в отдельных оперных спектаклях 1900-х годов стали очевидны происходящие «под воздействием МХТ» изменения: «возросла роль режиссера-постановщика, усилилась забота о воссоздании духовной и бытовой атмосферы эпохи»⁴⁵. Принципы достоверности, детализированной конкретности в воссоздании жизни, которые прочно обосновались в те годы на оперной сцене, стали действенным оружием против бытовавших на ней штампов.

В этот период в оперном театре выдвинулся ряд режиссеров, которые попытались привнести на оперную сцену лучшие достижения театра драматического. Примечательно, что среди них были те, кто в той или иной степени был связан своей творческой биографией с Московским Художественным театром и приобщился к его постановочной культуре. Этими режиссерами, независимо друг от друга, двигали схожие цели - уйти от оперной рутины, от устаревших и бессмысленных сценических приемов (вроде тех, что были высмеяны в 1909 г. в пародии «Вампука, принцесса Африканская») и превратить оперу из «концерта в костюмах» в художественно цельное и осмысленное зрелище.

Противоядие против оперной «вампуки» (слово это быстро стало нарицательным) эти режиссеры увидели в жизненной достоверности, «правде жизни», в создании реалистического оперного спектакля. В то же время, их деятельность – на новом этапе и в области режиссуры – продолжала и развивала те идеи, что уже проникли на оперную сцену ранее, в последних десятилетиях XIX века. Истоки их можно найти в итальянском веризме и французском оперном натурализме.

Считается, что хронологически первой оперой этого направления стала

музыкальной драмы.

⁴⁵ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917. – Музыка: Ленинградское отделение, 1975. – С. 77.

«Сельская честь» П. Масканьи (1890), либретто которой было создано на основе одноименной новеллы Дж. Верги. Тривиальная история любви и ревности с трагической, кровавой развязкой разворачивалась на фоне крестьянского повседневного быта. Продолжала и развивала веристское направление в музыке опера Р. Леонкавалло «Паяцы» (1892), героями которой стали странствующие по деревням комедианты.

Важной вехой в развитии новой эстетики стало сотрудничество французского композитора А. Брюно с «патриархом» натурализма Э. Золя, повлекшее за собой создание опер на либретто последнего⁴⁶, «Ураган» (1901) и «Дитя-повелитель» (1902). Еще в 1897 г. в газете «Le Figaro» Э. Золя и А. Брюно опубликовали статью, из которой следовало, что дальнейшее развитие французской оперы должно идти в противовес эстетике «вагнеровского мифа», а героями истории должны быть современные французы, рабочие, речь которых должна быть соответствующей и узнаваемой. В этом же году Брюно высказал намерение отказаться от поэтического либретто, «что должно было отвечать принципу жизнеподобия, ведь в обыденной жизни люди не говорят на языке поэзии»⁴⁷. «Дитя-повелитель», опера, где сюжетные коллизии разворачиваются в семействе булочника, отражала новую эстетику.

Опера Г. Шарпантье «Луиза», появившись чуть раньше (1900), также была посвящена современным обитателям Парижа – это была незамысловатая история о том, как девушка-швея из простой рабочей семьи влюбляется в молодого поэта, ее родители видят в нем вредное влияние, воплощение богемы и противятся роману, но любовь побеждает. При этом Шарпантье старался воссоздать атмосферу повседневного Парижа, включив в звуковую палитру крики уличных продавцов, флейту пастуха, колокольчик

⁴⁶ Всего у А. Брюно 8 опер на сюжеты Э. Золя.

⁴⁷ Лобова Ю. В. "Натуралистическое" направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX - XX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2012. – С. 23.

точильщика, звуки швейной машинки и уличный духовой оркестр. Автором либретто (написанного, что немаловажно, в прозе) стал сам композитор. Нельзя считать случайным интерес к этой опере П.С.Оленина, который осуществил ее первую постановку в России (преьера на сцене театра С. Зимина состоялась в 1911 г.).

Таким образом, на рубеже веков натуралистические тенденции бытовали в эстетике оперного театра. Отдельными своими чертами они проникали и в актерскую игру. Когда в 1908-1910 в Петербурге со значительным успехом прошли гастролы испанской певицы Марии Гай, современники вступили в оживленные дискуссии о трактовке ею партии Кармен. Как вспоминал С.Ю. Левик, Гай привнесла в свое исполнение множество мелких натуралистических деталей, и, «по-своему объединив Бизе с Мериме, прежде всего «опустилась» до бытовизма наглой уличной цыганки»⁴⁸.

Лучшие оперные постановки Н.Н. Арбатова, А.А. Санина, П.С. Оленина, И.М. Лапицкого (и некоторых других), в разной степени отмеченные влиянием натурализма, воспринимались их современниками как «отражения действительности», как воплощенная «правда жизни».

Творческие задачи этих режиссеров, равно как и пути их достижения, зачастую оказывались сходными. Работая с художниками, они стали стремиться к этнографической точности в воспроизведении деталей быта. И здесь также «решающее воздействие на музыкальную сцену оказала практика МХТ, снаряжавшего экспедиции для сбора этнографических материалов, привлекавшего в качестве консультантов историков и археологов»⁴⁹. В свою очередь, от ранних спектаклей Художественного театра тянется, разумеется, очевидная связующая нить к гастролям в России мейнингенской труппы во главе с Людвигом Кронеком.

⁴⁸ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство. – 1962. – С. 156.

⁴⁹ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 — Музыка: Ленинградское отделение, 1975. – С.15.

По всей видимости, одним из первых отечественных оперных режиссеров, попавших в орбиту влияния «мейнингенской манеры», стал Йозеф (Осип Осипович) Палечек. Постановочный стиль штатного режиссера Мариинского театра, как отмечала пресса, эволюционировал со временем. Увлечение «историческим реализмом» сказалось в постановке «Фауста» Ш.Гуно (1890), о которой критики писали: «Фауст» поставлен роскошно, совершенно в духе мейнингенцев, начиная с декораций, из которых одна другой художественнее и красивее, и кончая костюмами, бутафорскими принадлежностями; все это представляет настоящий исторический арсенал, в котором все весьма искусно, до мельчайших подробностей подобрано и дает очень яркую, колоритную и широкую картину средневековой германской жизни»⁵⁰. Ставя в 1900 г. «Евгения Онегина» Чайковского, в сцене ларинского бала Палечек стремился индивидуализировать толпу, вместо обезличенного хора представив на сцене персонажей, о которых Пушкин упоминает в романе – прием, который станет широко применяться впоследствии постановщиками этой оперы.

Но возможности Палечека были сильно ограничены установленными на императорской сцене порядками, в особенности в том, что касалось работы с солистами. В постановках частных театров новые тенденции смогли проявиться в полной мере.

Как и для спектаклей мейнингенцев, для наиболее ярких спектаклей П.Оленина, А.Санина, И.Лапицкого была характерна тщательная подготовительная работа, внимание к историческому и бытовому антуражу. Для постановки «Луизы» Шарпантье (1911) Оленин отправился в Париж, где фотографировались улицы, зарисовывались характерные людские типы. Тот же метод применил и Лапицкий при подготовке «Кармен» (1913), действие которой было перенесено режиссером в современную Испанию.

⁵⁰ Цит по: Селиверстова Н. Б. Европейские театральные традиции и оперная режиссура Эммануила Каплана: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.- Санкт-Петербург, 2010. – С. 20.

В духе мейнингенцев, они стали уделять большое внимание постановке массовых сцен, стремились найти и утвердить новые подходы к работе с хором, превратить его из необученной толпы в полноправных участников спектакля. Тщательная работа велась ими с каждым – от солиста до статиста.

В феномене увлечения достоверностью, всколыхнувшего оперную сцену начала прошлого века, интересно отметить и немалое влияние нового, еще совсем молодого искусства – стремительно распространившегося по Российской империи кинематографа. Популярность кино, «ожившей фотографии», к началу 1910-х становится массовой. В 1912-м году эту набравшую силу популярность фиксирует писатель А.С. Серафимович в очерке «Машинное надвигается»: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел – и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди – кинематограф»⁵¹.

Запечатлевая мгновение на пленку, кино изменило сами представления о возможностях отображения жизни средствами искусства. Интересно, что С.Мамонтов, в отзыве на «Орлеанскую деву», постановку своего ученика П.Оленина, не без упрека отметил, что массовые сцены спектакля в их детализированности «отдают синематографом». Критик Э.Старк сделал схожее замечание по поводу сцены пира у Владимира Галицкого в поставленном А.Саниным «Князе Игоре»: «кутерьма на сцене напоминала кинематографический снимок с действительной жизни»⁵². Не случайно и Лапицкий, чуткий ко всем новшествам, задействует в постановке «Снегурочки» (1914) кинопроектор.

Разумеется, «реалистически-бытовая направленность» (термин А.А. Гозенпуда), развиваемая в те годы на оперной сцене режиссерами-

⁵¹ Серафимович А.С. Машинное надвигается// Сине-фоно. – 1912. – №8. – С. 8.

⁵² Старк Э.А. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы)// Аполлон. – 1915. – Апрель - Май. – № 4-5. – С. 72.

новаторами, не была единственной в отечественном оперном театре. Палитра художественных тенденций времени была довольно пестрой.

Так, на противоположном полюсе от этого направления находились оперные искания В.Э. Мейерхольда, приглашенного В.А. Теляковским на императорскую сцену. В 1909 году Мейерхольд поставил в Мариинском театре «Тристана и Изольду» Р. Вагнера. Спектакль он счел необходимым предварить развернутой статьей, в которой раскрыл свои взгляды на природу оперного искусства.

Рассуждая о сущности оперы, Мейерхольд настаивал на том, что условность лежит в самой ее основе, является неотъемлемым свойством. Следовательно, любой «элемент естественности», жизненного правдоподобия в игре оперного артиста вносит дисгармонию, разрушает художественную целостность спектакля. Согласно Мейерхольду, певец должен «учиться жесту не у актеров бытового театра, а у балетмейстера»⁵³.

Ключ к сценическому воплощению оперы Мейерхольд увидел в пантомиме – пластическом отображении «тонического рисунка партитуры», полностью очищенном от проявлений бытового начала, в котором «ритмы движений, жестов и ритм группировок строго слиты с ритмом музыки»⁵⁴. Среди вдохновителей Мейерхольда нельзя не упомянуть А. Аппиа, книгу которого («Музыка и ее сценическое воплощение», 1899) он цитирует в статье. Интересно, что И. Лапицкий при создании ТМД так же заинтересовался новейшими театральными открытиями Аппиа и пригласил его для занятий с артистами ритмикой и пластикой с целью придать им большую сценическую свободу, органичность сценического существования. Идеи Аппиа, падая на различную почву, давали разные всходы.

Как бы то ни было, в своей статье Мейерхольд настойчиво призывает противостоять обаянию «мейнингенства», которое, по его мнению,

⁵³ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: Часть 1. – М., 1968. – С. 148.

⁵⁴ Там же.

захватило драматическую и оперную сцены под влиянием Московского Художественного театра, в результате чего «оперная сцена переживает с драматическим театром время увлечения натурализмом»⁵⁵.

По замечанию К.Л. Рудницкого, в те годы Мейерхольда «влекут к себе подлинные трагики оперы»⁵⁶. Он преимущественно обращается к возвышенным, внебытовым, трагедийным сюжетам, его привлекают либретто, основанные на сказаниях и мифах («Тристан и Изольда», «Орфей», «Электра»). За пределами интересов Мейерхольда остаются популярные романтические оперы Дж.Верди, Ж.Бизе, Дж.Мейербера; избегает он и опер веристского направления. Его режиссерская версия «Каменного гостя» А. Даргомыжского (1917) становится своеобразным ответом как спектаклю МХТ, так и постановке И. Лапицкого в Театре музыкальной драмы (1915). Как отмечала критика, на первый план в постановке был выдвинут «... мистицизм “Гостя”, едва намеченный у Пушкина и Даргомыжского»⁵⁷. Декорации А. Головина были красивы и «ирреальны»⁵⁸. Беседуя о спектакле накануне премьеры, Мейерхольд подчеркнуто дистанцировался от господствующей в тот момент тенденции к воссозданию на оперной сцене повседневной, бытовой реальности: «В “Каменном госте” – перед нами как бы маскарадная Испания, возникшая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественного настроения России тридцатых годов XIX века. Вследствие этого постановка избегает даже намека на этнографическое в сценическом воплощении пушкинской Испании»⁵⁹. И если рецензенты премьеры раскритиковали введенных Мейерхольдом в спектакль «слуг просцениума», одетых капуцинами (еще один привнесенный режиссером элемент условности), то «все остальное, – по выражению критика Е.Браудо, – прекрасно отвечало таинственно нежной

⁵⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: Часть 1. – М., 1968. – С. 144.

⁵⁶ Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – С. 128.

⁵⁷ Ал-ый. Мариинский театр//Театр и искусство. – 1917. – № 6. – С. 111.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Биржевые ведомости. – 1917. – № 16063. – 26 января (вечерний вып.).

красоте партитуры Даргомыжского»⁶⁰.

Так или иначе, несмотря на существование иных, даже противоположных художественных устремлений, именно поиск достоверности, **жизнеподобия** в опере стал на какое-то время (условное десятилетие, с середины 1900-х – до середины 1910-х) лидирующим художественным направлением отечественной оперной сцены. В те годы это направление вызывало, пожалуй, наибольший интерес и надежды на преобразование оперного искусства. Разумеется, вслед за восторженными отзывами раздавались и критические голоса, разгорались оживленные дискуссии о границах воспроизведения реальности в условиях специфики оперного жанра.

Первопроходцем нового пути оказался *Николай Николаевич Арбатов* (Архипов), ученик и сподвижник К.С. Станиславского со времен Общества искусства и литературы (после ухода Станиславского в МХТ Арбатов возглавил это Общество). В 1903 году Арбатов стал главным режиссером в Товариществе русской частной оперы (антрепризе М.М. Кожевникова), где за один лишь театральный сезон поставил больше десятка спектаклей, сразу же привлечших большое внимание публики и прессы.

Арбатов привнес в оперную режиссуру и на оперную сцену явное, тщательное, подчеркнутое внимание к бытовым деталям - приметам места и времени действия. Все элементы спектакля (от актерской игры до сценического освещения) были подчинены задаче создания на оперной сцене иллюзии реальности, «правды жизни».

С особенной яркостью это проявилось в постановке оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» 1903 года. В статье об этом спектакле, характеризуя Арбатова как режиссера, «мыслящего в унисон со Станиславским», авторитетный музыкальный критик С.Н. Кругликов писал: «Каждый костюм, аксессуар – результат погружения в историческую глубь, изучение этнографической сути. Есть печать художественности, таланта,

⁶⁰ Браудо Е. //Аполлон. – 1917. – № 1. – С. 77.

фанатической преданности делу и интересам искусства, своеобразно понятым в этих не совсем уже теперь новых новшествах»⁶¹.

Режиссерское решение спектакля было основано на стремлении к достоверности: быта, предметного мира, поведения героев и толпы. Арбатов добивался того, чтобы действия артистов на сцене были естественны и подсказаны сценической ситуацией. «Веселящаяся толпа поляков пестрит костюмами смешанного стиля. Оживление искреннее, без балетной стройности. Танцы выражаются в фигурах, будто импровизированных, будто заранее не обдуманых и балетмейстером не рассчитанных, чередуются играми, шутками... Хороша и внутренность избы. И тут всё правда. Ваня поет свою песню, сидя на полу за работой над каким-то рыболовным снарядом. Вошел Сусанин, вымыл руки из висячего домофона и повел разговор с мальчиком, расположившись на лавке у стены...»⁶².

Арбатов попытался перенести в оперу постановочные приемы театра драматического. Критика, ругавшая режиссера за натуралистический «пересол», за избыточность, чрезмерность бытовых деталей (вроде настоящей телеги, на которой выезжал на сцену Иван Сусанин), за «неувязки» с характером и стилем музыки, отмечала и несомненное дарование постановщика, смело отошедшего от привычного оперного шаблона. Явное влияние Арбатова прослеживается в постановках «Фауста» (1914) и «Хованщины» (1916), позднее осуществленных Лапицким в Театре музыкальной драмы.

И тем не менее, Арбатов уже в конце сезона покинул антрепризу Кожевникова и вновь обратился к драматической режиссуре, лишь изредка ставя музыкальные спектакли. В его творческой судьбе опера оказалась не константой, а ярким эпизодом.

⁶¹ Новости дня. – 1903. – № 7278/ Цит по: Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 – Музыка: Ленинградское отделение, 1975. – С. 87.

⁶² Там же, С. 86.

Во многом под влиянием принципов Московского Художественного театра разворачивалась режиссерская деятельность *Петра Сергеевича Оленина*. Актер-певец, чье становление происходило в частной опере С.И. Мамонтова, а до этого – в занятиях с Ф.П. Комиссаржевским и участии в постановках К.С. Станиславского в Обществе литературы и искусства, в начале 1907 г. стал главным режиссером частной оперы С.И. Зимина.

Первая же постановка Оленина, «Орлеанская дева» Чайковского, была немедленно признана критиками крупным художественным событием, «новым словом в оперном деле»⁶³. Как и Арбатов, Оленин уделил подчеркнутое внимание точному воспроизведению бытовых деталей, исторической достоверности. Декорации и костюмы оперы создавались на основе иллюстраций из старинных альбомов, привезенных из Парижа; каждый эскиз отдельно утверждался режиссером, стремившимся воплотить все детали своего замысла.

Увлеченный исканиями Станиславского, Оленин «хотел сообщить сценическому действию интенсивность непрерывно текущей жизни ...»⁶⁴. Центром спектакля, по отзывам современников, стали массовые сцены. Режиссер «стремился дифференцировать массу, вычленив из нее отдельных участников, индивидуализировать толпу»⁶⁵.

По замечанию исследователя В.Е.Боровского, творческой индивидуальности Оленина были ближе произведения, где «предлагаемые обстоятельства соответствовали обстоятельствам реальной действительности»⁶⁶. Во многом именно этим определялся успех как «Орлеанской девы», так и последовавших за ней постановок «Кармен» Ж.Бизе, «Бориса Годунова» М.Мусоргского, «Нюрнбергских

⁶³ Так называлась статья о спектакле Ю.Д. Энгеля, помещенная в «Русских ведомостях» 26 сентября 1907.

⁶⁴ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 — Музыка: Ленинградское отделение, 1975. – С. 96.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Боровский В.Е. Московская опера С. И. Зимина. – М., 1977. – С. 71

мейстерзингеров» Р. Вагнера. «Режиссеру г. Оленину лучше всего удаются постановки, где на первом плане реализм, быт, подражание жизни...»⁶⁷ – фиксировал его современник, критик и композитор Ю.Д. Энгель.

Но Оленин не просто ставил спектакли один за другим, он пытался активно влиять на организацию творческого процесса: наладить регулярные репетиции с солистами и хористами театра, улучшить художественную дисциплину. На этом пути его поджидал ряд сложностей. Постановки Оленина существовали параллельно с другими спектаклями театра. Став, после нескольких лет работы в качестве артиста, главным режиссером, Оленин заявил, что не будет участвовать в репетициях уже идущих спектаклей (которых на тот момент в афише было более 25) и сосредоточился на собственных. К тому же, к моменту его назначения труппа театра уже была сформирована и проработала несколько лет. Преобразовательная деятельность Оленина, таким образом, была ограничена самой спецификой существования сложившегося оперного коллектива.

Александр Акимович Санин пришел на оперную сцену в 1908 г. К этому времени он был уже сложившимся и зрелым постановщиком. С определенностью можно утверждать, что режиссерская эстетика и художественные принципы Санина были сформированы годами многолетней и преданной работы со Станиславским – сначала в Обществе искусства и литературы, затем в МХТ. Дебют его в опере состоялся по приглашению С.П. Дягилева – Санин стал ведущим оперным постановщиком «Русских сезонов». Первая его оперная постановка – «Борис Годунов» М. Мусоргского, премьера спектакля состоялась в 1908 году в Париже.

Пожалуй, наиболее ярко отразила особенности дарования Санина как оперного режиссера «Сорочинская ярмарка» М.Мусоргского – постановка,

⁶⁷ Цит по: Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. – М., 1977., С. 71.

осуществленная в 1913-м году в Московском Свободном театре. В приглашении К.А. Марджанова Санин увидел долгожданную возможность включиться в созидание нового театрального организма и с присущей ему энергичностью полностью погрузился в работу (в частности, вступив в переписку с И.Ф. Стравинским, Санин побудил его завершить оперу «Соловей» и композитор действительно вернулся к работе над партитурой, оставленной на несколько лет). К сожалению, театр просуществовал недолго, первый сезон оказался и последним.

«Сорочинская ярмарка» стала ведущим спектаклем в репертуаре театра⁶⁸ и вызвала большую полемику в прессе. В разноголосице отзывов встречались как восторженные, так и резко негативные. Отмечали яркую зрелищность и общую слаженность исполнения, где все участвующие от солистов до исполнителей хора «жили» на сцене. Критиковали за чрезмерно реалистическое воспроизведение деталей быта, за пресловутый «натурализм» (особенно не давала рецензентам покоя упряжка, запряженная настоящими волами). Не всем пришлось по нраву и оформление В.А. Симова, стремившегося к максимальной жизненной достоверности («мертвые, тусклые декорации»⁶⁹ – возмущался один из рецензентов).

Но в то же время, что важнее, многие критики отметили отход от установившегося шаблона оперного спектакля, преодоление «оперности», или точнее, оперных штампов в исполнении. «О той «вампуке», которая царила и царит на наших оперных сценах, в отчетной постановке нет и помина»⁷⁰.

Что же касается выбранного режиссером постановочного стиля, то он не противоречил материалу – опере Мусоргского по повести Гоголя из жизни украинских крестьян – а был, скорее, подсказан им. Это подметил, в

⁶⁸ По количеству спектаклей, сыгранных за сезон (59), «Сорочинская ярмарка» оставила далеко позади другие постановки Свободного театра.

⁶⁹ Куров Ник. Сорочинская ярмарка //Театр. – 1913. – 10 октября. – № 1359. – С. 4-5.

⁷⁰ Карабанов Н. Сорочинская ярмарка //Театр. – 1913. – №1359. – С. 6

частности, такой пронизательный критик, как Бенуа. Он особенно оценил фантазию и изобретательность режиссера в отображении повседневного течения жизни. «Санин берет жизнь полными охапками и переносит ее на сцену трепещущей и радостной... Так, как им выдуманно солнечное оцепенение начала, или пестрый крикливый торг, или кража кобылы, или последний гопак, так до сих пор еще не были передаваемы отражения действительности. Да и в других менее эффектных сценах, сколько вдумчивости, сколько чуткого понимания жизни, дивной Малороссии, этого земного рая...»⁷¹.

Особенностью Санина было то, что он по сути существовал в профессии как режиссер-гастролер, нигде не задерживаясь надолго. Кратковременные поездки в Европу в связи с «Русскими сезонами» С.Дягилева (и копившееся годами раздражение в связи с тем, как небрежно поставлено дело), два сезона в Народном доме в Петербурге (1910-1912); затем, уже в двадцатые годы – два спектакля в Большом театре и последовавшая за этим эмиграция. Заражая своим мощным темпераментом, режиссерской фантазией труппу, он в короткие сроки добивался эмоционально насыщенных, ярких массовых построений. Можно сказать – Санин делал спектакль, не театр. Создание собственного театра, где возможно планомерное проведение оперной реформы, в его творческие планы не входило.

Понимая серьезность нарастающей конкуренции, составляемой частными театрами, дирекция императорских театров, возглавляемая дальновидным В.А. Теляковским, предприняла в 1900-е годы ряд важных шагов. Среди них – приглашение в Большой и Мариинский театры художников, актеров, драматических и оперных режиссеров, уже зарекомендовавших себя постановками на частной сцене. Теляковский приглашает Шкафера, Мельникова, Мейерхольда, в качестве режиссера драмы зовет в Александринский театр Санина (в опере он проявит себя

⁷¹ Бенуа А.Н. О «Сорочинской ярмарке»// Театр. – 1913. – № 1361. – С.4.

немного позднее). В числе приглашенных Теляковским «учителей сцены» оказывается и Лапицкий: в 1906 году он подписывает двухлетний контракт на работу в Большом театре.

Новые веяния проникали в оперу – отдельными, пусть и яркими вспышками. И все же общая ситуация продолжала оставаться неудовлетворительной. Подытоживая искания первого десятилетия нового века, музыковед и критик Н. Д. Кашкин публикует цикл статей с говорящим названием «Кризис оперных сцен»⁷², где утверждает безотлагательную необходимость «обратиться к опыту Художественного театра». Идеальный оперный спектакль, «новая музыкальная драма», по мнению критика, сможет родиться только из ансамбля.

Из оперных режиссеров, которых пресса того времени называла «реалистами», наиболее последовательным в своих художественных исканиях оказался И. М. Лапицкий. Получив опыт в качестве оперного режиссера на императорской сцене, увлеченный преобразованиями, которые он наблюдал в Московском Художественном театре, он решил во что бы то ни стало открыть собственный театр, в котором было бы возможно произвести оперную реформу. Его привлекала идея создания «театра ансамбля», «новой формы оперного дела». Постепенно, за несколько лет, эта идея оформилась в продуманный план.

§ 1.2. И. М. Лапицкий на пути к Театру музыкальной драмы: постановки на императорской сцене и статьи о театре

В начале XX века приобщиться к театральной магии Художественного театра, попасть в его ряды стремились многие. В 1902 году с письмом к Станиславскому обратился и Лапицкий. По его собственным словам, на сцену он пришел уже сложившимся человеком «с большим культурным

⁷² Статьи Н.Д. Кашкина выходили в газете "Русское слово" - №№ 201, 207, 209, 214, 216 за 1910 г.

багажом и очень определенными взглядами»⁷³.

Иосиф Михайлович Лапицкий родился в 1876 году в имении отца в Борисовском уезде Минской губернии. В автобиографии он позднее отмечал, что театром увлекся в десять лет, играя в детских спектаклях (это произошло уже после переезда в Петербург). С ранних лет его живо интересовала музыка: в двенадцать лет он начал петь в хоре, в четырнадцать - играть на трубе в оркестре. В семнадцать лет, стремясь, как сам он вспоминал, "улучшить постановки", в которых принимал участие как актер, Лапицкий начинает режиссировать в школьном театре и на любительских спектаклях. Но параллельно шла и другая жизнь, отбирающая основное время и силы – по желанию матери Лапицкий избрал профессию юриста и приступил к обучению в престижном Императорском училище Правоведения (которое подарило русскому искусству также В. Стасова, П. и М. Чайковских, Н. Евреинова и многих других).

Окончив училище в 1897 г., Лапицкий отправился в Сибирь (Иркутск), где в ту пору начала проводиться судебная реформа. И снова своеобразное раздвоение – он последовательно движется по ступенькам судебной карьеры (от младшего кандидата на должность до судебного следователя), и в то же самое время в течение трех сезонов играет в антрепризе известной провинциальной актрисы М.А. Саблиной-Дольской. В Иркутске произошло судьбоносное знакомство с будущей женой, оперной певицей Марией Веселовской, которая станет верным и преданным партнером Лапицкого во всех его театральные начинаниях.

Как и многим до него, Лапицкому в конечном итоге пришлось выбирать: с одной стороны, успешная карьера юриста, упорядоченность жизни, стабильный доход, – с другой, полная неопределенность и, вместе с тем, ощущение призвания, которое влекло его в область искусства. Призвание

⁷³ Лапицкий И.М. Письмо А.В. Луначарскому //РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.2, Ед. хр. № 13.

оказалось сильнее.

Обратившись к Станиславскому, он попросил совета и поддержки – и получил и то, и другое. Основатель МХТ ответил Лапицкому сочувственным письмом, призывая следовать в своем выборе туда, куда влекут потребности души. «... Я благодарю Вас за доверие ко мне в трудном и щекотливом деле: определении артистических способностей и данных. ... Из своего опыта я вывел следующее. В моем и в Вашем положении стоит идти на сцену, когда убедишься в непоборимой любви к ней, доходящей до страсти. В этом положении не рассуждаешь: есть талант или нет, а исполняешь свою природную потребность. Такие, зараженные люди должны кончить театром, и чем скорее они решат свою будущую деятельность – тем лучше, так как они больше успеют сделать в ней. ... Вне сцены эти люди никогда не сделают многого и, конечно, не найдут счастья. Если Вы убедились после достаточной проверки, что Вы принадлежите к числу таких людей, советую не долго думать и бросаться, куда толкает призвание» (из письма К.С. Станиславского – И.М.Лапицкому, Любимовка, август-сентябрь 1902 г.)⁷⁴.

И уже осенью 1902 г. Лапицкий поступает в Художественный театр, проводит там полсезона, играет в массовках. Пользуясь возможностью, он жадно изучает жизнь театра, дабы, по его собственным словам, «понять причины того большого сдвига, который он производил в работе тех, кто его в корне отрицал, а все же невольно шел по его следам, хотя и окольными путями»⁷⁵. Весной 1903 г. в МХТ состоялся закрытый дебют Лапицкого в заглавных ролях в пьесах «Михаэль Крамер» и «Федор Иоаннович». Это были любимейшие роли Станиславского и Москвина, и сравнение, что неудивительно, оказывается не в пользу Лапицкого. Именно Станиславский предлагает Лапицкому всерьез подумать о режиссуре. Вскоре представилась

⁷⁴ Цит по: Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Том 7. Письма 1886-1917. - М.: Искусство, 1960. – С.250.

⁷⁵ Мессман В. Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384., Ед. хр. № 132. – С. 18.

и возможность: Н.Н. Арбатов пригласил его своим ассистентом в Московскую частную оперу (антреприза М.М. Кожевникова). Спустя год, когда Арбатов покинул театр Солодовникова (1904), Лапицкий сменил его уже в качестве главного режиссера антрепризы.

А осенью 1906 г. Лапицкий по приглашению Теляковского приступил к работе в Большом театре (он ставил тогда под псевдонимом Михайлов), заключив с дирекцией двухлетний контракт. Его первой самостоятельной режиссерской работой стал «Каменный гость» А.С.Даргомыжского.

Выбор «Каменного гостя» раскрывает и предугадывает многое в творческой судьбе Лапицкого. Не случайно его внимание захватила новаторская опера, в музыкальных речитативах целиком и без изменений воплотившая пушкинский текст, опера, которую в полном смысле можно назвать музыкальной драмой. Лапицкий вполне мог бы повторить вслед за Даргомыжским его знаменитое «Хочу правды»!

И тем не менее, этот выбор неожиданно привел к столкновению Лапицкого и Шаляпина – режиссера-новичка, не обладавшего на тот момент большим авторитетом, и маститого, признанного певца. В дневниках Теляковского за 1906 г. зафиксировано недовольство Шаляпина, с которым не посоветовались и которого не пригласили в состав исполнителей, взяв к постановке «Каменного гостя», одну из его любимых опер. Певец пожелал исполнить в новой постановке партию Лепорелло, обратился с этим к Теляковскому, и, разумеется, тут же заручился согласием дирекции.

Но контакт его с Лапицким не заладился. Шаляпин, судя по всему, уже несколько предубежденный, и слышать ничего не желал о новых постановочных методах, которые пытался ввести на императорскую сцену начинающий режиссер. Как вспоминал сам певец, в конечном итоге он с раздражением ушел со сцены прямо во время очередной репетиции, отказавшись участвовать в спектакле («Пойду я, господа, в баню. Никакого

"Каменного гостя" мы с вами петь не будем») ⁷⁶. На премьере партию Лепорелло исполнял В.А. Лосский.

Стремясь насколько возможно избежать привычных штампов, оперной условности, Лапицкий настаивал на конкретизации места и времени действия (отнеся легенду о Дон Жуане к XII веку), на стилевом единстве и точности деталей в оформлении. Он искал способы, позволявшие передать дух эпохи.

Непривычным для труппы стало не только это, но и попытка привнести в императорский театр репетиционную культуру Московского Художественного. В разделе хроники «Новостей сезона» от 12 сентября 1906 г. сообщалось – «новый режиссер Большого театра г. Михайлов, которому поручена постановка оперы «Каменный гость», на днях собрал артистов, участвующих в опере, и читал содержание оперы, знакомя каждого с положением, занимаемым им в опере. Артисты были поражены этим новшеством, так как до сих пор сцена Большого театра этого не знала» ⁷⁷. Немало трудностей необходимо было преодолеть режиссеру-дебютанту. Камерную оперу Даргомыжского Лапицкий хотел было поначалу ставить на сцене Малого театра, более скромной по размеру, но дирекция попросту отмахнулась от подобных намерений и пришлось заполнять, осваивать большую сцену.

Премьера оперы в новой оркестровой редакции Н. А. Римского-Корсакова состоялась 19 декабря 1906 года. Задействованы были вполне крепкие силы. Дирижировал В.И. Сук, партии исполняли: Дон Жуана – А.П. Боначич, Лепорелло – В.А. Лосский, Анну – Е.Н. Хренникова, Лауру – Е.Г. Азерская. Художником спектакля был К.А. Коровин. По отзыву одного из рецензентов, спектакль этот опроверг мнение самого А.С.Даргомыжского, что опера его написана «не для публики, а для немногих»: хотя «Каменный

⁷⁶ Шаляпин Ф.И. Маска и душа. – Париж, Современные записки, 1932. – С. 35.

⁷⁷ Цит по: Исаханов Г. Д. Далекое – близкое: призрак оперного режиссера// Театр. – 2007. – № 30. – С. 144.

гость» и не имел «видного успеха», но он «безусловно производит и на публику большое впечатление»⁷⁸. Отметил критик и то, что в ряде сцен, режиссер отступил от ремарок автора, и «отступления эти были сделаны более, чем кстати и чрезвычайно удачно»⁷⁹. Так или иначе, несмотря на эти сдержанные похвалы, «Каменный гость» прошел на сцене Большого всего семь раз, оставшись почти незамеченным и малооцененным. Лапицкий же вновь обратился к опере Даргомыжского, уже обладая возможностями, предоставляемыми наличием собственного театра, спустя 9 долгих лет (1915).

В следующем, 1907-м, году режиссеру поручили постановку «Нерона» А.Г. Рубинштейна. Большая, помпезная опера на сюжет из жизни Древнего Рима незадолго до этого была не слишком удачно поставлена в Мариинке, в режиссуре И.Тартакова – наспех, со сборными (из разных спектаклей) костюмами и декорациями, переделанными из «Калигулы». Но, так как опера нравилась публике, то, согласно установленной в то время практике, должна была появиться и в Москве. 9 ноября 1907 г. состоялась премьера в Большом. Отклики прессы вновь были сдержанны. Ю. Энгель одобрительно отмечал, что опера «идет довольно живо, во всяком случае живей, чем мы привыкли на этой сцене видеть. Очевидно, и канцелярия зашевелилась»⁸⁰. Н. Куров ставил в вину молодому режиссеру то, что он не сумел совладать с неповоротливым хором Большого, «довольно пассивно» реагировавшим на сценическую ситуацию в сцене пожара в Риме. В спектакле императорского театра критик увидел «красивые декорации, роскошные богатые костюмы», и в то же время – ограниченность той художественной инициативы, что могла быть заложена в спектакль постановщиком. «Самого главного, того,

⁷⁸ Г. П-ч. Каменный гость: по поводу его постановки на сцене Большого театра в Москве. //Русская музыкальная газета. –1907. – № 2. – С. 69.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Энгель Ю. Бабушка и внучка: "Гугеноты" (Новый театр), «Нерон» (Большой)// Русская музыкальная газета. – 1908. – № 50. – С. 1177.

что называют правдой, жизнью на сцене – не было»⁸¹. Впрочем, Теляковский, посетив «Нерона» в один из своих приездов в Москву, остался им вполне доволен, отметив, что постановка шла «весьма удовлетворительно» и была хорошо принята публикой.

Похожая история повторилась со «Сказанием о граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова (1908). Недавний успех Мариинки, где «Сказание» шло в режиссуре В. Шкафера, должен был повторить Большой театр. Лапицкому пришлось иметь дело с уже готовыми декорациями (написанными по эскизам Коровина и Васнецова) и переданными из Петербурга в Москву. Оформление спектакля было фактически навязано режиссеру.

Что до постановочного решения, то здесь критики упрекали режиссера в том, что он пошел по пути условного театра. Уловив в партитуре Римского-Корсакова «ту выдержанную ровность, бездейственность настроений, то смягчение острых акцентов, повторяемость, стилизованность, которые действительно характерны для «Китежа»⁸², Лапицкий попытался найти им соответствующее сценическое воплощение, вызвавшее к жизни сравнения с фресковой живописью. Стилизация, прием, который режиссер распространил на всю оперу, включая народные сцены 2 действия, воспринималась с куда большей органичностью в финальной картине (Невидимого Китежа), признанной «превосходной по сценическому воплощению»⁸³. Ю. Энгель описал в своей статье о спектакле то мощное впечатление, которое оставил в нем «огромный, полный сияния и звона нездешний образ с застывшими святыми и предстоящими»⁸⁴.

В годы работы в Большом творческий почерк Лапицкого еще только складывался, и происходило это в не самых благоприятных обстоятельствах.

⁸¹ Куров. Нерон. Спектакль 9 ноября// Театр. – 1907. – № 99. – С. 16.

⁸² Энгель Ю. Письма о московской опере: «Китеж» в Большом театре//Русская музыкальная газета. – 1908. – № 12. – С. 306.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

Возможности режиссера в условиях императорской сцены оказались скованы. Даже спустя десятилетия Лапицкий все еще судил о времени, проведенном в Большом, предельно резко и категорично: в императорском театре «не было живых людей, а было только всесильное начальство и послушные чиновники... не было реализма, то есть правды жизни, а только – уродливые условности, пересыпанные натуралистическими деталями и не было, наконец, главного в опере – слияния музыки с действием, т.е. координации слуховых и зрительных впечатлений»⁸⁵. Отсутствие возможности хоть как-то изменить установленное на казенной сцене положение дел для Лапицкого – человека деятельного, обладающего кроме режиссерских амбиций, еще и явным организаторским талантом – было непереносимо. Он подготовил для Теляковского проект «по поводу управления оперной сценой»⁸⁶, где предлагал свои нововведения, но в дирекции его сразу же отвергли, сочтя трудноприменимым. Бесконечные театральные интриги довершали неблагоприятную картину. В 1908 году, по окончании двухлетнего контракта, Лапицкий без малейших сожалений покинул Большой театр, который впоследствии назвал «склепом казенного искусства»⁸⁷.

Полученный опыт привел его к твердой убежденности, что реформировать оперу в условиях императорской сцены невозможно – «никакие новые мысли в старом театре неосуществимы и нужно строить новый, с новыми людьми, по новым вехам и в новой атмосфере взаимоотношений между всеми работниками коллектива»⁸⁸.

Несколько следующих лет ушло на основательную подготовку к

⁸⁵ Мессман В. Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132. – С. 18.

⁸⁶ Упоминания об этом также содержатся в дневниках В.А. Теляковского, который отнесся к подобной инициативе «учителя сцены» без малейшего энтузиазма.

