

*На правах рукописи*

**Биккулова Диана Ракиповна**

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

Специальность – искусствоведение  
17.00.01 – Театральное искусство

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2019



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**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 здании Санкт-Петербургской консерватории в период с 1912 по 1919 гг. Этот театр с первых же дней привлек к себе самое пристальное внимание прессы 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», 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, полученный от МХТ, вел к утверждению новой системы театральных взаимоотношений, связанной в том числе с высоким уровнем художественной дисциплины<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «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.:

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», заключающийся «в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля»<sup>2</sup>.

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.

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»<sup>3</sup>.

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.

### **Степень научной разработанности темы.**

Среди трудов, в той или иной степени отражающих работу ТМД, особый

---

Московский Художественный театр, 2007. – С. 29-30.

<sup>2</sup> Лапицкий И.М. Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, 1912 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 3, Ед. хр. № 16.

<sup>3</sup> Покровский Б.А. Ступени профессии. – М.: ВТО, 1984. – С. 83.

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 1962<sup>4</sup>). 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 музыкальной драмы, содержит разбор нескольких спектаклей<sup>5</sup>. В целом же, оценивая деятельность Лапицкого, Гозенпуд резко противопоставляет ее творческим поискам

---

<sup>4</sup> Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М.: Искусство, 1962, 712 с.

<sup>5</sup> Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 – Музыка: Ленинградское отделение, 1975.

Ф.И.Шаляпина (разумеется, не в пользу первого), что вряд ли можно назвать обоснованным<sup>6</sup>.

Кратко, обзорно освещена деятельность театра в ее положительных и отрицательных аспектах в книге Ю.В. Келдыша «Очерки и исследования по истории русской музыки»<sup>7</sup>.

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»<sup>8</sup>.

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 консерватории<sup>9</sup> – именно эта сцена была арендована для спектаклей ТМД. В 3 параграфе второй главы автор приводит обзор основных спектаклей театра и реакцию на них современной печати.

Фокус внимания Е.А. Александровой<sup>10</sup> был направлен на изучение приемов постановки массовых сцен, применявшихся Лапицким в театре, его репетиционной работы с артистами хора.

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки /Вступ. ст. О. Левашевой – М.: Советский композитор, 1978. – 512 с.

<sup>8</sup> Исаханов Г.Д. Далекое близкое: призрак оперного режиссера// Театр. – 2007. - № 30. – С. 134-152.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Александрова Е.А. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - Москва, 2012.

В одном из разделов диссертации Л.Н.Бакановой<sup>11</sup> подробно рассматривается постановка «Снегурочки», осуществлённая И.М. Лапицким в ТМД в 1914 году. Большой научный интерес представляют также ее статьи, посвященные театру<sup>12</sup>.

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.

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;

---

<sup>11</sup> Баканова Л.Н. «Снегурочка Н.А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX-XX веков: динамика режиссерских концепций», диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - Санкт-Петербург, 2015.

<sup>12</sup> 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.

- 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. Маркова<sup>13</sup>, А.А. Гвоздева<sup>14</sup>, К.Л. Рудницкого<sup>15</sup>, И.Н.Соловьевой<sup>16</sup> и других. В диссертации использованы труды по истории оперного театра – А.А. Гозенпуда, И.И. Соллертинского, Э.А. Старка, Б.В. Асафьева, И.Д. Гликмана, В.Е.Боровского, В.П. Россихиной, Б. Горовича, М.Д. Сабининой<sup>17</sup>, а также материалы сборников и монографии практиков оперного театра: режиссеров и

<sup>13</sup> Марков П. Новейшие театральные течения (1898-1923) - М., 1924; Марков П. Режиссура Вл. Ив. Немировича-Данченко в музыкальном театре. – М., 1960.

<sup>14</sup> Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы – Пг: Academia, 1923,

<sup>15</sup> Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. - М.: Наука, 1969; Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1898-1907. – М.: Наука, 1989.

<sup>16</sup> Соловьева И.Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. - М.: Московский Художественный театр, 2007.

<sup>17</sup> Гозенпуд А.А. Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И.Шаляпин (1890-1904) – Л.: Музыка, 1974; Гозенпуд, А.А. Русский оперный театр между двух революций. 1905-1917– Л.: Музыка, 1975; Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр (1917-1941) : очерк истории – Л. : Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1963; 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; Старк Э. Петербургская опера и ее мастера – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018; Асафьев Б. Об опере: избранные статьи – Музыка, 1976; Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр - Л.: Советский композитор, 1989; Боровский В.Е. Московская опера С. И. Зимина. – М.: Советский композитор, 1977; Россихина, В.П. Оперный театр С. Мамонтова / В.П. Россихина; ред. и вступ. статья И. Ф. Кунина. - М., Музыка, 1985; Горович Б. Оперный театр. – Л.: Музыка, 1984; Сабинина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. - М.: Композитор, 2003.



