

ОТЗЫВ официального оппонента

на кандидатскую диссертацию П.И.Воротынцева «Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX-XX веков», представленную к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство, искусствоведение

Нечасто можно встретить театроведческие диссертационные исследования, посвященные не узко-специальной, конкретной проблеме, а «отчеркивающие на полях» целые главы жизни национальной театральной культуры, рассматривающие ее развитие как непрерывный исторический процесс, а отдельные творческие создания или биографии - в движении эпох, в широком социокультурном контексте. Тем выше ценность и очевиднее актуальность трудов подобного рода: именно это мы имеем в диссертации П.И.Воротынцева «Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX-XX вв.», представленной к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и решенной на первоначально кажущимся очень широким и разнородным материалом: от опер Верди эпохи Рисорджименто до итальянского режиссерского театра второй половины XX века.

Для обеспечения методологического решения подобного, научно-дерзкого, масштабного исследования необходим был комплексный междисциплинарный подход, все более утверждающийся во всех сферах гуманитарного знания, и, с другой стороны, огромная эрудиция в истории культуры данного региона в целом. Диалектика индивидуального и целого, когда каждый описываемый случай должен быть аргументированно поставлен в общий контекст историко-культурного процесса, потребовала от диссертанта обращения к методологическим стратегиям М.М.Бахтина и Ю.М.Лотмана, в своих классических работах выявлявшим полифонию культурного процесса, обнаруживавших неожиданные связи и парадоксальные переключки различных художественных явлений. Эти переключки обнаруживаются и автором диссертации в самых разноплановых источниках: театральных текстах режиссеров, драматургов и композиторов, музыкальных партитурах, эпистолярных, рецензиях и пр.

Важнейшим достоинством диссертационной работы П.И.Воротынцева я полагаю введение большого количества итальянских источников, оригинальных материалов, полученных им в ходе работы в фондах библиотеки Миланского университета и архива Мультимедиа Пикколо театра ди Милано, многие из которых, в переводе автора, впервые вводятся в научный оборот. Профессиональное знание языка и итальянской культуры позволяет автору расслышать в спектакле ранее ускользавшие от анализа созвучия и диссонансы, игру слов и диалектов, уточнить истолкование режиссерского замысла и приемов его актерской реализации. С этим главным образом связан, с моей точки зрения, личный вклад соискателя. Одновременно свободное владение первоисточниками придает выводам диссертанта большую достоверность и научную обоснованность, а всему исследованию – необходимую научную новизну. Документальная опора особенно была необходима для выполнения задачи рефлексии и обобщения изучаемых длительных процессов в театральной культуре, выявления в ходе впервые предпринимаемого в заданном русле *комплексного исследования* общих закономерностей «формирования режиссерского сознания». Несмотря на то, что, скажем, режиссуре Д.Стрелера и Пикколо театро ди Милано посвящена недавняя обстоятельная монография М.Скорняковой (2012), не говоря уже о литературе о творчестве Верди, масштаб явлений, думается, таков, что обращение к зарубежным первоисточникам еще долго сохранит свою актуальность. Тем более исследование итальянского театра XX в. в отечественном театроведении еще содержит множество лакун и насущно нуждается в новых разработках и подходах.

Задавшись целью «детального рассмотрения истоков формирования и пика итальянской режиссерской мысли» (автореферат, с. 4), из огромного историко-культурного потока и хронологически-протяженного исторического периода автор выбирает для детального анализа в заданном ракурсе три главные *вехи*, три ключевые, знаковые *персоны* - и соответственно логически выстраивает всю архитектуру исследования. Работа состоит из трех глав, введения, заключения, Приложения (в трех частях) и библиографии. Последняя состоит из 194 названий на русском и иностранных языках (преимущественно, разумеется, итальянском – более 100 позиций).

Выдвигая подобную стратегию исследования, автор конструирует три основные опорные точки своего анализа, которые в его видении суть одновременно – главные столпы исторического процесса становления режиссерского итальянского театра и звенья развития национальной театральной традиции. Эти три концептуально важные «персонажа» в работе П.И.Воротынцева – режиссер-композитор (Верди), режиссер-драматург (Пиранделло) и режиссер-режиссер, или, так сказать, режиссер-демиург (Стрелер), - им, соответственно, и посвящены главы данной диссертации. Таким образом, речь идет о вычитывании диссертантом примет режиссерской деятельности из *разных* родов художественного творчества в различные эпохи. Возникает своего рода историческая эстафета режиссерских идей. Таковую постановку вопроса можно во многом признать новаторской.

