

## ИОСИФ ЛАПИЦКИЙ И МИХАИЛ БИХТЕР – К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА РЕЖИССЁРА И ДИРИЖЁРА

ткрывая в здании Петербургской консерватории свой оперный театр, получивший название Театра музыкальной драмы (1912), Иосиф Михайлович Лапицкий видел основной задачей создание «новой формы оперного дела». Сущность же «новой формы», согласно его обозначению, заключалась «в осуждении рутинности, в оригинальности и осмысленности постановок, в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля...» [10, л. 5].

Свой будущий театр Лапицкий заранее провозглашал пространством смелых экспериментов и отказа от устаревших традиций, исполнительских штампов. Он заявлял о том, что каждая новая постановка «должна создавать новое произведение искусства» (цит. по: [12, с 568]). Баритон С. Ю. Левик, вошедший в труппу ТМД, вспоминал впоследствии, как ошеломили и захватили его речи Лапицкого, провозглашавшего потребность абсолютной свободы «от каких бы то ни было академических правил», а следом и вовсе дерзновенное: «Воля каждого данного театра его единый художественный закон» [там же]. В этой беседе 1910 года ощущается пафос оперного революционера. Подобные воззрения столетие назад воспринимались как радикальные, особенно по отношению к оперному искусству, куда более консервативному, чем искусство драмы (соотношение, которое отчасти сохраняется и сегодня).

Согласно замыслу Лапицкого, отказаться от оперной рутинности следовало не только в постановочных приёмах, но и музыкальной трактовке. Лапицкому, режиссёру-новатору, требовался новатор-дирижёр. Ещё только планируя создание театра, он много размышлял о фигуре главного дирижёра – идеального сподвижника в области реформирования оперы. На эту роль Лапицкий первоначально предполагал пригласить С. В. Рахманинова, работу которого в Большом театре высоко ценил за творческую свободу, свежесть и оригинальность дирижёрской интерпретации.

Весной 1912 года, подыскивая подходящую для его задач творческую индивидуальность, Лапицкий на одной из репетиций случайно становится свидетелем того, как вдумчиво, осмысленно и тщательно проходит партию с артисткой Мариинского театра пианист-концертмейстер, ещё никому не известный молодой музыкант Михаил Алексеевич Бихтер. Встреча Лапицкого и Бихтера оказалась насыщенной и судьбоносной. Вполне оценив талант и энергию последнего, широту его музыкального кругозора и, главное, схожесть их устремлений, Лапицкий действует с присущим ему напором и умением убеждать. Всего через несколько дней режиссёр и дирижёр уже присутствуют вместе на выпускном спектакле консерватории, где присматривают будущих солистов Театра музыкальной драмы.

К моменту встречи с Лапицким Бихтер около двух лет, как окончил с Золотой медалью Петербургскую консерваторию (1910, по классу А. Н. Есиповой). Довольно быстро он проявил себя одним из лучших пианистов-ансамблистов своего времени, выступая с Ф. И. Шаляпиным, Н. И. Забелой-Врубель. Вместе с Л. С. Ауэром по просьбе А. К. Глазунова стал первым исполнителем его скрипичного концерта.

За выбор в качестве музыкального руководителя молодого Михаила Бихтера многие пеняли Лапицкому, пригласившему в театр (как до этого С. Мамонтов пригласил С. Рахманинова) человека без опыта оперного дирижирования. Недоверчивые упрёки раздались ещё до открытия театра. Высказывались сомнения, что дирижёр-дебютант сумеет подчинить своей воле большой театральный коллектив. Тем не менее первые же показы «Евгения Онегина» под управлением М. Бихтера обнаружили совершенно иную проблему. Оркестр и хор звучали вне всяких сомнений слаженно и профессионально (здесь сыграли свою роль продолжительные репетиции). Споры и дискуссии вызвала собственно музыкальная интерпретация, – явно выверенная и продуманная (совместно с Лапицким), она была тут же

объявлена «до дерзости новаторской».

По ходу репетиций «Евгения Онегина» Лапицкий и Бихтер работали в тесном творческом контакте друг с другом, добиваясь как от солистов, так и от артистов хора непрерывности существования в образе, пластической и вокальной естественности. Стремление к простоте, безыскусности, непринуждённости движений и пения было частью творческой программы нового театра.

Стремясь во что бы то ни стало преодолеть сложившуюся порочную систему, согласно которой хористы фактически не были частью сценического действия, оставаясь лишь застывшими на своих местах «концертными исполнителями», Лапицкий с каждым из них в отдельности, как с солистами, работал над созданием образа, давал индивидуальное сценическое задание, фактически создавая «из ничего» маленькую яркую роль. Работа эта велась совместно с музыкальным руководителем М. Бихтером. Дирижёр репетировал «с каждым артистом хора отдельно. Сплошь и рядом он усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижёрскую палочку» [12, с. 579].

Исполнительница партии Татьяны Мария Бриан вспоминала, что режиссёр и дирижёр прежде всего дали ей возможность прочувствовать «изумительную близость музыки Чайковского с гениальным пушкинским текстом» [6, с. 177]. Донести текст, ни на одно мгновение не затуманивая его смысла ради чисто вокальных или игровых эффектов, – такова была одна из ключевых задач, поставленных перед исполнителями.

Стремление к осмысленности пения призывало отводить каждому слову текста, каждой музыкальной фразе своё место в развитии сценического действия. Так, дуэт «Слыхали ль вы», непосредственно не относящийся к сюжетной линии, Бихтер постарался использовать для характеристики двух женских персонажей оперы – Татьяны и Ольги. Он искал такие интонации, такую окраску голосов, которые бы чётко обозначали различие душевных свойств двух сестёр – созерцательной мечтательности Татьяны и живой весёлости Ольги. На первом же плане в этой сцене оказывалась Ларина – её речитативы и отрывок «Привычка свыше нам дана» были трактованы как меланхоличное, печальное «воспоминание постаревших людей о днях давно минувших» [12, с. 583].