⁸⁷ Лапицкий И. М. Письмо А. В. Луначарскому // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 2, Ед. хр. № 13.

⁸⁸ Мессман В. Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384., Ед. хр. № 132. – С. 18.

задуманному (1908-1912). Стремясь получить необходимый опыт в области ведения дела, Лапицкий принял участие в нескольких частных антрепризах, которые оказались недолговечными (из их поражений он, по его собственным воспоминаниям, извлек уроки, в том числе, и экономического свойства: театру для успешного существования необходимо решать не только задачи художественные, но и финансовые). В это же время он преподавал в оперном классе театральной школы Н.Н. Арбатова в Петербурге.

А в конце 1908 - начале 1909 гг. в газете «Биржевые ведомости» вышел (за подписью И.Михайлова) цикл статей Лапицкого, озаглавленных «**Письма о театре**». Бескомпромиссный идеализм режиссера в сочетании с его деятельной натурой проявился и в «Письмах», где полемично и в то же время с высокой интеллектуальной отчетливостью разворачиваются суждения об искусстве, о его высоком предназначении – и о нынешнем положении дел, от этого предназначения далеком. Пламенная речь идеалиста, возвышенная риторика человека, влюбленного в театр, перемежаются в этих статьях с прагматическими выводами театрального организатора, закладывая теоретический фундамент для будущих преобразований – ощущение назревшего кризиса становится для Лапицкого поводом, призывом к действию.

«Письма» во многом посвящены критике современного состояния оперного театра – и в первую очередь, с этических позиций. В глазах Лапицкого, совсем недавно покинувшего императорскую сцену, театр в целом предстает как изношенный организм, каждый элемент которого (драматурги, актеры, рецензенты, публика, театральные школы) является частью «разваливающегося храма». «Когда смотришь на современных знаменитых, известных, заслуженных и прочих патентованных служителей искусства, видишь их помятые праздной жизнью лица, руки, украшенные как у женщин, бриллиантами, бьющие в нос туалеты, тогда становится понятным, почему недавние храмы искусства превратились в места

увеселений и вместо чуткой, живущей искусством публики, наполняются скучающей, брюжжащей, зевающей толпой, среди которой даже гимназисты имеют вид присланных в театр в наказание»⁸⁹.

Главной проблемой существующих театров – исключая Московский Художественный – Лапицкий считает их безыдейность, отсутствие единой художественной направляющей воли. В своих «Письмах» он задается вопросом, может ли современный театр стать «не говоря уже о храме, хотя бы школой?»⁹⁰

Особо он останавливается на актерской профессии, утрачивающей свое высокое предзначение, когда «служение театру» подменяется жадной жаждой успеха. Образно и с литературной сочностью Лапицкий дает собирательный образ популярного актера, «современного барда», который «тщетно пытается затянуть свою вещую песнь». «Голос хрипит после вчерашнего ужина, глаза нервно бегают по театру, отыскивая друзей, недругов и рецензентов, а выхолненные руки бренчат по костяшкам счетов, учитывая приходо-расходную книгу карьеры. Не такая песня нужна людям, пришедшим в театр, и глухо звучит она без отзвука и смысла»⁹¹.

Вслед за героем Г.Гауптмана Лапицкий настойчиво утверждает: «Искусство – не праздная забава». Превратившись в погоне за прибылью в «места увеселений», эксплуатируя скудный и не отвечающий времени репертуар, театры постепенно теряют свою публику (которая все же более чутка, чем принято думать), интерес к ним падает. В то же время «далека от должного» и театральная критика, которой, по убеждению Лапицкого,

⁸⁹ Михайлов И. Письмо о театре // Биржевые ведомости. –1908. – 4 ноября. – № 10792, утренний вып.

⁹⁰ Михайлов И. Письмо о театре // Биржевые ведомости. –1908. – 4 ноября. – № 10792, утренний вып.

⁹¹ Там же.

недостает живой связи с театром, понимания реальных закономерностей его существования.

В своем следующем письме Лапицкий переходит от бичевания существующих «на театре» устаревших форм к размышлениям о том, каким должен быть художник, каким должно быть искусство. Его отталкивает «модная волна» посредственных произведений-однодневок, эксплуатирующих остроактуальные и пикантные темы, поднявших «мусть жизни на ее поверхность».

Полемика с «новыми варварами» становится для Лапицкого поводом обозначить свои художественные воззрения. В противовес «вопиющей субъективности» декадентов и туманной многозначительности символистов, он выдвигает требование «ясного разума», осмысленности, художественной логики, «способности всегда ответить в отношении своей работы на вопросы «что и почему?»⁹².

В этом же письме заявлена важная для Лапицкого идея: искусство (в том числе, и оперное искусство) существует не для отдельных «избранных», оно должно быть доступно и понятно для широкого круга зрителей. Для Лапицкого стремление художника наладить контакт, живую связь с публикой – необходимое и естественное условие существования в профессии: «Я отрицаю аристократизм в искусстве. Нельзя требовать от публики, чтобы она изучала художественные произведения со словарем в руках, нельзя признавать за художником права творить только для избранных»⁹³. По его убеждению, подобный аристократизм порожден «неумением говорить с массой»⁹⁴ и сводится в конечном итоге к «гастрономии», нездоровому изыску, поиску острых ощущений и регрессу.

⁹² Михайлов И. Письма о театре // Биржевые ведомости. 1909. 1 янв., № 10887 (утрен. вып.).

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же.

В «Письмах» Лапицкий размышляет о недостатках современного театрального дела – и отсюда уже недалеко до мыслей об организации собственного театрального предприятия на новых началах. Внимательно изучив работу известных ему оперных театров, он приходит к неутешительным выводам относительно их возможностей. В то время как частные антрепризы, как правило, «материально необеспеченны», а значит, слишком зависимы от кассовых сборов и зачастую вынуждены прибегать ко всевозможным приемам, лишь бы спастись от финансовых потерь (отсюда - постановки в условиях спешки и явного недостатка репетиций, развлекательность и пестрота репертуара), театры императорские обладают материальной независимостью и имеют возможность приглашать лучших артистов, но в их работу активно вмешивается «вечное казенное «НО», тормозящее любые преобразования. По мысли Лапицкого, необходимо создать театр, в котором были бы преодолены существующие недостатки.

Лапицкий, конечно, был не одинок в своих призывах. В то время сквозь рассуждения, фиксирующие кризис оперы, все чаще пробиваются голоса, требующие ее решительного обновления. Идея создания художественного частного театра, способного занять в опере то же положение, что и Московский Художественный в драме – в те годы поистине витала в воздухе. Лапицкий стал единственным, кто попытался осуществить ее на практике. Его всецело увлекла амбициозная задача - создать оперный театр нового типа, театр, которого до этого не существовало. Это должен был быть прежде всего коллектив единомышленников – молодых артистов, воспитанных в рамках единого художественного направления.

Открытие театра, разумеется, требовало внушительных финансовых вложений. Лапицкий был неутомим в поисках тех, кто помог бы новому делу. В феврале 1910 года он выступил с публичным докладом, посвященным будущей «Художественной опере» перед «целевой аудиторией»: коммерсантами, меценатами, критиками, всеми теми, кто способен был

деятельно поддержать его инициативу. В этом развернутом докладе фактически были сформулированы основные условия существования будущего театра, определена его художественная платформа.

Вслед за многими современниками, Лапицкий отчетливо ощущал наступление времени перелома, перехода, критического рубежа. Свое выступление он начал с тезиса: «В дни морального упадочничества и духовного шатания, когда все прежнее переоценено до нуля, а ценность нового не установлена, на долю искусства должна выпасть крупная общественная роль двигателя духовной культуры»⁹⁵. В то время как в разных областях искусства (литературе, драме, скульптуре, живописи) идут по сути схожие процессы: «лихорадочная работа по исканию новых путей» в стремлении откликнуться на запросы времени, отразить «истинную сущность момента» – отставание оперы, накрепко застывшей в установленных формах, становится все более очевидно. Требования к опере у публики, видевшей достижения драматического театра, возросли. Современный зритель не может больше довольствоваться «старыми оперными приемами», далекими от художественной правды – и явным доказательством этому, по мнению Лапицкого, служит успех Ф. Шаляпина, «большого мастера сценической техники».

В докладе Лапицкий красочно живописует проявления «вампуки» на современной оперной сцене: упоминает и отсутствие дисциплины, и «разгильдяйство» в оркестре (где положительным качеством дирижера считается «способность его ставить оперы с одной, двух, а часто совсем без репетиций») и «посредственную декорацию», не соответствующую с общей планировкой сцены и состоящую из 2-3 рядов боковых кулис и задника, и – в особенности – неподвижный хор, не обученный петь без дирижера, в процессе игры. «Можно заранее сказать: как бы и когда бы хор ни вышел на

⁹⁵ Лапицкий И.М., Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге: статья, машинопись, 1910// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 1, Ед. хр. № 11.

сцену, он очень скоро разделится на четыре группы: слева сопрано и за ними тенора, справа альты и басы. При особой энергии режиссера кое-кто похрабрее из мужчин с флангов заходит в ряды женщин, но его эти последние очень быстро водворяют «на место». ... При появлении же процессии наступает всегда некоторое замешательство в хоре, так как процессии всегда и всюду идут не кратчайшим путем к цели, а по-балетному – вроде как на конкурсах конькобежцев «по фигурному бегу». Не лучше дело обстоит и с исполнителями главных партий. «...Но вот появился «солист». Он твердо идет к рампе и в красивой позе ждет указания дирижера, чтобы начать петь. ... Казалось, просто и ясно: если артист действует под аккомпанемент музыки, то естественно действие его должно соответствовать и ритму и содержанию этой музыки. Но на это и намека не встретим на оперной сцене»⁹⁶.

Но не просто новый (еще один) оперный театр, пусть такой, где организация поставлена на более качественном уровне, чем в ныне существующих, виделся смелому воображению Лапицкого, его мысль простиралась дальше – необходима «новая форма оперного дела».

Эта новая форма заключалась «прежде всего ... в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля, требования от артиста индивидуального и верного освещения изображаемых характеров, а от режиссера верного толкования общих настроений»⁹⁷.

Лапицкий провозгласил в будущем театре решительный отход от гастрольной системы, прочно укорененной в театральной практике, от главенства одного-двух солистов, подчиняющих себе весь ход представления. Он заявил о том, что опера будущего – опера ансамбля, а не отдельных голосов. Она требует прежде всего выровненности состава,

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Лапицкий И.М., Дополнение к Записке о Художественной Опере: статья, машинопись// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 1, Ед. хр. № 12.

слаженности исполнителей. «С художественной точки зрения – утверждал Лапицкий, – присутствие выдающегося таланта при низком уровне труппы скорее вредно»⁹⁸.

Основывалась художественная платформа Лапицкого на необходимости достижения гармонии между музыкальной и сценической составляющими оперы, на координации слуховых и зрительных впечатлений. Опера должна предстать публике как «цельное художественное произведение, а не как предлог для исполнения певцами и певицами арии, ансамблей и проч. среди кое как собранных декораций, в более или менее подходящих костюмах и при достаточно слабом оркестровом аккомпанементе». Выстраивать все элементы спектакля и управлять репетиционным процессом должны «два главнокомандующих», два единомышленника - дирижер и режиссер: «Одно лицо за кулисами, другое перед публикой, но в сущности они обязаны быть лицом единым и нераздельным»⁹⁹.

Надо особо отметить, что в этом докладе впервые в истории русского оперного театра Лапицкий поставил вопрос о тесной творческой взаимосвязи дирижера и режиссера, об их соавторстве в ходе постановочной работы. «Опера вся обсуждается ими и только после того, как они вместе согласятся о ходе представления, можно привлекать декоратора, костюмера и приступать к репетициям»¹⁰⁰. При этом функции дирижера не сводятся лишь к проработке партитуры с оркестром, хором и солистами – он должен быть в полной мере со-творцом спектакля и разделять режиссерскую концепцию (Лапицкий отмечал далее, что «ни одна декорация не должна быть утверждена без ведома дирижера»). В то время как дирижер должен присутствовать на всех режиссерских репетициях, режиссер – на всех

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

общих музыкальных. Лишь совместными усилиями (этот тандем сравнивается Лапицким с «двуликим Янусом») они смогут полно и всесторонне воплотить авторский замысел.

Доклад был, разумеется, прежде всего направлен на привлечение в театр потенциальных пайщиков. Идеалист и прагматик в одном лице, Лапицкий сопровождал изложение художественной платформы будущего театра подробными финансовыми выкладками и подсчетом бюджета. Основной его (и крайне смелый!) экономический тезис был сформулирован так: «Образцовые театры и субсидия понятия несовместимы».

Лапицкий был убежден, что при разумном и рачительном руководстве, оперный театр, став востребованным, вполне сможет обойтись без дотаций. Согласно его расчетам, «Художественная опера» должна была выйти на самоокупаемость в течение нескольких лет. Музыкальный критик В.П. Коломийцов, присутствовавший на собрании, воодушевленно свидетельствовал: «Цифры его убедительны, а практическое знание дела – несомненно»¹⁰¹.

Благодаря пламенной увлеченности, настойчивости и деловой хватке Лапицкому удалось собрать достаточные средства для открытия «Художественной оперы». В декабре 1912 года в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории состоялось открытие Театра музыкальной драмы (на таком названии в конечном итоге решено было остановиться), который Лапицкий возглавил и как художественный руководитель, и как главный режиссер. Долгие усилия его увенчались успехом и, тем самым, ознаменовали собой новую увлекательную страницу как в творческой судьбе самого Лапицкого, так и в истории отечественного оперного искусства.

¹⁰¹ Мессман В. Театр музыкальной драмы. Воспоминания и документы. Машинопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132.

Глава 2. Постановки Театра музыкальной драмы (1912-1919)

Эта глава посвящена исследованию творческой жизни театра – с момента его рождения до преждевременного финала. В хронологическом порядке представлены и проанализированы (с разной степенью подробности) постановки, осуществленные за время существования ТМД.

За 7 сезонов (два из которых – первый и последний – для театра оказались неполными) на сцене Театра музыкальной драмы были поставлены более 30 спектаклей¹⁰².

Театр обращался и к русской, и к зарубежной опере почти в равной степени. На его сцене шли камерные произведения, рассчитанные на нескольких солистов, и монументальные, с большим количеством массовых сцен. В его афише появлялись оперы, имеющие солидную постановочную историю на отечественной сцене («Евгений Онегин», «Кармен», «Борис Годунов» и др.), и почти не имеющие таковой («Нюрнбергские мастерзингеры», «Сорочинская ярмарка» и др.), или представленные зрителю впервые («Пеллеас и Мелизанда»).

¹⁰² Среди них: оперы «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Черевички» и «Иоланта» П. Чайковского; «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» М. Мусоргского; «Садко», «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова; «Каменный гость» А. Даргомыжского; «Мадемуазель Фифи» и «Пир во время чумы» Ц. Кюи; «Сестра Беатриса» А. Давидова; «Свадьба» В. Эренберга; «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фауст» Ш. Гуно, «Нюрнбергские мастерзингеры» и «Парсифаль» Р. Вагнера; «Аида» и «Риголетто» Дж. Верди; «Кармен» Ж. Бизе, «Богема» и «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, «Паяцы» Р. Леонкавалло; «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси; «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка, «Quo vadis» Ж. Нугеса; оперетта «Перикола» Ж. Оффенбаха и балет «Принц-свинопас» А.А. Давидова.

Многие упрекали театр в отсутствии выверенного репертуарного курса, и (в соответствии с собственными эстетическими предпочтениями) рекомендовали ТМД, к примеру, сосредоточиться на музыкальных драмах Вагнера или обратиться к современным произведениям отечественных композиторов. Нельзя не отметить, что большая часть этих рекомендаций ныне представляется откровенно субъективной и устаревшей – трудно представить себе современный оперный театр, который бы порицал за выбор к постановке «Богемы» Дж. Пуччини, «Паяцев» Р. Леонкавалло, «Фауста» Ш. Гуно или «Мазепы» П. И. Чайковского, давно вошедших в золотой фонд оперной классики. Но еще столетие назад Театру музыкальной драмы пришлось не раз с этим столкнуться.

Ожидания (и требования!) критиков по поводу репертуара театра, называвшегося в печати не иначе как «прогрессивным», были различны, но всегда настойчивы – в то время как Лапицкий изначально, еще до открытия ТМД, подчеркивал отсутствие каких-либо стилистических ограничений, выдвинув лишь один тезис: «Хорошие произведения в хорошем исполнении»¹⁰³. И хотя исключения из этого правила существовали (самым уязвимым для критики стало появление в афише ТМД двух сочинений банкира, композитора, и по совместительству крупнейшего пайщика театра, А.А. Давидова), их все же было немного.

Изучив афиши Театра музыкальной драмы, нельзя не прийти к выводу, что в области репертуара главенствовало стремление к жанровому разнообразию. Театр в равной степени обращался к историческим и фантастическим, трагическим и комическим сюжетам. Основная причина такой практики видится в том, что на разном материале его создатель стремился доказать эффективность, изначальною всеохватность своего творческого метода.

¹⁰³ Лапицкий И. М. Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге. Статья. Машинопись, 1910//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 11.

В качестве художественного кредо театра, как уже упоминалось, было заявлено стремление «к внутренней и внешней правде». Желание достоверно отобразить действительность, создать ее иллюзию на сцене было для Лапицкого ключевым. В первой же самостоятельной режиссерской работе («Каменном госте» Большого театра, 1906) уже были заложены некоторые черты его зрелой режиссуры – детализированное и точное воссоздание эпохи, оригинальная планировка декораций (которую Лапицкий разрабатывал сам), предварительная работа с солистами над созданием психологически достоверного художественного образа. Особое внимание он уделял постановке массовых сцен (они на протяжении лет составляли славу ТМД) – индивидуализируя толпу, «населая» ее узнаваемыми типажам.

Первые сезоны существования Театра музыкальной драмы отмечены постановками, которые были высоко оценены критикой и тепло приняты публикой. Такие спектакли как «Евгений Онегин» (1912), «Нюрнбергские мастера пения» (1912), «Кармен» (1913), «Богема» (1914), «Пиковая дама» (1914) не просто стали крупными художественными событиями, они воспринимались как новое слово в оперном деле.

Надежды, связанные с новаторским театром, изначально были очень велики, отношение к нему было серьезным и взыскательным. И если первые спектакли ТМД вызвали у многих восторг от соприкосновения с новыми режиссерскими приемами, то в дальнейшем критическое отношение к театру стало нарастать. Возросло количество холодных, негативных отзывов в печати – и одним из веских поводов для критики стало вольное обращение режиссера с оперным текстом.

Постановки Лапицкого в ТМД поставили перед его современниками, теоретиками и практиками оперного театра, вопрос о том, насколько режиссер может быть свободен в обращении с партитурой — вопрос, который и по сей день для оперного искусства является весьма актуальным (и довольно острым).

Перед открытием театра, в беседах с его будущими артистами, Лапицкий заявлял о том, что каждая новая постановка «должна создавать новое произведение искусства»¹⁰⁴. С.Ю. Левик, один из ведущих солистов ТМД, вспоминал, как ошеломили и захватили его речи Лапицкого, который говорил о потребности абсолютной свободы «от каких бы то ни было академических правил», а следом утверждал и вовсе дерзновенное: «воля каждого театра его единый художественный закон»¹⁰⁵. В этих рассуждениях об опере за два года до открытия своего театра уже ощущается пафос будущего оперного революционера. Подобные воззрения столетие назад могли восприниматься только как радикальные – особенно в отношении оперного искусства, куда более консервативного, чем искусство драмы (соотношение, сохраняемое и сегодня).

Лапицкий настаивал на том, что каждый спектакль – это самостоятельное художественное высказывание «в независимости и от воли каждого отдельного лица как бы ни был велик его вклад в это произведение»¹⁰⁶. В этой системе ценностей партитура является начальной точкой отсчета, рабочим материалом для всего «творящего коллектива», возглавляемого и направляемого режиссером. Этой установке он оставался верен и позднее¹⁰⁷.

В четкой разработанности и определенности метода Лапицкого таилась и некоторая его односторонность, с особенной силой проявлявшаяся тогда, когда театр обращался к произведениям символистским, фантастическим,

¹⁰⁴ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство, 1962. – С. 567.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Лапицкий И.М. Некролог: статья, машинопись, 1923 // РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, Ед. хр. № 18.

¹⁰⁷ В частности, в письме к И.С. Козловскому, написанном во второй половине 1930-х годов, Лапицкий продолжает отстаивать право постановщика на свободное взаимодействие с оперным текстом. В духе деятелей советского киноавангарда он заявляет о важности в деятельности режиссера принципа *монтажа*: не всегда, но в некоторых случаях оперный режиссер может и должен прибегать к изменениям в тексте, выстраивая логику самостоятельного художественного произведения — спектакля. («Такой монтаж – это не отрывки оперы, между которыми бубнят содержание пропущенного, а цельное художественное произведение как драматическая пьеса, сделанная из большого романа») / См. Лапицкий И.М. Письмо к И.С. Козловскому// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, К. 2, Ед. хр. № 11.

сказочным. На это указал И. Глебов (Б. Асафьев): «Когда реализм Лапицкого глубоко родственен самому произведению, когда он не притянут из ложного стремления приблизиться к жизни (не в смысле внутреннего переживания, а внешнего восприятия), тогда в «Музыкальной драме» можно пережить незабываемые минуты соприкосновения с подлинным художественным творчеством. Так было в «Кармен», в «Мейстерзингерах», в «Богеме», в «Онегине», кое-что в «Пиковой даме», «Фаусте», «Аиде», но так не могло быть в «Парсифале», «Пеллеасе», «Снегурочке» ...»¹⁰⁸.

Если первые спектакли ТМД вызвали у многих восторг от соприкосновения с истинно новаторским отношением к делу, то в дальнейшем (после третьего сезона) критическое отношение к театру начало усиливаться. «Музыкальная драма» дошла до такого нарочитого упрощения оперных персонажей, что, например, фигуры Кармен, Маргариты, даже Дон-Жуана являются совсем будничными и незаметными...»¹⁰⁹. Менялось время, вкусы, устаревали еще недавно актуальные художественные тенденции и то, что некоторое время назад признавалось новым словом в искусстве, теперь подвергалось критике и пересмотру.

§ 2.1. Первые годы (постановки ТМД в 1912-1915).

2.1.1. Первый сезон (1912-1913): «Евгений Онегин», «Нюрнбергские мастера пения», «Гензель и Гретель», «Садко»

Театр музыкальной драмы открылся 11 декабря 1912 года¹¹⁰ премьерой «**Евгения Онегина**» П.И. Чайковского. Перестроенный зал Петербургской консерватории был в этот вечер переполнен представителями художественной общественности и прессы.

¹⁰⁸ Глебов И. Петроградские куранты. Дела оперные. Музыкальная драма// Музыка.– 1915.– № 234.– С. 530.

¹⁰⁹ Ростиславов А. Романтизм в опере// Русская мысль.– Кн. 2.– 1916. – С. 21.

¹¹⁰ Здесь и далее даты премьер приведены по старому стилю.

Выбор для первого спектакля сценически востребованной, «наизусть всем известной» оперы Чайковского с ее богатой историей прежних постановок, был сделан Лапицким задолго до открытия театра: «В ней море красоты, которая требует выявления в звуках, в жесте, в ситуациях. Раскрепостить себя, освободиться от окостеневших традиций нужно и можно только на давно знакомом материале», - вспоминал позднее С.Ю. Левик слова Иосифа Михайловича¹¹¹.

Почти все рецензенты премьеры выражали неподдельное удивление в связи с беспрецедентно большим числом репетиций (приводились цифры от заниженных 60 до явно преувеличенных 400 - на деле их было около 100). Работа и в самом деле была проведена масштабная, и была она связана не только с объяснением сценических задач в конкретном спектакле, но и с общим актерским тренингом, обучением основам профессии.

С солистами, с артистами хора и мимического ансамбля (так стали называться в театре музыкальной драмы статисты) проводились занятия по ритмической гимнастике, пластике, гриму. Пластикой занимались по системе Эмиля Жак-Далькроза, для чего в ТМД на несколько месяцев был приглашен один из его ближайших сподвижников – Адольф Аппиа. Для обучения сценическому танцу привлекли солиста Мариинского театра Бориса Романова.

Одним из первых существенных моментов в работе над спектаклем, как вспоминала исполнительница партии Татьяны, Мария Бриан, стала поездка в Павловск – в попытке уловить атмосферу эпохи: «разросшийся парк, дорожка у пруда, лодка, скамейка в густой зелени деревьев – все это создавало поэтическое настроение и в какой-то мере определяло сценический рисунок пушкинских образов»¹¹². Уголок павловского парка был воспроизведен позднее в декорациях третьей картины оперы.

¹¹¹ Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962, С. 568.

¹¹² Бриан М. И. Татьяна // Чайковский и театр – М.-Л., Искусство, 1940, С. 176.

Режиссерская партитура массовых сцен была тщательно продуманной и выверенной, избегающей всякой неопределенности или неорганизованности. Стремясь преодолеть сложившуюся порочную систему, согласно которой хористы фактически не были частью сценического действия, оставаясь лишь застывшими на своих местах «концертными исполнителями», Лапицкий в ходе репетиций оперы с каждым из артистов хора в отдельности, – как с солистами – работал над созданием образа, давал индивидуальное сценическое задание, фактически, создавая «из ничего» маленькую яркую роль. Так на ларинском балу появились неуклюжий помещик, злословящая сплетница, беспечно веселящиеся, смешливые девицы.

Театру удалось создать в этой сцене «особенную атмосферу, насыщенную духом онегинской эпохи»¹¹³. Обаяние русского провинциального быта было воссоздано не без мягкой иронии. Критик А. Коптяев восхищенно отзывался в «Биржевых ведомостях»: «Как смешит эта мнимая бестолочь на балу у Лариных! как смешно танцует шерочка с машерочкой (точно нет кавалеров), как реально валится блестящий офицер, запутавшийся в чьем-то шлейфе, как сбивчиво танцуют провинциальные кавалеры и барышни, выхваченные из жизни... Как непринужденно вбегает в зал толпа молодежи, чтобы до упада веселиться и танцевать! Как радуется она Трике и какая живописная группа юных головок – вокруг тщеславного француза! Они, эти провинциальные сальфиды, повернулись к нам спиной; мы прощаем – ибо это сама жизнь, перенесенная на сцену»¹¹⁴.

В ходе репетиций Лапицкий и Бихтер работали в тесном творческом контакте друг с другом, совместно добиваясь как от солистов, так и от артистов хора непрерывности существования в образе, пластической и вокальной естественности. Стремление к простоте, безыскусности,

¹¹³ Каратыгин В. Театр музыкальной драмы// Аполлон. – 1913. – № 3.– С. 52.

¹¹⁴ Коптяев А. Открытие театра музыкальной драмы в консерватории // Биржевые ведомости.– 1912, 12 декабря – № 13295.

непринужденности движений и пения было частью творческой программы нового театра.

М.И. Бриан вспоминала о том, что режиссер и дирижер прежде всего дали ей возможность прочувствовать «изумительную близость музыки Чайковского с гениальным пушкинским текстом»¹¹⁵. Донести текст, ни на одно мгновение не затушевывая его смысла ради вокальных или игровых эффектов – такова была одна из ключевых задач, поставленных перед исполнителями и для многих из них, в том числе для С.Ю. Левика, музыка Чайковского стала неотрывной от текста Пушкина¹¹⁶.

Стремление к осмысленности пения определило внимание к каждому слову текста, каждой музыкальной фразе и ее роли в развитии сценического действия. Так, дуэт «Слыхали ль вы», непосредственно не относящийся к сюжетной линии, Бихтер постарался использовать для характеристики двух женских персонажей оперы – Татьяны и Ольги. Он искал такие интонации, такую окраску голосов, которые бы четко определили различие душевных свойств двух сестер – созерцательной мечтательности Татьяны, живой веселости Ольги. На первом же плане в этой сцене оказывалась Ларина – ее речитативы и отрывок «Привычка свыше нам дана» были трактованы как меланхоличное, печальное «воспоминание постаревших людей о днях давно минувших»¹¹⁷ и исполнялись в медленном темпе.

Именно попыткой раскрыть внутреннее содержание оперы был продиктован поиск оригинальных вокально-сценических нюансов, часть из которых настолько сильно отличалась от привычной, устоявшейся системы интерпретации, что была признана своеволием и искажением. Пристальное

¹¹⁵ Бриан М. И. Татьяна // Чайковский и театр – М.-Л., Искусство, 1940, С. 178.

¹¹⁶ «Сколько раз я впоследствии ни принимался перечитывать пушкинскую поэму, я все совпадающие слова и общий дух явственно слышал через музыку Чайковского в толковании Бихтера» - впоследствии вспоминал певец. // Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962 – С. 667.

¹¹⁷ Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962, С. 582.

внимание, уделявшееся авторами спектакля достижению осмысленности исполнения, привело к чрезмерной изошренности и детализации, к излишней рельефности декламации – а это уже, по мнению критиков, начинало входить в противоречие со «старомодной», мелодической по своему характеру оперой Чайковского.

Настоящим камнем преткновения стали темпы, установленные дирижером-дебютантом. «В ритмическом отношении «Онегин» изменен до неузнаваемости: дирижер тянет и тянет, так что местами кажется, что певцы не поют, а псалмодируют» – возмущенно отмечал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей»¹¹⁸. Рецензенты премьеры писали о «снотворном» темпе в арии Гремина, «странных темпах» и «алогических изменениях» в сцене письма Татьяны, упоминались и те самые замедленные речитативы Лариной в первой картине. Живо обсуждался в печати тот факт, что спектакль, начинавшийся в восемь часов вечера, заканчивался в половине первого ночи, то есть длился примерно на полтора часа дольше, чем это бывает обыкновенно (справедливости ради надо отметить, что повинны в этом были не столько бихтеровские темпы, сколько затянутые из-за долго осуществлявшейся смены декораций антракты).

Изменения и новшества музыкальной интерпретации «Евгения Онегина» обсуждались Лапицким и Бихтером в ходе совместных репетиций. Свежее прочтение оперного текста, отступление от устаревших традиций – эта цель была для них общей.

Так или иначе, на премьерке мнения о дозволительной степени свободы дирижера-интерпретатора разделились. Уже упоминавшийся критик А.Коптяев зафиксировал «острую борьбу», произошедшую в партере – между Н.Н.Фигнером, выступившим резко против изменений темпов, произведенных дирижером, и братом композитора М.И. Чайковским,

¹¹⁸ Цит по: Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917-Л.: Музыка, 1975, С. 315.

который нашел их интересными (и в дальнейшем – во время постановки театром «Пиковой дамы» – стремился к сотрудничеству с ТМД, поддерживав, таким образом, метод его работы). Показательно, что в одном из писем к Лапицкому некоторое время спустя, М. И. Чайковский выражал сожаление, что «Петр Ильич не мог увидеть и услышать это исполнение, столь близкое его мечтам и намерениям»¹¹⁹.

Рецензенты не были однозначны в своих отзывах о манере дирижирования М.И. Бихтера, отмечая как положительные, так и отрицательные ее стороны. Одной из несомненных заслуг дирижера признавалось слаженное, компактное, безупречно профессиональное звучание оркестра: «Все отделано до мелочей, на все наложена им своя окраска; все устаревшее затушевано, сглажено, и, наоборот, выделено много таких красот, которые в «Онегине» не замечались»¹²⁰ - писал критик «Вечернего времени». Но отмечал далее: «в погоне за новыми красками и оттенками г. Бихтер, к сожалению, впадает и в крайности, допуская изменение и исправление Чайковского». Схожее мнение высказывал В.П. Коломийцов, говоря о том, что Бихтеру во многом удалась идея «выйти из привычного и окостенелого, но отнюдь не художественного трафарета», осмыслив и оживив контрастами как темы, так и оттенки динамики. «И несмотря на то, – отмечал критик, – что в своем увлечении он доходил до «излишних преувеличенностей», это «беда несущественная» для первого представления, ведь в дальнейшем крайности могут и должны сгладиться»¹²¹. Совершенно не принял подобную «до дерзости новаторскую трактовку» произведения Чайковского В.Каратыгин (впрочем, отдавая должное таланту дирижера-дебютанта).

119 Левик С. Ю. Записки оперного певца – М., 1962, С. 583.

120 [Б.п.] Музыкальная драма//Вечернее время. - 1912, от 12 декабря. - № 326. – С.3.

121 Коломийцов В. «Евгений Онегин» в Театре музыкальной драмы //День. – 1912. – № 72. – С. 5.

Декорации «Евгения Онегина» были написаны частично художником-академиком А.Н. Шильдером, учеником И.И. Шишкина и мастером пейзажной живописи, частично – П.К. Степановым. Еще до начала работы над «Евгением Онегиным» Лапицкий довольно четко представлял себе образ будущего спектакля, продумав и набросав визуальное решение каждой сцены. Художники нужны были ему в качестве профессионалов, воплощающих его идеи – как выяснилось впоследствии, с этим далеко не все могли смириться.

Рецензенты отмечали оригинальность планировки декораций, а также соответствие интерьеров и аксессуаров стилю эпохи, а главное, духу и характеру самого произведения. «Счастливы похоронены боковые кулисы, и мы увидели один общий фон. Счастливы сданы в архив театральные пол, небо и освещение – и мы узрели настоящую снежную пелену, настоящую атмосферу со всем трепетом ее оттенков и светотеней... Особенно характерна сцена поединка: опушка леса, теряющегося вдаль, розовый свет зари на вершинах...»¹²².

В целом, отзывы прессы были заинтересованно благожелательны к новому театральному предприятию. Несмотря на отдельные недостатки, руководителям театра удалось главное: создать целостный спектакль, в котором каждый элемент представления помогал раскрытию единой художественной концепции.

Довольно быстро за Театром музыкальной драмы прочно закрепилось звание «театра ансамбля». Исполнителями премьеры стали: Татьяна – М.И.Бриан, Онегин – К.Л. Книжников, Ольга – М.С. Давыдова, Ленский – К.С. Исаченко, Гремин – А.И. Мозжухин¹²³, Ларина – С.М. Августинович. Из солистов критика выделяла Марию Бриан, создавшую одухотворенный, отмеченный изящным вкусом образ Татьяны. Высоко оценивали

¹²² Коптяев А. Открытие театра музыкальной драмы в консерватории // Биржевые ведомости. – 1912, 12 декабря. – № 13295. – С.5.

¹²³ Старший брат киноактера И. И. Мозжухина.

исполнение Гремина А. Мозжухиным, Ленского – К. Исаченко. И хотя, как отмечалось в прессе, не все актеры-певцы проявили одинаково высокий уровень вокально-сценического мастерства, рецензенты хвалили неподдельную искренность и свежесть исполнения молодых артистов.

После премьерного спектакля интерес к театру, подогретый оживленными спорами в партере, только усилился. Так или иначе, «Евгений Онегин», прочно войдя в репертуар и получив признание публики (24 декабря 1918 года, незадолго до закрытия театра, он был показан в 200 раз, с прежним составом исполнителей), безусловной и однозначной творческой победой театра провозглашен не был. Зато этой чести в полной мере удостоилась следующая постановка – **«Нюрнбергские мейстерзингеры»** Р. Вагнера.

Репетиции «Нюрнбергских мастеров пения» (такое название опера получила в русском переводе В. Коломийцова) проходили параллельно с «Евгением Онегиным». Премьера состоялась 21 декабря 1912 года. Масштабная, сложнейшая по фактуре опера Вагнера была в тот вечер, впервые в России, дана полностью, без единого сокращения (спектакль шел, по воспоминаниям, около 6 часов). Для молодого коллектива, по выражению самого Лапицкого, это стало «экзаменом на творческую зрелость» – согласно отзывам печати, экзамен этот был сдан весьма успешно. О «Мейстерзингерах» в постановке Театра музыкальной драмы большинство критиков отзывалось как о крупном художественном событии, «высшей точке» театрального сезона.

Серьезные, взыскующие ожидания, связанные с новым театром как источником реформы оперного спектакля, начали сбываться. «В результате согласованных усилий режиссера и дирижера получился блестящий праздник искусства. Это был не просто удачный спектакль. Нет, это было торжество новой правды, откровение новой истины. И это, с большею или меньшею отчетливостью чувствовали все зрители. Все сознавали, что произошло нечто значительное, важное, знаменательное. ... Давно уже в

оперном зале не царил такого подъема настроения, такого артистического возбуждения, такого художественного удовлетворения. Благовест, так долго и тщетно ожидавшийся, наконец, раздался и сердца наполнились радостью»¹²⁴.

Дирижировал вагнеровской партитурой Георг Леннарт Шнеевойгт¹²⁵. Под его руководством оркестровые и хоровые партии были разучены с дисциплинирующей методичностью и тщательностью: «Если бы хор Мариинского театра хоть когда-нибудь пел так уверенно, так «на совесть» и вместе с тем так свободно, как третьего дня хор в «Мейстерзингерах!»»¹²⁶ – восхищенно отмечал А.Н. Римский-Корсаков. В трактовке Шнеевойгта оркестр демонстрировал «огненные темпы», живость и энергичность звучания. «Растяннутость и Вагнер – стало синонимами в Германии. Вчера же нам доказали, какая мощная страсть клокочет в суровой на вид партитуре» - восхищенно отмечал А. Коптяев¹²⁷. Как А. Римский-Корсаков, так и В. Каратыгин куда сдержаннее отнеслись к интерпретации дирижера, отметив спорность некоторых темпов - но отдали должное сыгранности и корректности исполнения.

В том, что касается хора, рецензенты отмечали не только музыкальную, но и сценическую свободу. Немалую роль в обретении этой свободы сыграли занятия по далькрозовской системе с Адольфом Аппиа, продлившиеся около трех месяцев. Ритмическая гимнастика Далькроза для артистов ТМД стала тем первоначальным эффективным инструментом, который позволил почувствовать взаимосвязь музыки и движения – хотя и во многом на внешнем, пластическом уровне. Принцип ритмизации движений был удачно использован прежде всего в массовых сценах - «в

¹²⁴ Кнозоровский И. Мейстерзингеры// Театр и искусство. – 1913. – № 1. – С. 12.

¹²⁵ Встречаются также написания Шнеефогт, Шнеефохт.

¹²⁶ Римский-Корсаков А. Первое представление «Мейстерзингеров» Р. Вагнера// Театр и музыка. – 1912.

¹²⁷ Коптяев А. Музыкальная драма//Биржевые ведомости. – 1912, 22 декабря. – № 13313. – С.5.

возмущенных вскакиваниях с мест одиночных и групповых ужаленных в своей косности «мастеров пения», в постепенном включении в драку перепуганных ночным скандалом обывателей, в появлении женщин в окнах вторых этажей, шествии цехов и пр»¹²⁸.

Для Лапицкого, отдававшего должное далькрозовскому методу как технике, поиск одних только ритмических соответствий (музыка-жест) не мог быть конечной целью, особенно в том, что касалось работы с исполнителями-солистами. Режиссер прежде всего призывал к поиску в музыке источника внутреннего, психологического состояния героев, которое может быть выражено затем в движении.

