

ОТЗЫВ
официального оппонента кандидата искусствоведения Л.С. Овэс
на диссертацию Родионова Дмитрия Викторовича
«ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ К. Ф. ВАЛЬЦА В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА БОЛЬШОГО ТЕАТРА
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство

Данное диссертационное исследование посвящено мастеру, чье имя не только хорошо известно, но и связано с устойчивой традицией восприятия. В сознании большинства историков театра и театрально-декорационного искусства творчество Карла Федоровича Вальца ассоциируется с последним всплеском романтизма и эклектикой. Как театральный художник, он намертво приписан ко второму, а то и третьему эшелону. Как инженер-технолог, механик, машинист, специалист по «чудесам» и «эффектам», пользуется уважением, считаясь «последним из могикан». Этому признанию обычно сопутствует почтительное удивление: к чему такие россыпи умений, откровенно диссонирующих со временем?

Дмитрий Викторович Родионов в диссертационном сочинении радикален. Он бросает вызов всем устоявшимся представлениям, развенчивает один миф за другим, не останавливаясь ни перед чьими авторитетами. Его смелость вызывает уважение. Пересматривать устоявшиеся научные мнения бывает труднее, чем «поднимать целину».

Утверждая на основании тщательно изученной литературы вопроса, что творчество Вальца ни разу еще не было предметом подлинно научного рассмотрения, а его работы, как художника-постановщика, ни разу не попадали в зону внимания исследователей, ученый предпринимает его. И создает в результате всестороннего и комплексного анализа абсолютно новую, стройную и убедительную концепцию творчества К. Ф. Вальца.

Важнейшим достоинством этой работы является метод. Он несколько парадоксален, учитывая творческий объем личности Вальца. Деятельность последнего рассматривается в диссертации не изолировано и не столько в структуре отечественного театрально-декорационного искусства, сколько в контексте мировых художественных течений. При этом кардинально меняется ракурс восприятия героя. Вальц перестает быть персоналией, сопоставляемой с другими, более яркими художниками, становясь одной из цепочек длительного эволюционного пути, пройденного мировым театром. Такой подход кажется результативным при обращении к творчеству любого мастера, воплощающего плоть процесса, его тело, в не пики и вершины. Вальц рассматривается диссертантом не только в контексте своей эпохи, в его творчестве видится продолжение уже бывшего и начало будущего. А интересует исследователя, в первую очередь, усиление роли художника в театре и действенной функции декорации в спектакле.

Возможно, очевидные для многих историков театра нестыковки Вальца со временем и спровоцировали потребность разобраться в художественных и эстетических причинах творческого долголетия мастера (он отдал театру шестьдесят пять лет жизни). Исследователь справедливо считал, что тому должны были быть художественные и эстетические обоснования, исключительно трудолюбием и добрым нравом этот феномен не объясним.

Закономерно, что контекстом изучения становятся художественные и организационные процессы Большого театра последней трети XIX века, ведь более полувека художник проработал на этой сцене, занимая в 1869—1900-х годах должность главного машиниста и декоратора. Отсюда и внимание к репертуарной политике театра. Д. В. Родионов доказывает, что Вальц влиял на нее. По мнению ученого именно его герой,

волею обстоятельств, подробно рассмотренных в диссертации, оказался художественным лидером театра в рассматриваемый период.

Во Введении анализируется положение Большого театра в иерархии императорской сцены, его зависимость от петербургской дирекции, невозможность вести самостоятельную художественную политику, определять стратегию и тактику развития. Делается вывод, что это предопределило особую конфигурацию Большого, при которой отсутствие художественных лидеров среди дирижеров, балетмейстеров, оперных режиссеров компенсировалось ярчайшими исполнительскими талантами, удерживавшими интерес публики. Одним из них и был Карл Федорович Вальц.