При этом принципиально важно заметить, что режиссура в работе понимается не просто как *профессия*, но прежде всего как *тип сознания* художника. Хронологические рамки работы, ввиду длительности и растянутости процесса сложения режиссерского искусства в Италии, необычайно широки – фактически, начиная с эпохи Рисорджименто и до конца XX века. При этом в начале работы Воротынцев сразу обращается к вопросу о *причинах* подобной исторической «запоздалости» (см.с.4, автореферат) появления режиссуры как самостоятельной сферы творческой деятельности в Италии – и таким образом констатирует некое выпадение данного региона из общеевропейского процесса. Эти причины диссертант находит в особенностях исторического процесса сложения нации, в длительной раздробленности страны, в трудностях функционирования итальянского социума как единой системы, противоречивых тенденциях социокультурного развития Севера и Юга....

Открывает предметную часть исследования глава, посвященная выявлению режиссерского начала творчества Джузеппе Верди - и выдвигается задача представить «театральную методологию композитора». Таким образом, диссертант выстраивает свое видение генезиса режиссуры, если вспомнить Ницше, «из духа музыки». Автор показывает, что реформы Верди были направлены на освобождение национальной оперы от самоценной диктатуры бельканто, усиление роли либретто как драматургической составляющей, нацеливание актера на создание индивидуального характера и достижение единого образа художественного мира на сцене (роль хора, постановочные новации). В структуре всей работы, как представляется, эта глава является наиболее «фундированной», имеет наиболее разветвленный научный аппарат, опирается на многочисленные источники, как на русском, так и на итальянском языке. В разделе «Великий триптих», где рассматриваются три великие оперы Верди («Риголетто», «Травиата», «Трубадур»), композитор у Воротынцева выступает как театральный реформатор и пророк, предвосхитивший исполнительскую культуру XX в. Сдвиг от условно-оперного мира к современности и нетривиальному герою (героине) делает в первую очередь этапным звеном на этом пути, по мнению диссертанта, «Травиату». Театрально-постановочная новизна, световое решение сценического пространства, комплексный подход к видению спектакля заставляет по-новому взглянуть на такую недооцененную оперу, с точки зрения Воротынцева, как «Симон Бокканегра». В разговоре о зрелых годах Верди и его последних операх автор подходит к проблеме «Верди и Вагнер», подчеркивая не столько антагонизм мышления двух титанов, сколько их

реформаторскую и волевою общность, а также к раскрытию роли композитора в музыкальном освоении творчества Шекспира. «Шекспиризация оперы», по мнению автора, выразилась у Верди в уплотнении оркестрового звучания, введении монологов, пародийных речитативов в «Отелло» и «Фальстафе» - вместо традиционных арий. От условно-нормативной архитектоники оперы как музыкального жанра Верди движется в сторону *драматическую*, он все более озабочен утверждением *целостности* оперного спектакля, тем самым, пишет автор, «как бы заглядывая в XX век».

Режиссерский импульс, данный как оперному, так и драматическому театру Верди, был подхвачен Луиджи Пиранделло. При этом этапная пьеса Пиранделло «Шесть персонажей...» становится смысловым центром главы 2 («Режиссерская природа драматургии Пиранделло»). Она рассматривается не столько как литературный текст новой драмы или даже сценарий для театра, сколько «завуалированный режиссерский проект», «театрально-режиссерский манифест» Пиранделло. Вскрыть новый метафизический объем этого текста «a cle'» – а такова одна из сформулированных задач исследования (автореферат, с.5) – автору помогает применение реконструктивного подхода, предполагающего «вычитывание» театра из ремарок автора, что представляется наиболее интересным аналитическим достижением этой главы (с.99-100, диссертация). Особенно важен фокус диссертанта на пиранделловской концепции *маски*, конституирующей новое театральное сознание. Пафос театральности, наделение театра жизнетворческой деятельностью, предполагали иное место театра в кризисном социуме и свидетельствовали об универсальности новой театральной модели (отсюда такая популярность «Шести персонажей» в мировом театре). Двоемирие, хаотичная расколотовость бытия, существование на грани реальности и вымысла демонстрируют экзистенциальные аспекты драмы Пиранделло и позволяют говорить о явлении в театре XX в. совершенно особой идейно-художественной модели развоплощенного «спектакля на бумаге», что отмечала еще М.М.Молодцова. А «ребус недосказанности» (Воротынцев) драмы Пиранделло предполагал возрастание роли режиссерской самостоятельности в каждой попытке его разгадки. Это самоутверждение театра, как показано в работе, манифестировало многие будущие процессы в искусстве XX века.