В этом плане показателен описанный Левиком эпизод работы над ролью Бекмессера, точнее, над развернутой мимической сценой в третьем действии оперы. Сцена эта заключается в том, что избитый накануне в потасовке писарь, каждое движение которого причиняет ему боль, приходит в комнату Закса, и, хорошенько оглядевшись вокруг, замечает текст записанной Заксом песни Вальтера, который похищает для того, чтобы самому использовать в состязании. Следуя в мизансценах за Вагнером, Лапицкий дал общие указания, связанные со сменой музыкальных тем (серенады, песни Закса, песни Вальтера), в то время как Аппиа разработал детальную партитуру движений, которую и должен был воплотить на сцене Левик. В ходе долгих репетиций они совместно оттачивали каждое движение. После показа Лапицкий, отдав должное длительной работе Левика и Аппиа, все же указал актеру: «Все это правильно и хорошо, но вы так заняты ритмической гимнастикой, что перестали быть Бекмессером, а стали его играть. Когда вы поете, вы — Бекмессер, а когда вы перестаете петь, вы играете, вы превращаетесь в исполнителя»¹²⁹. Взяв клавиш, режиссер сделал пометки, указывающие на эмоциональное состояние героя

¹²⁸ Левик С. Ю. Записки оперного певца. – М., 1962, С. 670.

¹²⁹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. – М., 1962, С. 668.

(«злобно», «немощно», «испуганно» и т.д.). Сцена, «сделанная по Далькрозу», была одушевлена и осмыслена с помощью приемов психологического театра.

Критики отмечали простоту и естественность (почти без расхождений с указаниями автора) режиссуры Лапицкого, отдавая должное живым и в то же время детально разработанным мизансценам. «Здесь все обличает вдумчивую работу, художественный вкус и утонченность намерений. Видно, что каждый шаг, каждая мелочь тщательно обдуманы»¹³⁰.

В. Каратыгин, который весьма настороженно реагировал на стремление Театра музыкальной драмы к жизнеподобию, в этом спектакле отметил «реализм, в пределах художественности и в полном союзе с музыкой, без всякого нарушения ее собственной логики и смысла»¹³¹. Сцена драки во втором действии стала, пожалуй, наиболее ярким воплощением отмеченного критиком «союза» музыки и действия. «Второе действие – средневековый Нюрнберг ночью – надолго останется в памяти! Какие великолепные, характерные переулки, какое оживление сцены во время драки... Она происходит при уменьшенном свете. Луна скрылась: - поставить ее в этих мрачных, блеклых тонах, и все-таки победить: это *tour de force* постановки! ... Хор в этой страшно трудной сцене давал впечатление дикой разъяренной стихии, бурно переливавшейся по переулкам»¹³².

Массовые сцены – такие, как упомянутая ночная драка на улице Нюрнберга и праздничное народное веселье в финале оперы, сопровождавшееся незатейливыми, непосредственными танцами - стали безусловным украшением спектакля. Как и в «Евгении Онегине», Лапицкий стремился к максимальной индивидуализации артистов хора. Каждому

¹³⁰ Кнозоровский И. Мейстерзингеры// Театр и искусство. – 1913. – № 1. – С. 12-15.

¹³¹ Каратыгин В. Мейстерзингеры Вагнера// Речь. – 1912. – №351. – С.5.

¹³² Коптяев А. Музыкальная драма//Биржевые ведомости. – 1912, 22 декабря. – № 13313. – С.5.

давались отдельные указания, подробно разрабатывались мизансцены, в то же время большое внимание уделялось достижению сыгранности, ансамбля.

Центральным в постановке стало противопоставление двух образов – величественного, мудрого Ганса Закса (А. И. Можухин) и завистливого интригана Бекмессера (С. Ю. Левик). Одухотворенность, благородство облика и пения отличали Можухина в роли поэта-сапожника Закса. «Можухин – замечательный Закс, не говоря уже о безукоризненном музыкальном пении, прекрасному артисту удалось самому создать самостоятельный, весьма привлекательный сценический образ, цельный и законченный. Истинная мудрость, сердечная глубина под маской суровости, мечтательная меланхолия и добродушный юмор... все непринужденно и гармонично выявляется артистом не только в осмысленной и прочувствованной декламации каждой фразы, но и в жесте, улыбке, походке»¹³³. Полной противоположностью ему стал Бекмессер-Левик, хитрый и злобный бездарь, претендующий на непогрешимый авторитет. В традиционной трактовке в образе писаря подчеркивались комические черты – незадачливый, никому кроме себя не опасный ретроград, оказывающийся в финале в дураках. В исполнении Левика Бекмессер не был глуп и безобиден. Это был приземистый, мрачный, исполненный тревогой человек, в каждом движении которого проявлялся злобный, честолюбивый и болезненно нетерпимый к чужому успеху темперамент. «Все или почти все характерные эпизоды и моменты, фразы и словечки партии использованы Левиком очень своеобразно и выпукло, притом без всякого шаржа. ... Нельзя не любоваться этой завистливой и сварливой вороной, то подозрительно насупившейся, то резко-крикливой и дико-яростно мятущейся»¹³⁴. Благожелательно отмечали рецензенты и других

¹³³ Коломийцов В. Исполнители «Мастеров» // День. – 1913. – № 10. – С. 5.

¹³⁴ Коломийцов В. Исполнители «Мастеров» // День. – 1913. – № 10. – С. 5.

исполнителей – А. Полякову/Еву, В. Левицкого/Вальтера, П. Журавленко/Погнера.

Декорации воссоздали мирок старого немецкого города с его определенным укладом – была точно воспроизведена церковь Святой Екатерины в Нюрнберге, архитектура средневековых домов (дом Закса) и переулков во втором действии. События последнего действия (состязание певцов) разворачивались в залитой ярким солнцем прибрежной долине, на фоне виднеющегося в отдалении города.

Подытоживая свои впечатления от постановки, А. Коптяев писал: «Помню, как я выходил из мюнхенского театра после «Мейстерзингеров». Было лето, тепло, но свежестью несло от Изара. На улице меня встретили те же Погнеры, Саксы, Евы, Вальтеры, которых я только что видел на сцене. Вчера пронизывающая сырость петербургской улицы обдала нас после спектакля... Но какое сильное и свежее впечатление большого эстетического торжества мы только что пережили! Такие спектакли не забываются»¹³⁵.

Завершение сезона в художественном отношении оказалось куда менее плодотворным. 4-го января 1913 г. по случаю праздничных дней в репертуаре театра появился дневной спектакль, опера-сказка Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» (в переводе С. Мамонтова, дирижер А. Клибсон), но прошла почти незамеченной.

А в феврале 1913 г. был представлен публике «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. С постановкой оперы-былины связаны были большие ожидания, но удачей спектакль не стал и в афише не задержался. Судя по всему, желание во что бы то ни стало сыграть премьеру в намеченные сроки сослужило театру коварную службу – как отмечала критика, спектакль выглядел недоработанным, часты были расхождения хора с оркестром и

¹³⁵ Коптяев А. Музыкальная драма//Биржевые ведомости. – 1912, 22 декабря. – № 13313. – С.5.

другие мелкие недочеты исполнения. Вновь возник вопрос о правомерности дирижерских экспериментов М. Бихтера, который «выказал склонность к замедлению темпов, прямо пагубную для музыки оперы»¹³⁶.

Но очевидно, что проблема была глубже, чем бросавшийся рецензентам в глаза недостаток «срепетованности». В «Садко» не был выдержан один из основных принципов театра – принцип художественной целостности спектакля. Так, в финале оперы среди реалистически действующей, суетливой толпы довольно некстати выделялась обособленная от остальных фигура гусяря Нежаты, неподвижно застывшая в белом кресле «в виде какой-то меланхолической эмблемы»¹³⁷. Не было единства и в оформлении постановки. Неестественно перекошенная, неудобная и убогая изба главного героя контрастировала не только с его мечтами о лучшей доле, но и с богато орнаментированными костюмами самого Садко и его жены Любавы (работы П. К. Степанова), которые свидетельствовали об относительном достатке.

В том, что касается сценографии (художники Б. И. Анисфельд и В. И. Денисов), сказала, по-видимому, и недостаточная техническая оснащенность театра – так, больше всего рецензентов поражало в постановке ... практически полное «отсутствие воды» (как в картине у пристани в Новгороде, так и в финальной картине). В воплощении фантастической феерии и сказочной атмосферы спектакль ТМД заметно «проиграл» существующей постановке Мариинского театра.

Удачей спектакля стали отдельные исполнители. Заглавная партия была поручена В. Левицкому, обладателю лирического тенора (а не героического, требуемого оперой). Его красивый и звучный голос достойно справился с трудной партией, в то время как сценическая интерпретация некоторым

¹³⁶ Тимофеев Г. «Садко» Римского-Корсакова в театре Музыкальной драмы // Речь. – 1913. — № 37. – С. 6.

¹³⁷ Коломийцов В. «Садко» на сцене Театра музыкальной драмы // День. – 1913. – № 36. – С. 7.

критикам показалась менее убедительной. Романтический Вальтер в «Мейстерзингерах», Левицкий не наградил Садко привычными сильными героическими чертами, показав его мечтательным и восторженным юношей.

С. Покровская, по свидетельству критика, «выказала умение и вкус в отделке партии» Волховы. «Ее появление из-за колеблющихся камышей и неизменное пребывание ее на бел-горюч камне на берегу Ильмень-озера, хорошо задумано и очень поэтично. Русалочные ползучие движения, нега поз, ласкающие жесты рук – все это очень уместно»¹³⁸. Хорош был А. Мозжухин в небольшой партии Варяжского гостя. И все же некоторые удачные сценические моменты, отдельные исполнители не смогли «вдохнуть жизнь в оперу, далеко не готовую к постановке»¹³⁹. Таким образом, первый подступ к фантастической тематике оказался для театра неудачным.

2.1.2. Второй сезон (1913 - 1914): «Борис Годунов», «Кармен», «Мазепа», «Богема», «Парсифаль»

Свой второй сезон театр открыл 1 октября 1913 г. «**Борисом Годуновым**» М.П. Мусоргского. Опера шла в редакции Н.А. Римского-Корсакова, расширенной добавлением авторских сцен, обычно пропускаемых при постановках (рассказ Пимена о царях, рассказ Федора в тереме); в свою очередь, две вставки, написанные Римским-Корсаковым для сцены коронации, были выпущены.

Отклики прессы на спектакль были противоречивы, постановка явно вызывала у рецензентов смешанные чувства – и в том, что касалось режиссерской работы Лапицкого, и, в особенности, в том, что относилось к

¹³⁸ Тимофеев Г. «Садко» Римского-Корсакова в театре Музыкальной драмы // Речь. – 1913. – № 37. – С. 6.

¹³⁹ Черногорский. Музыкальные впечатления: «Садко» в театре «Музыкальной драмы»// Театр и искусство. – 1913. – № 6. – С. 135.

музыкальной интерпретации Бихтера, в очередной раз ставшей камнем преткновения. Отмечали благородство и пластичность звучания оркестра, стройность ансамбля, гибкость и тонкость исполнения. «Вся многоголосая армия подчиняется малейшим изгибам мысли своего руководителя, отчетливо передавая все его намерения. Но эти намерения... подчас являются спорными»¹⁴⁰. И вновь, как и в случае с «Евгением Онегиным», диапазон критических оценок оказался широк - от эпитета «музыкальные безобразия», данного В. Каратыгиным, до куда более сдержанной, примиряющей позиции И. Кнозоровского. «Очевидно, музыкальное мышление г. Бихтера резко отличается от общепринятого, - утверждал Кнозоровский, - но эти логические aberrации приходится принять как нечто нераздельное с музыкальной индивидуальностью г. Бихтера, пред которой, впрочем, преклоняются даже его ожесточенные противники. Художники такого ранга, как г. Бихтер, силою своего таланта приобретают право на такие вольности и преимущества, какие не предоставлены рядовым музыкантам»¹⁴¹.

В содружестве с Лапицким, Бихтер пытался добиться от солистов и хора осмысленности и выразительности пения, установить неразрывную связь между сценическим действием и музыкальной нюансировкой. Так, согласно режиссерской концепции, в сцене коронации народ славит Бориса не по доброй воле, «из-под палки» - этот эффект создавался в том числе за счет сильных, «лающих» акцентов, установленных дирижером в партии хора (реакция прессы на подобное новшество была сугубо негативной).

Народная драма Мусоргского была безусловно близка творческим интересам Лапицкого. Режиссеру удалось мастерски, с художественной цельностью воссоздать историческую эпоху, ее быт и характер. Критики писали о красоте и стильности мизансцен, декораций, костюмов.

¹⁴⁰ Кнозоровский И. Борис Годунов// Театр и искусство. - 1913. - № 40. - С. 787.

¹⁴¹ Кнозоровский И. Борис Годунов// Театр и искусство. - 1913. - № 40. - С. 787.

Сравнивать было с чем - спектаклю Лапицкого предшествовали постановки Мамонтова, Санина, Оленина (иными словами, ведущих оперных режиссеров начала века). Творческий почерк Лапицкого отличала внимательность к деталям, тщательность в разработке каждого элемента спектакля. «Всегда и все, до последних мелочей обдуманно, приведено в систему. Везде и во всем чувствуется присутствие зоркого хозяйского глаза, повсюду наводящего строгий, безукоризненный порядок, не допускающего никаких отступлений от определенного, ясного плана музыкально-драматической трактовки данного произведения...»¹⁴².

Интересно была решена сцена коронации из пролога. Действие развивалось в двух плоскостях. Декорация изображала притвор храма. Царь входил в собор, занимающий переднюю часть сцены, шел вглубь церкви поклониться прежним «властителям Руси» - в то время как на втором плане, за церковной стеной, на «залитой солнцем» площади, толпился в ожидании народ. Благодаря контрасту освещения храма и площади усиливалось ощущение жизнеподобия. Но не обошлось и без минусов – звучность немногочисленной группы хористов, расположенных вдали от рамп, явно терялась. Стремление к удачному постановочному решению возобладало здесь над музыкальной выразительностью.

Спектакль, в целом, трудно дался Лапицкому; наряду со многими удачными моментами, критики отмечали чрезмерный реализм некоторых деталей, «нелепые преувеличения» в мимике и жестах артистов, писали об общем впечатлении «засушенности» и манерности.

Много места в газетных статьях было отведено исполнителям. Заглавную партию исполнял А.И. Мозжухин. Планка исполнения этой роли, установленная не так давно Шаляпиным, находилась, разумеется, невероятно высоко – но молодому исполнителю удалось, не копируя гениального предшественника, дать свою трактовку, признанную

¹⁴² Каратыгин В. Музыкальная драма // Аполлон. – 1913. – № 8. – С. 67.

рецензентами талантливой и убедительной: «г. Мозжухин имеет все права на особое к себе внимание, ибо он захватывает слушателя красотой вокальной передачи и яркостью сценического образа»¹⁴³. Наряду с Мозжухиным, сильное впечатление производил К. Исаченко в партии Шуйского. Его голос, грим, манеры, фразировка – все полно глубокого значения и как нельзя лучше характеризует лукавого царедворца...»¹⁴⁴. Писали о красивом и содержательном исполнении А. Садова (Пимен), об Л. Андреевой-Дельмас, создавшей «своеобразно-любопытный облик» Марины Мнишек. Небольшую партию Ксении М. Бриан исполняла «поэтично, с большой душевной теплотой».

Согласно довольно язвительному замечанию Каратыгина, на премьере Мозжухин и Исаченко «не раз выступали в роли примирителей с режиссером и дирижером»¹⁴⁵, создав яркие, талантливые, продуманные сценические образы. Но, в частности, воспоминания Левика позволяют утверждать, что убедительная трактовка партий не была только лишь личным достижением одаренных артистов, а достигалась прежде всего в результате подробной проработки ролей с режиссером, проявившим в ходе репетиций не только педагогическое, но и актерское мастерство.

Стремясь дать исполнителям ключ к нужному психологическому состоянию, режиссер часто прибегал к методу показа. Особенно запоминающейся была работа над монологом Бориса «Достиг я высшей власти». «Нужно показать усталость Бориса, предельную подавленность его все же могучего духа», – говорил Лапицкий и, как бы беззвучно кряхтя, тяжело опускался в кресло боком к публике. Одну руку он медленно ставил на подлокотник и на нее ронял голову. Другая как бы произвольно скользила по кафтану и, качнувшись, повисала как плеть. Одна нога была

¹⁴³ Кнозоровский И. «Борис Годунов»// Театр и искусство. —1913. — № 40. — С. 787.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Каратыгин В. Музыкальная драма // Аполлон. – 1913. – № 8. – С. 71.

согнута, другая вытянута. Через секунду вся его фигура изображала такое горе, такую подавленность, что на него было жутко и жалко смотреть»¹⁴⁶. Внутреннее состояние достигалось с помощью физических действий – положения тела, жестов.

Следующая постановка И. Лапицкого, «**Кармен**» Ж. Бизе, стала одним из его вершинных достижений (премьера состоялась в октябре 1913 г.) Предшествовало постановке специальное путешествие в Испанию, где были зарисованы и сфотографированы местные виды, костюмы, людские типажи. Лапицкий не мог не взять на вооружение метод, часто и успешно применявшийся в Художественном театре. Ему хотелось уйти от Испании условной, приукрашенно-романтизированной, от сложившихся в ходе многочисленных постановок оперы шаблонов. В этой постановке «все оперно-помпезное, аксессуарное либо отпало совсем, либо отодвинулось в глубину, став только фоном пьесы»¹⁴⁷. Действие было перенесено режиссером в начало XX века, в самую гущу современности. Любовная драма вырастала и достигала смертельного накала среди привычной городской сутолоки, среди будничных происшествий.

Точному обозначению среды должен был соответствовать и язык персонажей: для новой «Кармен» М.В. Веселовской был сделан новый перевод. Герои Бизе заговорили простыми, ясными, живыми, немного грубоватыми репликами, словно подслушанными на улицах города¹⁴⁸.

Под стать были и костюмы – Кармен (в переводе Веселовской ударение в ее имени падало на первый слог) первоначально появлялась перед зрителем в простенькой блузке, юбке и переднике, как и положено

¹⁴⁶ Левик С. Ю. Записки оперного певца – М., 1962, С. 680.

¹⁴⁷ Коломийцов В. Кармен в Театре музыкальной драмы //День. – 1913. – № 275. – С. 6.

¹⁴⁸ С. Ю. Левик приводит в пример один из речитативов первого действия:

«Цунига. Это здесь знаменитое сборище сигарер, где всегда бывают скандалы?

Дон Хозе. Так точно, лейтенант, имею доложить, таких распущенных баб видеть пришлось мне мало.

Цунига. Не беда, если красивы.

Дон Хозе. О лейтенант, я не знаток, не увлекаюсь я подобным сортом женщин».

работнице табачной фабрики. Блистательный тореадор Эскамильо захаживал в таверну Лилас Пастьи в летнем городском костюме – шляпеканотье, сером пиджаке, белых брюках и туфлях. «Многих поражало, что Эскамильо появляется во втором и третьем действии в современном костюме, – с иронией отмечал в своей заметке один из критиков, – Вероятно, не все знают, что тореадоры, празднуя в кабачках свои победы, всегда переодеваются»¹⁴⁹.

К работе над декорациями Лапицкий привлек Константина Вещилова. Официальное признание Вещилову принесли крупные многофигурные исторические полотна, но с течением времени все больше открывалась истинная область таланта художника – пейзажная живопись, где он проявил себя тонким и незаурядным мастером, особенно в том, что касалось передачи колорита. Художнику удалось отобразить на петербургских подмостках жар и зной испанского солнца, вызвать живое ощущение присутствия. «Декорации и костюмы великолепны. ... Масса света, масса солнца, просто и правдиво»¹⁵⁰. Отмечалась также оригинальность сценической планировки, в частности, использование в первом и четвертом действии решетчатых ворот, ведущих в город, размыкающих пространство (что создавало возможности для различных режиссерских придумок).

Декорация первого действия представляла собой двор табачной фабрики. В глубине по центру располагались металлические ажурные ворота, которые периодически открывались, а за ними в перспективе виднелись городские улицы, дома, и даже редкие прохожие. При поднятии занавеса с фабрики выносились ящики сигар, грузились на тележки, и увозились в город. Слева находилось караульное помещение для солдат. У входа в караулку солдаты курили и играли в карты. Занятно – в духе основного стремления к жизненной достоверности – была решена сцена с хором

¹⁴⁹ Яшин. Петербургские письма // Театральная газета. – 1913. – № 4. – С. 4.

¹⁵⁰ Яшин. Петербургские письма // Театральная газета. – 1913. – № 4. – С. 4.

мальчиков. Впервые в сценической истории оперы на сцене не было марширующих на месте стройными шеренгами статистов. В постановке Лапицкого дети (набранные из синагогального хора) совершенно непринужденно играли в лошадки и передразнивали солдат своим задорным «тра-ля-ля». Когда же взвод солдат входил во двор фабрики, куда мальчишек не пускали, они забирались и висели на решетке ворот, а затем бросались врассыпную наутек от караула, получившего смену и уходящего на отдых.

Таверна Лилас Пастьи (во втором действии) располагалась в полуподвале. Обшарпанные стены выдавали по-настоящему злачное местечко. Справа и слева были расставлены столы и стулья, по центру над столом побольше располагался внушительных размеров абажур. Передняя часть сцены «по-южному» отгораживалась от задней большой занавесью на кольцах. «Цыганскую песню» начинала Фраскита – устало и без искорки, второй куплет подхватывала Мерседес, чуть энергичнее. Наконец, Кармен, не выдержав, врывалась в песню, вскакивала на стол и своей безудержной пляской будила всех к жизни, танцам и веселью. Появившегося Эскамильо и матадоров принимали запросто и радушно, как завсегдатаев, тут же приглашая к столу и угощая. Вставные танцевальные номера из «Арлезианки», традиционно включавшиеся в предыдущих постановках в четвертое действие оперы, были перенесены Лапицким и хореографом Романовым во второе, дабы полнее представить разгул, царящий в кабачке. Эффект присутствия создавался полный. Отмечая сцену в таверне как доселе невиданное на петербургской сцене зрелище, рецензент «Петербургского листка» писал: «Здесь получилась редкая иллюзия. Публика перенеслась в таверну и жила этой бесшабашной жизнью с ее гитанами, контрабандистами. «Характерные пляски», постепенно перешедшие в какую-то вакханалию, дышали огнем, захватившим не только участвовавших, но и публику. Гром аплодисментов раздался по спуске

занавеса»¹⁵¹. Критик Я. Львов в статье, посвященной «Кармен» и озаглавленной «Революция в театре», отдавал должное интересно и необычно разработанным мизансценам, считая их главной особенностью Театра музыкальной драмы. «Жизнь кабачка изображена удивительно. ... Каждая фигура живет, каждая фигура характерна»¹⁵². Непринужденно и естественно был сгруппирован квинтет контрабандистов. За одним из столиков, окружив его табуретками, под светом лампы заговорщики склонялись друг к другу, дабы приглушенно, затаившись, обсудить свои планы - в то время как таверна продолжала жить своей жизнью, обслуживая посетителей.

Третье действие разворачивалось в мрачной и суровой атмосфере скалистого ущелья. У подножия большой скалы с высоким пиком располагался шалашик, в котором контрабандисты, напряженные и сосредоточенные перед предстоящей вылазкой, прятали свой груз. Лапицкий сократил количество участников до минимума, оставив хор за пределами сцены, а на ней самой – лишь шестерых солистов (пятерых конспирантов предыдущего действия и примкнувшего к ним Хозе). После того как Данкайро и Ремендадо уходили на разведку, Хозе становился на пик для наблюдения за дорогой, а Фраскита и Мерседес начинали гадание. Оно привлекало внимание Кармен, и она, разостлав на земле платок, принималась раскладывать карты, полная мрачных предчувствий. «С последними словами о смерти она в ужасе закрывала карты платком и, полулежа на нем, вперяла глаза в одну точку»¹⁵³. При появлении Эскамильо сразу ощущалась разница характеров героев – в то время, как Хозе непрерывно горячился, тореадор с подчеркнутым спокойствием сидел на камне и курил сигару. После ухода Хозе и Микаэлы Кармен поднималась на

¹⁵¹ Цит по: Гозепуд А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917/ А. А. Гозепуд. - Л.: Музыка, 1975. – С. 320.

¹⁵² Львов Я. Революция в театре// Рампа и жизнь. – 1915. – № 18. – С.11.

¹⁵³ Левик С. Ю. Записки оперного певца – М., 1962, С. 694.

пик, высматривая любимившегося ей тореадора. Она распускала длинные волосы, словно радуясь освобождению от постылого Хозе.

Декорация последнего действия представляла собой дворик того самого цирка, на сцене которого должен был состояться бой быков. Слева располагался госпитальный пункт, и в цирк то и дело устремлялись медсестры и доктора (деталь, за которую многие пеняли Лапицкому) – на случай возможного во время корриды несчастья. В глубине, в арке с раскрытыми воротами, виднелась ведущая к главному входу в цирк улица города, полная жизни - по ней в цирк направлялись зрители и знать. До начала боя быков во дворике в оживлении толпились поклонники тореадоров, туристы (один из них даже делал фотоснимки), продавцы апельсинов, напитков и газет. Ворота раскрывались, когда в повозке приезжали в цирк пышно разодетые тореадоры и матадоры - их восторженно приветствовали ожидающие горожане.

Кармен, в праздничном наряде и белом кружевном платке, провожала Эскамильо в цирк и направлялась к воротам, чтобы пройти к подъезду. Фраскита и Мерседес предупреждали ее о близости Хозе, но Кармен, на мгновение призадумавшись, лишь отмахивалась от подруг. Она не видела большой угрозы в очередном неприятном объяснении. Хозе, в поношенном плаще и с корзиной фруктов в руке (он выдавал себя за разносчика), ждал ее у ворот.

Волнующей в своей простоте и неотвратимости была сцена гибели Кармен. По свидетельству Левика, Лапицкий репетировал ее множество раз, стремясь отобразить убийство и угасание жизни, избежав при этом грубой натуралистичности. Хозе в открытую угрожал Кармен ножом, но она до последнего не верила, что он в действительности способен убить. Она пыталась пройти, и Хозе вонзал нож ей в спину. Кармен инстинктивно хваталась за колонну, но силы покидали ее. «Видно, как цепляется она за ускользающую жизнь, как судорожны ее движения. Это прекрасный,

потрясающий момент»¹⁵⁴. Кармен медленно опускалась и застыла у основания колонны. Как бы не осознавая, что он совершил, Хозе дотрагивался до ее руки – и она падала навзничь «как осенний лист» (критики не скупилась на метафоры). Тогда Хозе сзывал толпу зрителей из цирка, предавая себя в ее руки.

Зрелищный, красочный спектакль, в котором художественная новизна сочеталась с некоторыми неудачными (с точки зрения чрезмерного стремления к бытовой детализации) находками, был в целом тепло воспринят критикой – даже таким взыскательным по отношению к ТМД критиком, как В. Каратыгин. Он увидел в постановке ТМД реализацию истинно новаторских (для оперного театра того времени) устремлений к достижению целостности, к выстраиванию всех элементов спектакля в русле единой художественной концепции, при том, что «основной момент всякой оперы», то есть музыка, был выдвинут на первый план. «Постановка задумана интересно. Испания взята в очень значительном приближении к современным условиям ее нравов и быта, причем не только разработаны все детали сценоведения (в «Музыкальной драме» это всегда составляет предмет самых тщательных забот), но и удачно разработаны и приведены в планомерную взаимную связь и сообразованы с общей концепцией всей постановки в целом. Сущность этого общего равновесия всех сторон спектакля трудно выразить определенными словами, но оно чувствуется, когда сидишь в театре. Оно чувствуется в отсутствии каких-либо преувеличений, в наличии широких линий, в подъемах и падениях драматического пафоса, в нахождении правильной, без примеси, утрировки, связи между характером музыки и тем, что происходит каждую секунду на сцене»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Львов Я. Революция в театре // Рампа и жизнь. – 1915. – № 18. – С. 11.

¹⁵⁵ Каратыгин В. Петербургская опера: К постановке «Кармен» в Музыкальной драме // Аполлон. – 1914. — № 1-2. – С. 135.

Раздавался, впрочем, и ряд упреков в «ультрареализме». Стремясь окончательно утвердить значение этой постановки, в 1916 г. к сотому представлению оперы Леонид Андреев публикует статью, в которой причисляет «Кармен» ТМД к крупнейшим театральным достижениям своего времени. «Впечатление, производимое оперой на людей, целостно воспринимающих оба элемента – музыкальный и драматический – чрезвычайно сильно и может быть сравнено только с чувством, которое оставляли лучшие постановки Художественного театра»¹⁵⁶.

Что касается исполнителей, то образ Кармен на сцене Театра музыкальной драмы воплощали поочередно две артистки. Жизнерадостная и горячая Л. Андреева-Дельмас вдохновила А. Блока на стихотворный цикл «Кармен». Современная же критика выделяла больше М. Давыдову. «Мы видели перед собой маленького хищного зверька, в своей дикости необыкновенно грациозного и обольстительного»¹⁵⁷, – писал В. Коломийцов. Хороша была в роли Микаэлы М. Бриан, создав образ скромной, но наделенной внутренней силой, деревенской девушки. Отмечали и Хозе - в исполнении Н. Рождественского это был «наивный деревенский юноша, чистая и мягкая, несколько мещанская душа, окованная драмой честных привычек»¹⁵⁸. Простой и незлобивый парень, загнанный в ловушку страсти, оказался доведенным до крайности: «Появление Хозе-Рождественского в четвертом акте говорит без слов, что для этого опустившегося человека, выбитого из жизни, не осталось выбора: либо любовь, либо смерть. В его руке, поднятой для последнего смертельного удара, столько печали и любви, сколько не найти ее в самом горячем и страстном поцелуе»¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Андреев Л., К сотому представлению «Кармен»// Биржевые ведомости. – 1916, от 14 марта. – № 15440.

¹⁵⁷ Коломийцов В. «Кармен» в Театре музыкальной драмы // День. – 1913. – № 275. – С. 6.

¹⁵⁸ Андреев Л., К сотому представлению «Кармен»// Биржевые ведомости. – 1916, от 14 марта. – № 15440.

¹⁵⁹ Там же.

И все же, несмотря на неотвратимое движение к роковой развязке, общий тон постановки был радостным и жизнеутверждающим. «В том виде, в каком нам представлена «Кармен», это – несомненная трагедия вечной любви с ее красотой, юностью и жестокой силой, с ее роковыми путями и перепутьями. Она насыщена солнцем и страстью, она дышит любовью и смертью, и на незыблемом основании утверждает бессмертие жизни, ее священную жадность, благословенный голод. Кармен умерла – да здравствует Кармен вторая!»¹⁶⁰.

10 декабря 1913 г., в канун первой годовщины с момента своего создания, ТМД показал «Мазепу» П. Чайковского. Сценическая история этой оперы в то время была скудна и невыигрышна (в 1884 г. состоялись премьеры - почти одновременно - в Большом и Мариинском, но надолго в репертуаре не задержались; в Петербурге опера была в 1903 году возобновлена); исполняемой и репертуарной она стала уже в советском оперном театре. К моменту постановки Лапицким об этой опере сложилось устойчивое мнение как о слабой в драматургическом и музыкальном отношении; обращение театра к «Мазепе», в том числе, имело своей целью разрушение этого стереотипа.

Спектакль был хорошо принят зрителями и критикой. «Мазепа» поставлен любовно, бережно, заботливо: точно вспоминали сколько волнений он стоил автору!» - писал А. Коптяев на страницах «Биржевых ведомостей», отмечая «благоговейный культ», установившийся в театре по отношению к Чайковскому. На этот раз не было отмечено ни излишних деталей, ни какой-либо утрировки, ни последующих упреков в натурализме – сдержанная, ясная в своих задачах режиссура полностью ответила духу музыки Чайковского. Лапицкому удалось выделить и проследить неуклонное нарастание конфликта вплоть до его трагической кульминации

¹⁶⁰ Андреев Л., К сотому представлению «Кармен»// Биржевые ведомости. – 1916, от 14 марта. – № 15440.

в сцене казни Кочубея и истаивания напряжения в финале (в колыбельной безумной Марии).

Полноправным действующим элементом этой драмы стал хор. Его сценическая партитура была детально расписана режиссером. Так, во второй картине женский хор, горевавший с матерью после ухода Марии с Мазепой, не покидал сцену (согласно ремарке либретто), а становился безмолвным и сочувственным свидетелем заговора Кочубея, Андрея и Искры. «Это просто и правдиво. Все движения на сцене действующих лиц задуманы красиво и логично. Они обусловлены всегда не только музыкой, но и драмой»¹⁶¹. В отзывах прессы был также отмечен высокий уровень музыкального исполнения, что в сочетании со сценической убедительностью содействовало динамичности ансамблевых сцен.

Эмоциональным центром спектакля стала сцена казни (пятая картина). Композитором в ней создан яркий контраст между обеспокоенной, испуганной толпой, ожидающей приговоренных, и пьяным казачком, распеваящим бесшабашную песню. В постановке Лапицкого действие развивалось в двух планах. На первом плане располагалась хатка казака, окруженная огородом с подсолнечниками и тыквами. Возле нее на земле валялся он сам, не замечая ничего вокруг. А за плетнем, отделяющим хату от поля, собрался народ, наэлектризованный близостью смерти. Наконец, появлялись Кочубей и Искра, ведомые на казнь. Выразительно и трогательно звучала их молитва: «Ее грустная мелодия, в связи с медленным прохождением перед глазами двух обреченных на смерть стариков, известным образом настраивает душу слушателя»¹⁶². Вслед им вытягивались головы, простирались руки.

¹⁶¹ Тимофеев Г. Театр музыкальной драмы: «Мазепа» Чайковского // Речь. – 1913. – от 12 дек. – № 340. – С. 5.

¹⁶² Лель «Мазепа» в Музыкальной драме// Русская музыкальная газета. — 1914. — № 1. – С. 26.

Следуя традициям высокой трагедии, режиссер вынес саму казнь за пределы сцены. Зрительный зал воспринимал происходящее через реакцию толпы, инстинктивно приближающейся к месту казни. Когда после зловещего рокота барабанов доносился тяжелый глухой удар, ошеломленные люди в ужасе бросались назад. «Болезненно напряженные лица, порывистые движения этой массы людей, судорожные, хотя и безмолвные рыдания женщин и молчаливое общее преклонение колен даже без помощи музыки, путем одних зрительных явлений, дают мощный толчок вашему воображению. Невольно чувствуешь себя среди этой толпы, кажется, будто ужасная казнь действительно совершилась, будто на одно мгновение ваша душа прикоснулась к великой тайне смерти...»¹⁶³. Критик отмечал, что в этой картине Лапицкому удалось с помощью скупых средств достичь редкого по силе психологического эффекта.

22 января 1914 года при переполненном зале состоялось первое представление «**Богемы**» Дж. Пуччини.

Сегодня подобное мнение музыкальных критиков может вызвать разве что недоумение, но сам выбор Лапицким этой оперы был раскритикован в печати. В начале прошлого века в России, охваченной культом музыки Вагнера, «Богему» воспринимали как произведение посредственное и не заслуживающее сцены Театра музыкальной драмы. Тем не менее, в этой постановке достижения ТМД были явлены со всей очевидностью.

Лапицкому в сотрудничестве с художниками спектакля, одним из которых стал К. Вещилов, удалось создать на сцене неповторимую атмосферу Латинского квартала, показать «ряд типичных картинок» из жизни эпохи. Выдержанный в единой стилистике спектакль отдавал дань основной тенденции времени – стремлению к максимальному жизнеподобию, к созданию «иллюзии» реальности на оперной сцене.

¹⁶³ Там же.

Надо отметить, что ко времени постановки «Богемы» то, что недавно казалось новшеством (стилистическое единство, оригинальность мизансцен и декораций, яркие массовые сцены), стало восприниматься прессой как должное, как необходимое условие оперного спектакля, и в этом отношении заслуга Лапицкого и лучших постановок Театра музыкальной драмы несомненна.

По обыкновению, опера была тщательно разучена: «каждый артист, статист и хорист всегда знал, что и когда делать, чувствовал себя неотделимой частью сложного ансамбля»¹⁶⁴. Пестрая толпа с отдельными характерными типами, которые «так и просились на полотно», была свободна и непринужденна как в вокальном, так и в сценическом отношении. Сольные партии исполняли: Мими – В. Мартынова, Мюзетта – С. Покровская, Рудольф - Н. Рождественский, Шонар - С. Левик, Марсель - И. Иванцов. В конечном итоге, как было отмечено критикой, постановкой «Богемы» театр сделал «новый удачный шаг в области завоевания общественных симпатий»¹⁶⁵.

В это же время в театре проходила долгая и тщательная подготовка к премьере «Парсифаля» Р. Вагнера. Всеобщие ожидания были крайне велики. Заканчивалась байрейтская монополия на постановку оперы, длившаяся в течение тридцати лет, и теперь можно было впервые показать ее в России. Еще в августе 1913 г. Лапицкому удалось получить разрешение на постановку от Главного управления по делам печати – при обязательном условии соблюдения всех исключений и изменений, внесенных в партитуру его правлением. Но несмотря на ажиотаж, созданный вокруг «Парсифаля», Лапицкий не стал спешить с премьерой. В театре стремились соответствовать масштабу события. Был объявлен конкурс среди

¹⁶⁴ Лель «Богема» в Музыкальной драме// Русская музыкальная газета. – 1914. – № 6. – С 173.

¹⁶⁵ Там же.

художников на лучшие эскизы декораций¹⁶⁶, приглашен – вдобавок к собственному, дабы усилить мощь звучания – оркестр гельсингфорской филармонии, в течение нескольких месяцев шли репетиции (последняя из которых прошла в ночь перед премьерой и длилась до самого утра). Наконец, 24 февраля 1914 г., «Парсифаль» был впервые показан публике¹⁶⁷.

Отзывы о спектакле были двойственны: похвалы, относящиеся к музыкальной стороне исполнения не в силах были приглушить упреки, обращенные к режиссуре. Соединенный оркестр под управлением Георга Шнеевойгта звучал мощно и дисциплинированно. «Г. Шнеефоxt достиг в оркестре самых тонких динамических оттенков и чистоты; в смысле точности исполнение было совершенно безукоризненным. Не везде, пожалуй, сохранены настоящие вагнеровские темпы: г. Шнеефоxt питает некоторую слабость к ускорению их, но это в общем не было так заметно»¹⁶⁸. Хоровые сцены, как и прежде, были названы «украшением театра».

Среди солистов ярче всех оказалась М. Веселовская (Кундри), которой большинство рецензентов отдало предпочтение перед Ф. Литвин (немногим ранее она исполнила эту партию в спектакле Народного дома). Прекрасный образ Амфортаса создал А. Мозжухин. Выделяли также Клингзора в исполнении С. Левика. Для него в этой роли режиссер выдумал особый грим и костюм – гротескный, подчеркнуто фантастичный и ярко театральный. Злобный, ненавидящий все живое волшебник утопал в складках огромного ярко-красного хитона; его лоб, уши и ногти были искусственно увеличены,

¹⁶⁶ Согласно С. Ю. Левика, над оформлением спектакля работал М. Н. Плачек.

