

**Отзыв официального оппонента
на диссертацию П.И. Воротынцева
«Формирование режиссерского сознания в итальянской
театральной культуре XIX-XX веков»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.01 – Театральное искусство**

Диссертационное исследование Петра Ильича Воротынцева, посвященное становлению режиссерского искусства в Италии в XIX и XX вв., актуально, поскольку восполняет существенный пробел в российской науке о театре. Перед нами самостоятельная, оригинальная работа, обладающая несомненной научной значимостью.

Привлекает глубокая погруженность диссертанта в изучаемый материал. Без сомнения, им двигала искренняя любовь к театральному искусству Италии, к ее музыке и литературе, кинематографу (об опере нужно сказать отдельно). И, что немаловажно – к итальянскому языку, на котором проработаны необходимые источники и который П.И. Воротынцев не только изучил, но и превосходно слышит и чувствует, что передается читателю.

Насколько известно мне (с ответственностью могу утверждать применительно к петербургской школе), диссертации по истории итальянского театра в нашем современном театроведении – немалая редкость. Отечественная наука о театре после ухода крупнейших специалистов по Италии – С.К. Бушуевой, М.Г. Скорняковой, в истекающем году – М.М. Молодцовой, моего учителя, бесспорно нуждается в новых силах и, во всяком случае, в поддержании научного интереса к проблемам итальянского театра. Я не итальянист, однако за годы профессионального общения с М.М. Молодцовой прониклась глубоким уважением к итальянской театроведческой традиции, одной из сильнейших в мире, но у нового поколения аспирантов, диссертантов известной далеко не в должной мере, что и вызвало лично у меня заинтересованность работой П.И. Воротынцева.

Диссертацию отличает комплексный подход, объединяющий проблематику оперы, драматургии и драматической сцены в Италии XIX и XX вв. Это сильная сторона исследовательского замысла, и в этом видится опора на классические концепции нашего театроведения, прежде всего на труды С.С. Мокульского, где совокупно изучались художественные процессы в драматическом и оперном театре (на материале XVIII в. и др.). При этом в работе применены современные методы, разработанные в науке о театре и смежных гуманитарных дисциплинах.

Новизна исследования видится в выборе таких разных, но бесспорно знаковых фигур в театре Италии XIX–XX вв., как Д. Верди, Л. Пиранделло и Д. Стрелер, и в анализе их творчества под знаком истории режиссуры.

Оригинальна формулировка темы – «формирование режиссерского сознания», а не «режиссерской профессии», и диссертант убедительно доказывает, в какой мере в этом «режиссерском сознании» заключена специфика итальянского театра, и почему начинать историю итальянской режиссуры нужно именно с Джузеппе Верди. Меня поначалу удивила непрописанность здесь предпосылок возникновения режиссерского театра в Италии в период между двумя войнами (имеется только тема футуризма во второй главе), отсутствие имен таких «первопроходцев» профессии дострелеровских времен, как, например, Татьяна Павлова, Орацио Коста; нет также анализа режиссерских опытов Л. Пиранделло. Однако диссертант не излагает историю сложения в Италии режиссуры как самостоятельной дисциплины, а концентрирует внимание на переломных для национальной культуры этапах развития театрального творчества.

Специфика исторического пути итальянского театра, его замедленное движение к великой режиссуре XX в. было обусловлено, как справедливо пишет диссертант, «историческими особенностями развития итальянского государства и итальянской культуры» в период Рисорджименто (с. 6) и даже тем, что по своей внутренней сути «итальянская театральная культура не склонна к режиссерскому типу высказывания» (с. 188). Новации начались в

XIX в. в Италии с оперы, а не с драмы, как в остальной Европе. «Верди, – отмечает диссертант, – был первым итальянским художником от театра, который стал мыслить категориями целого» (с. 7). В связи с этим хотелось бы отметить, что в диссертации выстроилась еще одна ценная научная идея, отчетливая и убедительная, хотя не везде доведенная автором до строгих выводов. То самое «режиссерское сознание», историю развития которого выстраивает диссертант, на итальянской почве оказывается неотделимо от музыки, причем музыки драматизированной, то есть оперы. Именно этим лейтмотивом (порой увиденным в подтекст) в диссертации объединены все три главы. И поэтому мысль диссертанта многократно обращается к опере, не только в главе о Верди, но и в двух других. Приведу несколько примеров.