актеров-певцов (Ф.И.Шаляпина, В.Э. Мейерхольда, А.А.Санина, В.П. Шкафера, Н.Н. Боголюбова, С.Ю. Левика<sup>18</sup>).

Основным **материалом** исследования стали архивные данные. В процессе изучения истории Театра музыкальной драмы автором диссертации был проведён анализ источников, хранящихся в 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<sup>19</sup>; 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 машинописи 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:

---

<sup>18</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа/ Предисловие Б. Покровского. Комм. и послесловие Е. Дмитриевской. – М.: Союзпечать, 1990; Мейерхольд В.Э. Статьи, Письма. Речи. Беседы: в 2-х ч. - Часть 1: 1891 - 1917 гг. - М.: Искусство, 1968; Санин, А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания / А. А. Санин; сост. Н. М.Кинкулькина. - М.: Композитор, 2002; 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; Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера - М.: ВТО, 1967; Левик, С. Ю. Записки оперного певца - М.: Искусство, 1962; Левик, С. Ю. Четверть века в опере - М.: Искусство, 1970.

<sup>19</sup> 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).

- впервые изучены и введены в научный оборот ранее неизвестные архивные материалы по творчеству и организационной системе ТМД;
- 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 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).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **введении** дано обоснование актуальности темы и главной проблемы диссертационной работы; определены объект, предмет, цель и задачи, теоретико-методологическая основа. Также во введении сообщается об апробации результатов, теоретической и практической значимости исследования.

**В первой главе «Оперный театр России начала XX века и И.М.Лапицкий. Идея «Художественной оперы»,** состоящей из двух параграфов, рассматриваются наиболее значимые тенденции отечественной оперной сцены начала XX века и выявляются предпосылки тех преобразований, которые И.М. Лапицкий задумал осуществить в своем оперном театре.

***1.1.«Отражения действительности» на русской оперной сцене в спектаклях Н.Н. Арбатова, А.А. Санина, П.С. Оленина, И.М. Лапицкого и других.*** Начало XX века в истории оперного театра России – время особенно интенсивное, насыщенное, противоречивое. Наряду с отдельными талантливыми достижениями (среди которых возвышается творчество Ф.И.Шаляпина), оно наполнено общим ощущением назревшего кризиса в области оперного сценического искусства. Проблема сценического воплощения партитуры, оказавшись в центре оживленных критических дискуссий времени, подготовила почву для возрастания роли оперного режиссера. Музыкальная печать с настойчивостью фиксировала отставание оперы от достижений драмы, многие «заговорили о реформе, о возможности и необходимости создать Художественный оперный театр по образцу «Художественного драматического

театра»<sup>20</sup>. Принцип достоверности, детализированная конкретность в воссоздании жизни, которые обосновались в те годы на оперной сцене, стали действенным орудием против оперной «вампуки».

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»<sup>21</sup>, большое внимание стало уделяться массовым сценам. Лучшие постановки Н.Н.Арбатова, А.А.Санина, П.С.Оленина, И.М.Лапицкого (и некоторых других) воспринимались их современниками как «отражения действительности», как воплощенная на сцене «правда жизни». Несмотря на существование иных, даже противоположных тенденций, именно поиск достоверности, жизненности становится в то время наиболее значительным, ведущим направлением на отечественной оперной сцене.

***1.2. И.М. Лапицкий на пути к Театру музыкальной драмы: постановки на императорской сцене и статьи о театре.*** В данном параграфе исследовано творческое становление И.М. Лапицкого, предшествующее созданию Театра музыкальной драмы.

Большое влияние на мировоззрение и театральные взгляды Лапицкого оказало пребывание в стенах Московского Художественного театра, которое продлилось несколько месяцев сезона 1902-1903. Не менее важна была работа с Н.Н.Арбатовым, который пригласил его своим ассистентом в оперную антрепризу М. Кожевникова (год спустя, после ухода Арбатова, Лапицкий занял его место). Из оперных режиссеров, которых пресса того времени называла «реалистами», И.М. Лапицкий оказался наиболее последователен в своих художественных исканиях. Получив постановочный опыт на императорской сцене<sup>22</sup>, увлеченный преобразованиями, которые он наблюдал в Московском

---

<sup>20</sup> Энгель Ю. Письма о московской опере// Русская музыкальная газета – 1907. – № 39.