¹⁶⁷ Честь первого представления «Парсифаля» в России принадлежит всё же не ТМД. 21 декабря 1913 г. «Парсифаль» был впервые показан силами Музыкально-исторического общества, возглавляемого меценатом и любителем музыки А. Д. Шереметевым на сцене Петербургского народного дома. Однако многочисленные недостатки исполнения помешали этому спектаклю стать художественным событием.

¹⁶⁸ В. Ц. «Парсифаль» в Музыкальной драме // Обозрение театров. – 1914, 27 февраля. – № 2366.

на ноги надеты котурны; «резкий скопческий профиль воскового оттенка»¹⁶⁹ довершал жутковатое, но эффектное впечатление зловещего мага. Лапицкий поместил его на высокую, узкую площадку, к которой шли и от которой уходили вверх лестничные ступени. Сцены второго действия (у Клингзора) были отмечены как наиболее удачные моменты спектакля. Фантастичен и причудлив был сад волшебника с розами, растущими на деревьях и заколдованными девами, воплощавшими идею обольстительности порока – их танцы, по выражению одного из критиков, представляли собой «симфонию тел, молодых и прекрасных, нежных и гибких»¹⁷⁰.

Сложнее было с воплощением на сцене Монсальвата и духовного братства рыцарей Грааля: «Это все, что угодно: тюрьма, казарма, - только не храм», - возмущался на страницах «Аполлона» В. Каратыгин¹⁷¹.

Мистическое миросозерцание Вагнера не затронуло, да и не могло глубоко затронуть Лапицкого, с его ярко выраженным рациональным складом ума. На режиссера обрушились упреки в «непонимании» Вагнера, в слишком явном отхождении от авторских указаний, в отсутствии в спектакле особой атмосферы, необходимой для «священной мистерии». В оправдание режиссера необходимо сказать, что проблема сценического воплощения духовных прозрений немецкого гения не была решена и в Байрейте – слишком велики были поставленные задачи. Ни наспех сколоченная постановка музыкального общества Шереметева, ни куда более состоятельная в художественном отношении сценическая версия Лапицкого не смогли разрешить загадку оперы-мистерии.

Центр тяжести в новой постановке ТМД сместился в сторону музыки. «Театр музыкальной драмы», поставив «Парсифаля», дал чудесную музыку,

¹⁶⁹ Левик С. Ю. Записки оперного певца — М., 1962, С. 685.

¹⁷⁰ Коптяев А. «Парсифаль»// Биржевые ведомости. – 1914. – Вып. от 25 февраля. – С. 5.

¹⁷¹ Каратыгин В. Музыка// Аполлон. – 1914. – № 4. – С. 62.

но совершенно погасил драму. Вот почему можно было только слыша переживать мистерию»¹⁷².

Завершившая второй сезон опера Вагнера, была, не в пример предшествовавшим ей премьерам, крайне далека от реалистических устремлений театра и требовала поиска иных постановочных методов. В афише театра «Парсифаль» так и остался элементом чужеродным и ему несвойственным. Как пронизательно отметил один из критиков: «там, где царит «Кармен», «Парсифаль» - случайный, временный гость»¹⁷³.

2.1.3. Третий сезон (1914 - 1915): «Снегурочка», «Фауст», «Пиковая дама», «Сестра Беатриса», «Паяцы», «Мадмуазель Фифи», «Севильский цирюльник»

Стремясь расширить границы возможностей своего театра Лапицкий в новом сезоне продолжил обращение к сферам сказочного, фантастического, потустороннего – одна за другой были поставлены оперы «Снегурочка», «Фауст» и «Пиковая дама». Лапицкому удалось представить необычные и своеобразные трактовки известных опер - тем не менее, далеко не все задуманное было признано удачным.

В октябре 1914 г. состоялась премьера «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова. Традиционно в случае русских опер, оркестровая часть была вверена Бихтеру. Как отметила критика, оркестр под его руководством звучал сочно, компактно и содержательно.

Большой интерес вызвало появление в партии Снегурочки Л.Липковской, незадолго до этого вошедшей по приглашению Лапицкого в труппу театра. Ей удалось соединить изящную хрупкость и поэтичность сказочной героини с психологически тонким отображением любовных

¹⁷² Черногорский. Хроника// Театр и искусство. – 1914. – № 9. – С. 202.

¹⁷³ Лель. «Парсифаль» в Музыкальной драме: Хроника // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 10. – С. 263.

чувств. «Едва уловимыми оттенками выражения она очертила необычность душевных переживаний Снегурочки; в ее, быть может немного резких движениях чувствовалась сказка. Было так понятно, что эта Снегурочка именно должна растаять как вешний снег, а не опуститься в люк сцены. Отдельные же места исполнения – появление перед изумленным берендеями, первая обида от Леля, таяние в лучах восходящего солнца по сочетанию звуковой прелести и выразительности с пластическим своеобразием внешнего рисунка почти безупречны и принадлежат к высоким образцам художественного перевоплощения»¹⁷⁴. Липковская выстраивала свою роль под руководством Лапицкого, мастерски отобразив развитие и изменение своей героини. Артистке «...в полной мере удалось воспроизвести девочку, удалось ей передать и жажду любви в обращении Снегурочки к Весне, и сцену с Мизгирем, где Снегурочка уже перерожденная. И все, что ни делает Липковская, играя Снегурочку, отмечено большой художественной чуткостью, ясным пониманием сценических задач»¹⁷⁵.

Весну на премьере пела К. Мореншильд. Ее появление было обставлено красиво и завораживающе – неподвижная, словно призванная волшебными силами, поднималась она из вод озера, чтобы утешить дочь, а затем плавно погружалась обратно. Музыкальность артистки, сочный тембр ее голоса довершали впечатление. В исполнении молодой А. Ребонэ партии Леля, как отмечали критики, «чувствовалась легкость, свежесть красок» - хотя в созданном ею образе простого, полного жизни деревенского пастушка не хватало присущей Лелю поэтичности и страстности. Мягкий, лирический тенор К. Исаченко как нельзя лучше подходил для партии Берендея – добродушного сказочного царя. Исполнители других ролей были

¹⁷⁴ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме// Русская музыкальная газета. – 1914. – № 44.

¹⁷⁵ Волин В. Письмо из Петрограда//Театральная газета. – Москва. – 1914. – № 43. – С. 6.

существенно слабее, что мешало цельности впечатления – по замечанию В. Волина, из молодых артистов Театра музыкальной драмы не было почти никого, кто стоял бы в уровень с постановкой.

Другой проблемой спектакля, как и в случае с «Садко», стало отсутствие стилистического единства из-за явного диссонанса сказочных и бытовых сцен. «Одно из двух: либо у руководителей театра не лежит сердце к особенностям русского народного быта, либо они на этот раз не заботились о соответствии внутренних и внешних качеств исполнителей порученной им задачи»¹⁷⁶. Все же, несмотря на общую неровность исполнения, своеобразии режиссерского замысла было по достоинству оценено современниками. Удалось многое – сказочные сцены Пролога, сцена в Ярилиной долине, патриархально-торжественный Выход Берендея. «Гимном вечной, радостной, без конца обновляемой жизни»¹⁷⁷ выглядело заключительное приветствие берендеев Яриле: в молитвенном восхищении народ вместе с царем простирал руки навстречу первым лучам летнего солнца.

16 октября 1914 г. в театре состоялась премьера «**Фауста**» Ш. Гуно. На материале лирической оперы, полной сценических условностей, еще рельефнее и резче проявилось стремление Лапицкого к реалистической достоверности.

Это стремление в конечном итоге привело к целому ряду изменений, сделанных режиссером. Одним из таких оживленно обсуждаемых в прессе новшеств стал «весьма вольный»¹⁷⁸ перевод либретто, специально подготовленный для постановки М.В. Веселовской (в нем реплики героев были приближены к повседневной речи). «Прозаизмы» и «резкости» текста, как отмечал В. Коломийцов (посвятивший новому переводу Веселовской

¹⁷⁶ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме// Русская музыкальная газета. – 1914. – № 44.

¹⁷⁷ Левик С. Ю. Записки оперного певца — М., 1962, С. 683.

¹⁷⁸ Коломийцов В. Фауст по-русски//День. – 1914, от 7 ноября. – № 303. – С. 5.

отдельную колонку) соответствовали режиссерской концепции, в ее приближении к «жизненной прозе»¹⁷⁹.

Партию Зибеля режиссер передал тенору. Работая с партитурой, он также прибегнул к ряду сокращений (в частности, изъяв из оперного действия арию Валентина, а также дуэт Фауста и Мефистофеля в конце 1 действия).

В постановке Лапицкого воздушному романтизму века XIX-го пришла на смену проза жизни, увиденная глазами человека начала XX века и отображенная без оперных украшательств. Эта безапелляционность взгляда воспринималась тогда почти скандальной – в частности, она чрезвычайно задела Леонида Андреева, который вскоре написал на новый спектакль Музыкальной драмы развернутую и сугубо отрицательную рецензию. По его мнению, в новой постановочной версии оперы Гуно «все огрублено, унижено, местами точно измазано сажей»¹⁸⁰.

Уже несколько месяцев шла Первая мировая война, и следом за колонкой «Театр и музыка», где публиковались оперные рецензии газеты «День» (в частности, о спектакле «Фауст»), теперь регулярно печатали списки убитых и раненых. А на сцене Театра музыкальной драмы появлялся умирающий солдат Валентин – и он был измучен, «давно не брит и также очень некрасив»¹⁸¹, и это, разрушая привычные шаблоны восприятия оперного зрелища, вызывало недоумение одних рецензентов и восхищение других. Но даже в целом благосклонный к театру В. Коломийцов писал, например, что в сцене тюрьмы «надо изменить освещение, резкими тенями безобразящее лицо Маргариты»¹⁸² – вовсе не пытаясь разглядеть за этим режиссерского замысла.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Андреев Л. «Фауст» в новой постановке// День. — 1914. — №296. — С. 5.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Коломийцов В. «Фауст» в Музыкальной драме//День. — 1914. — № 284. — С. 5.

Спектакль изобиловал интересными решениями мизансцен. Так, в сцене на ярмарке действие одновременно развивалось в двух плоскостях. На высоком помосте танцевали мечтательный и нежный вальс, происходила первая встреча Фауста и Маргариты, зарождение их любви. Герои были отделены от нижней части сцены, где на террасе кабачка бесшабашно и разгульно веселились бургеры, возглавляемые и подстрекаемые Мефистофелем. «Музыка что-то урчит, валятся табуреты, столы и пьяные ландскнехты, танцующие женщины безобразно откидывают ноги...»¹⁸³.

Эффектно была задумана сцена Вальпургиевой ночи. Артистки хора поначалу были полностью скрыты балахонами цвета и фактуры камня – создавалась иллюзия пустынной скалистой местности. В дальнейшем «камни» превращались в живых ведьм – к балахонам прикреплялись маски, изображавшие лица старых фурий. Маски эти находились на затылках действующих лиц, которые пели спиной к дирижеру. С первыми же танцевальными движениями балахоны сбрасывались, артистки поворачивались к публике: ведьмы неожиданно становились томными красавицами.

Среди исполнителей ярко блистала звезда А. Мозжухина, воплотившего образ дьявола в полном согласии с режиссерской концепцией. Мефистофель Мозжухина, лишенный мистических и нарочито inferнальных черт, чувствовал себя привольно в мире погребков, площадей и улочек средневекового города, везде, где задумывал очередную хитроумную западню. Этот демон, завидев кресты, и не думал отпрянуть от них в ужасе – он просто уходил от поднадоевшей ему бургерской толпы. «Его трактовка роли Мефистофеля исполнена отчетливых художественных намерений, – писал о молодом певце В. Каратыгин, – В Мозжухине-Мефистофеле мало романтической фантастики, но много силы,

¹⁸³ Там же.

язвительности, ярко-саркастических штрихов. И в вокальном отношении проводит он партию очень обдуманно и искусно»¹⁸⁴.

Лапицкий, ставя спектакль, ориентировался скорее на трагедию И.Гёте, чем на либретто Ж. Барбье и М. Карре. Режиссер решительно отошел от принятых в постановке «Фауста» сценических шаблонов: «...там, где старые мехи оказывались в состоянии выдержать молодое вино, «Муз. Драма» вливала его в избытки. Остается лишь подивиться и преклониться перед дарованиями г. Лапицкого и его сотрудников, сумевших превратить оперные хоры, танцы и банальные выходы примадонны, тенора и баритона (второе действие) в ряд содержательных, красочных и прочно спаянных картинок средневековой Германии, как она рисуется нам на холстах Дюрера и в литературе периода бури и натиска. В этих картинах бытовая сторона гетевской трагедии бесспорно нашла отражение гораздо более яркое, чем в музыке Гуно»¹⁸⁵.

И все же в ряде сцен (как в любовном дуэте в саду) «старая опера» стремилась вернуться в свои права, тогда действие начинало провисать. Казалось, сам материал сопротивлялся неуклонному требованию жизнеподобия сценических ситуаций, выдвинутому режиссером. Весь «блеск режиссерской находчивости», который был проявлен Лапицким в этом спектакле, не смог полностью заполнить эту пропасть: «Труда и дарований на постановку и исполнение «Фауста» потрачено немало. А все же тот новый путь, на который стала «Музыкальная драма», никуда не ведет» - не без разочарования отмечал один из критиков¹⁸⁶.

Работа театра над «**Пиковой дамой**» П.И. Чайковского проходила при живом и заинтересованном участии брата композитора. Некоторые пожелания М. И. Чайковского были учтены при постановке. Оживляя

¹⁸⁴ Каратыгин В. Музыка в Петрограде//Аполлон. – 1914. – № 9. – С. 72.

¹⁸⁵ Лель. Бриллианты Тэта («Фауст» в Музыкальной драме) // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 45. – С. 816.

¹⁸⁶ Там же.

страницы блестящего века Екатерины, Лапицкий выдвинул на первый план показную пышность эпохи, ее стремление к театральности и внешним эффектам. Особенно ярко это проявилось в сцене бала с торжественным появлением на нем царицы. Подавляли роскошью и интерьеры игорного дома в стиле ампир (декорации И.А. Гранди). Ярким контрастом к этому выступали сцены в казарме и у Канавки, раскрывавшие иное мироощущение, своего рода оборотную сторону медали. Последняя встреча Лизы и Германа происходила не у Канавки, а на набережной, освещенной тусклой луной. Вдали виднелись темно-серые силуэты Петропавловской крепости и биржи, по небу медленно ползли облака¹⁸⁷. Зловещая атмосфера предвещала трагическую развязку сцены - самоубийство Лизы.

Много внимания было уделено воссозданию стиля, примет времени, деталей обстановки, вплоть до настоящих клавикордов, стоящих в комнате Лизы. Костюмы были скопированы с хранящихся в музеях оригиналов, интерьер бальной залы – с Ораниенбаумского дворца. Променады отдыхающих среди подстриженной зелени дворцового сада, «прелестная комната светских барышень», пастораль на фоне гобелена в стиле А. Ватто – восторженное перечисление красочных жизненных деталей спектакля занимало в рецензиях внушительное место.

Тем временем, распределение главных ролей было признано малоудачным. В последний момент Н. Рождественский, репетировавший Германа, был заменен В. Войтенко¹⁸⁸. На пользу спектаклю это не пошло. «От души было жалко певца, который на протяжении всей длинной оперы вел безнадежную борьбу с неблагоприятными в этом случае данными,

¹⁸⁷ Для создания иллюзии их движения использовались проекционные фонари.

¹⁸⁸ Это было следствием примечательного внутритеатрального конфликта. Согласно задумке Лапицкого, в сцене в Игорном доме некоторые игроки курили настоящие трубки. Тенор отказался петь, окруженный клубами дыма, и Лапицкий незамедлительно передал роль другому.

которыми наделила его фортуна»¹⁸⁹. Партию Лизы исполняла М. Веселовская.

Среди роскоши интерьеров, выдержанных в стиле рококо, драма героев несколько затерялась, отошла на второй план. «Ни помешанный Герман, ни погибшая Лиза не вызвали того сочувствия, которое так умела возбуждать «Муз. драма» к осужденному Кочубею и к чахоточной Мими»¹⁹⁰. Своеобразный, остро характерный облик капризной Графини, лишив его мистического флера, воплотила М. Давыдова. «Перевоплотиться из огненной Кармен (которую с таким успехом поет в этом сезоне молодая артистка) в развалину-старуху и такую типичную старуху как графиня – задача далеко не из легких, и г-жа Давыдова с честью справляется с нею, без малейшей утрировки, в которую так легко впасть в этой роли», – свидетельствовал рецензент¹⁹¹. У публики новый спектакль имел «весьма значительный успех»¹⁹².

Эксперименты с формой и стилем в последующие месяцы продолжились на камерном материале. В декабре 1914 г. в репертуаре театра появился спектакль, вдохновленный творчеством М. Метерлинка: были исполнены **отрывок из драмы «Принцесса Мален» на музыку М. Штейнберга и опера «Сестра Беатриса» А. Давидова**. Дирижировал М. Бихтер.

Лирическая опера композитора и предпринимателя А. Давидова, написанная под явным влиянием музыки П. Чайковского, носила малосамостоятельный характер и не представляла большого интереса. Но поставлена в ТМД она была со вкусом. Художником спектакля стал Н.Рерих, создавший «великолепный эскиз внутреннего двора старого католического монастыря. Эти стены, сложенные из сырых, плохо

¹⁸⁹ Лель. От содержания к внешности: хроника//Русская музыкальная газета. – 1914. – № 50. – С. 942.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Ленина В. Письмо из Петербурга// Рампа и жизнь. – 1914. – № 49.

¹⁹² Коломийцов В. «Пиковая дама» в Музыкальной драме//День. – 1914. – № 316. – С. 5.

обтесанных камней, эта полукруглая башня массивного притвора, эта тяжелая железная дверь – гораздо красноречивее говорят о средних веках, чем элегические романсы г. Давидова. На фоне этих мрачных сооружений так стильно располагаются лиловые группы монахинь и разноцветная толпа нищих, так эффектно обрисовывается призрачный образ Белидора в последней картине»¹⁹³. В партии Беатрисы выступила М. Бриан. Хрупкие, утонченные, неземные героини Метерлинка удивительно подходили складу творческого дарования певицы (в следующем сезоне ей предстояло исполнить Мелизанду). Принца Белидора исполнял А. Мозжухин.

В январе 1915 г. состоялся еще один премьерный вечер, включивший в себя камерные оперы – были даны «**Паяцы**» Леонкавалло и «**Мадемуазель Фифи**» Ц. Кюи. Постановка была приурочена к 80-летию Кюи. Композитора, присутствовавшего на премьере, чествовали бурными овациями.

Хотя оба произведения были подготовлены со всей тщательностью, от критиков не укрылось, что веристская опера Р. Леонкавалло, где, если обратиться к строкам ее пролога, «автор стремился изобразить саму жизнь и вдохновлялся правдой» была куда ближе художественным исканиям театра, чем сочинение юбиляра. Спектакль под управлением А. Павлова-Арбенина прошел с большим подъемом. Распределение ролей было признано удачным; рецензенты по достоинству оценили исполнение «живое и темпераментное, притом тяготеющее к возможной простоте»¹⁹⁴. Канио пел В. Каравья, вложивший в партию «немало выразительной страстности»¹⁹⁵; его соперника Сильвио – И. Иванцов. Партию «отверженного негодяя» Тонио С. Левик провел в сдержанных тонах,

¹⁹³ Лель. Эпизод из оперной хроники: «Сестра Беатриса» в «Муз. Дrame» // Русская музыкальная газета. – 1915. – № 3. – С. 70.

¹⁹⁴ Коломийцов В. Новые постановки «Музыкальной драмы» // День. – 1915. – № 16. – С. 5.

¹⁹⁵ Там же.

уделив много внимания выразительности и осмысленности фразировки. Недду на премьере исполняла М. Веселовская.

Декорации для «Паяцев» были написаны И. Гранди; им же был изготовлен для этой постановки специальный занавес. Во втором действии посреди сцены был сооружен настоящий балаган с рампой, высокими подмостками, кулисами; согласно задумке режиссера сценические зрители пьесы, исполняемой паяцами, сидели в темноте спиной к публике и составляли как бы ее продолжение. Движения их силуэтов, освещенных огнями рампы, передавали сильные переживания, вызываемые игрой балаганных актеров.

Опера Ц. Кюи, почти неизвестная петроградской публике¹⁹⁶, была также принята тепло и сочувственно. Как отметил В. Коломийцов, костюмы прусских офицеров образца 1871 года (время действия рассказа Г. де Мопассана) заменены были в этой постановке на походную форму немецких солдат начала XX века; события были перенесены из истории в текущую войну, Лапицкий адресовал постановку современному зрителю.

Л. Липковская исполнила в этом спектакле партию Рахили, «дамы полусвета», в которой под влиянием оскорблений прусских офицеров-оккупантов пробуждается гражданское чувство – «с тонкой художественной строгостью намеченного рисунка и в то же время очень искренно»¹⁹⁷. Дирижировал оперой М. Бихтер.

В марте 1915 г. театр показал «**Севильского цирюльника**» Дж. Россини. Не обошлось без изменений партитуры и здесь – в этой постановке Лапицкий заменил речитативы сессо диалогами из пьесы Бомарше. Несмотря на явную вольность, которая могла вызвать неоднозначные реакции, благожелательные отзывы прессы свидетельствовали об

¹⁹⁶ В 1904 году она была поставлена в Петербурге антрепризой А. А. Церетели, но, разученная небрежно и наспех, не снискала особого успеха.

¹⁹⁷ Коломийцов В. Новые постановки «Музыкальной драмы» // День. – 1915. – № 16. – С. 5.

оправданности этого шага в рамках режиссерского замысла. Спектакль был признан удачей театра.

В «Севильском цирюльнике» дебютировал на сцене ТМД выдающийся польский дирижер Григорий (Гжегож) Фительберг. Приглашение нового дирижера было встречено прессой одобрительно. «Опытный техник, богато одаренная музыкальная натура и пламенный темперамент соединились в нем счастливо, чтобы произвести редкий художественный эффект. Вот настоящий дирижер для «Музыкальной драмы»¹⁹⁸.

В связи с чередованием в спектакле оперных сцен и драматических вставок важно было добиться от оперных артистов естественности, «комедийной легкости» тона, а также непринужденности в переходе от пения к разговорной речи. В ходе долгих репетиций режиссеру и дирижеру это удалось. «В спектакле «Севильский цирюльник» – и это самое главное – была достигнута художественная цельность. Все участвовавшие отлично овладели сценой, и перед нами естественно развернулся полный комизма эпизод из жизни старого Бартоло, затеявшего заранее осужденную на смех и на неудачу женитьбу на своей молоденькой воспитаннице»¹⁹⁹. В исполнении П. Журавленко Бартоло был подтянут, образован, не лишен благородства и изящества во внешнем облике – и в то же время по характеру своему это был желчный и сердитый сухарь, тиранивший Розину. Ее исполняли поочередно Л. Липковская (сопрано) и М. Давыдова (меццо-сопрано), дав «два совершенно различных, совершенно законченных типа» – в Розине Липковской преобладали кокетливость и веселое плутовство, в то время как Розина Давыдовой была прежде всего трогательной влюбленной. К.Исаченко «очень тонко в смысле музыкальности трактовал

¹⁹⁸ Тимофеев, Г. Севильский цирюльник в Театре музыкальной драмы //Речь. – 1915. – 6 марта. - № 65. - С. 5.

¹⁹⁹ Тимофеев, Г. Севильский цирюльник в Театре музыкальной драмы //Речь. – 1915. – от 6 марта. – № 65. – С. 5.

Альмавиву»²⁰⁰. Гротескный, характерный образ Дона Базилио получился у А. Мозжухина.

§ 2.2 «Революция в опере» и ее последствия.

(Театр музыкальной драмы в 1915 — 1919).

К своему четвертому сезону (1915-1916) Театр музыкальной драмы пришел на пике популярности у публики. Его поддерживали, пусть и с существенными оговорками, ведущие музыкальные критики. Посвященная театру статья рецензента московской «Рампы и жизни» Я. Львова была озаглавлена по меркам 1915 года и вовсе смело - «Революция в опере». "В Петрограде появился театр, которого нет в Москве, интересный, особенный театр, который вызывает чрезвычайно двойственное к себе отношение. Многие хвалят театр до небес, многие ругают его с пеной у рта. Во всяком случае все сходятся в одном – «Театр музыкальной драмы», о котором идет речь, не заурядный театр»²⁰¹.

В мае 1915 г., еще в конце предыдущего сезона, журнал «Аполлон» опубликовал развернутую статью Э. Старка, посвященную как судьбе оперного жанра в целом, так и, в большей степени, будущему театра Лапицкого. В ней критик называет Театр музыкальной драмы «венцом всех стремлений» к реформированию оперы, поставившим «краеугольным камнем своей деятельности заботу о художественности каждого своего спектакля»²⁰² – достойным продолжателем дела, начатого частной оперой С. Мамонтова.

В своей статье Старк ставит вопрос о том, каким должен быть оперный спектакль, в чем заключается истинная художественность сценического

²⁰⁰ Старк Э. Театр музыкальной драмы // Аполлон. – 1915. – № 3. – С. 63.

²⁰¹ Львов Я. [Розенштейн Я.Л.] Революция в опере//Рампа и жизнь. – 1915. – № 18. – С. 11-12.

²⁰² Старк Э. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы)// Аполлон. –1915. – № 4-5. – С. 60.

воплощения партитуры. «Установить это тем более важно, что мы в настоящее время имеем перед собой такое значительное предприятие как театр «Музыкальной драмы». В этом театре, настоящей художественной лаборатории, производятся столь серьезные опыты, направленные к тому, чтобы влить новую жизнь в сильно потрепанный организм оперного зрелища, что они заслуживают самого пристального наблюдения и внимательного изучения в соединении с благожелательной, но строгой оценкой»²⁰³.

Определив, таким образом, место ТМД в истории развития отечественного оперного театра и отдав должное его влиянию, критик переходит к выявлению тех черт в работе театра, которые, как ему кажется, потенциально ведут к кризису.

Среди них он особо выделяет «факт отрицания необходимости «большой» живописи»²⁰⁴ в оперном театре, упрекая Лапицкого в том, что он за редким исключением не приглашает в ТМД крупных театральных художников. Критик также призывает отказаться от «ультрареалистических деталей», сосредоточившись на постижении психологии изображаемых лиц. Как бы то ни было, статья Старка, обозначающая, наряду с прочим, спад увлечения натуралистическими тенденциями в оперном театре, это явная попытка наладить диалог критики и театра.

Спустя несколько месяцев, 11 декабря 1915 г., выходит приуроченная к празднованию трехлетия с момента открытия театра статья В.Коломийцова, в которой критик в какой-то мере вторит размышлениям Э. Старка. «Театр музыкальной драмы доказал нам свое право на серьезное к себе внимание. Дело это влило свежую струю в застоявшуюся атмосферу оперного театра и явилось существенным этапом в прогрессивной эволюции последнего. ... Каждая новая постановка «Муз. Драмы» – хотя бы и очень известной,

²⁰³ Старк Э. Художественные постановки в опере (по поводу Театра музыкальной драмы)// Аполлон. – 1915. – Апрель-Май. – № 4-5. – С. 60-81.

²⁰⁴ Там же.

«излюбленной» оперы – всегда возбуждает, так или иначе, большой интерес, так как показывает произведение в новом музыкально-сценическом освещении, стремящемся достичь художественной правды. Правда, далеко не все удается молодому театру. Но ведь не ошибается только тот, кто ничего не делает»²⁰⁵.

В. Коломийцов отмечал в статье, что посещаемость ТМД, несмотря на трудности военного времени, в течение 1915 года не только не упала, но и возросла²⁰⁶. Тем не менее, война сказывалась на театральной жизни все сильнее. В начале 1916 года был введен новый налог на театры - газетные хроники зафиксировали немедленные и существенные падения сборов как в столице, так и в провинции. Как писал журнал «Театр и искусство», в Театре музыкальной драмы «налог достигает 900 рублей за спектакль; администрация увеличила количество мест с более доступными ценами»²⁰⁷.

Сезон 1915-1916 стал самым насыщенным для ТМД по количеству премьер, в афише соседствовали оперы Дж. Верди, К. Дебюсси и А.С. Даргомыжского, а также - впервые поставленная в театре оперетта.

С каждым месяцем затраты на постановки росли. В следующем, пятом сезоне выпуск премьер драматично сократился (в начале сезона были заявлены лишь три оперы, ближе к концу добавилась камерная «Свадьба» В. Эренберга).

В то же время смелые, революционные театральные эксперименты Лапицкого начали вызывать все более негативную реакцию в печати. Объединив в постановке «Король забавляется» (1916) оперу Верди с драмой Гюго и перемонтировав партитуру, Лапицкий оттолкнул от себя ведущих музыкальных критиков обеих столиц, обвинивших его в неуважении к замыслу композитора. Таким образом, еще до Октябрьской революции

205 Коломийцов В. Театр и музыка. «Музыкальная драма»// День. – 1915. – № 337. – С.5.

206 Там же.

207 Хроника// Театр и искусство. – 1916. –№ 7. – С. 134.

1917 года с последовавшим за ней резким падением посещаемости театров, положение ТМД было существенно осложнено трудностями как внешнего, так и внутреннего порядка.

2.2.1. Четвертый сезон (1915-1916): «Аида», «Пеллеас и Мелизанда», «Мадам Баттефляй», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Иоланта», «Черевички», «Сказки Гофмана», «Певчие птички»

Четвертый сезон выдался для театра еще более насыщенным, чем предыдущий. Для его открытия Лапицкий выбрал «Аиду» Дж. Верди. Премьера состоялась 17 сентября 1915 года – переполненный зрителями зал, как свидетельствует печать, стойко выдержал продолжительные антракты, обусловленные сменой монументальных декораций и затянувшие спектакль далеко за полночь.

Событие было знаковым – театр, который в печати определяли не иначе как передовой и новаторский, впервые обратился к творчеству Верди, да еще и к такой популярной его опере, «цитадели» оперного бельканто, как «Аида». Бесчисленному количеству прежних постановок Лапицкий противопоставил свою сценическую версию – зрелищную, изобретательную с точки зрения мизансценирования. Не следуя за ремарками либретто, раскрывающими место действия (надо сказать, это было по-прежнему неоднозначно воспринято критикой того времени), Лапицкий перенес его в более раннюю, архаическую эпоху. Сценография, костюмы, грим и даже движения персонажей были стилизованы под рисунки египетских фресок.

К удивлению рецензентов премьеры, сценическое действие начиналось уже во время оркестрового вступления, с мерного движения мобилизованной на войну толпы, проходящей через высокую паперть храма.

Вместо привычного условного дворца фараона в Мемфисе перед зрителями представали «голые, суровые, почти циклопической постройки,

каменные стены»²⁰⁸ (декорации П.Н. Шильдкнехта). Эффектно было и внутреннее пространство величественного храма, освещенное огнями луной и жертвенников, в котором располагались живописно сгруппированные молящиеся. На этом масштабном фоне, в завораживающей и подавляющей атмосфере, еще сильнее ощущались одиночество и обреченность главных героев. И если согласно либретто, в третьей картине Амнерис, скучая в собственных покоях, была окружена рабынями, одевающими ее в праздничные одежды и танцующими, то в Театре музыкальной драмы перед зрителем предстала огромная постройка, «расположенная на такой высоте, что кругом видна только синева неба – голый, желтоватый камень на солнце», и на этой вершине – хрупкий одинокий силуэт египетской принцессы, которая опираясь на каменное ограждение, грезилась о возлюбленном Радамесе. Здесь же происходило объяснение Амнерис и Аиды.

Более привычной с точки зрения оформления (единственной «по Верди», как отметил один из критиков) выглядела пятая картина – «полная воздуха» ночная панорама Нила, где среди пустыни серебрилась река, обрамленная пальмами, а слева на авансцене виднелось подножие колоссального сфинкса.

По обыкновению, критики отдали должное оригинальной планировке декораций, красоте и жизненности мизансцен – равно действующих лиц и хора. Отмечены были «забота об ансамбле и тщательность срепетовки»²⁰⁹. Очевиден был огромный труд, вложенный труппой в постановку. Но, в конечном итоге, постановочная, визуальная часть затмила собственно музыкальную. «В новой постановке Музыкальной драмы звуковые факторы воздействия решительно подчинены эффектам зрительным, и опера Верди явилась, в сущности, только предлогом, – отмечал В. Коломийцов, – просто

²⁰⁸ Тимофеев Г. Приспособление «Аиды» Верди для Театра музыкальной драмы // Речь, Петроград. – 1915. – от 18 сентября. – № 257. – С.5.

²⁰⁹ Там же.

режиссеру г. Лапицкому захотелось на время перенестись на берег Нила и показать нам ряд новых феерических иллюстраций «жизни древнего Египта». И это удалось ему выполнить, за малыми исключениями, превосходно»²¹⁰.

Сложнее обстояло дело с тем самым «красивым пением», которого настойчиво требовали рецензенты премьеры. Не все исполнители оказались на одинаковой высоте. Отмечали сценическую и вокальную свободу М.Веселовской, создавшей яркий образ «дикарки» Аиды. «Драматическое сопрано г-жи Веселовской звучит здесь красиво и тепло, а в ее пении сказывается понимание характера и стиля партии...»²¹¹. Партию Амнерис исполняла К. Мореншильд. Ее нежное и приятное меццо-сопрано не обладало нужной для вердиевского стиля выровненностью регистра, но сценическое исполнение убеждало жизненностью и «увлекательной искренностью драматического чувства»²¹². Амонасро на премьере исполнял И. Иванцов («красивый..., но чисто лирический баритон»), на генеральной репетиции – С. Левик (чье исполнение придало партии драматическую характерность). Радамеса исполнял молодой тенор К. Каравья.

В целом, большинство критиков расценило постановку оперы Верди неоднозначно, как некое ее «приспособление» для сцены реформаторского театра²¹³. «Новая постановка «Аиды» дала нам, в целом, очень интересное, занимательное зрелище и далеко не полное наслаждение драмой в звуках. Необходимого равновесия не получилось – в театре «Музыкальной Драмы» музыка и пение ушли на второй план»²¹⁴, резюмировал один из рецензентов.

²¹⁰ Коломийцов В. Верди в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 257. – С. 5.

²¹¹ Там же.

²¹² Там же.

²¹³ Статья критика Г. Тимофеева в петроградской «Речи» так и называлась - «Приспособление «Аиды» Верди для Театра Музыкальной Драмы».

²¹⁴ Коломийцов В. Верди в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 257. – С. 5.

А другой настойчиво провозглашал: «в музыкальную драму «Аиду» не превратить»²¹⁵.

Вслед за «Аидой», в октябре 1915 года состоялась премьера «**Пеллеаса и Мелизанды**»²¹⁶ К. Дебюсси. Именно на сцене Театра музыкальной драмы опера Дебюсси впервые была представлена в России. Под руководством Г.Фительберга «Пеллеас» был разучен со всей возможной тщательностью. «Партитура в общем прекрасно передана г. Фительбергом, – отмечал В. Каратыгин, – Певцы и певицы исполняют свои партии уверенно, но, к сожалению, не в том «плане» художественном, в котором они задуманы композитором...»²¹⁷.

Сценическое воплощение оперы оказалось, по выражению Э. Старка, «слишком обременено плотью»²¹⁸. Внешняя событийная канва, драматическая интрига (любовный треугольник и страдания мужа-ревнивца) в трактовке Лапицкого были выдвинуты на первый план.

В печати писали о том, что театру не удалось «спасти «Пеллеаса» от грубого соприкосновения с реальностью»²¹⁹. Более того, символистская драма была поставлена Лапицким с позиций психологического реализма – достоверно и рельефно передавались терзания ревнивого супруга, которые привели его к убийству Пеллеаса, к мукам у одра Мелизанды и т.д.

В ходе работы над спектаклем внимание режиссера было сосредоточено на правдивости отображения чувств. «Восстановление драматического правдоподобия»²²⁰, придавая сценической ситуации характер заурядного

²¹⁵ Лель. Последняя новинка и старые знакомые// Русская музыкальная газета. – 1915. – № 6-7. – С. 140.

²¹⁶ В старой транскрипции - «Пелеас и Мелисанда».

²¹⁷ Каратыгин В. Пеллеас и Мелизанда // Речь. – 1915. – № 289. – С. 5.

²¹⁸ Старк Э. Новые постановки в Музыкальной драме// Аполлон. – 1915. – № 8-9. – С. 113.

²¹⁹ Малков Н. Пеллеас и Мелисанда// П., Театр и искусство. – 1915. – № 43. – С. 791.

²²⁰ Браудо Е. «Пеллеас и Мелисанда» в театре Музыкальной драмы// Аполлон. – 1915. – № 8-9. – С. 120.

семейного конфликта, отчуждало артистов и от символической поэзии Метерлинка, и от магии звуков Дебюсси.

Не слишком удачным было признано распределение мужских ролей. По отзыву рецензента журнала «Театр и искусство», Пеллеас в исполнении А.Каншина «потерял очарование»: «жесткий тембр этого певца, равно как и внешность, совершенно не подходят нежному поэтическому облику Пеллеаса»²²¹. У Л. Леонидова (Голо), увлекавшего зрителя «реалистически осмысленной игрой»²²², вокальная передача заметно уступала сценической, и это снижало воздействие образа.

Ближе других к замыслу драматурга оказалась М. Бриан, нежная и хрупкая Мелизанда. Критики отмечали также ее «строгую музыкальность», тонкое проникновение в стиль композитора.

Так или иначе, премьера «Пеллеаса и Мелизанды» явилась заметным культурным событием и прошла при переполненном зале. Нельзя не отметить, что постановка Театра музыкальной драмы стала не только первым, но и на долгие десятилетия единственным, уникальным случаем обращения русского оперного театра к опере К. Дебюсси - лишь спустя девяносто лет, в 2005-м, она была поставлена вновь, в Мариинском театре.

Спектакль «**Мадам Баттерфляй**», последовавший за премьерой оперы Дебюсси, стал примером нередкого для ТМД свободного обращения с партитурой. «Сцены из оперы Пуччини» (так постановка была обозначена в программке) были даны в один вечер с «Сестрой Беатрисой» А. Давидова. Премьера состоялась 30 ноября 1915 года.

Изъяв из оперы первое действие (исполнялся, и то за сценой, только небольшой дуэт новобрачных), режиссер обратился к Т.Щепкиной-Куперник, написавшей для театра стихотворный пролог. На сцене появлялся условный персонаж-повествователь (в исполнении

²²¹ Малков Н. Пеллеас и Мелисанда//Театр и искусство. – 1915. – № 43. – С. 791.

²²² Там же.

А.Улуханова), который рассказывал историю встречи Чио-чио сан и Пинкертон и ее несчастной любви к нему.