Во второй главе, посвященной драматургии Л. Пиранделло, диссертант привлекает для сравнения и доказательства своей мысли примеры из опер веристского направления – П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Д. Пуччини (на с. 89 и др.). В анализе «Шести персонажей...» показывает как одну из важнейших сторон «режиссерского мышления» Л. Пиранделло присущую ему музыкально-ритмическую организацию пространства, также ритм в организации движения героев: «Подобное крещендо персонажей, безусловно, говорит о ритмическом и темповом чутье автора» (с. 98). При анализе пьесы «Сегодня мы импровизируем» диссертант отмечает: «Наслоение голосов друг на друга очень напоминает излюбленный прием Верди. Композитор любил сталкивать голоса, накладывая их друг на друга...» (с. 113); далее он убедительно пишет об использовании мотивов «Трубадура» в художественной ткани пьесы Пиранделло.

В третьей главе, анализируя – очень подробно и даже вдохновенно – спектакль Стрелера «Арлекин – слуга двух господ», П.И. Воротынцев с уверенностью утверждает: «Стрелеру удалось, казалось бы, невозможное – привнести в драматический спектакль осязаемые черты музыкального представления» (с. 142). Содержательно развернута тема соотношения речи и вокала в этом спектакле (с. 148, 151-152). В этой связи диссертант

закономерно опирается на авторитетное суждение С.С. Мокульского о «музыкальной природе комедии масок», также на современного исследователя М.Г. Скорнякову, по-новому развивая их концепции.

На с. 177, разбирая «Трехгрошовую оперу» в постановке Стрелера, диссертант пишет: «Спектакль генетически вырастает из оперного искусства. <...> Колорит и тембр “Трехгрошовой оперы” меняется благодаря итальянскому языку, его упругой кантилене и броской эффектности». И далее ценный пассаж о том, как лично Стрелер пел брехтовский зонг. Также в связи с «Добрый человек из Сычуани» говорится о звуковедении в режиссуре Стрелера, что спектакль был «удивительно музыкален, побелькантовски мягок и протяжен» (с. 185).

В то же время, на с. 139-140 приводятся ценные рассуждения Д. Стрелера об интерпретации как основе режиссерского творчества. П.И. Воротынцев пишет: «...Речь идет о постановках опер, но это не суть важно. Такие слова триестец мог бы вполне сказать и о драматических постановках». Именно что важно! Высказывание Стрелера работает как раз на научную идею П.И. Воротынцева, тем более что это цитата из книги «История театральной режиссуры в Италии» (2003 г.).

Наиболее уязвимой частью работы мне показалось введение (как известно, это наиболее трудная часть любой диссертации). На с. 11-12 перечислена основная литература вопроса на русском, итальянском и английском языках. Подчеркну, что объем источников вполне достаточен, автор использовал и итальянскую театральную периодику, и видеозаписи спектаклей, иконографический материал из итальянских собраний (качественно выполнен анализ виденных им спектаклей). Однако, на мой взгляд, во введении не хватило развернутого и углубленного анализа этих источников и, вполне вероятно, полемики с некоторыми исследователями, с чьим мнением диссертант очевидно не согласен. Так, полемический аспект обозначен на с. 1: «Некоторые исследователи ... считают, что режиссура (как явление) существовала еще в Античности, другие, напротив, доказывают, что

это факт позднего художественного мышления. Как мне кажется, не правы ни те, ни другие». Но собственно полемику со своими предшественниками диссертант развернуть не рискнул, и причины этого не вполне понятны. Это первое мое критическое соображение по поводу введения.