Актуальность исследования автор обосновывает необходимостью реабилитации того периода театрально-декорационного искусства, который по словам ученого «подчинился собственной логике развития» и «стал историческим мостом между достижениями романтизма, натурализма, импрессионизма, с одной стороны, и новейшими течениями в искусстве первой четверти XX века — с другой» (С. 5). Забегая вперед, скажу, что автор, и это к лучшему, в основном фокусируется свое внимание на эклектике и неоромантизме, как наиболее близких к творчеству Вальца стилевых направлениях, рассматривая их в русле сегодняшних искусствоведческих концепций.

Во введении анализируется актуальность темы, степень ее разработанности, указывается объект, предмет, задачи исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, ее методология. Все это четко, структурно, ясно.

Особо впечатляет перечень задач, указывающих на теоретическую, историческую, методологическую и архивно-изыскательскую составляющие, количество архивных материалов и источников, которые выявлены, введены в научный обиход и изучены.

Приводимый в финале перечень результатов апробации свидетельствует о многолетней научной, экспозиционной и педагогической деятельности исследователя.

В Главе I «Сценография Большого театра в 1870–1900-х годах и роль Карла Вальца в формировании ее художественного своеобразия» дается общая характеристика творческого пути Вальца на сцене Большого театра. Подчеркивается универсальный характер его дарования. В интерпретации исследователя он предстает почти возрожденческой личностью: «Талантливый декоратор, прекрасно владевший секретами перспективной живописной декорации; инженер-конструктор, изобретавший сложнейшие сценические машины и приспособления...; химик-пиротехник, создававший театральные эффекты, поражавшие современников; электрик-экспериментатор...; машинист, блестяще владевший знаниями возможностей сценической коробки от колосников до трюма; автор балетных либретто» (С. 25). Универсализм Вальца позволяет исследователю сделать вывод, что в основе работ художника лежала «идея синтетического театра, где музыка, танец, изобразительное искусство должны были ... создать “универсальное произведение”» (С. 26). В качестве подтверждения приводится тот факт, что «целый ряд спектаклей Вальц оформил персонально, создавая эскизы всех живописных декораций и костюмов персонажей, что было для того времени несомненной новацией» (С. 12). Я бы высказала два сомнения. Первое -- в целесообразности использования термина «синтетический театр», связанного с другими театральными временами, явлениями и персоналиями. Второе – в новаторстве Вальца по отношению к художественной целостности спектакля. Она была утрачена русским театром далеко не сразу, и отличала не только спектакли XVIII и начала XIX века, но и ранний период отечественного романтизма, например, творчество А. Каноппи. «Покартинное» оформление спектакля, узкая специализация мастеров, разделение на «пейзажных» или «архитектурных», авторов декораций и мастеров костюма, действительно, присущие романтическому периоду, не носили всеобщего характера и проявились лишь к середине этой эпохи, на которую и приходится отечественный театральный романтизм. Творчество

главного авторитета романтизма К.-Ф. Шинкеля отличала стилистическая цельность. Он единолично решал свои спектакли, создавал и декорации, и костюмы. Невозможно говорить о новаторстве Вальца еще и потому, что сохранились эскизы костюмов П. Гонзаго.

Справедливо оценивая место Вальца в контексте отечественного театрально-декорационного искусства, исследователь дает на редкость плотный контекст. Творческие портреты мастеров того времени, московских и петербургских -- П. А. Исакова и А. Ф. Гельцера, М. А. Шишкова и М. И. Бочарова -- написаны ярко и убедительно. Учитывая, что последние полвека их творчество не привлекало внимания, это особенно важно.

В первой главе рассматривается сотрудничество Вальца с балетмейстерами московской сцены: краткое -- с М. И. Петипа, И. Н. Хлюстиным, А. А. Горским, более длительное -- с представителями второго и третьего эшелона балетмейстерского искусства, такими, как В. Рейзингер, Й. Гансен, А. Н. Богданов и др., делается вывод о творческом одиночестве художника. Показано, как осознание его делает Вальца более самостоятельным. Работая над оперными спектаклями 1880--1890-х годов он, по утверждению исследователя, становится единственным единомышленником П. И. Чайковского в Большом театре, участвуя в постановках «Воеводы», «Опричника», «Мазепы», «Черевичек», «Пиковой дамы». Глава завершается разделами «Новые веяния в театрально-декорационном искусстве конца XIX -- начала XX века» и «Заключительный этап деятельности К. Вальца в Большом театре».