Действие оперы, таким образом, начиналось в доме покинутой женщины и было сосредоточено на ее личной драме. Простая и лаконичная декорация изображала внутреннее пространство японского дома с его неприхотливым убранством и мебелью; сквозь приоткрытые раздвижные рамы виднелся сад деревьев в цвету. Партию Чио-чио сан исполняла М. Веселовская. Страдания и смерть героини изображались ею – по воспоминаниям С. Левика – с предельной, почти натуралистической достоверностью; и это, в свою очередь, создавало стилистический диссонанс с поэтическими строками пролога.

В декабре 1915 г. театр показал две камерные оперы на сюжеты «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина — в один вечер шли **«Пир во время чумы»** Ц. Кюи и **«Каменный гость»** А. Даргомыжского. Вслед за Московским Художественным (где премьера состоялась ранее, весной этого же года) Театр музыкальной драмы представил на суд публики свой – оперный – «Пушкинский спектакль». На премьере собрался «весь музыкальный мир», присутствовал, как особенно отмечали в прессе, и сам Кюи, «живой свидетель первой постановки «Каменного гостя»²²³, композитор, которому, согласно желанию А. Даргомыжского, довелось завершить оперу после его смерти.

Лапицкий уже ставил «Каменного гостя» (1906), но тогда, будучи начинающим режиссером, оказавшимся в императорском театре, не мог в полной мере реализовать свои идеи. Теперь в его распоряжении были для этого все возможности.

Некоторые из этих идей воспринимались как чересчур смелые — например, то, что критик Г. Тимофеев обозначает как «насильственное

²²³ Г.Т. Театр и музыка. Пушкинский спектакль в Театре музыкальной драмы// Речь. – Петроград. – 1915. – № 346. – С. 5.

толкование заключительной оркестровой постлюдии второй картины»²²⁴. В то время как в современном оперном театре никого не удивляет, когда оркестровые фрагменты становятся полноправной частью сценического действия, столетие назад подобное воспринималось как крайнее режиссерское самовластие.

В спектакле Театра музыкальной драмы в финале второй картины, по воле режиссера, Дон Жуан, испытывающий трепет перед тайной смерти, оставшись один, «размеренно-хладнокровно»²²⁵ вглядывался в лицо убитого им соперника.

Вот она, эта сцена, данная в негативном описании рецензента: «В партитуре после последних слов Дон Жуана в сцене его с Лаурой вслед за убийством Дон Карлоса ... имеется ремарка «обнимает ее, и оба уходят в боковую комнату». Режиссер же *заставляет* Лауру раньше уйти в другую комнату – не боковую, а находящуюся перед глазами зрителей, заставляет ее переодеваться в белые одежды, что видно через окно. Дон Жуана же *заставляет* подойти к мертвому Дон Карлосу, поднести к его лицу зажженую канделябру, бросить ему на лицо свою епанчу, а затем загасить канделябру и при лунном освещении, принимающем благодаря всей этой сцене какой-то зловещий оттенок, отправиться в комнату за Лаурой. Таким образом, это «режиссерское творчество» как бы иллюстрирует постлюдию, заканчивающую эту сцену, чего не имел ввиду композитор»²²⁶.

Сцене появления статуи Командора было найдено лаконичное, но красивое режиссерское решение – зрителю не был виден сам призрак, лишь только его огромная тень возникала на стене комнаты Донны Анны, а когда испуганный Дон Жуан отправлялся посмотреть на того, кто к нему явился, к этой тени присоединялась и его тень, гораздо меньших размеров. Два

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же.

²²⁶ Там же.

силуэта застывали на стене, и это производило «грустное впечатление, вполне гармонирующее с зловещей музыкой на целотонной гамме»²²⁷.

На премьере были задействованы лучшие силы ТМД. Дона Жуана исполнял Н. Рождественский, выказавший в этой партии «много артистичности»²²⁸. В роли Лепорелло выступил П. Журавленко, Донны Анны — М. Литвиненко, Дона Карлоса — И. Иванцов, Лауры — М. Давыдова.

За дирижерским пультом стоял М. Бихтер, это были его последние выступления в театре; вскоре он покинул ТМД и – как выяснилось позже – оперное дирижирование в целом. Годы в Театре музыкальной драмы позволили Бихтеру довести до высокой степени профессионализма дирижерские навыки, отточить собственный, уникальный стиль, которому он оставался верен и который, в конечном итоге, был высоко оценен критикой: «Пора, однако, признать, что Бихтер – музыкант исключительно одаренный, тонко ощущающий красоту и беззаветно преданный искусству. Пусть не всегда приемлемы для нашего вкуса излюбленные им задержания ритма и темпа, ... но во всех его странностях сказывается натура большого художника, умеющего находить еще непознанные чары в партитурах, порученных его дирижерским попечениям»²²⁹.

К этому моменту мысль о «художественной несостоятельности» главного для театра принципа сценического «жизнеподобия» начинает часто, настойчиво мелькать в критических отзывах, и этот спектакль (который критик Е.Браудо упрекнул в «натуралистических усердствованиях»²³⁰) не стал исключением.

Две следующие постановки (опер Чайковского) оказались для театра проходными. Состоявшаяся вскоре после «пушкинского спектакля»

²²⁷ Там же.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Браудо Е. Пушкинский спектакль в «Музыкальной драме»// Аполлон. – 1916. – № 1. – С. 46.

²³⁰ Там же.

премьера **«Иоланты»** (над постановкой работал А. И. Улуханов) стояла от реалистических исканий ТМД довольно далеко. В феврале 1916 г. состоялась премьера **«Черевичек»** Чайковского. Много внимания было уделено воссозданию неповторимой атмосферы хутора; реалистичны были декорации ночной улицы в Диканьке (первая картина), «засыпанной снегом и залитой светом луны»²³¹, по небу неслись обрывки облаков, постепенно усиливалась метель. Обстановка, костюмы указывали на желание достоверно отобразить украинский быт. Хороши были массовые сцены. Но в целом спектакль не произвел сильного впечатления; причиной чему было, судя по всему, не слишком удачное распределение главных ролей. Как отмечала пресса, исполнение было тяжеловесно, ему не хватало энергии и присущего Гоголю юмора.

Весной театр обратился к Ж. Оффенбаху. Премьера **«Сказок Гофмана»** (21 марта 1916 г., в бенефис оркестра) вызвала бурный зрительский интерес и оживленные споры в критических кругах. Концепция Лапицкого сосредоточилась на личности талантливого, нервного и полусумасшедшего поэта Гофмана.

Обратившись к гофмановской фантастике, Лапицкий не изменил себе: все демонические и сверхъестественные события оперы представляли в его постановочной версии как плод воспаленного воображения главного героя. Началу действия, как и в **«Мадам Баттерфляй»**, предшествовал краткий пролог – перед публикой появлялся статский советник Линдорф, который разъяснял ей суть предстоящего зрелища.

Копелиус, Дапертутто и Миракль оказывались созданиями пьяной фантазии Гофмана, не существовавшими в действительности. Сцены с Олимпией, в игорном доме и в комнате Антонии были поставлены как кошмарные, ирреальные видения, полные причудливых деталей, трюков и

²³¹ Тимофеев Г. «Черевички» Чайковского в Театре «Музыкальной драмы»//Речь. – 1916, от 17 февраля. – № 47. – С. 5.

сценических эффектов – здесь было где развернуться режиссерской изобретательности Лапицкого. Особенно впечатлял бал первого действия – не только Олимпия, но и все гости (было задействовано около пятидесяти статистов) вдруг начинали двигаться как заведенные механические куклы, производя завораживающе-жутковатое впечатление. Критик В. Базилевский вспоминал нарастающий «кошмар насмешливых лиц»²³², с автоматичностью движений танцующих менует вокруг юноши, влюбленного в куклу.

Образ молодого Гофмана был воплощен И. Варфоломеевым, «ярко и с выдержанной нервной напряженностью изобразившим полубезумного поэта – фантаста»²³³. Отмечали, что если голосу певца порой не хватало тембра и мягкости, то в сценическом отношении он был убедителен, «сумев многогранно осветить глубину переживаний»²³⁴ своего героя, «захватывая горячностью чувства»²³⁵. Из женских партий особенно выделяли М. Бриан, «внесшей так много теплоты и трогательной хрупкой нежности»²³⁶ в образ Антонии. Обольстительную куртизанку Джульетту играла К. Мореншильд, на роль «бездушной куколки» Олимпии была специально приглашена из Москвы М. Турчанинова (солистка оперы С. Зимина). Дирижировал Г.Фительберг. Изобретательный, зрелищный спектакль пользовался большим зрительским успехом.

Совсем скоро театр вновь обратился к Ж. Оффенбаху. В мае состоялась премьера оперетты «**Певчие птички**» (под этим названием шла «Перикола»). Постановка эта привлекла внимание А. Кугеля – интересно, что театральному знатоку, борцу с «режиссерским произволом» и большому

²³² Базилевский. Петроградские этюды (о Сказках Гофмана)//Рампа и жизнь. - 1916. – №14. - С.12.

²³³ Freddo «Сказки Гофмана»//Зритель. - 1916. - № 3. - С. 11.

²³⁴ Малков Н. «Сказки Гофмана» Оффенбаха//Театр и искусство. – 1916. – №13. - С. 262.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Там же.

поклоннику Оффенбаха мало что нашлось возразить против сценической версии И. Лапицкого. «В подробностях постановки, надо сознаться, были и очень удачные моменты ... Было заметно, что не тратились на постановку, но это не важно. В общем, при всех погрешностях и уклонениях, дебют Музыкальной драмы не плох... И художественный рисунок грима, костюмы и пр. мне больше понравились, чем обычный опереточный трафарет»²³⁷.

Артисты Театра музыкальной драмы оказались вполне подготовлены к постановке оперетты. Периколау, «певчую птичку», играла М. Давыдова, показавшая себя в этой роли талантливой комедийной актрисой. Вызвал симпатии критики и И. Иванцов-Пикилло, сочетавший вокальное мастерство с «редким сценическим темпераментом». Партию вице-короля исполнял П. Журавленко. Дон Андреас «в его изображении был не только туп, хитер, женолюбив и смешон, но и артистически властен и импозантен. Это была художественная карикатура на легкомысленного сановника»²³⁸. Спектакль, рассказывающий обаятельную и незамысловатую историю про двух странствующих артистов и сановника-жуира, был жизнерадостным и легким, что было определено, по отзыву одного из рецензентов, «молодостью самого театра и молодостью подавляющего большинства актеров»²³⁹.

2.2.2. Пятый сезон (1916-1917): «Хованицина», «Король забавляется», «Quo Vadis», «Свадьба»

Уже 1 августа 1916 г. собралась труппа и начались репетиции – перед началом первой из них, как сообщает хроника, отслужили молебен по всем павшим на поле брани деятелям театра. Продолжалась жестокая война,

²³⁷ Homo Novus (А. Кугель) Заметки // Театр и искусство. – 1916. – № 19. – С. 385.

²³⁸ Никонов Б. Хроника// Обозрение театров. – № 3090. – 1916, от 4 мая/ Цит по: Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384, № 132.

²³⁹ Как отмечали в прессе, успех последних премьер у публики побудил дирекцию продлить сезон на две недели, до 15 мая.

которая с каждым прошедшим месяцем оказывала все более тягостное влияние на общественную жизнь. Спрятаться от нее было невозможно и за кулисами оперного театра. На сборе труппы было объявлено, что первой премьерой станет «Хованщина»; кроме нее, как фиксирует «Речь», в репертуар на сезон включены еще только две оперы - «Риголетто» Дж. Верди и «Quo vadis» Ж. Нугеса.

В начале сезона 1916-1917 гг. Лапицкий вновь обращается к Мусоргскому. Работа над оперой после ухода Бихтера, преимущественно занимавшегося в ТМД русским репертуаром, осуществлялась режиссером совместно с Фительбергом. В сентябре 1916 г. состоялась премьера **«Хованщины»**.

В постановке Лапицкого были расставлены свои, особые смысловые акценты. И расставлены они были смело. Одобряя ли, отрицая ли новую трактовку – все критики отмечали, что версия театра была лишена присущего опере религиозного настроения, «необходимой выразительности мистической стороны»²⁴⁰: «Хованщина обращена в прозаическую повесть о разных происшествиях эпохи 80-х годов 17 века»²⁴¹. В полном соответствии со своим режиссерским кредо, Лапицкий стремился к точности в исторических деталях воссоздания обстановки и обрисовки характерных типов. В рецензиях на постановку, как это бывало и ранее, отмечалась тщательная работа над хоровыми сценами, над пластической естественностью исполнителей. В «движении масс», по отзывам прессы, было «много жизни, как и всегда в этом театре...»²⁴².

Писали о том, что подробное, достоверное отображение быта эпохи затушевало атмосферу духовного накала, в которой существуют герои и которая прежде всего была отражена Мусоргским в образе Досифея.

²⁴⁰ Тимофеев, Г. Хованщина Мусоргского в Театре музыкальной драмы // Речь. – 1916. – № 265/26 сент. – С. 4.

²⁴¹ В. К. Хованщина: Музыкальная драма // Искусство. – 1916. – № 2. – С. 8.

²⁴² Малков Н. Хованщина в Музыкальной драме // Театр и искусство. – 1916. – № 40. – С. 801.

Но Лапицкий ставил свой спектакль не про мистицизм происходящих событий, а про пугающий, стихийный, бунтовской угар; он стремился воплотить на сцене «беспокойный дух эпохи»²⁴³ в его различных ипостасях. Незадолго до революционных событий режиссер, по отзыву одного из современников, увидел и показал на сцене народ как «страшную стихию, рождавшую и безобразное стрелецкое насилие, не знавшее никакой препоны своим диким стремлениям, и страстное, безудержное, фанатическое раскольничье движение»²⁴⁴. В каждом отдельном герое эта стихийная сила, подверженная в смутное время всеобщему трагическому безумию, преломлялась особым образом.

Основные замечания прессы были обращены к исполнителям главных ролей, которые, по мнению критика А. Ростиславова, в театре были представлены «будничными» и даже «незаметными»²⁴⁵. Эта «будничность» заставила А. Бенуа в рецензии на спектакль бросить режиссеру и исполнителям упрек в «неработанности характеров»²⁴⁶, хотя куда вернее было бы сказать, что герои получили в спектакле трактовку, далекую от привычной. И прежде всего это касалось образа Досифея, созданного Г. Мельником.

Критик Э. Старк (Зигфрид) в одной из нескольких развернутых статей, посвященных постановке «Хованщины» в Музыкальной драме, поставил артисту и режиссеру в заслугу то, что им удалось, преодолев «гипноз великого произведения искусства», каким стал образ Досифея, воплощенный Шаляпиным, показать «возможность создания образа совершенно иного, но столь же художественно убедительного»²⁴⁷.

²⁴³ Зигфрид (Э. Старк) Хованщина в Музыкальной драме // Обозрение театров. – 1916. – № 3228-3229. – С. 7.

²⁴⁴ Зигфрид (Э. Старк) Хованщина // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 8.

²⁴⁵ Ростиславов А. Романтизм оперы // Русская мысль. – 1916. – кн. 2. – С. 21.

²⁴⁶ Бенуа А. Хованщина в «Музыкальной драме» // Речь. – 1916. – № 276. – С. 2.

²⁴⁷ Зигфрид (Э. Старк) Хованщина // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 8.

Досифей в постановке Театра музыкальной драмы предстал не мудрым пастырем, исполненным духовного величия, а деятельным, страстным фанатиком. В этом худощавом мужчине средних лет, отнюдь еще не старом, аскетизм внешнего облика сочетался с мощной внутренней силой. Как и остальные, он был вовлечен в стихию борьбы за власть, в данном случае – за власть духовную. «Религиозный экстаз у него – одно из средств, которым он достигает цели; но кроме этого он полон жизненных сил, он энергичен, страстен и подвижен; в этом отношении очень характерно движение, с каким он перед словами «а вы, безумные, еще спрошу, почто мятетися? – пересекает сцену, разрезая толпу; он весь проявился в этом нервном, судорожном, полном горячего темперамента движении»²⁴⁸. Действенная пора его жизни еще не прошла, а силы не угасли; этот Досифей в версии ТМД был в самом деле «слишком светским старцем»²⁴⁹.

Далека от религиозной экзальтированности была и Марфа-Давыдова – «с надломанной психикой, мятущаяся, суетливая, беспокойная»²⁵⁰, охваченная любовной страстью. В постановке Музыкальной драмы на первый план был выдвинут мотив неразделенного чувства. М.С. Давыдова проводила роль «с увлечением, даже с некоторой излишней горячностью»²⁵¹.

Критики выделяли в небольшой партии князя Голицына И. Варфоломеева. Артисту удалось показать человека нового, европейского склада, «новых понятий и стремлений»²⁵²: «Быстрая походка, энергичные, властные движения, все вместе давало идею оригинального и большого характера. Данное пластикой было отлично выражено и тоном: артист прекрасно пел, исчерпав до дна всю драматическую выразительность каждой фразы»²⁵³. Представителя противоположного мирозерцания, старого Ивана

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Печать о «Хованщине» // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 9.

²⁵⁰ В. К. Хованщина: Музыкальная драма // Искусство. – 1916. – № 2. – С. 8.

²⁵¹ Малков Н. Хованщина в Музыкальной драме // Театр и искусство. – 1916. – № 40. – С. 801.

²⁵² Зигфрид (Э. Старк) Хованщина // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 8.

²⁵³ Там же.

Хованского, с его заносчивостью, гордостью и грубоватыми замашками «рельефно и типично» воплотил А. Каченовский, перешедший в ТМД из оперной труппы Народного дома.

Бурную (хотя и не однозначную) реакцию вызвал замысел последней картины, самосожжения раскольников. Здесь не было щекочущих нервы публики натуралистических эффектов – ни сполохов костра, ни объятых огнем фигур. Декорация представляла собой большой деревянный скит, расположенный посреди леса, с распахнутыми воротами. Внутри него виднелся аналой перед освещенной иконой. Помолившись, простившись друг с другом, старообрядцы в белых одеждах всходили в скит, отроки тяжелыми засовами запирали их извне и уходили. Под приглушенное пение раскольников из щелей деревянной постройки начинал постепенно пробиваться дым. Впечатление тихого ужаса усиливалось реакцией появлявшегося в лесу отряда петровских рейтаров, которые в потрясении от увиденного замирали на мгновение, а затем шарахались назад²⁵⁴. Тут давался занавес. По признанию А. Бенуа, которому спектакль в целом не понравился, Лапицкому удалось в этой сцене создать впечатление «чудовищного жертвоприношения и мучительной массовой катастрофы»²⁵⁵.

Под управлением Фительберга «Хованщина» прошла «со стройным ансамблем и настоящим подъемом»²⁵⁶.

Новая постановка Театра музыкальной драмы, как это бывало и раньше, спровоцировала оживленные размышления о сущности оперного спектакля, о ключевых задачах оперного режиссера. Одна из статей, посвященных «Хованщине», носила показательное название «Романтизм оперы» и безапелляционно провозглашала «ложность реалистического принципа», как несвойственного, чуждого самой специфике оперного жанра, ратуя за

²⁵⁴ Похожий прием был применен режиссером в сцене казни в «Мазепе».

²⁵⁵ Бенуа А. Хованщина в «Музыкальной драме» // Речь. – 1916. – № 276. – С. 2.

²⁵⁶ Малков Н. Хованщина в Музыкальной драме // Театр и искусство. – 1916. – № 40. – С. 801.

«отброшенную» Театром музыкальной драмы романтическую «оперную условность»²⁵⁷.

Вслед за оперой Мусоргского был поставлен спектакль **«Король забавляется»** («Риголетто»), жанрово обозначенный режиссером как «сцены из драмы В. Гюго и оперы Дж. Верди». Премьера состоялась 3 ноября 1916 г. Спектакль этот – результат смелого, но изначально обреченного эксперимента – быстро стал одиозным в отзывах критиков.

Согласно пьесе Гюго, действие было перенесено во Францию XVI века, соответственно изменены были и имена героев. На сцене действовали: не Риголетто, а Трибуле (И. Иванцов); не Джильда, а Бланш (В. Мартынова); не Герцог, а король Франциск I (К. Исаченко); не Спарафучиле, а Сальтибадиль (А. Каченовский) и др.

Отрывки пьесы, не нашедшие отражения в либретто оперы, передавались в спектакле в форме драматических диалогов. Сильнее всего было изменено первое действие, где части музыкальной партитуры были перемонтированы режиссером. Все действие представляло собою непрерывный бал во дворце короля (герцога), знаменитая его баллада исполнялась певцом за сценой – в то время как на авансцене, отделившись от танцующих, несколько придворных разыгрывали отрывок из драмы Гюго. В последующих сценах оперы также присутствовали подобные диалоговые разговорные вставки, механически соединенные с оперным действием.

Изначально режиссер стремился дополнить слабое с его точки зрения оперное либретто Ф.М.Пьяве, привить ему логику, поместив в драматургический каркас пьесы-первоисточника, но художественного единства в конечном итоге достигнуть не удалось – на премьере чередование оперных и драматических эпизодов произвело впечатление «грубо

²⁵⁷ Ростиславов А. Романтизм оперы// Русская мысль. – 1916. – кн. 2. – С. 21-24.

насильственного внедрения в организм постороннего тела...»²⁵⁸. С предельной наглядностью – гораздо более явно, чем когда-то при постановке «Фауста» – проявило себя стилистическое и смысловое расхождение между литературным первоисточником и созданной на его основе музыкальной партитурой.

Опыт произвольного соединения драмы и оперы вызвал шквал упреков в печати, даже у наиболее лояльных по отношению к театру рецензентов. «Ничего кроме крайнего режиссерского самовластия здесь нет. Притом самовластия, не встречающего ниоткуда отпора» – гневно восклицал Э.Старк, лишь годом ранее называвший Театр музыкальной драмы одним из наиболее ценных в творческом отношении коллективов Петрограда²⁵⁹. С этой поры живой и благожелательный интерес по отношению к театру со стороны видных критиков оказался практически исчерпанным.

Не послужила к исправлению ситуации следующая премьера, исключенная было из плана сезона. Внимание дирекции, в связи с кончиной Г. Сенкевича, вновь привлекла основанная на его романе опера «**Quo vadis**» Ж. Нугеса. Малоинтересная с музыкальной точки зрения, лишенная мелодической изобретательности, эта опера в то время переживала свой недолгий пик популярности; немногим ранее «Quo vadis» была поставлена в Москве, в частной опере Зимина, ее же наметили к постановке и в Народном доме в Петрограде. Театру музыкальной драмы всегда удавалось передать атмосферу и быт эпохи – на этот раз материалом послужили сцены из истории древнего Рима. Публике спектакль пришелся по вкусу, критики же задавались справедливым вопросом: «Зрелище получилось эффектное и занимательное. Но при чем тут музыкальная драма?»²⁶⁰.

²⁵⁸ Старк Э. О некотором режиссерском произволе // Обозрение театров. – 1916. – № 3274. – С. 8.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ М-в Н. Музыкальная драма // Театр и искусство. – 1917. – № 7. – С. 133.

Одной из последних премьер театра стала показанная под занавес сезона и прошедшая почти незамеченной одноактная «Свадьба» В. Эренберга - комическая опера по одноименному водевилю Чехова (годом ранее она была впервые поставлена в Москве, в студии Оперы Зимина).

2.2.3. Шестой и седьмой сезоны (1917-1918, 1918-1919).

В начале сезона 1917-1918 гг. театр выпустил две оперы М. Мусоргского – «Сорочинскую ярмарку» и «Женитьбу» (они были подготовлены еще в конце прошлого, пятого, сезона). «Сорочинская ярмарка» была впервые исполнялась в Петербурге в новой редакции Ц.Кюи, изданной в 1916 г. (за несколько лет до этого Санину, который ставил эту оперу в Московском Свободном театре, пришлось прибегнуть к редакции Ю.Сахновского, где музыкальные фрагменты чередовались с прозаическими диалогами-вставками из повести Гоголя).

Живая, радостная постановка, по отзыву И. Глебова (Б. Асафьева), имела большой успех у публики при участии таких артистов ТМД как П.Журавленко («замечательно типичный» Черевик), С.Волгин (Попович), Покровская (Парася), В.Луканин (Кум) и др²⁶¹.

Что до «Женитьбы», то столичным меломанам уже доводилось ее слышать - 19 марта 1909 г. она прозвучала в рамках «Вечеров современной музыки», а в феврале 1917 г., за несколько месяцев до премьеры ТМД, Мейерхольд поставил оперу Мусоргского «в сукнах» (т.е. без декораций) в концерте «Музыкального Современника»²⁶².

А в постановке Лапицкого «Женитьба» впервые была представлена на театральной сцене. Находящийся в самом начале творческой карьеры А.В.Гаук, в 1917 окончивший консерваторию и вскоре дебютировавший в Музыкальной драме в качестве оперного дирижера, подготовил дл театра

²⁶¹ Глебов И. «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» в Театре музыкальной драмы // Русская воля. – 1917. – № 245.

²⁶² Краткий отзыв об этом исполнении «Женитьбы» - в «Аполлоне» № 2-3 за 1917 г.

инструментованную партитуру «Женитьбы», взяв на себя трудную «задачу создать из мелких штрихов фортепианного сопровождения Мусоргского оркестровую ткань»²⁶³.

Стремительно ухудшавшееся вследствие политической ситуации финансовое положение театра препятствовало полноценной творческой работе, и потому новых крупных постановок на его сцене больше не появилось.

В марте 1918-го возобновили вагнеровского «Парсифаля». В сентябре этого же года внимание прессы привлекли спектакли с участием Л.В.Собинова. В Театре музыкальной драмы великий певец-артист исполнил партии Ленского и Берендея. Не «гастролером», а полноценным участником ансамбля он пришел на сцену ТМД. Критик зафиксировал: Л.Собинов, артист, «создавший в свое время яркий, законченный образ, который так неразрывно связывался у нас в воображении с привычным внешним обликом, и хорошо запомнившимися мизансценами, заслуженный артист, в своей лучшей роли поступился своим «актерским самолюбием» и одержав над ним величайшую победу во имя культурного отношения к театру, куда он теперь приглашен, пел и играл, согласно трактовке театра»²⁶⁴.

Но Собинов, как отмечал далее рецензент, «победил не только себя, он победил и театр, доказав всем и каждому, что яркая индивидуальность только выигрывает, когда она обрамлена соответствующим образом»²⁶⁵. На спектаклях с Собиновым театр был переполнен, аншлаг, приставные стулья. В целом же время наступило явно не театральное, посещаемость катастрофически упала, привычному зрителю было не до спектаклей – новый же зритель еще не родился.

263 Глебов И. «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» в Театре музыкальной драмы // Русская воля. – 1917. – № 245.

264 Полюнин А. (Веер) Сердце радуется // Вестник общественно-политической жизни, театра и литературы. – Петроград. – 1918. – № 4. – С. 5.

265 Там же.

19 января 1919 г. Театр музыкальной драмы фактически прекратил свое существование: его труппа была механически объединена с труппой Народного дома, но полноценного слияния в один театральный организм так и не произошло - слишком разными были художественные принципы обеих трупп.

Глава 3. Театр музыкальной драмы: организация, лица и судьбы.

§ 3.1 Труппа театра. Работа Лапицкого с дирижерами, солистами, артистами хора, художниками.

Модель театрального организма, которая в общих чертах виделась Лапицкому еще до создания ТМД и которую он настойчиво проводил в жизнь в своем театре, была для оперной сцены того времени совершенно непривычной – более того, она шла в разрез с существующими порядками.

К примеру, в новом театре не должно было быть гастролеров (чего, между тем, не избежала и Частная опера С. Зимина, в остальном служившая для Лапицкого одним из ориентиров на пути оперных реформ). Само это явление – кратковременного ввода известного певца в уже сложившийся спектакль для привлечения внимания публики – казалось ему разрушительным.

Вслед за создателями Художественного театра Лапицкий, прежде всего, стремился собрать вокруг себя товарищество единомышленников, «творящий коллектив», сплоченный единой художественной идеологией. Он видел свой театр не просто как «театр ансамбля», но как «братство, связанное обещанием»²⁶⁶.

В фонде И.М. Лапицкого в РГБИ содержится машинописная «Декларация артистов ТМД». Составленная в 1920 году, она относится к тому времени, когда после закрытия Театра музыкальной драмы в Петрограде, Лапицкий решает возродить его в Москве, и содержит в себе текст этого обещания-клятвы: «Я, ..., вступаю в братское товарищество работников вольного театра в Москве и отдаю все свои силы на достижение лозунгов этого театра, отрекаясь от личных актерских интересов и ложного самолюбия во имя интересов общих, братской любви к товарищам и веры в творчество исповедуемых мной идеалов, положенных в основу моего театра»²⁶⁷.

²⁶⁶ Лапицкий И.М. Декларация артистов Театра музыкальной драмы: машинопись// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 1, Ед. хр. № 31, С. 1.

²⁶⁷ Там же.

Лапицкий грезил о театре, в котором индивидуальные амбиции отодвигались бы на второй план, не возникало бы культа отдельно взятых оперных «звезд», невзирая на степень их таланта и успеха у публики. Людей случайных, не согласных с общей линией развития, такой театральным организмом естественным образом - в идеале! - отторгал бы. Иными словами, задачи, которые Лапицкий себе ставил, лежали как в области художественного творчества, так и в области театральной этики. По его собственному признанию, создавая ТМД, он задумал «перевоспитать оперных деятелей в артистов музыкально-драматического театра»²⁶⁸.

Неудачное взаимодействие с Ф. Шаляпиным в самом начале режиссерской карьеры лишь укрепило Лапицкого в его парадоксальной мысли о «вредности выдающегося таланта», если он явно выбивается из общего уровня труппы²⁶⁹. Слаженный ансамбль был ему дороже отдельных, пусть даже и великолепных, вышколенных голосов. По этому поводу музыкальный критик Э. Старк, внимательно наблюдавший за поисками и открытиями молодого оперного предприятия, не без сожаления писал: «безукоризненных певцов там слишком мало... и насколько можно судить по всему до сих пор сделанному, не в них главная забота руководителей этого театра»²⁷⁰.

Создавая оперный театр нового типа, Лапицкий ставил себе задачей «уничтожение кастовых границ»²⁷¹ внутри труппы, демократизацию внутренней жизни. Любой, даже ведущий артист должен был по указанию

²⁶⁸ Лапицкий И.М. Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, выпущенная к открытию театра, 1912 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 3, Ед. хр. № 16.

²⁶⁹ Отношение Лапицкого к Шаляпину навсегда сохранило характер двойственности — отдавая должное его гению, ориентируясь на творческий метод Шаляпина как на образец, он в то же время неодобрительно называл его «ростовщиком своего таланта».

²⁷⁰ Старк Э. О постановках в Музыкальной драме// Театр и искусство. – 1913. – № 43. – С.863.

²⁷¹ Лапицкий И.М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, № 32.

дирекции участвовать и в мимических сценах. Солист ТМД, бас П.М. Журавленко впоследствии отмечал, что «исполнение уже выдвинувшимися певцами совсем маленьких партий» стало «нормой для театра»²⁷². Были в театре случаи перехода из артистов хора в солисты. Так это произошло с девятнадцатилетней Адой (Амандой) Ребонэ, которая была сначала зачислена в хор, а через несколько месяцев упорной работы ей доверили первую сольную партию - Нежаты в «Садко» (1913). Схожие принципы пытался ввести в жизнь своего театрального коллектива и П. Оленин, так что у Лапицкого уже были предшественники.

Воспитание в артистах «товарищеской этики и понимания своего роста не на противопоставлении его росту своего театра, а в полной слитности с ним»²⁷³ было частью воплощаемой Лапицким программы. Конфликты, которые иногда возникали на этом пути, стали довольно показательными.

Так, в 1915 году покинул театр А.И. Мозжухин, бывший на протяжении первых сезонов одним из лучших солистов труппы, исполнителем ведущих басовых партий репертуара. В газетных рецензиях того времени его Бориса Годунова, его Мефистофеля часто сравнивали с шаляпинскими – отмечая при этом, что Мозжухину удалось создать образы непохожие и в то же время художественно убедительные. Окончательным поводом к разрыву, если верить С.Ю. Левику, послужил отказ Лапицкого выделить имя певца на афише - режиссер, разумеется, увидел в просьбе Мозжухина проявление той самой «звездности», которую настойчиво стремился искоренить. Самолюбие талантливого артиста было задето. Справедливости ради надо отметить, что уход Мозжухина из ТМД стал потерей и для театра, и для самого певца: в каком-либо другом крупном оперном коллективе он также

²⁷² Мальков М. Певец-актер шаляпинской школы (П.М. Журавленко)// Мастера советской оперной сцены: очерки. – М.-Л. Музыка. 1990. – С. 42.

²⁷³ Лапицкий И.М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, № 32.

себя не нашел, на долгие годы впоследствии сосредоточившись на камерном репертуаре.

Случай с тенором Н. Н. Рождественским был связан с его отказом выполнять режиссерские указания в ходе репетиций «Пиковой дамы» Чайковского. И здесь также Лапицкий действует жестко и безапелляционно. Несмотря на близость премьеры, несмотря на невозможность на тот момент выставить равноценную замену на основную партию (Германа), он снимает Рождественского со спектакля. Артист вскоре переходит в оперу Народного дома (не склонный пестовать личные обиды, Лапицкий уже в октябре 1915 года вновь приглашает Рождественского в труппу - и в течение сезона певец принимает участие в спектаклях театра).

Неудивительно, что и приглашение в театр таких известных, состоявшихся певцов, какими были Л. Собинов и Л. Липковская, сам И.Лапицкий воспринимал скорее как некий компромисс, свое движение навстречу вкусам публики. Но и Собинов, и Липковская, привнеся в спектакли Музыкальной драмы очарование большого таланта, оказались в целом вполне послушны воле режиссера, к которому относились с большим уважением.

Лапицкий хотел сподвигнуть публику приходить на спектакль, а не на полюбившегося артиста. Для этого изначально введена была следующая практика: имена исполнителей и постановщиков не сообщались заранее, а становились известны по программке, выходящей непосредственно в день постановки. С.Ю.Левик вспоминал, как через несколько дней после начала репетиций театр «выпустил предварительный анонс, и на нем, кроме фамилий П. И. Чайковского, Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова, то есть творцов тех трех опер – «Евгений Онегин», «Нюрнбергские мастера пения» и «Садко», которые составили репертуар первого сезона, не было напечатано ни одной фамилии: ни постановщика, ни дирижеров, ни художников, ни состава труппы... .. при том повышенном самолюбии, которое тогда царило в артистической среде, и при том значении, которое

приобретала всякая реклама, это повальное погружение всей труппы в мрак неизвестности произвело большое впечатление»²⁷⁴. На рекламах в газетах и журналах рядом с информацией о спектаклях театра давалось пояснение, что после начала увертюры зрители не допускаются в зал. Не поощрялось также то, что разрушало целостное восприятие спектакля: бисирование, выходы на поклоны между действиями, аплодисменты во время спектакля. Режиссер был твердо убежден: «реклама и стремление к внешним овациям мешают творчеству, переключая его на совсем другие стимулы»²⁷⁵.

Очередной парадокс – в проведении в жизнь демократических принципов Лапицкий был зачастую деспотичен. Так или иначе, но за его непреклонностью всегда скрывалась тщательно продуманная позиция, стремление к созданию целостного сценического произведения.

Взаимоотношения театра и **прессы** складывались напряженно. Независимый, неуступчивый по характеру, Лапицкий был в равной степени равнодушен и к похвале критиков (которую в одной из статей²⁷⁶ без обиняков назвал «кадильным фимиамом», подчеркнув далее, что предпочитает «свежий воздух»), и к их поруганию. Он не стремился наладить связи с прессой, не примыкал к тем или иным художественным группам. Рецензенты, пытавшиеся повлиять на театр в развернутых критических статьях, чаще всего на следующей премьере обнаруживали, что их рассуждения и пожелания остались неучтенными. Подобная «глухота» к мнению извне, возможно, одна из причин забвения театра: историю двигают практики, но фиксируют, запечатлевают ее, равно как и привлекают к театру внимание публики, теоретики и журналисты.

Примером, к сожалению, не единственным, здесь может служить то, как разительно поменялось отношение к театру и лично к Лапицкому

²⁷⁴ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство, 1962. – С. 583.

²⁷⁵ Лапицкий И. М. Письмо А. В. Луначарскому // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 2, Ед. хр. № 13.

²⁷⁶ Лапицкий И.М., Некролог: статья, машинопись, 1923 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, Ед. хр. № 18.

переводчика, критика, журналиста В.П. Коломийцова. В 1912 году он предоставил режиссеру свой перевод «Нюрнбергских мейстерзингеров». Его статьи о различных спектаклях первых нескольких сезонов существования ТМД обнаружили мнение зрителя внимательного, сочувствующего, готового к профессиональной дискуссии и сотрудничеству. Проходит около десяти лет – и назначение И. Лапицкого на должность управляющего академическими театрами Петрограда побудило Коломийцова написать подчеркнуто резкий нелицеприятный отзыв о режиссере-«диктаторе», который «привык преследовать намеченные им цели на свой страх и риск, обыкновенно не считаясь с мнением окружающих, хотя бы и самых компетентных»²⁷⁷.

Безусловно то, что Иосифу Михайловичу Лапицкому, в конечном итоге, удалось сплотить вокруг себя преданный коллектив (по выражению одного из музыкальных критиков - «коллектив фанатиков»²⁷⁸ !) – людей, по-настоящему увлеченных его видением театра, следовавших за «Иосифом Прекрасным» во всех его творческих поисках. Доказательство тому – свидетельства-воспоминания солистов, хористов, работников сцены, часть из которых бережно собрана в рукописи В. Мессмана. В них ощущается удивительная, неподдельная ностальгия по периоду работы с Лапицким. Спустя годы «люди ТМД», разные по развитию личных творческих судеб, вспоминали об этом времени как о наиболее светлом в своей творческой биографии.

По словам С.Ю. Левика, 15 августа 1912 года на первоначальный общий сбор труппы съехалось не более 200 человек – «сорок четыре солиста, шестьдесят человек хора, шестьдесят пять – оркестра, тридцать человек

²⁷⁷ Коломийцов В. Лапицкий // Театр. – 1923. – № 9. – С. 2.

²⁷⁸ Кузнецов Е. Сказки Гофмана// Театр. – 1924. – № 1.

мимистов»²⁷⁹. Всего спустя год после открытия, согласно газете «День», труппа театра уже достигла 470 человек, включая оркестр²⁸⁰.

Этот уверенно растущий театральный организм, созданный и контролируемый Лапицким, работал как часы. Огромное значение придавалось художественной дисциплине. В театре была введена, к примеру, система штрафов за различные нарушения, которая касалась всех сотрудников без исключения, от осветителей до режиссеров. Чувство личной ответственности за общее дело воспитывалось, в том числе, и рублем. Поблажек, связанных с должностью, не делалось никому. Протоколы заседания правления ТМД содержат записи такого рода:

«8. Доклад. Дирижер г. Бихтер, назначив на 22 декабря оркестровую и хоровую репетицию оперы «Снегурочка», без всякой основательной причины отменил таковую, результатом чего было крайне неудовлетворительное исполнение хоровых номеров на представлении названной оперы в тот же день. Постановили: наложить штраф в 100 рублей.