<sup>21</sup> Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций: 1905-1917 –Музыка: Ленинградское отделение, 1975. – С. 77.

<sup>22</sup> Среди спектаклей, поставленных Лапицким (под псевдонимом Михайлов) на императорской сцене - «Каменный гость» (1906), «Нерон» (1907), «Сказание о граде Китеже

Художественном театре, Лапицкий решает во что бы то ни стало открыть собственный театр, в котором было бы возможно произвести оперную реформу. За несколько лет эта идея из мечты преобразуется в продуманный план. В данном параграфе автором исследования проанализированы «Письма о театре» и «Записка о Художественной опере» И. Лапицкого как важнейшие источники, в которых сформулирована сущность той художественно-эстетической платформы, что вскоре легла в основу ТМД.

**Во второй главе «Постановки Театра музыкальной драмы (1912-1919)»** прослеживаются вехи творческой жизни театра – с момента его основания до преждевременного финала деятельности. В хронологическом порядке представлены и проанализированы (с разной степенью подробности) постановки, осуществленные за время существования ТМД.

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

*2.1.1. Первый сезон (1912-1913).* Для открытия театра Лапицкий выбрал «Евгения Онегина» П.Чайковского, задумав представить публике новое прочтение давно знакомого материала. Это было, в том числе, и новое музыкальное прочтение – интерпретацию молодого дирижера М.Бихтера критика назвала спорной и «до дерзости новаторской»<sup>23</sup>, возникли оживленные дискуссии о своеобразии темпов, акцентов, нюансов. В постановке Лапицкий хотел отобразить «обаяние провинциального быта», воссоздать атмосферу эпохи. Про ларинский бал писали, что «это сама жизнь, перенесенная на сцену»<sup>24</sup>. Несмотря на отдельные неровности исполнения, критика в целом благосклонно восприняла и молодых солистов спектакля, особенно отметив М.Бриан – лирическую, одухотворенную Татьяну.

Ключевым событием сезона стала премьера «Нюрнбергских мастерзингеров» Р. Вагнера, масштабной, сложной партитуры, впервые представленной в России полностью, без купюр. В.Каратыгин увидел в этой

---

и деве Февронии» (1908).

<sup>23</sup> Отзыв музыкального критика Вячеслава Каратыгина.

<sup>24</sup> Коптяев А. Открытие театра музыкальной драмы в консерватории // Биржевые ведомости.– 1912, 12 декабря– № 13295.

постановке «реализм, в пределах художественности и в полном союзе с музыкой». Впечатление «большого эстетического торжества» производили массовые сцены, в частности ночная драка на улицах Нюрнберга, где хор создавал ощущение «дикой разъяренной стихии». Бережное воссоздание архитектуры средневекового города, погружавшее в его атмосферу, также было отмечено критикой. Но, взяв следом «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, оперу на фантастический сюжет, театр потерпел свою первую творческую неудачу – спектакль воспринимался эклектичным и лишенным цельности.

*2.1.2 Второй сезон (1913-1914).* «Борис Годунов», народная драма Мусоргского, открывшая сезон, была близка творческим интересам Лапицкого. Режиссеру удалось достоверно воссоздать историческую эпоху, ее настроения и быт. Творческий почерк Лапицкого отличала особая внимательность к деталям, тщательность в разработке каждого элемента спектакля, что было отмечено прессой<sup>25</sup>. Критика приняла с одобрением А.Мозжухина-Бориса, отметив не только вокальное мастерство, но и сценическую свободу, продуманность созданного образа.

Постановке «Кармен» суждено было стать одним из наиболее значительных спектаклей Театра музыкальной драмы. А.Блок посвятил исполнительнице Кармен, Л. Андреевой-Дельмас, стихотворный цикл. Писатель Л.Андреев в развернутой рецензии утверждал, что впечатление от спектакля может быть «сравнено только с чувством, которое оставляли лучшие постановки Художественного театра»<sup>26</sup>. Музыкальные критики оживленно обсуждали режиссерские новации Лапицкого, которые в этом спектакле проявились с особенной силой. Действие было перенесено режиссером в начало XX века, в современную Испанию. Любовная драма развивалась среди будничных

---

<sup>25</sup> «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...» / Каратыгин В. Музыкальная драма //Аполлон. – 1913. – № 8. – С. 67.

<sup>26</sup> Андреев Л. К сотому представлению Кармен// Биржевые ведомости. – 14 марта 1916. – № 15440.

