

УТВЕРЖДАЮ
Ректор ФГБОУ ВО «Ростовская
государственная консерватория
имени С.В. Рахманинова»
_____ М.П. Савченко



20.09.2020.

ОТЗЫВ

ведущей организации на диссертацию
Земляницыной Марины Владимировны
«Композиторская режиссура в опере Д. Д. Шостаковича
“Леди Макбет Мценского уезда”»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство

Как известно, важнейшими критериями в оценке любого исследования являются его актуальность, новизна и научная основательность. Во всех указанных отношениях рецензируемая диссертация не вызывает сомнений, она убедительна, нова и современна. И хотя некоторые ее положения, забегаая вперед, представляются дискуссионными, работа содержит в себе столь много свежих идей, широких обобщений, тонких аналитических наблюдений, что хочется, нарушая законы «жанра», начать с конечного вывода о ее высоком научном уровне и бесспорном соответствии требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям.

Целью исследования, как ее обозначила автор, является «изучение музыкальной драматургии оперы Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда” под углом зрения воплощения в ней композиторской режиссуры». Но реальное содержание работы оказывается значительно шире и выходит за рамки объявленной цели, за пределы изучения одного, хоть и являющегося шедевром, произведения. Автор в целом погружается в проблематику композиторской режиссуры, что делает работу не просто актуальной, но попадающей в самую сердцевину современного опероведения, а оно переживает сегодня полосу брожений, рефлексий, очевидного беспокойства. Вокруг оперного театра, который мечется в диапазоне между нарочитой традиционностью, «аутентичностью» и отрицанием всех и всяческих норм и традиций, вокруг сценического воплощения оперы средствами так называемого «режиссерского театра» идет бурная полемика, скрещиваются шпаги музыковедов, театроведов, критиков и лихих журналистов «от театра». Можно заметить, что пока что диалог музыковедов, изучающих оперу преимущественно в ее партитурном воплощении, и театроведов, осмысливающих ее исключительно в сцени-

ческой реализации, т.е. оперу как спектакль, напоминает спор глухого со слепым. Глубокая бездна возникает и между бурно развивающимся современным оперным театром и явно отстающим от него теоретическим искусствоведением в области оперного жанра. Определенным мостом, сближающим разные, а то и полярные позиции может стать тот ракурс, который кладет во главу своего исследования М. В. Земляницына, а именно взгляд на оперу с позиций ее театральных потенций, композиторской режиссуры. Ведь еще Б. Асафьев высказал мысль, казавшуюся радикально полемической, но получившую в дальнейшем, а в современном музыкальном театре в особенности, много подтверждений (цитирую): «Недавняя формула “опера – прежде всего произведение музыкальное”... – отжила свой век, и на смену ей пришло иное воззрение: нет оперы вне театра и его требований, ибо театр самостоятельное и властное искусство».

«Леди Макбет» Д. Шостаковича для подобного рассмотрения является благодатным материалом: ведь симфоничность мышления, имманентно-музыкальная логика образуют здесь теснейший синтез с яркой театральностью коллизий и образов, буквально просящихся на сцену. Анализ оперы в указанном ракурсе, проделанный Земляницыной, – самая ценная сторона работы, придающая ей основательность, аргументированность и в полной мере отвечающая поставленной автором цели. Выполнен он с исключительной целенаправленностью, демонстрирует большую исследовательскую наблюдательность, умение найти всякий раз меткие и точные характеристики, отмечен тонким музыкантским слышанием, чутким проникновением в композиционные, драматургические особенности произведения, в его жанровую и стилевую специфику, в самую сердцевину композиторской идеи.

Земляницына рассматривает оперу как многоуровневую систему, убедительно намечает три уровня реализации в ней композиторской режиссуры: психологический, условно-игровой и метафорический, обстоятельно и последовательно прослеживает проявления каждого из них. Здесь можно отметить множество интересных и тонких авторских наблюдений, приоткрывающих театральные потенции анализируемого музыкального текста и в то же время имеющих общеметодологический характер. Так, глубокой и перспективной представляется мысль о двоякости психологического уровня, с одной стороны, наиболее тесно связанного с вербальным рядом, а с другой – автономного, независимого от слова. Такой подход дает исследователю действенный инструмент для анализа оперной партитуры. По мысли автора психологический уровень несинхронен со сценическим действием. В работе он рассматривается через интонационные процессы в вокальной партии и в ор-

кестре, через их взаимоотношения, что позволяет выявить зримую и подводную часть образного мира сочинения.