9. Мимистка г. Вагнер отказалась под предлогом болезни горла от участия в спектакле 21 декабря. Командированный для проверки ее заявления старший театральный врач не застал ее дома. Постановили: наложить штраф в десять рублей.

10. Доклад. Артист Ольховский, отпущенный в виде особого исключения с неременным обязательством возвратиться к назначенному сроку утром 30 сего декабря, к назначенному сроку не вернулся и вследствие этого не мог принять участия в спектакле вечером того же числа, в котором был назначен по репертуару. Постановили: Наложить штраф в пятьдесят рублей»²⁸¹.

²⁷⁹ Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962. – С. 582.

²⁸⁰ М.В. К годовщине Музыкальной драмы//День. – 1913, от 11 декабря. – № 336. – С. 6.

²⁸¹ Журнал правления за 1915-1916 г.г. (4 сезон)// ГЦТМ, Фонд № 652, Ед. хр. № 8.

Подобные доклады рассматривались на заседаниях правления практически еженедельно. Артистическую расхлябанность и капризность Лапицкий (еще со времен печального опыта участия в быстро прогоравших частных антрепризах) на дух не переносил и в своем театре всеми способами стремился свести их к минимуму, установив по меркам существовавших тогда оперных театров достаточно жесткие требования.

Чрезвычайно интересен в этой связи сохранившийся бланк стандартного *трудового договора* (образца 1912 года), который заключался с солистами, поступавшими в ТМД.

Прежде всего этот договор примечателен тем, что фиксировал обязанность каждого артиста не только «исполнять партии как в операх, так и в концертах по назначению дирекции», но и непременно «выходить на сцену в мимических ролях» указанное число раз в месяц – а также «репетировать все дни и вечера, свободные от спектаклей в помещениях по указанию дирекции»²⁸²! Принцип «сегодня премьер, завтра – мимист» Лапицкий, будучи опытным юристом, закрепил на бумаге еще до начала репетиций.

Потенциальному солисту театра наверняка бросалось в глаза и другое – устанавливаемый и регламентируемый договором уровень дисциплины нельзя было не считать весьма суровым. Так, на случай, если понадобится «заменить заболевшего товарища или иных перемен в репертуаре»²⁸³, артист театра даже в свободный от спектакля день должен был либо находиться после шести вечера дома, либо, отлучаясь куда-либо в вечернее время, сообщать в театр свой точный адрес – и незамедлительно являться по первому требованию, получив соответствующее извещение! При

²⁸² Договор о поступлении на службу в оперную труппу Театра музыкальной драмы, сезон 1912-1913: печатный бланк//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, картон 1, Ед.хр. № 24.

²⁸³ Там же.

невыполнении этого пункта мог последовать солидный штраф – закрепленная договором часть жалованья за месяц.

Но в том же договоре, что поразило в свое время С.Ю. Левика, утверждались гарантии неременной материальной поддержки от театра (выплата установленной части жалованья – вплоть до половины) в случае затяжной болезни артиста. Посильная денежная помощь артистам ТМД в связи с разными обстоятельствами, как можно судить по журналам заседаний правления, была делом частым и регулярным.

Спустя годы Лапицкий гордился тем, что даже в сложнейшие военные, а затем и революционные времена вплоть до закрытия театра не было отменено ни одного спектакля (документы свидетельствуют, что один спектакль все же был отменен в 1918 году, но... из-за городских беспорядков, когда в округе не было света).

Надо сказать, что и сам по себе театральный зал, обновленный и перестроенный к открытию ТМД, явился наглядным воплощением идей Лапицкого – идей, развившихся в русле нарождавшихся тогда представлений о простоте и функциональности. Каратыгин отмечал на страницах «Аполлона», как «всех, входивших в него, прежде всего поражал общий вид театра»²⁸⁴. Зрители первых спектаклей ТМД не могли не отметить лаконичность убранства, столь нехарактерную для оперного театра: светлые, аскетичного вида стены, ряды кресел, расположенные под сильным наклоном (так, чтобы из любой точки было одинаково хорошо видно) – руководители ТМД даже в мелочах стремились к созданию оперного театра нового типа. То была одна из тенденций противоречивой эпохи, стремительно набиравшая силу. Настало время, когда «место придворных императорских традиций, с их обстановочным великолепием и

²⁸⁴ Каратыгин В. Театр музыкальной драмы// Аполлон. – 1913. – № 3. – С.53.

барским пренебрежением к правдоподобию, заступал деловой буржуазный «здравый смысл»²⁸⁵.

Спустя пятилетие после закрытия ТМД критик Е. Кузнецов ностальгически вспоминал «чистенький беленький театр с покосыми, напоминающими кабинет доктора Калигари, ярусами, с тяжелыми зелеными занавесями на дверях, с билетершами в зеленых форменных платьях, с одинаковыми значками на груди»²⁸⁶.

Далеко не все восприняли продуманно аскетичное убранство зала с подобной приязнью. Функциональность и даже утилитарность, взятые за основополагающий принцип, находились в умышленной оппозиции к привычным представлениям о пышном «храме искусства». Стремление Лапицкого «демократизировать» оперный театр, снять с него налет элитарности, представало перед зрителями ТМД со всей своей дерзкой очевидностью.

По воспоминаниям С. Ю. Левика, вскоре после получения ссуды от М. Нойшеллера «был созван целый ареопаг архитекторов, и разыгралась борьба по чисто эстетическим вопросам»²⁸⁷. Лапицкий быстро положил конец спорам, заняв подчеркнуто прагматическую позицию – он не желал «жертвовать одним дюймом рационального за версту красоты»²⁸⁸. Его прежде всего заботило то, что «отовсюду должно быть одинаково хорошо видно, везде должно быть одинаково хорошо слышно»²⁸⁹. В условиях тщательной экономии расходов на отделку зала предпочтение было отдано не красоте, а пользе. Характерно, впрочем, что была одна затея, в которую Лапицкий готов был вложить любые необходимые средства — большой

²⁸⁵ Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма //История советского театра: Очерки развития. Л.: Гос.изд. худ. лит.1933. Т. 1. – С. 348.

²⁸⁶ Кузнецов Е. Сказки Гофмана// Театр. – 1924. – № 1.

²⁸⁷ Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962. – С. 574.

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Там же.

полукруглый купол над сценической площадкой, долженствующий (при содействии дорогостоящей осветительной аппаратуры) изображать в спектаклях реалистически достоверное небо...

Дирижеры театра. Творческое сотрудничество Лапицкого и Бихтера

Согласно замыслу Лапицкого, заявленному еще до открытия театра, отказаться от оперной «вампуки» следовало не только в режиссуре, но и в музыкальной трактовке. Таким образом, Лапицкому, режиссеру-новатору, требовался новатор-дирижер.

Приступив к созданию ТМД, он много размышлял о фигуре основного дирижера, идеального сподвижника в области реформирования оперы. В этой роли Лапицкий первоначально видел С.Рахманинова, работу которого в Большом театре высоко ценил именно по причине творческой свободы, свежести и оригинальности дирижерской интерпретации.

Высматривая подходящую для его задач творческую индивидуальность, Лапицкий на одной из репетиций случайно стал свидетелем того, как вдумчиво, осмысленно и тщательно проходит партию с артисткой Мариинского театра пианист-концертмейстер, не очень еще известный молодой музыкант, Михаил Алексеевич Бихтер. Встреча Лапицкого и Бихтера оказалась насыщенной и судьбоносной. Вполне оценив талант и энергию последнего, широту его музыкального кругозора, и, главное, схожесть их устремлений, Лапицкий действовал с присущим ему напором и умением убеждать – всего через несколько дней режиссер и дирижер уже присутствовали вместе на выпускном спектакле консерватории, где высматривали будущих солистов Театра музыкальной драмы...

К моменту встречи с Лапицким Бихтер около двух лет как окончил Петербургскую консерваторию (в 1910-м) – с золотой медалью по классу А.Н. Есиповой. Довольно быстро он проявил себя как один из лучших пианистов-ансамблистов своего времени, много выступал с

Ф.И.Шаляпиным, Н.И. Забелой-Врубель, вместе с Л.С. Ауэром стал по просьбе А.К. Глазунова первым исполнителем его скрипичного концерта.

За выбор в качестве музыкального руководителя молодого М. Бихтера многие пеняли Лапицкому, пригласившему в театр (как до этого С.Мамонтов пригласил С. Рахманинова) человека без опыта оперного дирижирования.

Недоверчивые упреки раздались еще до открытия театра. «Прекрасный музыкант, превосходный и весьма популярный в Петербурге аккомпаниатор, но ведь он ни разу в жизни не держал в руке дирижерской палочки»²⁹⁰ – восклицал на страницах журнала «Театр» музыкальный критик В. Каратыгин. Высказывались сомнения, что дирижер-дебютант сумеет подчинить своей воле большой театральный коллектив. Тем не менее, первые же показы «Евгения Онегина» под управлением М. Бихтера обнаружили совершенно иную проблему. Согласно отзывам критики, оркестр и хор на премьере звучали вне всяких сомнений слаженно и профессионально (здесь явно сыграли свою роль продолжительные репетиции). Споры и дискуссии вызвала сама музыкальная интерпретация – явно выверенная и продуманная (совместно с Лапицким), она была тут же объявлена «до дерзости новаторской»!

Трактовку Бихтера отличала непривычно высокая степень свободы в обращении с темпоритмом, склонность к *rubato* и неожиданным акцентам. «Евгений Онегин», каким он предстал в исполнении ТМД, был «в ритмическом отношении... изменен до неузнаваемости». И в этом, разумеется, был своеобразный вызов нового театра – вызов, на который музыкальная критика отреагировала очень живо.

Вольность интерпретации дирижера, была воспринята, в основном, с порицанием. В историю оперного театра проскользнула и лукавая шутка Н.

²⁹⁰ Цит по: Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132.

Фигнера (не стоит забывать, вовсе не беспристрастного — незадолго до открытия ТМД он возглавил оперу Народного дома, а значит, являлся прямым конкурентом новому театру). В первом антракте генеральной репетиции «Евгения Онегина» Фигнер подошел к дирижёрскому пульту и, взглянув на партитуру, громко сказал: «Гм, это действительно «Евгений Онегин»!

Оживленное обсуждение работы дирижёра ТМД продолжилось и после выхода других спектаклей под его управлением – «Бориса Годунова», «Садко», «Снегурочки». Своеобразие музыкального мышления Бихтера невозможно было проигнорировать, отринуть. Борясь со штампами, дирижер вступил в своеобразную полемику со сложившимися традициями исполнения опер Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского. Нарушение канонов было объявлено «вандализмом». Именно так отозвался Б. Асафьев о бихтеровской интерпретации «Снегурочки»²⁹¹.

Свежее, не скованное рутиной традиции прочтение оперного текста – эта цель для режиссёра Лапицкого и дирижёра Бихтера была общей. Поэтому вряд ли можно счесть справедливой точку зрения Н. Боголюбова, в те годы режиссера императорского Мариинского театра, утверждавшего, что «опьяненный своей фантазией Бихтер увлек трезвого Лапицкого на совершенно ложный путь»²⁹². Напротив, следуя своим четко сформулированным задачам, режиссер шел на вполне сознательный риск, ангажируя дирижера-дебютанта.

Солист ТМД, К.Л. Книжников, вспоминая о процессе репетиций «Евгения Онегина» отмечал, что «основным началом в создании образа и действия была музыка», и разбор музыкального содержания М.А. Бихтер осуществлял «в полном контакте» с режиссером: «Музыка диктовала сцене

²⁹¹ Глебов И. (Асафьев Б. В.) «Снегурочка» в Музыкальной драме //Музыка. – 1914. – №197. – С. 538.

²⁹² Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. – М.: ВТО, 1967. – С. 217.

и управляла ею, вместе с тем сама возникала из того или другого психического состояния данного образа. В самом деле, как могла Ларина в квартете в галопном темпе (обычном в то время) предаваться воспоминаниям о давно прошедших годах, навеянных первой частью дуэта?»²⁹³.

Лапицкий, который одним из первых в русском оперном театре осознал и сформулировал огромную важность координации усилий оперных режиссера и дирижера²⁹⁴, искал не просто первоклассного музыканта, а единомышленника. В Бихтере он разглядел соратника в борьбе с «оперной рутинной», с укоренившимися штампами исполнения – и в этом не ошибся.

По воспоминаниям С. Левика, в качестве своего творческого кредо М. Бихтер избрал высказывание философа-социалиста П. Ж. Прудона о картинах Г. Курбе, схожих по своей точности отображения реальности с «дагерротипом»: «Остановитесь на минуту на этом реализме, столь обыденном по внешности, и вскоре вы почувствуете, что под обыденностью кроется глубокая наблюдательность, составляющая, по моему мнению, главную сущность искусства»²⁹⁵. Мироззрение Бихтера, его взгляд на искусство звучали в унисон с поисками Лапицкого. И, так же, как и новаторские поиски Лапицкого в области оперной режиссуры, искания Бихтера вызывали оживленные дискуссии на страницах печати.

Годы, проведенные за дирижёрским пультом в театре И. Лапицкого, позволили Бихтеру довести до высокой степени профессионализма дирижёрские навыки, отточить собственный, уникальный стиль, который, в конечном итоге, был оценён критикой. «Пора, однако, признать, что Бихтер

²⁹³ Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132. - С. 328.

²⁹⁴ Лапицкий И.М., Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге: статья, машинопись, 1910// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 1, Ед. хр. № 11.

²⁹⁵ Приведенная С. Ю. Левиком цитата - из книги П. Ж. Прудона "Искусство, его основание и общественное назначение" (СПБ, 1895, перев. Ан. Федорова).

– музыкант исключительно одаренный, тонко ощущающий красоту и беззаветно преданный искусству. Пусть не всегда приемлемы для нашего вкуса излюбленные им задержания ритма и темпа, ... но во всех его странностях сказывается натура большого художника, умеющего находить еще непознанные чары в партитурах, порученных его дирижерским попечениям»²⁹⁶, – писал критик Е. Браудо в статье о «пушкинском спектакле», последней совместной работе Бихтера и Лапицкого.

Пережив не раз за время работы в ТМД всевозможные нападки со стороны прессы, после ухода из театра в 1916 г., Михаил Бихтер больше не проявлял амбиций оперного дирижера, возвратившись к камерному музицированию. Жизнь его продолжала быть неразрывно связана с Петроградом, здесь он долгие годы преподавал, был профессором консерватории по классу камерного пения, здесь ему суждено было пережить блокаду Ленинграда во время Великой Отечественной войны...

Но Михаил Бихтер, разумеется, не остался единственным дирижером, который был приглашен в театр. За ним в ТМД было закреплено музыкальное руководство и постановки русских опер – под его началом разучивались и шли на сцене «Евгений Онегин», «Садко», «Борис Годунов» и др.

Для воплощения сложнейшей вагнеровской партитуры «Нюрнбергских мастерзингеров» (репетиции шли параллельно с «Евгением Онегиным») Лапицким был специально приглашен финский дирижер Георг Леннарт Шнеевойгт. Опытный профессионал, по темпераменту и манере работы с оркестром он являл собой полную противоположность Бихтеру. Под руководством Шнеевойгта впоследствии также шли репетиции вагнеровского «Парсифаля».

²⁹⁶ Браудо Е. Пушкинский спектакль в «Музыкальной драме» // Аполлон. – № 1. – 1916. – С. 46-47.

После ухода Бихтера значительное влияние на музыкальную жизнь театра начал оказывать Гжегож (Григорий) Фительберг. Талантливый польский дирижер и композитор, один из организаторов музыкального объединения «Молодая Польша», в 1915 году он приехал в Петроград, и вскоре был приглашен в ТМД. Работа Фительберга в театре Лапицкого началась с репетиций «Севильского цирюльника» и «Пеллеаса и Мелизанды».

Одним из постоянных дирижеров театра был Александр Васильевич Павлов-Арбенин, по приглашению Лапицкого перешедший в ТМД в 1913 г. из Народного дома, где успел поработать с А. Саниным, пытавшимся какое-то время поставить народнодомскую оперу на новый лад. Под руководством Павлова-Арбенина в театре были подготовлены «Кармен», «Пиковая дама», «Аида», «Паяцы», «Мадам Баттерфляй» и др. Регулярно был занят в репертуаре и Арнольд Эвадьевич Маргулян.

И, наконец, нельзя не упомянуть, что именно в ТМД началась блистательная дирижерская карьера Александра Васильевича Гаука. В 1917 году, окончив консерваторию, практически «со школьной скамьи» (по выражению С. Ю. Левика) он пришел в театр Лапицкого, который дал ему первый профессиональный опыт на оперной сцене и творческую «путевку в жизнь».

Работа с солистами в ТМД

Как уже было отмечено, Лапицкий не ставил себе задачей стать коллекционером первоклассных голосов. У него были иные, свои требования. Создание «театра ансамбля» подразумевало применение новых подходов к формированию труппы.

Отбирая солистов, Лапицкий сознательно делал ставку на молодежь, в частности, на недавних выпускников консерватории, не отягощенных еще большим сценическим опытом и штампами. Ему нужны были молодые,

увлеченные, работоспособные артисты с комплексом данных – как вокальных, так и актерских, готовые выполнять режиссерские указания, стать частью единого творческого ансамбля, даже если для этого потребуется забыть о личных амбициях. Затаивший обиду на подобную «уравниловку» Александр Мозжухин, покинувший ТМД, не без язвительности припишет позднее этому театру лозунг – «Натаскать можно всякого»²⁹⁷.

Тем не менее, среди солистов театра²⁹⁸ состояли выдающиеся дарования. Многие из них (такие как Мария Бриан²⁹⁹, Мария Давыдова³⁰⁰, Иван

²⁹⁷ Мозжухин А.И. Лапицкий как режиссер// Театр. – 1923, 27 ноября – № 9. – С. 3.

²⁹⁸ В труппу театра в разные годы входили: сопрано М.В. Веселовская, М.И. Бриан, М.И. Литвиненко-Вольгемут, Л.Я. Липковская; меццо-сопрано М.С. Давыдова, Л.А. Андреева-Дельмас, К.Н. фон Мореншильд; контральто А.Д. Ребонэ, Е.С. Мамзина; тенора Н.Н. Рождественский, В.И. Каравья, И.П. Варфоломеев, К.С. Исаченко, В.С. Розинг, А.М. Каншин, П.С. Райчев; баритоны И.В. Иванцов, С.Ю. Левик, К.Л. Книжников, Л.А. Леонидов; басы А.И. Мозжухин, П.М. Журавленко, А.Н. Садонов, Г.Н. Мельник, Н. Гуляев и многие другие.

²⁹⁹ Мария Исааковна Бриан пришла в ТМД сразу же после окончания Санкт-Петербургской консерватории и прослужила в театре с момента его открытия вплоть до последних месяцев его работы. Лирическое сопрано, первая в России Мелизанда, Бриан исполняла в театре партии Татьяны («Евгений Онегин»), Микаэлы («Кармен»), Иоланты («Иоланта») Сестры Беатрисы (в одноименной опере А. Давидова) и многие другие.

³⁰⁰ Мария Самойловна Давыдова, одна из ведущих исполнительниц партий меццо-сопрано, выступала на сцене ТМД с момента его открытия. Дебютировав на оперной сцене в Театре музыкальной драмы, она вскоре обнаружила яркие сценические данные, способность к актерскому перевоплощению. Диапазон созданных ею в ТМД образов весьма широк: дерзкая Кармен, холодноватая Марина Мнишек, острохарактерная Графиня («Пиковая дама»), отравленная любовной истомой Марфа («Хованщина»). Кармен по общему признанию стала лучшим ее сценическим созданием; в 1925 г. А.А. Санин специально пригласил Давыдову на эту партию в свой спектакль на сцене Большого театра. Затем последует эмиграция. Прибыв во Францию в 1926-м, Давыдова стала солисткой прославленной «Русской оперы в Париже» (антреприза А.А.Церетели), где, в частности, выступала на одной сцене с Шалапиным.

Иванцов³⁰¹, Павел Журавленко³⁰², Любовь Андреева-Дельмас³⁰³ и другие) были открыты и сформированы именно в стенах ТМД. В прессе их выделяли как молодых «креатур» Театра музыкальной драмы – верных последователей и внимательных учеников Лапицкого и Бихтера.

К молодым солистам ТМД внимательно присматривался и С.Дягилев, пригласив некоторых из них (М. Бриан, И. Иванцова и др.) принять участие в оперных постановках «Русских сезонов».

Найдя подходящего для его задач артиста, Лапицкий мог проявить незаурядную настойчивость и силу убеждения. Так, молодой болгарский тенор Петр Стоянович Райчев предпочел новаторский частный ТМД – русской императорской сцене, где незадолго до того дебютировал со значительным успехом. Всего через месяц после зачисления в труппу Большого театра, Райчев получил от Лапицкого предложение перейти в

³⁰¹ Иван Владимирович Иванцов был зачислен в труппу театра в 1912 году после нескольких лет частных занятий вокалом (в ходе которых его вели как баса). В ТМД Иванцова определили как лирического баритона – он исполнял партии Закса, Веденецкого гостя, Мазепы, Роберта («Иоланта»), россиниевского Фигаро. Его сценическая карьера продолжила развитие после эмиграции – сначала в Европе, затем в США. Много лет Иванцов выступал на сцене Вашингтонской национальной оперы. В более поздние годы он перешел на теноровый репертуар.

³⁰² До прихода в ТМД Журавленко учился пению у А.В. Секар-Рожанского, но систематические занятия вокалом с педагогом продолжались недолго. По-настоящему сформировала артиста оперная сцена. В 1911 г. певец впервые вышел на сцену в Казани, в антрепризе М.Е. Максакова, в маленькой роли Варсонофьева в «Хованщине» Мусоргского. А весной 1912 г., за несколько месяцев до открытия нового театра, он заключил контракт с ТМД. На сцене Театра музыкальной драмы Журавленко начал работу над многими своими любимыми ролями, которые оттачивал и шлифовал в течение всей последующей актерской жизни. Здесь и галерея разнохарактерных образов в операх Мусоргского – Варлаам в «Борисе Годунове», Князь Хованский в «Хованщине», Солопий Черевик в «Сорочинской ярмарке», Бартоло и Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини, Гремин в «Евгении Онегине» и многие другие. За несколько лет из «подававшего надежды» молодого певца казанской антрепризы он превратился в большого артиста. Этому Журавленко был во многом обязан работе с Лапицким.

³⁰³ Любовь Александровна Андреева-Дельмас в 1905 году окончила петербургскую консерваторию, пела в киевской опере, затем в петербургском Народном доме. В ТМД она выступала до 1919 года, а после слияния его с Народным домом до 1922 года пела в организованном на их основе Государственном Большом оперном театре. Подготовленная в Театре музыкальной драмы Кармен стала ее лучшей ролью. Увидев Дельмас на сцене ТМД, вдохновленный артисткой А. Блок увековечил созданный ею образ в стихотворном цикле.

ТМД; в мемуарах, изданных годы спустя, певец напишет об этом: «большого я действительно не мог и желать»³⁰⁴. В деятельности Лапицкого, в его работе с оперными артистами, Райчев, восторженно следивший за творчеством Московского Художественного театра, увидел продолжение и развитие идей Станиславского. В Театре музыкальной драмы оперный певец, по его собственному признанию, «впервые ощутил себя настоящим, подлинным актером... Спустя несколько лет по пути, проложенному "Музыкальной драмой", пошел и сам Станиславский, основав в Москве свою знаменитую оперную студию»³⁰⁵, – впоследствии утверждал артист.

Но Райчева не сразу отпустили из императорского театра (до этого оплатившего двухлетнюю стажировку певца в Италии), и тогда Лапицкий, по воспоминанию певца – человек «удивительной энергии», лично приехал в Москву и добился в дирекции согласия на уход артиста без выставления ему каких-либо претензий³⁰⁶.

С.Д.Масловская³⁰⁷ зафиксировала следующие этапы режиссерской работы, предварявшей сценические репетиции: «а) анализ музыки; б) нахождение ведущих мыслей; в) определение сценических задач – вот

³⁰⁴ Райчев П. Жизнь и песня// Его Величество Тенор : Полное собрание моих сочинений / Л. Слезак. Жизнь и песня / П. Райчев – М, Аграф, 2003. – С. 280.

³⁰⁵ Там же. – С. 288.

³⁰⁶ Райчев был зачислен в труппу ТМД в 1915 году (и состоял в ней вплоть до конца 1917-го). Под руководством Лапицкого тенор подготовил лучшие роли своего репертуара - Ленского, Хозе, Германа, Фауста, Радамеса, Канио. По собственному признанию артиста, для него сценические образы, созданные в ТМД, служили позднее «ориентиром и критерием во всей последующей исполнительской деятельности». В дальнейшем он, Народный артист Болгарии, профессор Софийской консерватории, с теплотой будет вспоминать о далеких петроградских спектаклях, о дружном артистическом товариществе, сложившемся в ТМД.

³⁰⁷ В постановочной работе Лапицкому в основном помогали С.Д. Масловская, Я.И. Гречнев, А.И. Улуханов. Масловской, в частности, доверялась постановка массовых сцен, работа с артистами хора и миманса. Софья Дмитриевна Масловская окончила Санкт-Петербургскую Консерваторию в 1908 г. как меццо-сопрано, но пела недолго, переключившись на драму. После окончания курса в Петербургском Театральном училище она была приглашена Лапицким в качестве «учителя сцены» в ТМД, став, таким образом, одной из первых женщин-режиссеров в истории оперного театра.

первоначальная работа за столом и роялем»³⁰⁸. И эта работа осуществлялась в театре совместно с дирижером.

В процессе репетиций Лапицкий никогда не перекраивал, не сдерживал творческую индивидуальность артиста в угоду своей концепции. Он выстраивал образ совместно с певцом, исходя из психофизиологических особенностей последнего. Как отмечала С.Д. Масловская, режиссура становилась «тем помощником, который, угадывая подчас иногда робкие, не выявленные желания актера, помощью правдивого сценического положения, помощью вовремя подсказанной задачи или нахождения правильного состояния и самочувствия, и технической помощью, направлял актера на желаемый путь»³⁰⁹. Иногда Лапицкий мог прибегнуть и к методу показа, который в его исполнении становился мощным средством воздействия на творческое воображение артиста.

Э.И. Юнгвальд-Хилькевич, который был ассистентом Лапицкого в 1920-е годы, вспоминал, что последний «обладал удивительным умением покорять тех, кто с ним работал; особенно большое впечатление производил его показ ... в 1926 году в Харькове Лапицкий показывал молодой артистке Никсар выход Нурри (опера Дальбера «Долина»). Этот высокий мужчина в сапогах, галифе и френче, с бородой и усами, в пенсне, с бритой головой на наших глазах мгновенно превратился в 11-летнюю босую девчонку, лениво чешущую правой ногой левую. Это было сделано так мастерски, что присутствовавшие на репетиции разразились бурей аплодисментов»³¹⁰.

Во время репетиций Лапицкий мог проявлять жесткость, требуя дисциплины и высокой степени погруженности в работу, но само

³⁰⁸ Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132. - С. 338.

³⁰⁹ Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 384, Ед. хр. № 132. - С. 338.

³¹⁰ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М.: Искусство, 1962. – С. 603.

содержание этой работы определялось совместными творческими усилиями артиста-певца, дирижера и режиссера.

Так, А.И. Мозжухин, который мог сколь угодно неодобрительно относиться к внутритеатральной политике Лапицкого, тем не менее, весьма лестно отзывался о нем, как режиссере-постановщике. Он отмечал, что готовить роль с Лапицким «очень приятно, легко и ... свободно. Никогда не чувствуешь давления на свою артистическую индивидуальность. Всякое созданное на сцене положение, созданная роль, тип, созданный грим - никогда не встречали возражений со стороны И.М. ... Работать с таким художником - большое наслаждение...»³¹¹.

В 1914 году вошла в состав исполнителей Лидия Яковлевна Липковская. Среди ее партий сезона 1914-1915 гг. – Снегурочка, Недда, Рахиль, Розина. Спустя годы Липковская оставалась верной почитательницей творческого метода Лапицкого. В архиве РГБИ хранится ее теплое и признательное письмо режиссеру, написанное в 1925 году из Риги: «Много раз я о Вас вспоминала, изъездив весь свет, положительно весь свет, ... была и в отдаленных углах мира... но нигде я не видела лучших постановок опер, чем Ваши...»³¹².

Появление Леонида Собинова на сцене ТМД не было случайностью. Еще до открытия театра, только услышав о проекте Лапицкого, певец весьма заинтересовался его идеями реформирования оперного искусства, одним из первых поддержал новое начинание, внося в общий фонд 1 000 рублей. Он стал пайщиком театра еще до его открытия.

В журнале собраний правления³¹³ зафиксированы переговоры с артистом о заключении беспрецедентного контракта. Пайщик театра, его верный

³¹¹ Мозжухин А.И. Лапицкий как режиссер// Театр. – 1923, 27 ноября – № 9. – С. 3.

³¹² Липковская Л.Я. Письмо И.М. Лапицкому от 11 марта 1925 г.// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 2, Ед. хр. № 23.

³¹³ Журнал правления за 1915-1916 г.г.//ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 652, Театр музыкальной драмы. Ед. хр. № 8.

друг, Собинов предложил ТМД следующие условия – половина доходов за спектакли с его участием должны были идти театру, а другая половина, самого певца – на благотворительность. Не деньги, а творческий интерес – вот что прежде всего привлекало прославленного артиста в его работе с Лапицким. Но эти планы не были тогда осуществлены.

Н. Владыкина-Бачинская приписывает сомнения и колебания певца его «творческим расхождениям»³¹⁴ с Бихтером - темпы и нюансы, предложенные дирижером в «Евгении Онегине», казались певцу нарочитыми. На оркестровой репетиции Собинов «не считал возможным вмешиваться в работу дирижера и постарался приноровиться к его музыкальной трактовке»³¹⁵, но внутренне с ней согласиться не смог.

В дальнейшем, продолжая с интересом следить за творческой жизнью театра, посещая новые постановки, Собинов всё же не оставлял мыслей о сотрудничестве. Договор солиста-певца заключил с Театром музыкальной драмы спустя несколько лет (1918). Собинов должен был исполнить партии Берендея, Ленского и Германа. Как отмечает Г. Поплавский, немаловажно было то, что «знаменитый артист согласился выступить без персональных анонсов», поддерживая сложившуюся в ТМД традицию³¹⁶. «Евгений Онегин» и «Снегурочка» с участием Л.Собинова³¹⁷ привлекли к себе большое внимание, стали художественным событием. В прессе особенно подчеркивалось, что певец «пел и играл, согласно трактовке театра»³¹⁸,

³¹⁴ Владыкина-Бачинская Н.М. Л.В. Собинов. – М.: Музыка, 1972. – С. 178.

³¹⁵ Там же. - С. 179.

³¹⁶ Поплавский Г.В. Собинов в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. – Л.: Лениздат, 1990. - С. 225.

³¹⁷ Участие Собинова в постановке «Пиковой дамы» в конечном итоге так и не состоялось. Он принял предложение участвовать в большой концертной поездке по Украине, перенес спектакли в ТМД на декабрь, но вернуться к намеченному сроку ему не удалось. Гражданская война надолго отрезала Собинова от Москвы и Петрограда.

³¹⁸ Польшин А. (Веер) Сердце радуется // Вестник общественно-политической жизни, театра и литературы. – Петроград. – 1918. – № 4. – С. 5.

приняв мизансцены Лапицкого, исправно выполнив все режиссерские указания.

И все же, отдельных ярких и талантливых имен было недостаточно, чтобы сравниться по уровню вокального искусства с императорской сценой, обладавшей в этом отношении куда более мощным ресурсом.

Театр ансамбля, театр, где спектакль рассматривался как творчество коллектива в целом, а не отдельных оперных солистов — ТМД временами испытывал острую нехватку певцов, обладавших крупными голосами, владевших техникой бельканто.

Работа с артистами хора и миманса

Одним из камней преткновения для любого, кто пробовал свои силы на поприще оперной режиссуры, становилась работа с хором — пестрым по составу, состоящим не всегда из профессионалов, различным по уровню вокальных данных певцов и их общей культуры, и соответственно, сложноуправляемым.

Определившись, что местом размещения будущего театра станет Большой зал консерватории, Лапицкий незамедлительно обратился к ее ректору А.К. Глазунову с рядом предложений. Одно из них заключалось в том, чтобы студенты консерватории, вокалисты входили в состав хора ТМД. Глазунов инициативу поддержал. Получив столь мощный ресурс, «мобилизовав целую армию свежих, молодых сил, еще не затронутых шаблоном оперных подмостков и способных реагировать на стремления своего руководителя, - Лапицкий вымуштровал эти силы, по своему осмыслив сценический ансамбль певцов»³¹⁹.

Работа с артистами хора осуществлялась хормейстерами совместно с музыкальным руководителем, М. Бихтером. В первые недели репетиций дирижер занимался с каждым певцом индивидуально - так, как обычно

³¹⁹ Коломийцев В.П. Лапицкий//Театр. – 1923. – № 9. – С. 2.

работают с солистами. «Сплошь и рядом он усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижерскую палочку»³²⁰.

Важно было и то, что в ТМД для каждого артиста хора и миманса изготавливался свой, закрепленный за ним костюм, художником-гримером отдельно подбирались грим и, наконец, каждый получал от режиссера «индивидуально разработанное задание сценического характера»³²¹.

Вместо безликой толпы перед зрителями представала россыпь продуманных сценических образов. Так рождались запоминающиеся маленькие роли, привлекавшие зрительское внимание и иногда даже оттягивавшие его на себя. Не случайно на премьере «Евгения Онегина», первом спектакле нового театра, один из посетивших его руководителей РМО высказал парадоксальную мысль: «Я не знаю, кому отдать предпочтение в шестой картине Онегина – Гремину или Маленькому генералу?»³²².

Работа Лапицкого с художниками

Частная опера С. Мамонтова показала важность и значение работы художника в музыкальном театре. Привлекая к постановкам ведущие творческие силы времени (среди них В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. А. Серов, М. А. Врубель, К.А. Коровин и многие другие), Мамонтов задал определенную тенденцию - тенденцию, в которой художник определял визуальное решение спектакля, был в полной мере сотворцом его концепции. После закрытия Частной оперы многие из ее художников нашли применение в частных антрепризах, часть была их приглашена В.Теляковским для работы в императорских театрах. Появлялись со временем и новые яркие имена.

³²⁰ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство, 1962. – С. 578.

³²¹ Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство, 1962. – С. 591.

³²² Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы. Рукопись, 1939// ГЦТМ имени Бахрушина, Фонд № 384, № 132. – С. 137.

И.М.Лапицкий в том, что касается работы постановщика с художником, проявил себя в подчеркнутой противоположности к существующей тенденции. В ТМД закрепились устойчивая практика приглашать для оформления постановки сразу несколько живописцев, иногда различных по своему стилю. В какой-то мере это была реализация принципа «разделяя, властвовать» - Лапицкий лишил художника единоличного контроля в области визуального решения спектакля, предложив взамен роль послушного проводника собственной концепции, которая перед началом постановочных работ у него была, как правило, уже четко проработана.

Сам же он объяснял свою позицию так: «Мы смотрели на живописное оформление не как на выставку картин одного художника, а как на выявление в декорации содержания данной картины, часто по характеру, времени и стилю ничего общего не имеющей с другой, из той же оперы. Например, если академик Бергольц дал ароматную, полную неги и поэзии картину сада Маргариты в «Фаусте», то мы понимали, что он был бы бессилён изобразить так же полноценно мистический, мрачный, трагический и чувственный шабаш ведьм на Брокене и дали эту работу художнику, который выявил все это...»³²³.

В этом убеждении режиссера заключалась потенциальная опасность стилистической неоднородности спектакля. Подобные замечания были высказаны в прессе в связи со сценическим оформлением «Садко» и «Бориса Годунова». Любовь Гуревич отозвалась о «Борисе Годунове» как о спектакле, где ощущался «недостаток художественной дисциплины» - «декорации, которые писались несколькими живописцами совершенно различного внутреннего склада», производили «впечатление пестроты»³²⁴.

Разделение случилось уже в первой постановке театра, «Евгении Онегине». Сад в имении Лариных был поручен ученику И.И. Шишкина,

³²³ Лапицкий И.М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, Ед. хр. № 32.

³²⁴ Гуревич Л. Петербургские театры// Русские ведомости. – 1913. – № 242. – С.7.

А.Н. Шильдеру, признанному мастеру изображения природы (в 1903 году он получил звание академика пейзажной живописи), в то время, скажем, как интерьеры комнаты Татьяны и петербургского бала были выполнены П. К. Степановым.

Приглашая художника, Лапицкий всегда ориентировался на его сложившуюся творческую индивидуальность, на способность воплотить определенные, необходимые режиссеру сюжеты.

Так, для сценического оформления «Мазепы» он привлек украинского художника С. Ф. Чуприненко, до этого создавшего ряд иллюстраций к повестям Гоголя («Тарас Бульба», «Старосветские помещики»). Работы Чуприненко отличались выраженным национальным колоритом, яркими типажам на фоне реалистически достоверного пейзажа. Лапицкому, скорее всего, была известна картина художника «Сквозь пороги» (современное название - «Запорожцы в лодках на Днепровских порогах XVII вв», 1911). Кроме того, незадолго до приглашения в ТМД Чуприненко участвовал в реставрационных работах в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме (1912-1913 гг.). В сценическом оформлении «Мазепы» художнику удалось почувствовать и воссоздать атмосферу и быт Малороссии начала XVIII века.

Сложнее в ТМД обстояло дело с отображением сказочных сюжетов. Для создания декораций к опере «Садко» был привлечен, наряду с Б.И. Анисфельдом, В.И. Денисов - художник-символист (и в прошлом оркестровый музыкант), получивший известность благодаря картинам и панно на фантастические сюжеты. В своих работах В. Денисов часто обращался к изображению водной стихии, что было немаловажно для сценического оформления такой оперы как «Садко» - «Волны», «Разлив на Волге», «Морское дно» и др. Денисова в свое время привлек в театр В. Мейерхольд, сделав с художником ряд спектаклей по символистской драматургии. Анисфельд, так же поработавший с Мейерхольдом (над «Свадьбой Зобеиды», 1907), получил к тому же весомый опыт в

музыкальном театре - в дягилевских сезонах. Его театральные работы отличались сочными, смелыми колористическими сочетаниями. А.Н. Бенуа недаром вспоминал об «анисфельдовском море красок» в оформлении балета «Исламей». Но решающим фактором, скорее всего, стало то, что художник незадолго до постановки ТМД уже исполнил для дягилевской антрепризы декорации к балету-фантазии на музыку «Садко».