В *Главе II «Формирование принципов действенной сценографии в творчестве Карла Вальца»* рассматриваются творческий метод мастера, основные художественно-постановочные принципы, выявленные исследователем при анализе балетных и оперных спектаклей. Автор утверждает, что формирование принципов действенной сценографии произошло при работе Вальца над произведениями, сегодня имеющими статус национальной классики -- балетом «Лебединое озеро» и оперой «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, оперой «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. Им посвящены отдельные разделы. В главе их пять. В остальных рассматривается работа Вальца над оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя» и балетом Л. Делиба «Коппелия».

Исследуя роль и место своего героя в структуре Большого театра, диссертант утверждает исключительную важность такого звена, как Вальц. Убедительно показано, что без него, как приводного ремня, весь творческий механизм Большого театра не работал бы. Технологичность, как определяющая черта дарования Вальца, органично совпала с должностной функцией, позволив рассматривать всестороннюю деятельность Вальца, как важнейший элемент театрального процесса. Когда диссертант называет его одним из предшественников действенной сценографии, он, думается, имеет в виду именно это. В целом принимая этот тезис диссертанта, я хотела бы высказать сомнение в целесообразности использования термина, в отечественном искусствознании связанного со сценографией второй половины XX века.

В *Главе III «Балеты-феерии К. Ф. Вальца: от либретто к спектаклю»* объектом внимания оказываются балеты, созданные по собственным либретто Вальца. Сопоставлены различные варианты литературного сюжета и либретто, даны отзывы публики и критики. Проанализирован ход работы: от возникновения замысла будущего спектакля до его воплощения. На высоком уровне с привлечением богатейшего изобразительного и архивного материала, впервые освоенного Д. В. Родионовым, выполнены реконструкции пяти спектаклей «Сандрильона», «Кашей», «Бабушкина свадьба», «Даита», «Звезды».

В *Главе IV «Творческая практика и новации Карла Вальца в области сценических эффектов и театрального костюма»* представлены инженерно-

технические достижения Вальца. Впервые проведена систематизация и дано описание особых сценических эффектов, использовавшихся Вальцем в сценической практике и принесших ему славу «мага и волшебника» сцены. Д. В. Родионов предлагает интереснейший взгляд на театральные реформы того времени, разбирает положения и указы. Создает плотный контекст организационной деятельности Вальца, как одного из руководителей и организаторов театрального процесса, отвечающего за всю постановочную работу театра, изготовление, эксплуатацию, хранение декораций и костюмов, кадровую политику в этой сфере. Одним из разделов этой главы становится «Сценический костюм в спектаклях Карла Вальца как особый элемент выразительности». Возражение вызывает лишь ненужное, на мой взгляд, противопоставление двух руководителей – И. А. Всеволожского и В. А. Теляковского. В первом случае, по-моему, имеет место переоценка, во-втором – излишний негативизм.

В *Заключении* сформулированы основные выводы исследования.

Диссертационная работа имеет три *приложения*: «Работы Карла Вальца на сценах московского Большого театра в 1864–1924 гг.» «Эскизы декораций, костюмов и бутафории, рабочие постановочные материалы Ф. К. и К. Ф. Вальцев»; «Сравнительная таблица вариантов содержания либретто и постановок балета «Волшебный башмачок» в московском Большом театре». Они украшают его, вносят конкретику, в принципе характерную для исследования.

Прилагаемый *Список литературы* насчитывает 212 позиций, говоря о серьезной подготовительной работе. Еще больше впечатляет объем привлеченного архивного материала.