Взыскуя автора-режиссера, необходимого организатора и демиурга сценического мира, возвращающего ему смысл, одновременно практика Пиранделло свидетельствовала об интенсивных поисках выхода из кризисного состояния итальянского театрального процесса. Для преодоления последнего, как показано в работе, необходимы были новые социально-политические условия, новая реальность, которая складывается с низложением фашизма и выходом из Второй мировой войны. Хронологически приметы новых явлений итальянского искусства – как зарождение направления неореализма в кинематографе, так и движение театров *стабиле* – совпадают с 1945-м годом. Как писал, подводя итоги послевоенного двадцатилетия, журнал «Sipario» («Занавес», 1966), к этому моменту «надо всем звучало и все покрывало одно слово, ... это слово «режиссура». На смену пышным массовкам-феериям муссолиниевской эры и футуристическим опытам «для гурманов» пришел новый тип театра – и основной его характеристикой был, безусловно, примат автора-режиссера. Демократизация искусства, охватившая разные его виды, выразилась в новой концепции «театра для людей», или «гуманного (человеческого) театра», провозглашенного Д.Стрелером. (Интересным моментом могло бы стать и намеченное сопоставление процесса с неореализмом в кино, где итальянская режиссура совершила далеко выходящий за рамки национального обихода прорыв: мир припал к экранам, следя за жизнью непритязательного героя итальянских притчей, этих перенесенных на экран «*gasonti romani*»). Обращенность к человеку, переосмысление традиции карнавальности и современное содержание сделали Пикколо театро ди Милано наиболее прогрессивной моделью послевоенного театра Италии, возникшей на волне национальной консолидации. Театру Д.Стрелера, как своеобразному «пику», кульминации процесса становления режиссуры в Италии, посвящена заключительная часть диссертации (глава 3).

Центральное место в этой в свою очередь трехчастной эпопеи в композиции работы занимает классический шедевр Стрелера «Арлекин - слуга двух господ», выступающий у автора диссертации как «гипертекст итальянской театральной культуры», произведение некоего сверхмастерства, художественного синтеза различных идей и традиций итальянской культуры. Это синтетическое сверхмастерство и есть, как показано, одновременно новое режиссерское понимание «*commtdia del arte*» как «художественного» творчества (дель арте).

Скрупулезное воссоздание и яркое описание постановки (с реконструкцией конкретных мизансцен и лацци Арлекина) опирается здесь как на классические в отечественном театроведении работы («*L'anima allegra*» Г.Бояджиева), так и на мультимедийные источники и на собственные впечатления автора. Возможно, стоило все же больше разграничить варианты прочтения менявшейся во времени режиссерской интерпретации, указать конкретные версии спектакля и провести более детальный сравнительный анализ трактовок Моретти и Солери. А также выявить «постоянные» и «текущие», переменные, если использовать терминологию Э.Барбы, элементы спектакля. В третьей главе при этом автором обнаруживаются логические отсылки к первой, «музыкальной» части работы: Воротынцев показывает, опираясь и на авторитет других ученых и приводя конкретные доказательства, что музыкальность была ведущим принципом создания спектакля у Стрелера. Однако и в имеющемся виде реконструкция спектакля у Воротынцева представляет познавательную ценность, к ней еще будут обращаться, думается, новые исследователи.

Если работа Стрелера над произведениями Гольдони решила вопрос о новой жизни традиции комедии дель арте в послевоенном театре, то обращение к Брехту и приобщение к эпическому театру окончательно вписало режиссерские искания Стрелера и его театра в европейский контекст. В следующем параграфе показано, на примере анализа конкретных брехтовских постановок («Трехгрошовая опера», «Жизнь Галилея» и др.), что именно стало знаком произошедшей «европеизации» итальянского театра и обеспечило режиссеру выход на мировую театральную арену.

Отмечая смелость и нетривиальность постановки и решения вопроса о становлении режиссуры в итальянском театре в диссертации П.И.Воротынцева, вместе с тем, нельзя не вступить в полемику с автором по ряду позиций и предъявить ряд замечаний.