Казалось бы, как и в случае с более поздней постановкой «Мазепы», выбор Лапицким обоих художников для оперы Н.А. Римского-Корсакова был вполне продуманным - и в то же время, оформление этого спектакля, если верить критике, не стало удачей. Рецензентам «Садко» оказалось недостаточно в постановке Лапицкого и яркого колорита, и фантастики, и собственно... водных просторов. «Откуда эта странная «водобоязнь» декоратора? - вопрошал рецензент журнала «Театр и искусство», - Картина на Ильмень-озере без единой капли воды... Вовсе неинтересна и декорация подводного царства. В заключительной картине царевна Волхова разливается рекой, которая на декорации тоже отсутствовала. А ведь Садко — прямо морская опера, по изобилию в ней страниц, посвященных изображению водной стихии...»³²⁵. Ему вторил критик газеты «Речь» Г. Тимофеев: «декорация прозрачного лазоревого подводного терема неудачна. Она... не дает иллюзии воды, не фантастична, ... очень уж прозаична». По-видимому, в этом спектакле творческие индивидуальности художников не смогли раскрыться полностью, они оказались подчинены реалистической концепции «режиссера-прозаика» (по выражению того же Тимофеева).

Даже вполне доверяя таланту и мастерству сценографов, самолично отобранных и приглашенных в театр, Лапицкий был далек от того, чтобы предоставить им свободу творческого самовыражения. И точки

325 Черногорский. Музыкальные впечатления: Садко в театре «Музыкальной драмы» // Театр и искусство. — № 6. — С. 135.

соприкосновения во взаимодействии режиссера и художника находились далеко не всегда.

Дело было преимущественно в том, что Лапицкий, выбрав оперу для постановки, начинал практически сразу продумывать визуальное решение каждой сцены. Свои идеи он тут же зарисовывал, набрасывая эскизы карандашом. В процессе дальнейшей работы, «создавая режиссерскую партитуру на основе своего восприятия музыки, он дорисовывал карандашом же первоначальный эскиз, общий план декораций и в таком виде предлагал его художнику для завершения, предостерегая против существенных отклонений в планировке сцены»³²⁶.

Лапицкий был весьма неплохим рисовальщиком, способным четко обозначить контуры будущего сценографического решения, это вполне подтверждают его эскизы к «Хованщине», сохранившиеся в архиве РГБИ. В качестве художника ему не нужен был соавтор — ему требовался талантливый исполнитель, способный отказаться от собственных амбиций ради целостности спектакля. Все привносимые идеи должны были находиться в полном согласии с основной концепцией — уступки он мог осуществлять лишь в конкретных деталях. Исходя из этого, совсем неудивительно, что «ни с одним крупным художником Лапицкий общего языка не нашел»³²⁷. Своего рода «общим местом» отзывов критики на спектакли ТМД стало упоминание о планировке декораций как об оригинальной, новаторской, изобретательно задуманной. Живописное же исполнение, как правило, не удостоивалось столь лестных похвал. Но всё же были и счастливые исключения.

Пожалуй, одним из наиболее плодотворных оказалось сотрудничество театра с Константином Александровичем Вещиловым, единоличным автором живописного оформления «Кармен» и «Богемы». Один из

³²⁶ Левик С.Ю. Записки оперного певца – М., Искусство, 1962. – С. 623.

³²⁷ Там же.

любимых учеников И. Репина, Вещилов вдобавок к образованию, полученному в Академии художеств, окончил курс Санкт-Петербургского археологического института. Лапицкому несомненно должна была imponировать увлеченность художника точным отображением исторических деталей.

Задумав постановку «Кармен» Бизе, Лапицкий решил перенести действие в современность. Перед зрителем должна была предстать будничная, неидеализированная Испания начала XX века - Испания, лишенная примет «испанщины». Таково было задание Лапицкого, и художнику вполне удалось реализовать пожелания режиссера. «Обстановка откровенно-реалистична, схвачена с натуры»³²⁸, «масса света, масса солнца, просто и правдиво»³²⁹ - так отзывалась о декорациях «Кармен» пресса. В похожей стилистике было выдержано сценическое оформление «Богемы» - только в этой постановке режиссер и художник стремились воссоздать атмосферу повседневной жизни Латинского квартала, парижских улочек, заполненных пестрой, разнохарактерной толпой. Реалистическая «декорация, дающая иллюзию уходящей вдаль улицы» вызвала «единодушные аплодисменты»³³⁰.

К работе над «Аидой» Лапицкий привлек молодого Петра Николаевича Шильдкнехта. Сын академика архитектуры, он учился на архитектурном отделении, но курса не завершил. Увидев в начинающем сценографе творческий потенциал, режиссер доверил ему сооружение масштабных декораций к опере Верди. Внушительные, «суровые, почти циклопической постройки» каменные стены, лестницы и колонны были воздвигнуты на сцене ТМД, дабы воскресить в памяти грандиозные постройки Египта. После премьеры профессиональная музыкальная критика на все лады

³²⁸ Гуревич Л. Петербургские театры// Русские ведомости. - 1913. - № 242. - С.7.

³²⁹ Яшин. Петербургские письма // Театральная газета. - 1913. - № 4. - С. 4.

³³⁰ [Б.п.] Музыкальная драма: Богема Пуччини// Вечернее время. - 1914, от 23 янв. - № 669. - С.3.

склоняла «египтологию» Лапицкого, говоря о том, что в этом спектакле музыка, пение отошли на второй план под влиянием постановочно-декорационных новшеств. Тем не менее, это подчеркнутое внимание к визуальной составляющей спектакля, этот «ряд новых феерических иллюстраций» из жизни древнего Египта определенно пришлись по вкусу публике. Особо бурными аплодисментами была встречена панорама ночного Нила из пятой картины, «полная воздуха», выглядевшая весьма эффектно благодаря полукруглому горизонту и соблюдению законов перспективы - «широкая и далекая пустыня, в которой протекает, извиваясь, священная река»³³¹, а в темноте проступают очертания Сфинкса. Смена декораций от действия к действию потребовала так много времени, что премьерный спектакль затянулся далеко за полночь.

Интересно то, что в 1922 году Шильдкнехт был приглашен оформить эту же оперу в Мариинском театре. Не менее интересно и продолжение его карьеры - в эмиграции художник сменит имя на Пьер Шильд и переключится с театра на кино, приняв участие в качестве декоратора в создании, к примеру, «Андалузского пса» и «Золотого века» Л. Бунюэля.

Для создания декораций к веристской опере «Паяцы» был приглашен итальянский художник Иван Антонович (Джованни Баттиста Антонио) Гранди, в то время живший и работавший в Петрограде. До этого он уже участвовал в постановке «Пиковой дамы» (1914 г.) - ему принадлежало выполнение декорации зала игорного дома. Изящный интерьер в стиле ампира прекрасно вписался тогда в общую концепцию постановки (в которой Лапицкий хотел воскресить величие и пышность екатерининской эпохи) — он был «очень красив, стилин», и даже «может быть, чересчур роскошен»³³².

Что до «Паяцев», то и в данном случае сценография спектакля была воспринята благосклонно. Во втором действии (в полном соответствии со

³³¹ Коломийцов В. Верди в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 257. – С. 5.

³³² Ленина В. Письмо из Петрограда // Рампа и жизнь. – 1914. – №49.

стремлением режиссера к жизнеподобию) художник создал посреди сцены точную копию настоящего балагана - с рампой, подмостками и кулисами. У этого «театра в театре» были посажены статисты, «сценические зрители», искренне и бурно реагировавшие на происходящее, что еще больше усиливало эффект погружения в действие.

Своего рода нечаянной удачей стало обращение Лапицкого к постановке оперы А. Давидова «Сестра Беатриса» и приглашение к совместной работе Н.К. Рериха. Мистический символизм бельгийского драматурга не был близок Лапицкому. А вот для Рериха, напротив, он являлся родственным, глубоко волнующим, притягивал внимание художника в течение многих лет. «Для меня Метерлинковская серия, - отмечал художник, - была не только театральными эскизами, не иллюстрациями, но вообще композициями на темы мне очень близкие. Хотелось в них дать целую тональную симфонию»³³³. В 1913 г., то есть незадолго до спектакля в Музыкальной драме, Рерих сделал для Свободного театра К. Марджанова ряд эскизов для постановки «Принцессы Мален». Предложение Лапицкого позволило Рериху вновь вернуться к кругу метерлинковских образов.

Кроме приглашенных художников, при театре были и более-менее постоянные - Г.С. Толмачев, М. Н. Плачек и другие. На страницах периодики их имена, как покорных исполнителей творческой воли Лапицкого, как правило, даже не упоминаются.

В немногочисленной литературе о Театре музыкальной драмы прочно укоренилось мнение о том, что оформление спектаклей являлось его слабым, уязвимым местом, поводом для упреков и сожалений. Тем не менее, пристальное и объективное изучение различных рецензий на постановки ТМД способно это мнение существенно пошатнуть. Отзывы на лучшие спектакли театра первых лет - «Евгения Онегина», «Кармен»,

³³³ Рерих Н. К. Встречи // Рерих Н. К. Листы дневника. Т. 2. – С. 325.

«Пиковую даму», «Богему» - и вовсе его опровергают, хотя неудачи ТМД, участвовавшие в последние два года существования театра, на фоне общей театральной тенденции к возрастанию роли художника выделялись, разумеется, особенно ярко.

§3.2. Управление и экономика.

С точки зрения организационной формы Театр музыкальной драмы прошел следующую эволюцию. Создан он был в 1912 году как Товарищество на вере. Вкладчики театра, преимущественно люди состоятельные и далекие от театральной практики (среди них - фабрикант Максимилиан Нойшеллер, банкир Дмитрий Рубинштейн и другие), регулярного участия в повседневном управлении театром не принимали. На этом этапе создатель театра И. Лапицкий совмещал все ключевые функции - директора, художественного руководителя и главного режиссера-постановщика. Он также занимал председательствующее положение в правлении вкладчиков, и, соответственно, обладал, пожалуй, предельно возможной полнотой власти в таком коллективном предприятии как театр.

В течение трех сезонов ТМД постепенно становится одним из популярнейших культурных мест города. На премьерах его зал, арендованный у петербургской консерватории, всегда был переполнен. Труппа театра и состав оркестра уже в течение первого года расширились и укрупнились.

В 1915 году, «нуждаясь в наличных средствах на развитие дела», ТМД был реорганизован, став Акционерным товариществом на паях.

Общее число пайщиков в сезоне 1915-1916 года включало 33 человека³³⁴, обладателей 838 паев (на сумму 419 тысяч рублей). Сообразно количеству паев определялись и голоса – наибольшим количеством обладали Ее

³³⁴ В дальнейшие годы количество пайщиков постепенно возрастало и к моменту закрытия театра составило 48 человек.

Высочество Елена Георгиевна Саксен-Альтенбургская (120 паев и 17 голосов соответственно), банкир и композитор Алексей Августович Давидов³³⁵ (121 пав и 17 голосов), его супруга, балерина Евгения Платоновна Давидова (80 и 16), предприниматели Николай Иванович Шустров (150 и 17) и Максимилиан Нойшеллер (60 и 12). В число пайщиков вошли также князь С.М. Волконский (6), Л.В. Собинов (2), М. В. Веселовская (30) и, разумеется, сам И.М. Лапицкий (2).

К этому моменту структура управления усложнилась и к началу четвёртого сезона выглядела следующим образом. Было избрано Правление пайщиков во главе с его председателем (в 1915-1916 г. это банкир Д. Рубинштейн). Посредническую функцию между правлением и труппой выполнял Совет (в число его членов входил и сам Лапицкий). По представлению Лапицкого (и иногда других членов Совета) Правление принимало и утверждало все основные решения, связанные с функционированием театра: в их число входила финансовая смета, репертуар, принятие на работу артистов и др.

Несмотря на кажущуюся формальность подобного устройства (как правило, всё предложенное Советом автоматически получало одобрение Правления), уже 29 ноября 1915 г. возник первый крупный конфликт, зафиксированный в стенографическом отчете собрания пайщиков³³⁶. Член правления пайщиков, издатель В. А. Поляков, не просто выдвинул против Лапицкого целый ряд претензий, обвинив его в излишней самостоятельности – в частности, в подборе артистов – а даже предложил

³³⁵ В совокупности, семейство Давидовых владело наибольшим количеством паев (207). Здесь стоит отметить, что тесные финансовые связи всегда оказывают то или иное влияние на творческие решения. Театр музыкальной драмы не избежал общей закономерности. Так, единственной современной русской оперой на его сцене стала постановка «Сестры Беатрисы» А. А. Давидова и вряд ли лишь по творческим соображениям была принята в труппу театра А. В. Полякова, дочь одного из пайщиков и членов правления, издателя В. А. Полякова.

³³⁶ Стенографический отчет чрезвычайного собрания пайщиков 29.11.1915 // ГЦТМ, Фонд № 652, Ед. хр. № 1.

организовать комиссию, которая бы опросила сотрудников театра, довольны ли они своим положением.

Несмотря на очевидную для всех личную для Полякова причину этого конфликта (дочь его состояла в труппе театра, и с точки зрения Полякова, не получала достаточного количества партий) и то, что требования пайщика не были поддержаны собранием, сам прецедент был довольно показателен — и после этого чрезвычайного собрания Лапицкий вышел из членов Совета, чтобы войти в состав Правления, в пренебрежении мнением которого его так несправедливо обвинили.

Лапицкому, противнику мелочной, тормозящей дело бюрократической волокиты, которая так сильно возмущала его ещё в императорских театрах, так или иначе приходилось сталкиваться со всё нарастающим потоком бумаг, согласований, разрешений.

Его «единоначалие» если и не утрачивалось, то обрастало рядом досадных препятствий. В архивах ТМД за 1915-1916 гг. можно обнаружить проект новой должностной инструкции. В ней директорские полномочия разделены между двумя должностями, подробно расписаны их обязанности.

Директор-распорядитель по художественной части имел право приглашения артистов, еженедельного утверждения репертуара, но сначала был обязан представить все предложения в правление и заручиться его согласием.

Директор-распорядитель по административно-хозяйственной части руководил техническими службами, наблюдал за целесообразностью деятельности бухгалтерии и кассы, выбирал фирмы для изготовления и поставок материалов.

Эта инструкция была введена в действие с 1 января 1916 года. Полномочия директора по художественной части остались, разумеется, за Лапицким, в то время как обязанности директора по административно-хозяйственной части были поручены членам правления Н. И. Шустрову и В. С. Севастьянову.

Добиться стабильности и относительного процветания было нелегко. Сложности начались еще на этапе подготовки к открытию театра. Благодаря личным усилиям, настойчивости, и убедительности приводимых в переговорах с потенциальными пайщиками цифр и положений, И. Лапицкому удалось получить первоначальные средства, в частности, найти ту сумму (в 500 000 рублей), которая позволила арендовать и перестроить консерваторский зал.

И. Лапицкий вспоминал, как на первые месяцы работы отказался от какого-либо собственного денежного оклада, учитывая ограниченные финансовые возможности нового театрального предприятия – настоящий энтузиаст, он предпочел сэкономить на себе. Вся его энергия, внимание, организаторские и творческие способности были в тот момент всецело поглощены будущим театра. Вокруг постепенно формировалась команда единомышленников, работа кипела.

«Рассчитал я все до мелочей, – вспоминал он позднее, – Экономия была доведена до максимума, сам я и жена моя не получали жалования больше полугода, работники жили больше энтузиазмом, а в расходах на материалы учитывался каждый гвоздь»³³⁷. И всё же, несмотря на тщательные подсчеты Лапицкого, избежать непредвиденных трат не удавалось. По договору ремонтные работы в Большом зале консерватории должны были быть закончены к 1 сентября 1912 г., но затянулись еще на три месяца. В итоге открытие театра, намечавшееся на осень, состоялось лишь 11 декабря того же года.

Одной из целей Лапицкого, заявленной еще во время сбора средств на открытие театра, было создание самокупающегося оперного предприятия, да еще и такого, что следовало бы преимущественно художественным задачам, а не требованиям кассы. Не сразу, и, к сожалению, не надолго, но

³³⁷ Лапицкий И. М. Письмо А. В. Луначарскому // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.2, № 13.

эта цель была достигнута. Отчеты пайщикам и газетные хроники это подтверждают.

Ко времени перехода на форму акционерного товарищества, театр начал приносить прибыль³³⁸, хотя и небольшую — и это при том, что И. Лапицкий, не в пример многим театральным антрепренерам, никогда не гнался за количеством премьер, а афиша ТМД в отличие от большинства других оперных театров не пестрела именами знаменитостей-гастролеров.

Доходы театра на тот момент позволяли задуматься о его расширении. Спустя четыре года с момента открытия, что зафиксировано в газетной хронике, у Лапицкого возник, по примеру МХТ, проект создания при Театре музыкальной драмы собственной студии для воспитания и подготовки будущих артистов труппы согласно творческим установкам театра. «Потребность в Студии, – указывал автор заметки, – является признаком зрелости обоих театров»³³⁹.

К сожалению, финансово-плодотворный период в жизни «Музыкальной драмы» не продлился долго. Основной причиной тому были стремительно надвигающиеся исторические перемены. Переломным в жизни театра, как и в жизни всей страны, стал революционный 1917 год.

Атмосфера хаоса, нестабильности с каждым днем все больше завладевала умами, разрушительнее влияла на общественную и культурную жизнь. Нарастал финансовый кризис. 30 июня 1917 г. собрание пайщиков театра вынужденно констатировало, что «при настоящих условиях политической и общественной жизни, в связи с крайней неустойчивостью цен как на рабочие руки, так и на материалы, необходимые для оперных

³³⁸ Хроникер «Искусства» в начале 1916 г. отмечает: «В минувшем отчетном году доходы театра составили 716. 000 руб., а расходы – 668.000 руб. Чистая прибыль пошла на улучшение дела» // Хроника//Искусство. – 1916. – № 1. – С. 21.

³³⁹ Никонов Б. Приготовительный класс// Обозрение театров. – 1916. – № 3094-95. – С. 9.

постановок, нет никакой возможности заранее составить определенный план на будущий сезон»³⁴⁰.

Из предполагавшихся спектаклей, среди которых были «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, его же «Женитьба» (как сообщает отчет, театр специально выкупил права на исключительную постановку), «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Отелло» Верди, «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха и др. – были осуществлены только постановки двух первых спектаклей.

Размер инфляции и ее катастрофическое влияние на экономику театра особенно очевидны, если сопоставить сметы за сезоны 1916-1917 и 1917-1918, следовавшие друг за другом. Если в первом из них расходы закладывались на уровне 675 224 руб., то уже через год предполагаемая сумма трат увеличилась почти в два раза и составила 1 104 440 руб (при том, что количество предполагаемых премьер сократилось).

Шестой сезон завершился 15 мая 1918 г. и впервые Театр музыкальной драмы понес ощутимые убытки. Общий дефицит был определен в 300 тысяч, и почти половину этих средств составил «перерасход по содержанию личного состава» (главным образом это касалось технического персонала, денежное содержание которому администрация вынуждена была увеличивать три раза на протяжении сезона – и однажды это произошло после угрозы забастовки). Другая же часть была связана с «недобором доходов» – иными словами, была вызвана недостаточной посещаемостью театра.

Да и до театра ли было в то время в охваченном разрухой и голодом Петрограде? Тогда, весной 1918 г. один из непосредственных очевидцев событий, Максим Горький писал Екатерине Пешковой о положении в городе кратко и не без горечи: «Отсюда все бегут пешком, на лошадях, по

³⁴⁰ Журнал правления, «Товарищество на паях Театр музыкальной драмы». (Пятый) Сезон 1916-1917. // ГЦТМ, Фонд № 652, Ед. хр. № 10.

ж<елезной> д<ороге>. ... На улицах лежат дохлые лошади, их грызут собаки, а обыватели ходят и завидуют собакам»³⁴¹...

И тем не менее, театр, по установленному обычаю, открылся в конце августа 1918 г., открылся «Евгением Онегиным», своим спектаклем-долгожителем. Но дни ТМД были сочтены. Вскоре администрация исчерпала все возможные средства, позволявшие держаться на плаву. Обсуждавшийся еще летом на собрании пайщиков вопрос взятия ссуды у Гос. Банка в миллион рублей под залог имущества не стал окончательным ответом на финансовый кризис. Банк смог предоставить лишь половину суммы. Возможности для стабильной творческой работы стремительно таяли. Осенью 1918 г. стало очевидно, что театр больше не может существовать как частное предприятие.

3 ноября 1918 г. правление товарищества было вынуждено обратиться с прошением о национализации театра. 11 ноября это прошение было удовлетворено.

Быть может, это стало бы развязкой затяжного кризиса и спасением для Театра музыкальной драмы, но к тому времени в дело вступили интриги, вызванные столкновением разнонаправленных интересов. На этот раз дело было в самом помещении, в дальнейшей судьбе театрального зала.

После революции ТМД был не единственным театром, чьи спектакли (наряду с учебными спектаклями консерватории) шли на сцене Большого Зала. В 1918 году ему пришлось делить пространство с «Театром трагедии» Ю. Юрьева. В том же году, с подачи А. Луначарского, это помещение и репетиционное время в нем были выделены для постановки «Мистерии-буфф» В. Маяковского, что, естественно, стеснило Театр музыкальной драмы. Неудивительно, что, по воспоминаниям В. Маяковского, коллектив театра отнесся к нему совсем не приветливо и чинил всевозможные

³⁴¹ Письмо М. Горького – Е.П. Пешковой. Начало марта, 1918, Петроград// Родина. – 2012. – №9.

препятствия - взаимное раздражение скрыть было невозможно. «Аппарат театра мешал во всем, в чем и можно, и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди. Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии-буфф» запретили выставить на своем, овейном искусством и традициями, прилавке»³⁴².

Отремонтированный и оснащенный - во многом благодаря усилиям и энергии Лапицкого - зал оказался нужен слишком многим. В августе 1918 г., еще до премьеры «Мистерии-буфф»³⁴³, М. Ф. Андреева, назначенная в этом году комиссаром петроградских театров, решает организовать первый советский драматический театр – БДТ. По ее мнению, наилучшим местом для нового театра станет здание консерватории. Открытие БДТ было намечено на февраль 1919 г., шли интенсивные приготовления к премьере. Положение Театра музыкальной драмы, таким образом, все более осложнялось. Лапицкий, отягощенный теперь и новыми административными задачами, медлил с защитой своего детища, и это обошлось ему очень дорого.

Развязкой стало решение ПТО от 15 января 1919 г., согласно которому Театр музыкальной драмы перевели в Народный дом, объединив с антрепризой А.Р. Аксарина в государственный Большой оперный театр (ГОСБОТ). Вскоре на сцене Народного дома прошли первые спектакли, в которых выступили артисты «Музыкальной драмы». На этот факт чутко отозвался Б. Асафьев (И. Глебов). В своей заметке, полной предложений и советов к новообразованному оперному предприятию он призывал к ускоренному театральному строительству на основе объединенной труппы. Достижения Театра музыкальной драмы должны быть привиты на новом месте: «медлить нельзя: нужен сдвиг во что бы то ни стало, хотя бы и на

³⁴² Маяковский В. В. Только не воспоминания... // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. - М.: Худож. лит., 1955—1961. /Т. 12. Статьи, заметки и выступления (Ноябрь 1917 — 1930). — 1959. — С. 149—158.

³⁴³ «Мистерия буфф» впервые была показана зрителю в годовщину революции, 7 ноября 1918.

старом пепелище!»³⁴⁴. Но надеждам Асафьева не суждено было сбыться, а «пепелищу» – стать плодоносной почвой. В период шатаний и разрухи организовать огромную единую труппу ГОСБОТа, составленную из двух коллективов, весьма различных по своему творческому существу и идейным установкам, оказалось невозможным.

Что же до Большого Драматического театра, то покинутая «Музыкальной драмой» сцена не пошла ему впрок. БДТ задержался в переданном ему помещении совсем ненадолго. Уже в 1920 году он переехал в здание бывшего театра Суворина на Фонтанке, где и продолжает работать по сей день.

Послереволюционный вихрь политических и социальных перемен увлек в числе многих и Лапицкого. Он оказался в среде тех деятелей искусства, кто сразу и активно начал сотрудничество с новой властью. Рамки его деятельности существенно и стремительно расширились к началу 20-х годов. Его организаторский талант стал как никогда востребован в первые годы театрального строительства. В тот момент, «увлеченный широкими перспективами создания нового советского театра», находясь в самой гуще событий, Лапицкий, по его собственному признанию, «не придавал большого значения»³⁴⁵ резолюции о переводе ТМД в Народный дом — он рассматривал необходимость переезда своего петроградского детища на другую сцену как временную меру, за которой последует новый виток развития.

Но то, что случилось в дальнейшем, заставило его произвести переоценку событий. В формулировках его ответного письма А.В.Луначарскому, написанного уже в начале 30-х и посвященного истории ТМД, отчетливо ощущаются разочарование и горечь. Если первоначально

³⁴⁴ Глебов И. Еще и еще об оперном репертуаре// Жизнь искусства. – 1919. - № 67. – С.2.

³⁴⁵ Лапицкий И. М. Краткая автобиография Иосифа Лапицкого: рукопись, декабрь 1942// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, № 9.

Лапицкий недооценивал масштаб и последствия свершившегося, то позднее к нему пришло понимание того, что жизнь созданного им театрального организма в январе 1919 года была прервана бесцеремонно и окончательно. «В 1919 году волею М. Ф. Андреевой театр был уничтожен. Эта милая женщина не ведала, что творила. ... Обстановка была переломана при перевозке в Народный дом, костюмы разрознены и пущены в прокат, а люди, привыкшие к планомерной творческой работе, слитые с халтурщиками Народного дома, разбежались кто куда мог»³⁴⁶.

Тем не менее, уже в следующем году, переехав в Москву вместе с частью прежнего коллектива, Лапицкий пытается дать Театру музыкальной драмы новую жизнь в столице. Но теперь уже поддержка властью этой инициативы мгновенно лишила помещения труппу С. Зимина – таковы были эти бурные и хаотические годы.

Добиваясь открытия ТМД в Москве, Лапицкий по-прежнему отстаивал право своего театра на эксперименты, на свободное обращение с музыкальной партитурой в процессе создания самостоятельного произведения искусства – спектакля. На заседании Центротeatра, где решалась дальнейшая судьба Театра музыкальной драмы (март 1920), он заявил, что вопрос о репертуаре «не так важен, потому что центр тяжести предстоящей работы театра — не в содержании репертуара, а в способе его театральной интерпретации»³⁴⁷.

В декабре 1920-го года состоялось открытие московского ТМД в здании бывшего солодовниковского театра. Основная часть его афиши — не новые спектакли, а восстановленные петроградские постановки («Евгений Онегин», «Сорочинская ярмарка», «Кармен» и др.). Безусловно лишь то, что в Москве Лапицкому не удалось повторить успех первых сезонов петроградского ТМД. Причин тому можно назвать несколько. Как отмечал

³⁴⁶ Лапицкий И. М. Письмо А. В. Луначарскому // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.2, № 13.

³⁴⁷ Хроника// Вестник театра. – 1920. – № 57. – С. 12.

П.А. Марков о возобновленной «Кармен»: в попытке повторить уже созданное «свежесть творчества исчезла»³⁴⁸.

Вдобавок, новые, созданные революцией органы культурной власти начинают директивно и бесцеремонно влиять на художественный процесс. Согласно веяниям времени, в театр направляется сначала «рабоче-крестьянская инспекция» (изучающая постановку «Евгения Онегина»), затем «комиссия по инициативе Рабскрина». Репетиции «Хованщины» рекомендовано приостановить с пояснением, что опера «менее соответствует моменту», чем предложенные художественным подотделом «Риенци» Вагнера и «Кармен» Бизе³⁴⁹.

А вскоре Лапицкому поручили руководство куда более масштабным театральным делом. Спустя годы с момента ухода «учителя сцены» Михайлова (Лапицкого) с императорской сцены, его пригласили вернуться в Большой театр, назначив на должность директора (1921). Лапицкий энергично приступил к работе, но уже через несколько недель с присущей ему резкостью отказался от этого назначения «вследствие расхождения во взглядах на дело»³⁵⁰ с вышестоящим руководством. Даже глобальная смена государственной власти оказалась, по-видимому, не в состоянии изменить сам характер существования машины академического театра — просто на смену одному разросшемуся бюрократическому аппарату пришел другой.

Бескомпромиссная честность, фанатичная преданность искусству, каким он его понимал, непримиримость по отношению к любой бюрократии и некоторая деспотичность в проведении собственных решений делали

³⁴⁸ Марков П. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. - М., 1960. - С.56.

³⁴⁹ Отдел нар.образования Моск. Совета раб. и крест. депутатов. Художественный подотдел. Письмо-отношение руководителей к Лапицкому, 26 января 1921. //РГБИ, Арх. фонд № 15, Лапицкий И.М., К. 2, № 30.

³⁵⁰ Лапицкий, И. М. Краткая автобиография художественного руководителя театра оперы и балета им. Я. М. Свердлова Лапицкого: 1940-1942. Машинопись, 8 января 1940//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 7.

существование Лапицкого в Большом театре невыносимым. Подстраиваться, вписываться в уже существующую систему он не смог.

И тем не менее, на протяжении трудных, экономически нестабильных двадцатых годов Лапицкого возвращали в состав руководителей театра еще дважды - в 1924 г. и 1928 г.

К этому времени недолгая жизнь московской Музыкальной драмы уже давно была завершена: в 1922 году выходит постановление о возвращении здания занимаемого ею ранее театра труппе бывшей Частной оперы С. Зимина. Лапицкий тщетно пытается опротестовать это решение. С этого момента Театр музыкальной драмы, признанный властью недостаточно эффективным предприятием и закрытый, принадлежит уже только истории.

Ведомый творческой ностальгией, в январе 1924-го, ровно пять лет спустя после первой постановки, Лапицкий пытается восстановить «Сказки Гофмана», один из лучших спектаклей петроградского ТМД, в Малом Оперном (Михайловском) театре. С теми же мизансценами, с прекрасно подготовленными артистами (главная партия досталась И. Ершову) – он, по отзывам критики, терпит неудачу, сотворив лишь слабую копию прежней постановки.

Как режиссер в 20-е годы Лапицкий выпускает в Большом ряд спектаклей: ставит «Саломею» Штрауса (1925), «Пиковую даму» (1928), «Хованщину» (1928), восстанавливает мизансцены ТМД в «Нюрнбергских мастерзингерах» (1929).

Во второй половине 20-х, в 30-х и 40-х годах деятельность Лапицкого была тесно связана с работой оперных театров в различных регионах страны. Там, где нужно было организовать новое оперное дело или вывести уже существующий коллектив на более масштабный уровень, именно ему доверяли осуществить первые, решающие шаги.

Так, в 1931 году он деятельно участвовал в открытии Самарского оперного театра. Поставленный режиссером «Борис Годунов» М. Мусоргского стал первым спектаклем, который вышел на сцене нового

коллектива (премьера состоялась 1 июня 1931 г.). После этого Лапицкого вновь отправили на возрождение оперного дела на Украине. С 1934 по 1938 гг. он стал главным режиссером Киевского театра оперы и балета.

Признание пришло к нему с постановкой «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова. Спектакль этот был показан в марте 1936 года во время декады украинского искусства в Москве. «Уровень музыкального мастерства, достигнутый театром в «Снегурочке», был так высок, что мог оспорить первенство московского и ленинградского оперных театров»³⁵¹.

Затем началась работа в Харьковском оперном театре. Последним театром, который обязан своим рождением энергии и таланту Лапицкого, стал Донецкий музыкальный театр³⁵², открывшийся в новом, специально построенном здании в апреле 1941 г. Став в нем и директором и художественным руководителем, Лапицкий, после начала войны отправился вслед за театром в эвакуацию в Киргизию (Пржевальск), до последнего, в сложнейших условиях, продолжая работать, выпускать новые спектакли. И.М. Лапицкий ушел из жизни в 1944 году.

Заключение

Театр музыкальной драмы был одним из наиболее значительных явлений отечественной оперной сцены начала XX века, а И.М. Лапицкий, его основатель, художественный руководитель и главный режиссер, – одним из ее наиболее последовательных реформаторов.

Задуманные Лапицким преобразования были масштабны, охватывали разные аспекты жизни театра, требовали упорного труда и огромной любви к оперному делу. Многие из задуманного он смог реализовать на практике.

³⁵¹ Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр. 1917 — 1941: очерк истории. — Л., Музыка, 1963. — С. 419.

³⁵² Позднее - Донецкий государственный академический театр оперы и балета имени Соловьяненко (Донбасс-опера).

В ходе исследования были сделаны следующие выводы:

1. И.М. Лапицкий создавал свой театр как творческое братство единомышленников, в котором личные амбиции отодвигались бы на второй план, не возникало бы культа отдельных оперных «звезд». Он отказался от повсеместной практики приглашения гастролеров ради привлечения внимания публики. Отказ от бисирования, выходов на поклонны, аплодисментов во время действия, введение новой практики, когда имена исполнителей становились известны только в день спектакля – всё это для оперной сцены тех лет было непривычно и утверждало новые принципы существования оперного артиста в профессии, его отношения к ней. Благодаря творческому таланту и обаянию незаурядной личности И.М. Лапицкому удалось создать коллектив, сплоченный единой художественной идеологией – «театр ансамбля».

2. Постановки ТМД отражали тенденцию к реалистическому отображению жизни, которая под влиянием спектаклей Московского Художественного театра в те годы набрала силу на отечественной оперной сцене. Отказавшись от условной «оперной красоты», И.М. Лапицкий привнес на оперную сцену стремление к жизненной правде, к поиску психологической и бытовой достоверности. Подчеркнутое внимание к деталям предметного мира и подробная разработка нюансов эмоциональных состояний героев стали частью творческого метода режиссера.

3. Уже в «Письмах о театре» (1908-1909) Лапицкий заявлял о необходимости наладить «живую связь» оперы и зрителя, отмечая, что в противном случае опера превратится в музейный экспонат, отживший жанр. Реформы, задуманные им и осуществленные в Театре музыкальной драмы, во многом стали следствием этой интенции. Так, при постановке опер Ж.Бизе, Ш. Гуно М.В. Веселовской были специально для театра подготовлены новые переводы, в которых герои изъяснялись языком, приближенным к повседневной речи.

4. Спектакли ТМД утверждали новую, явно возросшую по сравнению с предыдущими годами, роль оперного режиссера-демиурга, всецело определяющего концепцию постановки. Незыблемая уверенность И.М.Лапицкого в том, что оперный спектакль – самостоятельное художественное произведение (относительно текста партитуры композитора) послужила стимулом для новаторских сценических решений. Осуществленный им в спектакле «Король забавляется» (1916) синтез сцен из оперы «Риголетто» Дж.Верди и драмы В.Гюго стал для отечественного оперного театра отправной точкой, первым в ряду последующих режиссерских опытов, среди которых можно назвать «Карменситу и солдата» В.И. Немировича-Данченко «по Мериме и Бизе» (1924) и «Пиковую даму» В.Э. Мейерхольда (1935), где режиссер поставил себе задачей «вернуть Чайковскому Пушкина»³⁵³. А десятилетия спустя П. Брук, пригласив драматурга Ж.-К. Каррьеера и композитора М. Констана, создал по мотивам оперы Бизе и новеллы Мериме свою «Трагедию Кармен» (1981), где был фактически реализован некогда заявленный И.Лапицким принцип режиссерского «монтажа» партитуры, изменения последовательности ее номеров в выявлении новых смыслов.

5. И. Лапицкий, как и С. Мамонтов, С. Зимин, С. Дягилев, был истинным энтузиастом театрального дела - не только выдающимся режиссером, но и талантливым театральным организатором, стремившимся утвердить высокое значение оперного искусства. Успех, в том числе и финансовый, созданного им театрального предприятия был предметом его постоянных забот, в то время как личная прибыль никогда не являлась целью. В послереволюционные годы организаторские качества Лапицкого оказались широко востребованы новой советской властью.

Изучение архивных документов показало, что в экономическом аспекте ТМД развивался уверенно и спустя три года работы начал приносить

³⁵³ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 662.

небольшую прибыль. Рост его доходов не остановила Первая мировая война, но послереволюционные события быстро уничтожили хорошие финансовые показатели.

Жизнь петербургского Театра музыкальной драмы, к сожалению, оказалась не долгой. В ходе исследования был установлен комплекс причин, которые привели театр сначала к относительному спаду творческой активности, а затем к прекращению существования – здесь и нарастающие финансовые сложности, вызванные послереволюционной разрухой, гиперинфляцией, резким снижением доходов любителей театра и падением посещаемости спектаклей, здесь и театральные интриги, связанные с дальнейшей судьбой консерваторского зала, где осуществлялась деятельность ТМД, но также и то, что экспериментальный характер некоторых постановок И.М.Лапицкого в какой-то момент оттолкнул рецензентов и критиков, вызвал появление негативных отзывов в печати.

Сегодня, в эпоху максимальной за всю историю полноты режиссерской власти в опере, представляется чрезвычайно интересным оглянуться в прошлое, рассмотреть бесценный опыт создания одного из первых режиссерских оперных театров.

Среди нововведений И.М. Лапицкого были как те, что сразу оказались приняты практиками и теоретиками оперного искусства, так и те, что подверглись критике. Следует особо отметить, что многие постановочные приемы и идеи И. Лапицкого, на которые негативно откликнулась пресса того времени, в конечном итоге вошли в арсенал оперной режиссуры и часто применяются по сей день. Увертюра, решенная как часть сценического действия, распределение реплик роли одного персонажа между несколькими, неожиданные смысловые акценты, перенос места и времени действия, отход от либретто, или изменение сюжета – столетие назад все эти режиссерские приемы, открытые и примененные И.М.Лапицким, казались «радикальным» новшеством, «революцией в опере». И тем не менее, они

нашли самое широкое применение в постановочной практике современного оперного театра.

Идеи Лапицкого во многом определили истоки, смысл и свершения современной концептуальной оперной режиссуры, став основой художественных исканий последующего времени, в XX и XXI веках.