происшествий, была лишена привычной «оперности» и идеализации, создавала ощущение жизненных событий, перенесенных на сцену. Последовавшие «Мазепа» Чайковского и в особенности «Богема» Пуччини развили и закрепили основные художественные принципы театра, сформулированные Лапицким как «стремление ко внутренней и внешней правде»<sup>27</sup>. В «Мазепе» особенно отмечали высокое мастерство в разработке массовых сцен. Роль хора была расширена режиссером. Эмоциональная кульминация, сцена казни Кочубея, была решена в духе античных трагедий. Зритель по воле режиссера не видел саму казнь, он мог наблюдать лишь реакцию толпы на происходящее – и здесь Лапицкому удалось скупыми средствами достигнуть редкого по силе эмоционального эффекта.

Особняком стояла премьера вагнеровского «Парсифаля», после которой на Лапицкого обрушились упреки в непонимании Вагнера, в слишком явном отходе от авторских указаний, в отсутствии в спектакле особой мистической атмосферы. Центр тяжести в новой постановке ТМД сместился в сторону музыки – по общему признанию, опера была разучена и исполнена на первоклассном художественном уровне.

*2.1.3. Третий сезон (1914–1915).* Стремясь расширить границы возможностей театра Лапицкий в новом сезоне продолжил обращение к сферам сказочного, фантастического, потустороннего – были поставлены «Снегурочка», «Фауст», «Пиковая дама». Большой интерес вызвало появление в партии Снегурочки Л.Я.Липковской, незадолго до этого вошедшей по приглашению И.М. Лапицкого в труппу ТМД. Ей удалось соединить изящную хрупкость и поэтичность сказочной героини с психологически тонким отображением любовных чувств.

На материале «Фауста», лирической оперы Ш.Гуно, полной сценических условностей, еще рельефнее и резче выявилось стремление Лапицкого к жизненной достоверности. Это стремление привело к целому ряду изменений,

---

<sup>27</sup> Лапицкий И.М. Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, 1912 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 3, Ед. хр. № 16.



внесенных режиссером в текст партитуры. Как и «Кармен», опера была поставлена в новом переводе, подготовленном М. Веселовской (в нем реплики героев были приближены к повседневной речи). Постановка изобиловала интересными вариантами решения мизансцен. В центре же был образ Мефистофеля, созданный талантливым артистом А.Мозжухиным под руководством Лапицкого. Саркастичный и язвительный демон в трактовке ТМД был лишен романтически-инфернальных черт, зато был своим в мире погребков, площадей и улочек средневекового города, где задумывал очередную хитроумную западню.

Работа над «Пиковой дамой» проходила при участии М. И. Чайковского, его пожелания были учтены при постановке. Оживляя «страницы блестящего века Екатерины», Лапицкий выдвинул на первый план показную пышность эпохи, ее стремление к театрализации и внешним эффектам. Много внимания было уделено любовному воссозданию стиля, примет времени, деталей обстановки. Костюмы были скопированы с хранящихся в музеях оригиналов, интерьер бальной залы – с Ораниенбаумского дворца. При этом распределение главных ролей было признано малоудачным. Среди роскоши интерьеров, выдержанных в стиле рококо, драма героев несколько затерялась, отошла на второй план.

**2.2 «Революция в опере» и ее последствия. (Театр музыкальной драмы в 1915–1919)** 2.2.1. *Четвертый сезон (1915-1916)*. Сезон открылся «Аидой» Дж.Верди. Это стало первым обращением театра к Верди и к итальянскому оперному бельканто, что воспринималось критикой как знаковое событие. Режиссерская версия Лапицкого была продуманной, изобретательной, уводящей от привычного шаблона. Вместо условного дворца фараона в Мемфисе перед зрителями представляли «голые, суровые, почти циклопической постройки каменные стены»<sup>28</sup> (к работе над спектаклем Лапицкий привлек молодого П.Н.Шильдкнехта, который годы спустя станет художником фильмов Л.Бунюэля). Режиссер отошел от ремарок, указывающих на место действия —

---

<sup>28</sup> Тимофеев Г. Приспособление «Аиды» Верди для Театра музыкальной драмы // Речь, Петроград. – 1915. – 18 сентября. – № 257. – С.5.

критика начала XX века отнеслась к этому настороженно. Сценическое действие начиналось уже во время оркестрового вступления, с мерного движения мобилизованной на войну толпы, проходящей через высокую паперть храма. На этом тревожном фоне, в этой завораживающей и подавляющей атмосфере, отчетливо ощущались одиночество и обреченность главных героев.