Второе: мне думается, что в работе, посвященной «формированию режиссерского сознания» требовалось развернутое историко-теоретическое введение в проблему становления режиссуры в конце XIX – начале XX вв. и на предшествующем этапе, тем более что в современном российском театроведении эта проблема разработана, как на русском, так и на зарубежном материале. На с. 5-6 перечислены имена А. Антуана, О. Брами, М. Рейнхардта, Ж. Копо, Г. Крэга, К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда и Е.Б. Вахтангова, но здесь даже не упомянуты деятели XIX в. – ни Л. Тик, К. Иммерман, Г. Лаубе, но даже Ч. Кин и мейнингенцы. И поэтому в дальнейшем изложении возникает, например, такая исторически неточная мысль, касающаяся постановки «Аиды» Верди в Милане: «Маэстро требует большего сходства с Древним Египтом. Принцип максимального сближения с эпохой станет главным для таких итальянских режиссеров XX века, как Висконти и Дзеффирелли. Можно сказать, что Верди предопределил в “Аиде” традицию» (с. 63). А ведь это 1872 г., когда принцип историзма (или так называемого «археологического реализма») в сценографии был уже разработан Ч. Кином (1850-е гг.), и уже готовились европейские турне мейнингенцев. Мне представляется, что Верди действовал именно в русле театральных новаций своего времени, и это лишний раз подтверждает значимую для диссертанта мысль о «режиссерском сознании» Верди, а до Л. Висконти и Ф. Дзеффирелли здесь довольно далеко. Таковы, с моей точки зрения, наиболее серьезные недочеты представленной работы, проявившиеся во введении. Отмечу, что в главах проблемные аспекты истории режиссуры изложены на конкретном материале достаточно убедительно.

Не вполне выверенным показался мне стиль изложения: диссертант чередует – иной раз в пределах одного абзаца – местоимение «я» («я

придерживаюсь мнения», с. 5; «на мой взгляд», с. 7 и мн. др.), что нехарактерно для строго научного текста, и более традиционное «мы» («мы можем вспомнить», с. 5; «наше внимание будет приковано», с. 8 и мн. др.), при этом рядом появляется «автор» (на с. 8 и др., также во всем заключении). Было бы правильнее использовать единый прием. Добиваясь живости и выразительности языка (а достичь этого ему бесспорно удалось), диссертант злоупотребляет разговорными оборотами (встречается: «публика повелась на...», с. 55; «вполне себе успешный», с. 84; «заточен на...», с. 132 и т. п.), что не совсем корректно для научного текста, но с другой стороны – лишний раз подтверждает его самостоятельность. Еще один формальный недостаток – употребление в диссертации фамилий русских исследователей без инициалов: уже на с. 1 глаз резануло «Бояджиев пишет об этом так». По обязанности коснусь оформления текста: к сожалению, в нем меньше, чем хотелось бы, запятых и больше, чем хотелось бы, опечаток («антиарестовским» вместо «антиаристотелевским» на с. 181; фамилия художника Жака Калло на с. 140 пишется «Коло»). Почему-то не повезло трудам Г.Н. Бояджиева: на с. 1. и в списке литературы его известнейшая книга названа «Вечно живой театр эпохи Возрождения», тогда как у автора «Вечно прекрасный...»; другая его монография на с. 143 и 156 и в списке литературы обозначена как «Итальянская комедия масок», хотя название «Итальянская народная комедия» имело, как мы знаем, концептуальный смысл.

Означенные недочеты не носят принципиального характера и не влияют на общую, несомненно положительную оценку проделанной П.И. Воротынцевым работы.

В целом диссертация представляет собой самостоятельную, целостную, законченную научную работу, ее основные положения и выводы надлежащим образом обоснованы.

Автореферат и публикации П.И. Воротынцева, в том числе три – в ведущих научных рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК, адекватно и с достаточной полнотой отражают содержание диссертации.

Считаю, что диссертация «Формирование режиссерского сознания в итальянской театральной культуре XIX-XX веков» соответствует всем критериям, установленным Положением о присуждении ученых степеней № 842 от 24 сентября 2013 г., а ее автор Петр Ильич Воротынцев заслуживает присуждения ему искомой ученой степени кандидата искусствоведения.

Некрасова Инна Анатольевна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
зарубежного искусства Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства
191028 Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34
тел. (812) 273 15 81, факс (812) 272-24-79

e-mail: nekrassova-inna@mail.ru

17 ноября 2014 г.