Библиография

Книжные издания

1. Акулов Е.А. Оперная музыка и сценическое действие. – М.: ВТО, 1978. – 453 с.
2. Александрова Е.И. Режиссер работает с хором: XX век. – М.: Культурная революция, 2013. – 200 с.
3. Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. - М.: ВТО, 1967. – 304 с.
4. Боровский В.Е. Московская опера С. И. Зимина. – М.: Советский композитор, 1977. – 192 с.
5. Бриан М. И. Татьяна //Чайковский и театр: сборник. – М.-Л., Искусство, 1940. - С.176-182.
6. Владыкина-Бачинская Н.М. Л.В. Собинов. – М.: Музыка, 1972. – 231 с.
7. Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр /И. Д. Гликман. - Л.:Сов. композитор, 1989. - 349 с.
8. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И.Шаляпин (1890-1904)/ А. А. Гозенпуд. - Л.: Музыка, 1974. - 262 с.
9. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917/ А. А. Гозенпуд. - Л.: Музыка, 1975. - 368 с.
10. Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917-1941) : очерк истории / – Л. : Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963 . – 440 с.
11. Дмитриевский В. Н. Шаляпин / В. Н. Дмитриевский. — М.: Молодая гвардия, 2014. — 543 с.
12. Келдыш Ю. В. Русская музыка на рубеже двух столетий // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–

- 1907). — Кн. 1. Зрелищные искусства. Музыка. — М.: Наука, 1968. — С. 271–286.
13. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. статья О. Левашевой – М.: Советский композитор, 1978. – 512 с.
14. Кинкулькина, Н. М. Александр Санин: Жизнь и творчество / Н. М. Кинкулькина. - М.: Искусство, 2001. - 438 с.
15. Кристи Г.В. Работа Станиславского в оперном театре. М.: Искусство, 1952. – 284 с.
16. Крыжицкий Г., Режиссёрские портреты. - М.-Л. Театропечать. 1928г. - 102 с.
17. Левик, С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. - М.: Искусство, 1962. - 712 с.
18. Левик, С. Ю. Четверть века в опере / С. Ю. Левик. - М.: Искусство, 1970. - 536 с.
19. Любимов, Б. Н. Век нынешний – минувшие века: Избранное. В 2 т./ Сост., ред. Е.Е. Сизенко / Б.Н. Любимов. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – Т. 1. – 446 с.
20. Марков, П. А. Вл. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени / П.А. Марков. - М. : Изд-во муз. театра им. В. Немировича-Данченко, 1937. - 265 с.
21. Марков, П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре / Марков, Павел Александрович. - М.: Всероссийское театральное общество, 1960. - 410 с.
22. Мейерхольд В.Э. Статьи, Письма. Речи. Беседы: в 2-х ч. - Часть 1: 1891 - 1917 гг. - М.: Искусство, 1968. - 644 с.
23. Немирович-Данченко В.И. Творческое наследие. Т. 3. Письма [1923-1937]/ Составитель, ред., комментатор И. Н. Соловьева — М., Московский художественный театр, 2003.

24. Орлов Ю.М. Московский Художественный театр. 1898-1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. – М.: ГИТИС, 2011. – 352 с.
25. Покровский Б.А. Размышления об опере./ [Предисл. И. Попова] Ред.-сост. М. Чурова – М.: Советский композитор, 1979. – 279 с.
26. Покровский Б.А. Ступени профессии. - М.: Всероссийское театральное общество, 1984 – 344 с.
27. Поплавский Г.В. Собинов в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. – Л.: Лениздат, 1990. – 253 с.
28. Россихина, В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина; ред. И вступ. статья И. Ф. Кунина. - М., Музыка, 1985. - 238 с.
29. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. - М.: Наука, 1969. – 526 с.
30. Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1898-1907. - М.: Наука, 1989. – 384 с.
31. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. - М.: Композитор, 2003. – 328 с.
32. Санин, А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания / А. А. Санин; сост. Н. М. Кинкулькина. - М.: Композитор, 2002. - 376 с.
33. Соллертинский И.И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма// История советского театра. Очерки развития, Т. 1 – Л., 1933. - С. 347-354.
34. Соловьева И. Н. Ветви и корни. - М.: Московский Художественный театр, 1998. - 159 с.
35. Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. - М.: Московский Художественный театр, 2007. - 671 с.
36. Старк Э. Петербургская опера и ее мастера. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018. – 304 с.

37. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург/ В. А. Теляковский; под общ. ред. М. Г. Светаевой.– М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. – 928 с.
38. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1906-1909. Санкт-Петербург/ В. А. Теляковский; под общ. ред. М. Г. Светаевой – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. – 928 с.
39. Частная опера в России: исторический очерк. Сб. / Составл. В. Пронина. — М.: МФ «Поколения», 2005. - 528 с.
40. Шаляпин Ф.И. Маска и душа/ Предисловие Б. Покровского. Комм. и послесловие Е. Дмитриевской. – М.: Союзпечать, 1990. – 320 с.
41. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы / В. П. Шкафер; вст. ст. О. С. Литовского и Б. В. Асафьева. - Л.: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. - 254 с.
42. Полубнева Ю. А. Фотоархив театрального режиссёра И. М. Лапицкого: биография в образах // Книга в пространстве культуры. — М.: Рос. гос. б-ка, 2013. — Вып. 1(9). — С. 146—152.
43. Хапланова Е.Г. Страницы истории Театра музыкальной драмы в коллекции И.М. Лапицкого //Театральное наследие и современность. - СПб.: Нестор-История, 2011.- С. 173-184.
44. Haldey Olga Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater. — Indiana University Press, 2010. – 354 p.

Архивные источники

45. Афиша ТМД (Москва) на январь 1922.//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1. Ед.хр. № 30.
46. Декларация артистов Театра музыкальной драмы. Машинопись, 2 л. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 31.
47. Договор о поступлении на службу в оперную труппу Театра музыкальной драмы в С-Петербурге, сезон 1912-1913. Печатный

- бланк.//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 24.
- 48.Жиров, В. Письмо к И.М. Лапицкому, Рига, 10 марта 1910// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2. Ед.хр. № 18.
- 49.Журнал правления за 1915-1916 г.г.//ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 652, Театр музыкальной драмы. Ед. хр. № 8.
- 50.Журнал правления за 1916-1917 г.г. Товарищество на паях «Театр музыкальной драмы»//ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 652, Театр музыкальной драмы. Ед. хр. №10.
- 51.Комиссия по народному просвещению. Отдел театров и зрелищ, Петроград. Письмо к Лапицкому, зав художественной частью ТМД. 4 декабря 1918.// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 21.
- 52.Лапицкий, И. М. Краткая автобиография художественного руководителя театра оперы и балета им. Я. М. Свердлова Лапицкого: 1940-1942. Машинопись, 8 января 1940//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 7.
- 53.Лапицкий, И. М. Краткая автобиография Иосифа Мих Лапицкого: рукой Лапицкого Всеволода Иосифовича, сына. Пржевальск, декабрь 1942//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 9.
- 54.Лапицкий, И. М. Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге. Статья. Машинопись, 1910//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 11.
- 55.Лапицкий, И. М. Дополнение к "Записке о Художественной опере". Машинопись.//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 12.
- 56.Лапицкий, И. М. Законы театра: тезисы статьи. Машинопись.//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 14.

57. Лапицкий, И. М. Постановка в ТМД оперы "Севильский цирюльник" - беседа. 13 л. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 16.
58. Лапицкий, И. М. Академизм вне Академии: статья. Машинопись. Не ранее 1923. 2 л. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1. Ед.хр. № 17.
59. Лапицкий, И. М. Некролог: статья, машинопись. 1923. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 18.
60. Лапицкий, И. М. К постановке оперы Снегурочка //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1. Ед.хр. № 21.
61. Лапицкий, И. М. О новой постановке оперы Тарас Бульба: статья, машинопись. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1. Ед.хр. № 22.
62. Лапицкий, И. М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения. Машинопись. //РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, Картон 1, Ед.хр. № 32.
63. Лапицкий И.М. Письмо к И.С. Козловскому // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 11
64. Лапицкий, И. М. Письмо к Луначарскому, Анатолию Васильевичу. Не позднее дек 1933. Машинопись. // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2. Ед.хр. № 13.
65. Либретто оперы Дж. Пуччини "Мадам Баттерфляй" в переводе М.В. Веселовской. 14 л. // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 6 .
66. Либретто оперы Ш. Гуно «Фауст». // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 7.
67. Липковская, Лидия. Письмо к Лапицкому. Рига. 11 марта 1925. // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 23.
68. Луначарский, Анатолий Васильевич. Письмо к Лапицкому. Не позднее 1933. // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2,

- Ед.хр. № 24. Письмо в Президиум Моск.совета раб и крестьянских депутатов от коллектива ТМД 1920-1922.// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2. Ед.хр. № 15.
- 69.Мессман В. Театр музыкальной драмы: Воспоминания и документы, Машинопись,1939 г.//ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд № 384. Ед. хр. № 132.
- 70.Основные положения театра музыкальной драмы: брошюра, начало 1910х. // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 3. Ед.хр. № 16.
- 71.Отдел нар образования Моск совета раб и крест депутатов. Художественный подотдел. Письмо-отношение к Лапицкому. 26 января 1921 // РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 30.
- 72.Программы спектаклей и концертов, шедших на сцене Театра Музыкальной Драмы Петербурга-Петрограда в 1914-1918 гг.//РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий,Картон 1, Ед.хр. № 25.
- 73.Стенографический отчет чрезвычайного собрания пайщиков 29 ноября 1915 (4 сезон, 1915-1916 г.)//ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд 652, Театр музыкальной драмы. Ед. хр. № 1.
- 74.Чайковский Модест Ильич. Письмо к И.М.Лапицкому. Клин, 25 июня 1914.// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 2, Ед.хр. № 34.
- 75.Чрезвычайное собрание пайщиков: отчет, 3 июля 1918 года //ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Фонд 652, Театр музыкальной драмы. Ед. хр. № 7.
- 76.Заметка о театре Солодовникова, 1904. Московские ведомости 288 от 1904 окт.18.// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 3. Ед.хр. № 2.

77. Вырезки из газет о постановке И. М. Лапицким «Поднятой целины», 1937// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 3. Ед.хр. № 5.
78. Донецкий музыкальный театр. Открытие театра: буклет. 12 апреля 1941// РГБИ, Арх.фонд № 15, И. М. Лапицкий, Картон 3. Ед.хр. № 27.

Материалы периодической печати

79. Аврамов Л. Парсифаль // Заветы. – 1914. – кн. 17. – С. 5.
80. Ан-ский. В Музыкальной драме // День. – 1913. – № 4. – С. 5.
81. Андреев Л. К сотому представлению Кармен // Биржевые ведомости. – 1916. – № 15440. – от 14 марта.
82. Андреев Л. Фауст в новой постановке // День. – 1914. – № 195. – С. 5
83. Анчаров В. Парсифаль и Богема в Театре Музыкальной драмы // Театр и жизнь. – 1914. – № 240. – С. 8.
84. А. Х. Пиковая дама // Зритель. – 1916. – № 7. – С. 12.
85. [Б.п]. Театральная хроника: 4-ая годовщина Музыкальной Драмы // День, . – 1916. – № 342. – С. 5.
86. [Б.п]. Хроника (актеры Художественного театра о спектакле «Евгений Онегин»). // Рампа и жизнь, Москва. – 1915. – № 19. – С. 9.
87. [Б.п]. Хроника // Новости сезона. – Москва. – 1906. – № 1278. – С. 2.
88. [Б.п]. Хроника // Искусство. – Петроград. – 1916. – № 1. – С. 21.
89. [Б.п]. Хроника // Зритель. – Петроград. – 1916. – № 24. – С. 24.
90. Базилевский, Вас. Петроградские этюды (о постановке Садко) // Рампа и жизнь. – Москва. – 1913. – № 7. – С. 14.
91. Базилевский, Вас. Петербургские этюды (о постановке Бориса Годунова) // Рампа и жизнь. – Москва. – 1913. – № 41. – С. 15.

- 92.Базилевский, Вас. Письма из Петрограда // Рампа и жизнь.– Москва.– 1914.– № 41.– С. 12.
- 93.Базилевский, Вас. Письмо из Петрограда (о «Пиковой даме»). // Рампа и жизнь.– Москва.– 1914. – № 48.– С. 13.
- 94.Базилевский, Вас. Петроградские этюды (о «Сказках Гофмана») // Рампа и жизнь. – Москва. – 1916. – № 14. – С. 12.
- 95.Базилевский В. Петроградские отклики // Рампа и жизнь. – Москва. – 1916. – № 46. – С. 13.
- 96.Баканова Л.Н. Театр музыкальной драмы И. М. Лапицкого: к 100-летию создания// Вестник СПбГУКИ, 2012, № 1 (10) март. - С. 130-138.
- 97.Баканова Л.Н. «Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И.М. Лапицкого// Вестник СПбГУКИ, 2012, № 2 (11) июнь. – С. 108 – 113.
- 98.Баканова Л.Н. Письма о театре И.М. Лапицкого: приглашение к диалогу//Вестник СПбГУКИ , 2017. - № 4 (33). – С. 102 – 106.
- 99.Беляев В. Сорочинская ярмарка // Русская воля. – 1917. – № 241.
100. Бенуа А. Дневник художника // Речь. – Петербург. – 1913. – № 274. – С. 4.
101. Бенуа А. Н. О музыкальной драме// Речь. – Петроград. – 1915. – № 296. – С. 2.
102. Бенуа А. Н. Гофман на сцене // Речь. – Петроград. – 1916. – № 137.
103. Бенуа А. Хованщина в Музыкальной драме // Речь. – 1916. – № 276. – С. 2.
104. Бернштейн Ник. Театр консерватории. // Театр и жизнь. –1913. – № 156. – от 12 окт. – С. 4.
105. Бернштейн Н. Театр музыкальной драмы // Театр и жизнь. – 1913. – № 216. – С. 3.
106. Бернштейн Н. Музыкальная драма // Театр и жизнь. – 1914. – № 255. – С. 14.

107. Борей. Хованщина в Музыкальной драме // Зритель. – Петроград. – 1916. – № 19. – С. 6.
108. Борей. Пелеас и Мелизанда // Зритель. – Петроград. – 1916. – № 32. – С. 8.
109. Борей. Музыкальная драма // Зритель. – Петроград. – 1916. – № 36. – С. 18.
110. Браудо Е. «Пелеас и Мелизанда» в театре Музыкальной драмы// Аполлон. – 1915. – № 8-9. – С. 119-121.
111. Браудо Е. Пушкинский спектакль в «Музыкальной драме»// Аполлон. – 1916. – № 1. - С. 46 - 47.
112. Бродский, А. Театральная жизнь Петербурга // Маски. – Москва. – 1913-14. – № 2. – С. 61.
113. Вальтер В. Пушкинский спектакль в Музыкальной драме // День. – Петроград. – 1915. – № 346. – С. 5.
114. В. К. В Музыкальной драме // День. – Петербург. – 1912. – № 84. – С. 7.
115. В. К. Хованщина // Искусство. – Петроград. – 1916. – № 2. – С. 8.
116. Волин В. Письмо из Петрограда //Театральная газета. – Москва. – 1914. – № 43. – С. 6.
117. Г-ев. Музыкальная драма: Мазепа Чайковского. // Театр и искусство. – Петербург. – 1913. – № 50. – С. 1025.
118. Г. П. «Каменный гость» Даргомыжского на сцене Большого театра//Русская музыкальная газета. – 1907. – № 1. - С. 41-42.
119. Г. П-ч. Каменный гость: по поводу его постановки на сцене Большого театра в Москве. //Русская музыкальная газета. – 1907. – № 2. - С. 69.
120. Глебов И. [Асафьев Б.В.]. Снегурочка в Музыкальной драме // Музыка. – Москва. – 1914. – № 197. – С. 538-539.
121. Глебов И. [Асафьев Б.В.] Еще и еще об оперном репертуаре// Жизнь искусства. – 1919. - № 67. – С.1-2.

122. Гуревич Л. Петербургские театры // Русские ведомости. – 1913. – № 16. – С. 4.
123. Гуревич Л. Петербургские театры: Театр Музыкальной драмы// Русские ведомости. – 1913. – № 242. – С. 7.
124. Д`ор О. Л. Маленький фельетон: «Музыкальная драма» // День. – Петроград. – 1914. – № 270. – С. 5.
125. Д`ор О. Л. Маленький фельетон: «Штатский Мефистофель» // День. – Петроград. – 1914. – № 291. – С. 5.
126. Иванов. Евгений Онегин на сцене Театра музыкальной драмы // Новое время. – 1912. – № 13208. – С. 5.
127. Иванов. Мастера пения на сцене Театра музыкальной драмы и Оперы Зимина // Новое время. – 1913. – № 13224. – С. 4 - 7.
128. Исаханов Г.Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера.// Театр. - 2007. - № 30. - С. 137-149.
129. К.Д. «Нерон» в Большом театре // Русское слово. – М. – 1907. – №259. – С. 4.
130. К. В. «Музыкальная драма» (открытие сезона) // Речь. – Петроград. – 1916, сентябрь. – № 210. – С.5.
131. Каратыгин В. Мейстерзингеры Вагнера // Речь. – Петербург. – 1912. – от 22 дек. – № 351. – С. 5.
132. Каратыгин В. Гензель и Грета // Речь. – Петербург. –1913. –№ 4. – от 5 янв.
133. Каратыгин В. Театр музыкальной драмы// Аполлон. –1913. – № 3. – С.52-55.
134. Каратыгин В. Музыкальная драма // Аполлон. – 1913. –№ 8. – С. 67.
135. Каратыгин В. Театр музыкальной драмы // Речь. – Петербург. – 1913. – 3 окт. – № 270. – С. 6.
136. Каратыгин В. Петербургская опера: к постановке Кармен в Музыкальной драме // Аполлон. – 1914. – № 1-2. – С. 135.

137. Каратыгин В. Музыкальная драма // Речь. – 1914. – № 4. – С. 5.
138. Каратыгин В. (подпись Кар.) Музыкальная драма // Речь. – 1915. – от 10 сентября. – № 249. – С. 5.
139. Каратыгин В. Парсифаль в Музыкальной драме // Речь. – 1914. – от 26 февраля. – № 55. – С. 7.
140. Каратыгин В. Музыка// Аполлон. – 1914. – № 4. – С. 61-62.
141. Каратыгин В. Музыка в Петрограде // Аполлон. – 1914. – № 9. – С. 69.
142. Каратыгин В. Пеллеас и Мелизанда // Речь. – 1915. – № 289. – С. 5.
143. Кашкин Н. «Каменный гость» Даргомыжского// Русское слово. – 1906. - № 310. – С.5.
144. Кнозоровский И. Мейстерзингеры // Театр и искусство. – Петербург. – 1913. – № 1. – С. 12-15.
145. Кнозоровский, И. Борис Годунов // Театр и искусство. – Петербург. – 1913. – № 40. – С. 787.
146. Кнозоровский И. Музыкальные заметки. // Театр и искусство. – 1912. – № 51. – С. 1044-1016.
147. Коломийцов В. Нюрнбергские мастера пения // День. – 1912. – № 80. – С. 3.
148. Коломийцов В. Первое представление «Мастеров пения» в Театре музыкальной драмы// День. – 1912. – № 82. – С. 5.
149. Коломийцов В. Исполнители «Мастеров» // День. – 1913. – № 10. – С. 5.
150. Коломийцов В. Кризис Театра музыкальной драмы // День. – 1913. – № 58. – С. 5.
151. Коломийцов В. Садко на сцене Театра музыкальной драмы// День. – 1913. – № 36. – С. 7.
152. Коломийцов В. Кармен в Театре музыкальной драмы // День. – 1913. – № 275. – С. 6.

153. Коломийцов В. В Театре музыкальной драмы // День. – 1913. – № 332. – С. 5.
154. Коломийцов В. Парсифаль в музыкальной драме. // День. – 1914. – № 56. – С. 5.
155. Коломийцов В. Снегурочка в Музыкальной драме // День. – 1914. – № 269. – С. 5.
156. Коломийцов, В. Фауст в Музыкальной драме // День. – 1914. – № 284. – С. 5.
157. Коломийцов, В. Фауст по-русски. // День. – 1914. – № 303.
158. Коломийцов, В. Пиковая дама в Музыкальной драме // День. – 1914. – № 316. – С. 5.
159. Коломийцов В. Музыкальная драма // День. – 1914. – № 337. – С. 5.
160. Коломийцов В. Верди в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 257. – С. 3.
161. Коломийцов В. Новые постановки Музыкальной драмы (Паяцы и Мад-ль Фифи) // День. – 1915. – № 15. – С. 5.
162. Коломийцов В. В Музыкальной драме // День. – 1915. – № 69. – С. 5.
163. Коломийцов, В. Театр музыкальной драмы // День. – 1915. – № 289. – С. 4.
164. Коломийцов. Дела Музыкальной драмы // День. – 1916. – № 15. – С. 5.
165. Коломийцов, В. Театр музыкальной драмы // День. – 1914. – от 21 февраля. – С. 4-5.
166. Коломийцов, В. Севильский цирюльник в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 62. – С. 6.
167. Коломийцов В. Верди в Музыкальной драме // День. – 1915. – № 257. – от 16 сент. – С. 3.
168. Коломийцов В. Дела Музыкальной драмы // День. – 1916. – № 15. – С. 5.

169. Коломийцов, В. Пеллеас и Мелизанда Дебюсси // День. – 1915. – № 288. – С. 4.
170. Коломийцов В. Хованщина.// День. – 1916. – № 216. – С. 4.
171. Коптяев А. Открытие Театра музыкальной драмы// Биржевые ведомости. – 1912. – № 13295. – от 12 дек.
172. Коптяев А. Л. Собинов в Музыкальной драме // Вестник общественно-политической жизни, театра и литературы. – Петроград. – 1918. – № 9. – С.5.
173. Кугель А. (Homo Novus) Заметки // Театр и искусство. – 1916. – №19. – С. 385.
174. Кузнецов Е. Петербургские письма: «Севильский цирюльник» в Большом Оперном театре// Вестник театра. – М.. – 1919. – №44. – С. 12.
175. Куров Н. «Нерон»// Театр. – М.. – 1907. – №99. – С. 16-17.
176. Л-н А. «Сказание о граде Китеже»// Музыка и жизнь. – 1908. – № 2. – С. 11-12.
177. Лель. «Кармен» в Музыкальной драме // Русская музыкальная газета. – 1913. – № 43. – С. 982.
178. Лель. «Парсифаль» в Музыкальной драме. Хроника // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 10. – С. 263.
179. Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 44. – С. 786.
180. Лель. От содержания к внешности: хроника//Русская музыкальная газета. – 1914. – № 50. – С. 942.
181. Лель. Эпизод из оперной хроники: «Сестра Беатриса» в «Муз. Дrame» // Русская музыкальная газета. – 1915. – № 3. – С. 70.
182. Лель. Египтология Лапицкого (Аида в Театре музыкальной драмы) // Русская музыкальная газета. – 1915. – № 41. – С. 618.

183. Лель. Бриллианты Тэта (Фауст в Музыкальной драме)// Русская музыкальная газета. – 1914. – № 45. – С. 816.
184. Ленина, В. «Музыкальная драма». (Письмо из Петрограда) // Рампа и жизнь.-М. – 1914. – № 44. – С. 14.
185. Ленина В. Письмо из Петрограда // Рампа и жизнь. – Москва. – 1915. – № 5. – С. 9.
186. Ленина, В. Письма из Петрограда: Севильский цирюльник в Музыкальной драме // Рампа и жизнь. – Москва. – 1915. – № 13. – С. 11.
187. Ленина В. Петроградские музыкальные заметки // Рампа и жизнь. – Москва. – 1915. – № 9. – С. 13.
188. Львов Я. Революция в опере // Рампа и жизнь. – Москва. – 1915. – № 18. – С. 11-12.
189. М.В. Годовщина Музыкальной драмы // Жизнь искусства. – Ленинград. – 1918. – № 44. – С. 3.
190. Малков, Н. Аида в Музыкальной драме // Театр и искусство. – Петроград. – 1915. – № 38. – С. 706.
191. Малков Н. Пеллеас и Мелизанда // Театр и искусство. – Петроград. – 1915. – № 43. – С. 791.
192. Малков Н. Пушкинский спектакль Музыкальной драмы// Театр и искусство. – Петроград. – 1915. – № 51. – С. 971.
193. Малков, Н. Сказки Гофмана Оффенбаха// Театр и искусство. – Петроград. – 1916. – № 13. – С. 262.
194. Малков Н. Хованщина в Музыкальной драме // Театр и искусство. – Петроград. – 1916. – № 40. – С. 801.
195. М-в Н. Король забавляется // Театр и искусство. – Петроград. – 1916. – № 46. – С. 926.
196. М-в Н. Музыкальная драма// Театр и искусство. – Петроград. – № 7. – С. 133.
197. М. Н. Музыкальная драма // Речь. – Петроград. – № 232. – С. 5.

198. Никонов Б. Сотое представление Кармен. // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 3048-9. – С. 7.
199. Никонов Б. Иоланта в Музыкальной драме // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 2992. – С. 8-9.
200. Никонов Б. Художественное сотворчество // Обозрение театров. – Петроград. – 1917, февраль. – № 3361.
201. П. Г. Новая Кармен // Театр, музыка и спорт. – 1913. – № 2. – С. 9.
202. П. П. П. Танцы в «Кармен» // День. – Петербург. – 1913. – № 279. – С. 6.
203. Петровский Е. После «Парсифаля» (Впечатления) // Музыка. – 1914. – № 175. – С. 263.
204. Печать о «Хованщине» // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 9-10.
205. Польшин А. Сердце радуется // Вестник общественно-политической жизни, театра и литературы. – Петроград. – 1918. – № 4. – С. 5.
206. Розовский С.В. В Музыкальной драме // День. – Петроград. – 1914. – № 291.
207. Ростиславов А. Романтизм оперы // Русская мысль. – Москва. – 1916. – кн. 11. – С. 21.
208. Софит. Театр музыкальной драмы (Письмо из Петербурга) // Рампа и жизнь. – Москва. – 1912. – № 52. – С. 16.
209. Старк Э. О постановках в Музыкальной драме // Театр и искусство. – 1913. – № 43. – С. 860.
210. Старк Э. Театр Музыкальной драмы // Аполлон. – Петроград. – 1915. – № 3. – С. 61.
211. Старк Э. Художественные постановки в опере // Аполлон. – 1915. – № 4-5. – с. 60.
212. Старк Э. Музыкальная драма // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 3269. – С. 9-10.

213. Старк Э. Музыкальная драма. Хованщина с новым составом // Обозрение театров. – 1916. – № 3232. – С. 9.
214. Старк Э. Новые постановки в Музыкальной драме // Аполлон. – 1915. – № 8. – С. 113.
215. Старк Э. [Зигфрид] Музыкальная драма // Театр и искусство. – Петроград. – 1915. – № 8. – С. 129.
216. Старк Э. [Зигфрид] Хованщина в Музыкальной драме // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 3228/ 3229. – С. 7-8.
217. Старк Э. [Зигфрид] Хованщина в Музыкальной драме // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 3230.
218. Старк Э. Музыкальная драма. Хованщина с новым составом // Обозрение театров. – 1916. – № 3232. – С. 9.
219. Старк Э. Музыкальная драма // Обозрение театров. – Петроград. – 1916. – № 3269. – с. 9-10.
220. Тимофеев Г. «Садко» Римского-Корсакова в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петербург. – 1913. – № 37. – С. 6.
221. Тимофеев Г. «Кармен» Бизе в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петербург. – 1913. – 11 октября. – № 278. – С. 7.
222. Тимофеев Г (подпись Г. Т.) Театр музыкальной драмы: Кармен. // Речь. – Петербург. – 1913. – 10 окт. – № 277. – С. 5.
223. Тимофеев Г. Театр музыкальной драмы: «Мазепа» Чайковского // Речь. – Петербург. – 1913. – 12 дек. – № 340. – С. 5.
224. Тимофеев, Г. Театр музыкальной драмы: «Богема» Пуччини // Речь. – Петроград. – 1914. – № 23. – С. 5.
225. Тимофеев, Г. «Фауст» Гуно в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1914. – 18 окт. – № 281. – С. 6.
226. Тимофеев, Г. «Аида» в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – № 256. – С. 5.

227. Тимофеев, Г. Приспособление «Аиды» Верди для Театра музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – 18 сент. – № 257. – С. 5.
228. Тимофеев Г. (подпись Г. Т.) Театр музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – 10 марта. – № 67. – С. 5.
229. Тимофеев, Г. Пушкинский спектакль в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – № 345. – С. 5.
230. Тимофеев, Гр. «Каменный гость» Даргомыжского и «Пир во время чумы» Кюи в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – № 346. – С. 5.
231. Тимофеев Гр. Мадам Баттерфлей в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1915. – 2 дек. – № 532. – С. 5.
232. Тимофеев Г. Черевички Чайковского в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1916. – № 47 .
233. Тимофеев, Г. Иоланта Чайковского в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1916. – № 15. – С. 5.
234. Тимофеев, Г. Театр музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1916. – 22 марта. – № 80. – С. 5.
235. Тимофеев, Г. «Хованщина» Мусоргского в Театре музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1916. – № 265/26 сент. – С. 4.
236. Тимофеев Г. «Риголетто» Верди в переделке Театра музыкальной драмы // Речь. – Петроград. – 1916. – от 5 ноября. – № 305. – С. 7.
237. Целербаум, Вл. «Музыкальная драма»: Мастерзингеры Вагнера // Обозрение театров. – 1912. – № 1949-1950. – С. 24.
238. Черногорский. Музыкальная драма // Театр и искусство. – Петроград. – 1914. – № 5. – С. 102.
239. Черногорский. Музыкальная драма // Театр и искусство. – Петроград. – 1914. – № 40. – С. 788.
240. Черногорский. Музыкальные впечатления // Театр и искусство. – П. – 1913. – № 6. – С. 135.

241. Черногорский Хроника // Театр и искусство. – 1914. – № 41. – С. 806.
242. Черногорский. Музыкальная драма// Театр и искусство. – Петроград. – 1914. – № 47. – С. 9.
243. Цветаева П. Парсифаль // Современник. – 1914. – кн. 7. – С. 9.
244. Целербаум, Вл. Музыкальная драма. «Мейстерзингеры» Вагнера // Обзорение театров. – Петербург. – 1912. – № 1949-1950. – С. 24.
245. Энгель Ю. «Каменный гость» Даргомыжского// Русские ведомости. – 1906. – 23 декабря. – № 312.– С. 5.
246. Энгель Ю. Письма о московской опере: Бабушка и внучка: «Гугеноты» (Новый театр), «Нерон» (Большой театр)// Русская музыкальная газета. – 1907. – № 50. – 23/III. – С. 1174-1177.
247. Энгель Ю. Письма о московской опере: «Китеж» в Большом театре, «Демон» Благамберга (Новый театр)// Русская музыкальная газета. – 1908. – № 12. – 23/III. – С. 306-313.
248. Яшин. Петербургские письма // Театральная газета. – 1913. – № 4. – С. 4
249. Freddo, «Сказки Гофмана»// Зритель. – Петроград. – 1916. – № 3. – С. 11.
250. Z. Театр музыкальной драмы // Театр и жизнь. – 1914. – № 286. – С. 5.
251. Z. В Музыкальной драме // День. – Петроград. – 1915. – № 335.

Диссертации (на правах рукописи)

252. Александрова Е.А. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Москва, 2012.
253. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: истоки метода работы Ф.И. Шаляпина

- над ролью, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Москва, 2016.
254. Баканова Л.Н. "Снегурочка" Н.А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX - XX веков: Динамика режиссерских концепций: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01 – Санкт-Петербург, 2015.
255. Борисова М.В. А.Н. Бенуа и русская оперная критика начала XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Л., 1991.
256. Гаврилина О.Н. Большой зал Петербургской консерватории как крупный центр музыкальной жизни города. 1896-1996 , диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - Санкт-Петербург, 2009.
257. Лобова, Ю.В. "Натуралистическое" направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX - XX веков: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Лобова Юлия Владимировна; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных].- Москва, 2012.
258. Розенберг М.С. Становление режиссуры в русском оперном театре рубежа веков и формирование постановочных приемов народно-массовых сцен: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01 – Москва, 2005.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

ПОСТАНОВКИ ТЕАТРА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ (1912 — 1919, Санкт-Петербург — Петроград)

11 декабря 1912 г. - «Евгений Онегин», П. И. Чайковский.

21 декабря 1912 г. - «Нюрнбергские мастера пения» («Нюрнбергские мастерзингеры»), Р. Вагнер.

4 января 1913 г. - «Гензель и Гретель», Э. Хумпердинк.

5 февраля 1913 г. - «Садко», Н. А. Римский-Корсаков.

1 октября 1913 г. - «Борис Годунов», М. П. Мусоргский.

10 октября 1913 г. - «Кармен», Ж. Бизе.

10 декабря 1913 г. - «Мазепа», П. И. Чайковский.

22 января 1914 г. - «Богема», Дж. Пуччини.

24 февраля 1914 г. - «Парсифаль», Р. Вагнер.

Октябрь 1914 г. - «Снегурочка», Н. А. Римский-Корсаков.

16 октября 1914 г. - «Фауст», Ш. Гуно.

Ноябрь 1914 г. - «Пиковая дама», П. И. Чайковский.

18 декабря 1914 г. - «Сестра Беатриса», А. А. Давидов (исполнена в один вечер с "Принцессой Мален" на музыку М. Штейнберга).

15 января 1915 г. - «Мадмуазель Фифи», Ц. Кюи.

15 января 1915 г. - «Паяцы», Р. Леонкавалло.

Февраль 1915 г. - балет "Принц-свинопас", А. А. Давидов.

3 марта 1915 г. - «Севильский цирюльник», Дж. Россини.

16 сентября 1915 г. - «Аида», Дж. Верди.

19 октября 1915 г. - «Пеллеас и Мелизанда», К.Дебюсси.

30 ноября 1915 г. - «Мадам Баттерфляй», Дж. Пуччини.

14 декабря 1915 г. - «Каменный гость», А. Даргомыжский

14 декабря 1915 г. - «Пир во время чумы», Ц. Кюи.

14 января 1916 г. - «Иоланта», П. И. Чайковский

15 февраля 1916 г. - "Черевички", П. И. Чайковский.

21 марта 1916 г. – «Сказки Гофмана», Ж. Оффенбах.

2 мая 1916 г. - «Птички певчие» («Перикола»), Ж. Оффенбах.

27 сентября 1916 г. – «Хованщина», М.П. Мусоргский

3 ноября 1916 г. – «Король забавляется» (сцены из оперы Дж. Верди и драмы В. Гюго).

19 декабря 1916 г. - "Quo Vadis", Ж. Нугес.

21 марта 1917 г. – «Свадьба», В. Эренберг.

Осень 1917 г. – «Сорочинская ярмарка», М.П. Мусоргский.

Осень 1917 г. – «Женитьба», М.П. Мусоргский.

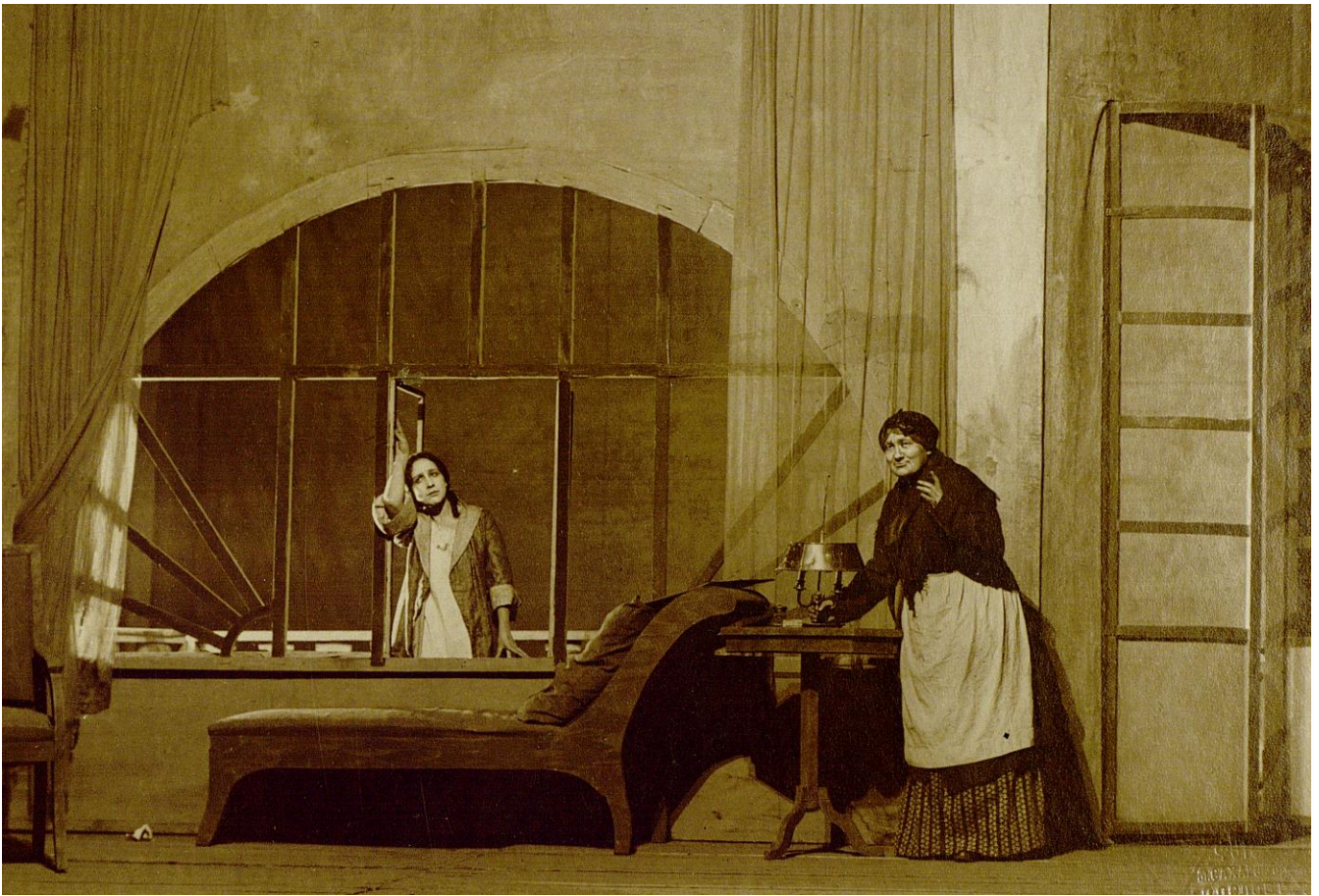
**ПРИЛОЖЕНИЕ 2.
ФОТОГРАФИИ.**



**Сцена из постановки «Кармен» Ж. Бизе,
Театр музыкальной драмы, 1913, Санкт-Петербург
(РГБИ, отдел иконографии, инв. № ф 6124/2)**



**Сцена из постановки «Кармен» Ж. Бизе,
Театр музыкальной драмы, 1913, Санкт-Петербург
(РГБИ, отдел иконографии, инв. № ф 6124)**



**Сцена из постановки «Евгений Онегин» П.И. Чайковского.
Театр музыкальной драмы, 1912, Санкт-Петербург
(РГБИ, отдел иконографии, инв. № ф 6237/7)**



**А.И. Мозжухин в роли Мефистофеля,
«Фауст» Ш. Гуно, Театр музыкальной драмы, 1914
(РГБИ, отдел иконографии, инв. № ф 6137)**



Сцена из спектакля «Пиковая дама», Театр музыкальной драмы, 1914
(РГБИ, отдел иконографии, инв № ф 6133)



**Сцена из спектакля «Мадам Баттерфляй», Театр музыкальной драмы, 1915
(РГБИ, отдел иконографии, инв № ф 6132)**



Сцена из спектакля «Хованщина», Досифей — Г. Мельник.

Театр музыкальной драмы, Петроград, 1916
(РГБИ, отдел иконографии, инв № ф 6140/5)