Опера «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, впервые представленная в России именно на сцене ТМД, была решена Лапицким как психологическая драма. Сценическое воплощение оперы оказалось, по выражению Э. Старка, «слишком обременено плотью»<sup>29</sup>. Событийная канва, драматическая интрига (любовный треугольник и страдания мужа-ревнивца) в трактовке Лапицкого были выдвинуты на первый план. Правдивость отображения чувств в ходе работы над спектаклем оказалась в центре внимания режиссера. Символистская опера была поставлена с позиций психологического реализма – достоверно и рельефно передавались терзания ревнивого супруга, которые привели его к убийству Пеллеаса, его мукам у смертного одра Мелизанды и т.д.

За оперой Дебюсси последовали «сцены из оперы Пуччини» – так был жанрово обозначен спектакль на основе оперы «Мадам Баттерфляй». Лапицкий обошелся с партитурой с непривычной для того времени свободой – первое действие не исполнялось, началом служил стихотворный пролог, специально написанный для спектакля Т. Щепкиной-Куперник. Действие оперы, таким образом, начиналось в доме покинутой женщины и было сосредоточено на ее личной драме. М.В.Веселовская, исполнявшая партию Чио-чио сан, отображала страдания и смерть героини – по воспоминаниям С.Левика – с предельной, почти натуралистической достоверностью.

Бурный интерес вызвала премьера «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха – спектакль, изобретательный по режиссерской концепции и ее воплощению. Обратившись к гофмановской мистике, Лапицкий не изменил себе: демонические, сверхъестественные события оперы представляли в его версии как плод воспаленного воображения главного героя, «полубезумного поэта-

---

<sup>29</sup> Старк Э. Новые постановки в Музыкальной драме// Аполлон. –1915. –№ 8-9. – С. 113.

фантаста»<sup>30</sup>, талантливо воплощенного солистом театра И.П.Варфоломеевым. Особенно поражала зрителей сцена бала из первого действия – не только Олимпия, но и все гости (было задействовано около пятидесяти статистов) вдруг начинали двигаться как механические куклы, производя завораживающе-жутковатое впечатление.

2.2.2. *Пятый сезон (1916-1917)*. В начале сезона Лапицкий вновь обратился к Мусоргскому, работа над «Хованщиной» велась совместно с дирижером Г.Фительбергом. В постановке режиссера были расставлены свои смысловые акценты. Лапицкого интересовал не мистицизм народной жизни (и критики нещадно пеняли ему за отсутствие религиозного настроения, «необходимой выразительности мистической стороны»<sup>31</sup>), а ее пугающая стихийность; он словно стремился воплотить на сцене «беспокойный дух эпохи»<sup>32</sup>. Незадолго до революционных событий, режиссер, по отзыву одного из критиков, увидел и отобразил народ как «страшную стихию, рождавшую и безобразное стрелецкое насилие, не знавшее никакой препоны своим диким стремлениям, и страстное, безудержное, фанатическое раскольничье движение»<sup>33</sup>. В каждом герое эта стихийная сила, подверженная всеобщему трагическому безумию, преломлялась особым образом. В центре же оказался образ Досифея – в постановке Театра музыкальной драмы он был не мудрым старцем, исполненным духовного величия, а деятельным, полным энергии, страстным фанатиком. Как и остальные, он был вовлечен в стихию борьбы за власть, в данном случае – за власть духовную. По признанию А. Бенуа, в финальной сцене Лапицкому удалось создать впечатление «чудовищного жертвоприношения и мучительной массовой катастрофы»<sup>34</sup>.

Спектакль «Король забавляется» стал смелой попыткой синтетического

---

<sup>30</sup> Freddo Сказки Гофмана//Зритель. - 1916. - № 3. - С. 11.

<sup>31</sup> Тимофеев, Г. Хованщина Мусоргского в Театре музыкальной драмы // Речь. – 1916. – № 265/26 сент. – С. 4.

<sup>32</sup> Зигфрид (Э. Старк) Хованщина в Музыкальной драме// Обозрение театров. –1916. – № 3228-3229. – С. 7-8.

<sup>33</sup> Зигфрид (Э. Старк) Хованщина // Обозрение театров. – 1916. – № 3230. – С. 8.

<sup>34</sup> Бенуа А. Хованщина в «Музыкальной драме» // Речь. – 1916. – № 276. – С. 2.

зрелища – в нем И.М.Лапицкий решил объединить сцены из оперы Верди и драмы Гюго. Изначально режиссер стремился дополнить слабое с его точки зрения оперное либретто, привить ему логику и драматургический каркас пьесы-первоисточника, но стилистического единства в конечном итоге достигнуть не удалось – на премьере чередование оперных и драматических эпизодов произвело впечатление «грубо насильственного внедрения в организм постороннего тела...»<sup>35</sup>. Сам же Лапицкий был удостоен шквала упреков в режиссерском произволе. Последовавшие за этим спектаклем премьеры «Quo vadis» Ж. Нугеса и «Свадьбы» В. Эренберга не улучшили ситуацию.