1 В целом представляется недостаточно учтенной и проанализированной в концепции автора ситуация в итальянском театре 1920-х – 30-х гг., в период так называемого «черного двадцатилетия». Дело не только в том, что режим Муссолини представлял собой некую тоталитарную «режиссуру» итальянской жизни, в том числе и художественной, тех лет. В противоречиях и тенденциях этого времени с его «консолидацией силой» кроются ответы на многие вопросы о послевоенном пути итальянского театра, его притяжениях и отталкиваниях и новых экспериментах. В частности, хотелось бы получить внятный ответ на вопрос, почему весьма влиятельным трендом был итальянский футуризм, давший толчок к активному развитию сценографии и - корни многим явлениям в 1950-60-х гг.

Нельзя не упомянуть и того, что именно в начале 1930-х гг. собственно и появляется в дискурсе итальянской театральной критики сам термин «режиссер», «режиссура» (*regista, regia*) в современном понимании этого термина. Как отмечают отечественные исследователи итальянского театра (С.К.Бушуева, 1978), впервые этот термин был употреблен Дж.Рокка именно в 30-е гг., в органе *Il lavoro fascista* 31/X11/1931 относительно постановки русской актрисы и режиссера Татьяны Павловой «Мирра Эфрос» по Я.Гордину. Упоминать (или оспорить?) данный факт тем более важно, что заявлен «анализ форм функционирования категорий режиссуры в итальянском театре» (с.4, автореферат). Разумеется, насаждавшаяся сверху в 1930-е гг. ксенофобия, цензурные ограничения мирового репертуара, централизация и ужесточившийся идеологический контроль не давали необходимой свободы режиссерскому театру. Но «отложенная

революция» по внедрению новой режиссерской театральной модели на деле готовилась в Италии многие годы. В этом смысле предвоенную фазу развития итальянского театра (1920-е-30-е) можно воспринимать как дискретную, переходную, но – достаточно важную.

2. Нельзя не заметить имевших место в Италии в указанный период многочисленных попыток решить проблему режиссуры «сверху» приглашением целого ряда европейских первых величин – М.Рейнхардта, Ж.Копо, Вл.Немировича-Данченко на постановки и гастроль в итальянские театры 1930-х гг. Справедливо разграничивая понятия итальянского и европейского театра и намечая линию нарастающей интеграции итальянского театра в европейские процессы в XX в., стоило дать более развернутую оценку вышеуказанным опытам привлечения иностранной режиссуры и возникшим коллизиям. Характерно и то, что в Театральной Академии Сильвио Д'Амико в Риме во второй половине 30-х гг. формируется кафедра режиссуры и разворачивается настоящая борьба за место ее руководителя – причем, рассматриваются именно кандидатуры иностранцев: как креатуры создателя Академии, так и их оппоненты. Волей исследователя же противоречивая линия становления и развития итальянской режиссуры порой выглядит чрезмерно стремительной, спрямленной.

3. Исследуя каждую из трех центральных фигур итальянской театральной культуры, автор подчеркивает некий синкретический национальный тип театрального деятеля, универсального лидера, сочетающего в себе и драматурга (композитора), и теоретика театра, и режиссера-демиурга, в большей или меньшей степени. Но это наблюдение справедливо далеко не только в отношении названных «колоссов». Именно такого типа художником был, например, выдающийся мастер, основатель Генуэзского стабиле Луиджи Скуарцина (этапные постановки «Романьола», «8 сентября», «Троил и Крессида»), фигура которого практически не замечена диссертантом. Вообще само движение послевоенных *стабиле*, частью которого было создание Пикколо ди Милано, заслуживало более точной и многофигурной прописи – тогда избранные на представительство автором «три колосса» итальянского театра были бы более «увязаны» с породившим их театральным временем, а контекст их революционного творчества выглядел бы более адекватно. Картина «театрального фона», безусловно, должна была быть более «населенной», многоликой. Между тем из этого «контекста» в диссертации прописаны лишь фигуры Эдуардо де Филиппо и Лукино Висконти – последний представлен как некая альтернатива Стрелеру. (В довоенном периоде очень бегло упомянут Габриеле д'Аннунцио).