Интересно раскрыты и другие уровни композиторской режиссуры: условно-игровой – своего рода «театр в театре», отмеченный пародийностью, гиперболизацией, «интонационными диффузиями»; метафорический, реализуемый, прежде всего, в симфонических антрактах, но не только. Представляются чрезвычайно значимыми в этой связи рассуждения автора о последнем акте оперы, жанрово и стилистически «выбивающемся» из общего ее строя и вызывавшем по этой причине нередкие упреки в адрес композитора. Земляничина убедительно доказывает, что именно метафорический уровень драматургии и композиторской режиссуры делает финал оперы абсолютно органичным и подготовленным всем предшествующим развитием. Мне, правда, кажется, что этот уровень точнее было бы назвать не метафорическим, а символическим. Подтверждение этому находим и в тексте работы, когда автор справедливо обнаруживает в четвертом акте символический «мотив Голгофы», а в песне Старого каторжанина «символ вечной жизни души» главной героини.

Немало интересных размышлений содержит глава, посвященная литературному первоисточнику и либретто оперы. И хотя эта тема достаточно подробно исследована, автор диссертации и здесь находит свои, важные для раскрытия заявленной темы повороты. В частности в работе убедительно показаны черты стилевой близости Лескова и Шостаковича. В то же время делается важный, при всей его внешней парадоксальности, вывод о том, что неотягощенная психологизмом документальность повести оказалась для композитора благодарным материалом, поскольку давала ему свободу для музыкальной интерпретации, открывала перед ним огромное поле возможностей, в том числе и в плане создания собственных психологически разработанных характеров. Некоторым преувеличением только выглядит утверждение, что «лишь Шостакович» смог по достоинству оценить талант Лескова (с. 57). При всей противоречивости оценок лесковского творчества его проза нашла понимание у таких гениев русской литературы, как Лев Толстой, называвший его «самым русским писателем», Чехов, считавший его одним из своих учителей, Горький, ставивший Лескова в один ряд с великими русскими классиками. Это, впрочем, частное замечание не ставит под сомнение справедливость приводимых в работе параллелей «Лесков – Шостакович».

Более принципиальные расхождения с автором диссертации возникают по другому поводу и связаны они с точкой зрения Земляничной на общую проблему соотношения партитуры и оперного спектакля, возможностей режиссуры в оперном театре. Именно эта проблема сегодня является предме-

том бурных дискуссий. Ссылаясь на труд М. Мугинштейна, Земляницына приводит две диаметрально противоположные позиции в отношении к оперному целому (включающему в себя и постановочное решение): это «режиссерский театр», где постановщик является своего рода соавтором спектакля, и «традиционный театр», где работа постановщика полностью детерминирована партитурой. Предпочтения Мугинштейна на стороне первой позиции, Земляницына явно придерживается второй, согласно которой постановочное решение уже заложено в партитуре, свобода режиссера ограничена, в противном случае возникают произведения «по мотивам», имеющие непродолжительную сценическую жизнь (с. 5, 11 и др.).

Прежде всего, отмечу, что реальная практика мирового оперного театра идет вразрез с данными утверждениями (это, впрочем, не без сожаления констатирует и автор). Что касается долговечности, можно назвать множество традиционных спектаклей — однодневков, и не меньше постановок, отмеченных смелым, неординарным режиссерским решением, идущих не один сезон. Например, поначалу шокировавшая «режиссёрская» постановка Грэхема Вика «Тристана и Изольды» в Берлинской опере идёт уже более 10 лет.

Кроме того, между «театром-музеем», постулирующим верность композиторскому замыслу (за который, кстати, нередко выдается личная исполнительская или музыковедческая интерпретация), и режиссерским всевластием, беспредельной вседозволенностью, навязывающей произведению свою собственную литературно-смысловую конкретику, существует множество всевозможных вариантов постановочных решений, различных, применительно к разным оперным жанрам. В частности, в диссертации справедливо пишется об асинхронности в опере музыкального ряда и сценического действия (с. 98), но эта относительная автономность, в отличие от того, как полагает автор, не только не препятствует самостоятельному режиссерскому решению, а, напротив, создает дополнительные стимулы и возможности для него, образуя смысловой параллелизм.