2.2.3. *Шестой и седьмой сезоны (1917-1918, 1918-1919)*. В начале шестого сезона театр выпустил две оперы М. Мусоргского, «Сорочинскую ярмарку» и «Женитьбу» (но фактически они были подготовлены еще в конце прошлого, пятого, сезона). «Сорочинская ярмарка» была впервые поставлена в Петербурге – и впервые исполнялась в новой редакции Ц. Кюи, изданной годом ранее. Живая, радостная постановка, по отзыву Б. Асафьева, имела большой успех благодаря участию таких артистов ТМД как П.Журавленко («замечательно типичный» Черевик), С.Волгин (Попович), Покровская (Парася), В.Луканин (Кум) и др.<sup>36</sup>.

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

**В третьей главе «Театр музыкальной драмы: организация театрального дела, лица и судьбы»** выявлена специфика режиссерской и организаторской деятельности Лапицкого, основные принципы его работы с коллективом театра.

В параграфе *3.1. "Труппа театра. Работа Лапицкого с дирижерами, солистами, артистами хора, художниками"* рассматривается модель театрального организма, которую И.М. Лапицкий пытался претворить в жизнь

---

<sup>35</sup> Старк Э. О некотором режиссерском произволе // Обозрение театров. – 1916. – № 3274. – С. 8.

<sup>36</sup> Глебов И. [Асафьев Б.] «Сорочинская ярмарка» и «Женитьба» в Театре музыкальной драмы // Русская воля. – 1917. – № 245.

в ТМД и которая была для практики оперного театра начала XX века совершенно не типичной.

Задачи, которые И.М. Лапицкий себе ставил, лежали как в области художественного творчества, так и в области театральной этики. Он задумал «перевоспитать оперных деятелей в артистов музыкально-драматического театра»<sup>37</sup>. Создавая оперный театр нового типа, Лапицкий ставил себе задачей «уничтожение кастовых границ»<sup>38</sup> внутри труппы, демократизацию внутренней жизни. Юрист по образованию, он закрепил свои принципы на бумаге: в частности, в договор о поступлении на службу в театр был внесен пункт об обязанности 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<sup>39</sup>.

#### **Дирижеры театра. Творческое сотрудничество Лапицкого и Бихтера.**

Лапицкий одним из первых в отечественном оперном театре заявил об огромной важности сотворчества оперных режиссера и дирижера - «два единомышленника», «два главнокомандующих», они в ходе подготовки спектакля были «обязаны быть лицом «единым и нераздельным»<sup>40</sup>. Ему нужен был не просто первоклассный музыкант, а сподвижник. Кроме того, согласно замыслу Лапицкого, отказаться от оперной «вампуки» следовало не только в режиссуре, но и в музыкальной интерпретации. Режиссеру-новатору требовался новатор-дирижер – и он привлек для этой цели пианиста М.А. Бихтера, убедив его дебютировать в новом качестве в спектаклях ТМД. Талантливый молодой пианист, эрудированный музыкант, чуткий аккомпаниатор, работавший совместно с лучшими певцами своего времени, М.А. Бихтер по представлению И.М.Лапицкого был тем, кто мог выйти за сложившиеся рамки, предложить

---

<sup>37</sup> Основные положения Театра музыкальной драмы: брошюра, 1912 // РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 3, № 16.

<sup>38</sup> Лапицкий И.М. Задачи ТМД, система и методы их выполнения: статья, машинопись, 1939// РГБИ, Арх.фонд № 15, И.М. Лапицкий, К.1, № 32.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Лапицкий И.М., Записка о Художественной Опере в Санкт-Петербурге: статья, машинопись, 1910// РГБИ, Арх. фонд № 15, И.М. Лапицкий, К. 1, № 11.

свежее, новое прочтение классических партитур. Бихтер был нужен ему и как музыкальный руководитель, способный наладить по-новому репетиционный процесс. Лапицкий в своих ожиданиях, в целом, не ошибся.

Тем не менее, «до дерзости» смелые интерпретации Бихтера<sup>41</sup> вызвали горячие дискуссии среди музыкальной критики. Бихтер был дирижером яркой индивидуальности, его трактовки русских опер отличала высокая степень свободы в обращении с темпоритмом, склонность к *rubato* и неожиданным акцентам. Пережив не раз за время работы в ТМД всевозможные нападки со стороны прессы, после ухода из театра (1916) Бихтер возвратился к камерному музицированию.