Таким образом, можно говорить о всестороннем исследовании крайне разнообразной деятельности К. Ф. Вальца, осуществленном на высочайшем уровне и с пафосом. Говорю это без иронии. Пафосность не снижает ценности исследования, но придает диссертационному сочинению Дмитрия Викторовича Родионова особый эмоциональный градус. Научный темперамент исследователя украшает работу, демонстрируя заинтересованность в герое и его творческой реабилитации.

Автором диссертации по теме диссертации опубликовано 17 печатных работ общим объемом 18,25 п. л.

Широта поставленных в диссертационном исследовании вопросов и его полемичность по отношению к традиции восприятия К. Ф. Вальца, а также непродолжительность существования некоторых терминов в отечественном искусствознании вызывают ряд вопросов, на которые хотелось бы получить ответы.

В чем разница между «действенной сценографией» в понимании В. И. Березкина, характеризующего этим термином определенные явления советской сценографии последней трети XX века, и ее проявлениями в работах Вальца?

Почему, говоря о новаторской роли Вальца, как соавтора музыкального спектакля, исследователь практически нигде не упоминает о Мамонтовской опере, родившейся в это же время, театре, в котором функции художественного руководителя и режиссера спектаклей исполняли художники (на первом этапе – В. Д. Поленов, на третьем, наряду с дирижером М. М. Ипполитовым-Ивановым -- М. И. Врубель)?

Какие явления неоромантического искусства последних десятилетий XIX века, родственные творчеству мастера, имел в виду автор, когда писал: «Формирование творческих принципов К. Ф. Вальца приходится на тот период, когда стилистику оформления спектаклей Императорских театров определяла сформировавшаяся на базе романтизма эклектика <...> В последние десятилетия XIX века подобные же искания воплотились в новых течениях неоромантического искусства» (С. 3 автореферата).

Имеются и незначительные замечания:

Вряд ли справедливо утверждение диссертанта о том, что Вальц взял на себя поиск новой художественной образности в музыкальном театре и первым наметил путь к действенной декорации. Новой художественной образности, по сравнению с романтизмом, наследником которого художник являлся, как справедливо пишет сам Д.В. Родионов, он не создал. И активизация роли художника в процессе создания спектакля, и усиление значения декорации в организации сценического действия, были вполне в русле традиции. Роль художника и место декорации были крайне значительны, и в эпоху барокко, и во времена романтизма.

В уважительном по интонации и тщательно выполненном анализе широчайшей литературы вопроса (куда впервые так обильно включены музыковедческие труды) автором, на мой взгляд, применяется смена оптики. Полемизируя с В. М. Красовской, М. Н. Пожарской и другими учеными в оценке творчества Вальца, исследователь будто не замечает, что предмет их исследования иной, что его герой возникает там, как фоновая фигура, в принципиально ином контексте.

В главе первой, в разделе «Новые веяния в театральном-декорационном искусстве конца XIX – начала XX века», мне кажется, имеет место недооценка роли К. А. Коровина и А. Я. Головина, приглашенных В. А. Теляковским для осуществления реформы театральном-декорационного искусства на сцене императорских театров, и самой этой реформы.

Все сказанное не умаляет ценности и высочайшего качества исследования, сделанных в нем открытий, оригинальной концепции творчества героя, введенных впервые в научный обиход фактов и явлений, выявленных архивных и изобразительных материалов, сделанных атрибуций, искусствоведческого анализа эскизов декораций и костюмов. Работа абсолютно самостоятельна.

По теме диссертации опубликовано необходимое количество статей в изданиях, входящих в список рецензируемых научных журналов, утвержденных ВАК РФ. Содержание работы достаточно полно отражено в указанных публикациях и автореферате.

Диссертация отвечает требованиям п.п. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 г. № 842 «О порядке присуждения ученых степеней», предъявляемых к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, а ее автор Дмитрий Викторович Родионов заслуживает присуждения ему ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

20.11.2017

Кандидат искусствоведения
(по научной специальности
17.00.09 – теория и история искусства),
старший научный сотрудник сектора театра
ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»

Овэс Любовь Соломоновна