Или, отталкиваясь от глубоких и интересных мыслей автора работы о метафорическом (символическом) уровне композиторской режиссуры, можно прийти к выводу, противоположному авторскому, к тому же подтверждаемому театральной практикой. Ведь метафора, а тем более символ потому и являются таковыми, что допускают множественность толкований, причем даже самые смелые и неожиданные из них вовсе не обязательно будут противоречить авторской идее, а, напротив, могут добавлять к ней новые смыслы.

В последние десятилетия появился ряд работ, рассматривающих оперу как сложную иерархическую структуру, сочетающую константные элементы

(нотный текст, либретто) и элементы мобильные, связанные со сценической интерпретацией и зрительским восприятием: диссертации А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации», С. Лысенко «Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре», статья М. Куклинской «Опера и “режиссёрский театр” XXI века», замечательные книги по истории оперы А. Парина. В одной из них критик, в частности пишет: «Бывало, что вначале спектакль вызывал неприятие, а потом в процессе освоения материала того же произведения возникала другая реакция. И она побуждала меня изменить свою точку зрения, понять, что было справедливо в той интерпретации, которую я сначала не понял».

К сожалению, вся эта литература в поле зрения автора рецензируемой диссертации не попала, отсутствует она, естественно, и в списке литературы. Быть может, она бы тоже изменила точку зрения Земляничной, или, во всяком случае, лишила бы ее суждения такой категоричности. На мой взгляд, тон иных высказываний носит директивный характер. Так, «композиторские “предписания”, – по мысли диссертанта, – отнюдь не являются “рекомендательными”, – они *должны быть* учтены режиссером в полном объеме» (с. 5), т.е. обязательны к исполнению. «Авангардный» тип режиссуры автор считает «несовместимым с постановкой оперы» (с. 5). «Режиссерское решение Д. Черняковым «Евгения Онегина» определяется как «искажение и упрощение... *непозволительно* обедняющее концепцию композитора» (с. 34). Подчас начинаешь думать: хорошо, что автор не наделен властными полномочиями делать «оргвыводы», иначе могло бы появиться очередное Постановление об опере «Великая дружба».

И все же я не склонен слишком критично относиться к позиции Земляничной. Диссертантка последовательна в своих убеждениях. К тому же данная точка зрения является широко распространенной в музыковедении, увы, пока достаточно безоружном в анализе оперы как театра. Работа находится в дискуссионном поле, и это отражается как на *ее* содержании, так и на характере предлагаемого *отзыва*. В целом еще раз отмечу: рецензируемая диссертация написана ярко, увлеченно, литературно безукоризненно, содержит много оригинальных идей. Она рождает вопросы, сомнения, желание спорить, и в этом ее большое достоинство. Иной работа на предложенную тему быть и не могла.

Автореферат, 5 статей (в том числе 3 в изданиях, рекомендованных ВАК РФ) исчерпывающе отражают содержание, и основные положения диссертации. Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что диссертация Марины Владимировны Земляничной «Композиторская режиссура в опере Д. Д. Шостаковича “Леди Макбет Мценского уезда”» на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения, представляет собой оригинальное, завершенное исследование, соответствует требованиям ВАК РФ (пп. 9, 10, 14 «Положения о присуждении ученых степеней»), предъявляемым к кандидатским диссертациям, а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство.

Отзыв составлен Цукером Анатолием Моисеевичем, доктором искусствоведения, профессором кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова по поручению кафедры истории музыки, обсужден и одобрен на заседании кафедры (протокол № 6 от 18.03.2020 г.).

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки ФГБОУ ВО
«Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»



Цукер Анатолий Моисеевич

Заведующая кафедрой истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
Консерватория им. С. В. Рахманинова»,
Кандидат искусствоведения, доцент



Добзакова Елена Эдуардовна

Сведения о ведущей организации:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова» (ФГБОУ ВО РГК)
344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
Телефон: 8 (863) 262-36-14 Факс: 8 (863) 262-35-84
e-mail - rostcons@aanet.ru

20.03.2020



Подпись:

ЗАВЕРЯЮ

Цукер А.М., Добзаковой Е.Э.
Удостоверен РГК им. С.В. Рахманинова
20.03.2020