После ухода М.А. Бихтера значительное влияние на музыкальную жизнь театра стал оказывать Гжегож (Григорий) Фительберг, талантливый польский дирижер, приехавший в 1915 году в Петроград и вскоре приглашенный Лапицким в ТМД. Были и другие имена. Так, для воплощения вагнеровских партитур Лапицким был специально приглашен финский дирижер Георг Леннарт Шнеевойгт (Шнеефогт). Постоянными дирижерами театра были А.В.Павлов-Арбенин, А.Э. Маргулян, А.В. Гаук (с 1917) и другие.

**Работа с солистами в ТМД.** Отбирая артистов в театр, Лапицкий сознательно делал ставку на молодежь, недавних выпускников консерватории, не отягощенных большим сценическим опытом. Ему нужны были молодые, работоспособные артисты с комплексом вокальных и сценических данных, готовые выполнять режиссерские указания, стать частью единого творческого ансамбля. Тем не менее, среди солистов театра состояли выдающиеся дарования, многие из которых (такие как М.Бриан, М.Давыдова, П. Журавленко, И. Иванцов и др.) были открыты и сформированы именно в стенах ТМД.

Лапицкий-режиссер никогда не перекраивал, не сдерживал творческую индивидуальность артиста в угоду своей концепции, – он выстраивал образ совместно с певцом, исходя из психофизиологических особенностей последнего,

---

<sup>41</sup> Под руководством дирижера разучивалась первая премьера театра, «Евгений Онегин», за ним последовали «Борис Годунов», «Садко», «Снегурочка».

давая артисту необходимую свободу. В ходе репетиций Лапицкий (совместно с дирижером) добивался как от солистов, так и от артистов хора непрерывности существования в образе, пластической и вокальной естественности. Стремление к простоте, безыскусности, органичности движений и пения было частью творческой программы нового театра.

**Работа с артистами хора.** Массовые сцены, как правило, отмечались в прессе как неоспоримое достоинство театра Лапицкого. Их подготовке уделялось очень большое внимание. В первое время дирижер репетировал с каждым артистом хора отдельно, как обычно работают с солистами. «Сплошь и рядом он усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижерскую палочку»<sup>42</sup>. Большое значение имело и то, что на каждого артиста хора шили отдельный костюм, художником-гримером в индивидуальном порядке подбирался грим, и, наконец, «каждый получал индивидуально разработанное задание сценического характера»<sup>43</sup>. Вместо безликой массы хора перед зрителями представала галерея продуманных сценических образов.

**Работа с художниками.** Рубеж XIX-XX веков (начиная с частной оперы С.И. Мамонтова) это время, когда в оперу пришли крупнейшие художники эпохи, когда живописное решение зачастую определяло общую концепцию спектакля – когда художник становился его сотворцом. Тем отчетливее на этом фоне выделялась позиция И.М. Лапицкого. Режиссер сам определял будущее сценографическое решение спектакля – он, как правило, создавал эскизы к каждому действию оперы, намеченной к постановке. Далее ему нужен был лишь исполнитель, не соавтор. Лапицкий привлекал в театр крепких ремесленников, выпускников Академии художеств, как правило, близких эстетике передвижников – таких, например, как К. Вещилов (любимый ученик И.Репина), А.Шильдер и других.

В параграфе 3.2. «*Управление и экономика*» осмысляются аспекты жизни театра, связанные с его организацией и управлением. С точки зрения

---

<sup>42</sup> Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М., Искусство, 1962. – С. 568.

<sup>43</sup> Там же.

организационной формы Театр музыкальной драмы прошел следующую эволюцию. Он был создан как *Товарищество на вере* (1912). Вкладчики театра, преимущественно люди состоятельные и далекие от театральной практики, регулярного участия в управлении не принимали. На этом этапе создатель театра И. Лапицкий совмещал все ключевые ипостаси, фактически выполняя функции директора, художественного руководителя и главного режиссера-постановщика. Также он являлся председателем правления вкладчиков, и, соответственно, обладал, пожалуй, предельно возможной для такого коллективного предприятия как театр полнотой власти.

В течение первых трех сезонов ТМД стал одним из популярнейших культурных мест города. На премьерах его зал был переполнен. Труппа театра и состав оркестра уже в течение первого года расширились более чем в два раза.

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. В то же время в трудовом договоре, заключаемом в ТМД, утверждались гарантии неременной материальной поддержки от театра 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.