4. В работе несколько раз автор подходит к проблеме взаимодействия итальянской и русской театральной и музыкальной культуры (русской и итальянской оперы, режиссуры, драматургии и проч. – см.с.21, 86, 136 и др., дисс.). При этом отмечаемые в тексте театральные притяжения не получают логического завершения – между тем нелишне напомнить, что в Ла Скала работали, например, режиссер и педагог Татьяна Павлова, наиболее удачно ставившая русскую оперу (см. работы об этом итальянского исследователя Фаусто Мальковатти) и сценограф Николай Бенуа, оформивший более 300 различных спектаклей итальянской сцены. Выдающимся режиссером и педагогом, высоко зарекомендовавшим себя в Италии и имевшим здесь множество учеников, был мхатовец П.Ф.Шаров (см. работы о нем Н.М.Вагаповой). Не очень понятно, почему выведен из объектов анализа и лишь бегло упомянут этапный стрелеровский «Вишневый сад».

5. Характеристика отечественного режиссера А.Я.Таирова, данная в цитате из «Манифеста» Э.Прамполини (на с.83 дисс.), где создатель Камерного театра выступает в ряду режиссеров, якобы «декларировавшим уменьшение роли актера», требовала от диссертанта более внятной критической оценки. (А не просто замечания, что Таиров, наряду с другими режиссерами, «не брезговал» приглашением выдающихся актеров – см.с.83 дисс.). Антропология таировского театра и его программный актероцентризм, в сравнении с целым рядом зарубежных и отечественных режиссеров первой половины XX в., изучены, описаны и сегодня являются доказанным в театроведении фактом

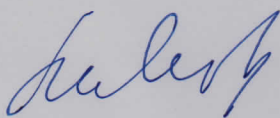
6. Учитывая колоссальный материал, ставший объектом исследования и хронологический разброс явлений во времени, вполне уместно было, как это и сделал П.И.Воротынцев, снабдить текст аппаратом, приложением («Все оперы Верди», «Пьесы Л.Пиранделло», «Постановки Д.Стрелера...»). Вместе с тем, обязывающий заголовок «все оперы Верди» далее не подкрепляется реальным перечнем – названо лишь 26 опер (с указанием в скобках даты и места премьеры). Следовало сделать ссылку, объясняющую, какие переделки и редакции сочинений Верди (и почему) в общий перечень «всех опер» не попали.

В стилистическом отношении в целом работа отмечена единством манеры изложения, между тем, при описании спектаклей (живом и подробном) автор порой сбивается на некую журналистско-публицистическую интонацию и вводит чрезмерно восторженные эпитеты, не вполне уместные в академической работе («золото режиссерской мысли», «гениальный Стрелер» и т.д.). При этом в своих описаниях диссертант явно опирается на многочисленные рецензии и материалы, – как русские, так и итальянские, – следовало не просто их реферировать (особенно это касается III главы), но чаще давать точные отсылки (сноски). В то же время от автора в библиографии ускользнули некоторые важные работы отечественных театроведов, изучавших жизнь «Арлекина...» во времени, изменения трактовок от Моретти к Солери (известная статья А.В.Бартошевича, к примеру). В библиографическом аппарате исследования, представляется, следовало все же разграничить «источники» и «литературу» (налицо смешение понятий), хотя сам список внушителен, со значительной итальянской базой.

Отмеченные лакуны и частные недостатки не влияют на общую высокую оценку работы, выдвинувшей и комплексно разработавшей смелую, во многом оригинальную гипотезу зарождения, развития и становления искусства режиссуры в Италии. Диссертация написана на обширной, разноплановой источниковой базе и материалах на языке оригинала. Безусловно, данная работа отражает набирающую популярность общую тенденцию к междисциплинарным исследованиям, прибегающим к синтезу применяемых в пограничных областях методологических подходов, показывает хорошую ориентацию автора в гуманитарном знании в целом, широкую эрудицию в истории итальянской культуры. В то же время П.И.Воротынцев демонстрирует уверенные навыки музыковедческого и театроведческого анализа, искусствоведческую компетентность.

Все отмеченное позволяет прийти к следующему з а к л ю ч е н и ю: диссертация П.И.Воротынцева «Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX-XX веков» соответствует «Положению ВАК о порядке присуждения научным и научно-педагогическим работникам ученых степеней и присвоения научным работникам ученых званий», а ее автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство. Автореферат и публикации П.И.Воротынцева отражают основное содержание диссертационной работы.

Доктор искусствоведения, профессор
Кафедры истории театра России Федерального
государственного образовательного учреждения
высшего профессионального и послевузовского образования
Российский университет театрального искусства ГИТИС

 М.Г.Литаврина

Москва, Малый Кисловский пер., д.6. Адрес электронной почты: teatroved@gitis.net
Тел.(факс)+7 495 690 5226; +7 495 690 5178.