В 1915 году ТМД реорганизовался, став, как в 1902 г. Художественный театр, акционерным *Товариществом на паях*. К этому моменту структура управления усложнилась и к началу четвёртого сезона выглядела следующим образом: избиралось Правление пайщиков во главе с его председателем (в 1915-1916 г. это был банкир Д.Л. Рубинштейн), а посредническую функцию между правлением и труппой выполнял Совет (в него входил и сам И.М. Лапицкий). По его представлению Правление принимало и утверждало все основные решения, связанные с жизнью театра: финансовую смету, репертуар, принятие на работу артистов и др. Таким образом, единоначалие Лапицкого если и не



было утрачено, то обросло рядом досадных препятствий.

Одной из амбициозных целей И.М. Лапицкого, заявленной еще во время сбора средств на открытие театра, стало создание самоокупающегося оперного предприятия (да еще и такого, что следовало бы преимущественно художественным задачам, а не требованиям кассы). Не сразу, но эта цель была достигнута. Ко времени перехода на форму акционерного товарищества, театр, согласно документам, начал приносить прибыль<sup>44</sup>, хотя и небольшую — и это при том, что И.М. Лапицкий, не в пример многим антрепренерам, никогда не гнался за количеством премьер, а афиша ТМД в отличие от большинства других оперных театров не пестрела именами знаменитостей-гастролеров.

К сожалению, финансово плодотворный период не смог продлиться долго. Основной причиной тому были стремительно надвигающиеся исторические перемены. Переломным в жизни театра, как и страны, стал революционный 1917 год. Шестой сезон завершился в мае 1918 г. и, как показывают документы, впервые театр понес ощутимые убытки. Охваченному разрухой и голодом Петрограду стало не до театра. Возможности для стабильной творческой работы стремительно таяли. 3 ноября 1918 г. правление товарищества было вынуждено обратиться с прошением о национализации театра – 11 ноября оно было удовлетворено.

Это могло стать спасением и развязкой затяжного кризиса. Но к тому времени театр оказался втянутым в интриги, вызванные конфликтом интересов – на этот раз дело было в самом помещении, в дальнейшей судьбе театрального зала. Отремонтированная и оснащенная – во многом благодаря усилиям и энергии И.М. Лапицкого – сцена оказалась нужна слишком многим. В августе 1918 г. М.Ф. Андреева, назначенная комиссаром петроградских театров, решила организовать первый советский драматический театр, БДТ, и местом для него избрала зал консерватории. Открытие БДТ было намечено на февраль 1919 г.,

---

<sup>44</sup> 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.

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 промедление обошлось ему слишком дорого.

Развязкой стало решение ПТО о переводе Театра музыкальной драмы в Народный дом и слиянии его с антрепризой А.Р. Аксарина в государственный Большой оперный театр (ГОСБОТ). Первоначально И.М.Лапицкий недооценивал последствия свершившегося, рассматривая необходимость переезда своего детища на другую сцену как временную меру, за которой последует новый виток развития. Но в период неопределенности и разрухи организовать огромную единую труппу ГОСБОТа, составленную из двух коллективов, различных по своему существу и идейным установкам, оказалось невозможным. Переехав в Москву вместе с частью прежней труппы (1920), И.М.Лапицкий попытался дать Театру музыкальной драмы новую жизнь, перенеся в столицу ряд спектаклей, которые шли в Петербурге, но прежнего успеха повторить не удалось.

**В Заключении** подводятся итоги проведенного исследования.

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 охватывали разные аспекты жизни театра, требовали упорного труда и огромной любви к оперному делу. Многие из задуманного он смог реализовать на практике.

1.И.М.Лапицкий видел 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 поклон, 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»<sup>45</sup>. 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 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

---

<sup>45</sup> РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 662.

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.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,  
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Биккулова Д.Р. И.М. Лапицкий на пути к созданию Театра музыкальной драмы// Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Издательство ГИТИС, 2013. – № 3. – С. 137– 149 (0,75 п.л.).
2. Биккулова Д.Р. «Кармен» Ж. Бизе в постановке Театра музыкальной драмы как образец режиссерских новаций в оперном искусстве начала XX века// Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2016. – №2 (23). – С. 56 – 61 (0,7 п.л.).

3. Биккулова Д.Р. Иосиф Лапицкий и Михаил Бихтер – к истории творческого содружества режиссёра и дирижёра// Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2016. – № 3. – С. 143 – 148. (0,7 п.л.).
4. Биккулова Д.Р. «Отражения действительности»: спектакли А.А. Санина в Московском Свободном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Издательство ГИТИС, 2018. – № 3. – С. 101-110 (0,6 п.л.).