Именно попыткой раскрыть внутреннее содержание оперы был продиктован поиск ориги-

нальных вокально-сценических нюансов, часть из которых настолько сильно отличалась от привычной, устоявшейся системы интерпретации, что была немедленно признана своеволием и искажением. Пристальное внимание, уделявшееся авторами спектакля достижению выразительности исполнения, приводило к чрезмерной изошрённости и детализации, к излишней рельефности декламации, – а это уже, как отмечала критика, начинало входить в противоречие со «старомодной», мелодической по своему характеру оперой Чайковского.

Трактовку Бихтера в целом отличала непривычно высокая степень свободы в обращении с темпоритмом, склонность к рубато и неожиданным акцентам. В этом, разумеется, был своеобразный вызов нового театра – вызов, на который музыкальная критика отреагировала очень живо.

Настоящим камнем преткновения стали темпы, установленные дирижёром-дебютантом. «В ритмическом отношении “Онегин” изменён до неузнаваемости: дирижёр тянет и тянет, так что местами кажется, что певцы не поют, а псалмодируют», – отмечал критик «Санкт-Петербургских ведомостей» (цит. по: [7, с. 315]). Рецензенты отмечали «снотворный» темп в арии Гремина, «странные темпы» и «алогические изменения» в сцене письма Татьяны, замедленные речитативы Лариной в первой картине. Ариозо Ленского «В вашем доме» исполнялось невероятно рельефно в смысле дикции, но очень растянуто. Известен факт, что спектакль, начинавшийся в 8 вечера, заканчивался в половине первого, то есть длился примерно на полтора часа дольше, чем это обыкновенно бывало (впрочем, виной тому не только темпы, но и затянутые из-за долгой смены декораций антракты).

Мнения о дозволительной степени свободы дирижёра-интерпретатора разделились. В историю оперного театра проскользнула, в частности, лукавая шутка Н. Н. Фигнера (не стоит забывать, вовсе не беспристрастного – в то время Фигнер возглавлял оперу Народного дома, а значит, являлся прямым конкурентом нового театра)<sup>1</sup>.

Критик А. Коптяев зафиксировал острую борьбу, произошедшую в партуре между Н. Н. Фигнером, выступившим резко против изменений темпов, произведённых дирижёром, и возразившим ему братом композитора М. И. Чайковским, который нашёл их интересными (и в дальнейшем, во время постановки театром «Пиковой дамы», он стремился к сотрудничеству с ТМД,

поддерживая его метод работы). Показательно, что в одном из писем к Лапицкому некоторое время спустя М. И. Чайковский выражал сожаление, что «Петр Ильич не мог увидеть и услышать это исполнение, столь близкое его мечтам и намерениям» [12, с. 583].

Рецензенты не были однозначны в своих отзывах о манере дирижирования М. А. Бихтера, констатируя как уязвимые её стороны, так и достоинства. Одной из несомненных заслуг дирижёра признавалось свежее, полное оттенков и тонких нюансов, безупречно профессиональное звучание оркестра. «Всё отделано до мелочей, на всё наложена им своя окраска; всё устаревшее затушевано, сглажено, и, наоборот, выделено много таких красот, которые в “Онегине” не замечались», – писал критик «Вечернего времени» (цит. по: [7, с. 315]). Но отмечал далее: «В погоне за новыми красками и оттенками г. Бихтер, к сожалению, впадает и в крайности, допуская изменение и исправление Чайковского» [там же]. Схожее мнение высказывал В. Коломийцов, говоря о том, что Бихтеру во многом удалась идея «выйти из привычного и окостенелого, но отнюдь не художественного трафарета» [9], осмыслив и оживив контрастами как темы, так и оттенки динамики. И, несмотря на то, отмечал критик, что в своём увлечении он доходил до «излишних преувеличенностей», это «беда несущественная» для первого представления, ведь в дальнейшем крайности могут и должны сгладиться.

Свежее, не скованное рутиной традиции прочтение оперного текста – эта цель для режиссёра Лапицкого и дирижёра Бихтера была общей. И вряд ли можно счесть справедливой точку зрения Н. Боголюбова, в те годы режиссёра Императорского Мариинского театра, утверждавшего, что «опьянённый своей фантазией Бихтер увлék трезвого Лапицкого на совершенно ложный путь» [4, с. 217]. Напротив, следуя своим чётко сформулированным задачам, режиссёр шёл на вполне сознательный риск, ангажируя дирижёра-дебютанта.

Именно Лапицкий одним из первых в русском оперном театре осознал огромную важность творческого содружества, координации усилий оперных режиссёра и дирижёра. В его понимании они как «два единомышленника», «два главнокомандующих» в ходе подготовки спектакля были «обязаны быть лицом “единым и нераздельным”» («ни одна декорация, – писал Лапицкий, – не должна быть утверждена без ведома дирижёра!» [11, л. 6]). Ему нужен был не

просто первоклассный музыкант, но единомышленник, такой же смелый новатор. В Бихтере он разглядел соратника по борьбе с «оперной рутинной», укоренившимися штампами исполнения, – и в этом не ошибся.

По воспоминаниям Левика, в качестве своего творческого кредо Бихтер избрал высказывание философа-социалиста П. Ж. Прудона о картинах Курбэ, схожих по своей точности отображения реальности с «дагерротипом»: «Остановитесь на минуту на этом реализме, столь обыденном по внешности, и вскоре вы почувствуете, что под обыденностью кроется глубокая наблюдательность, составляющая, по моему мнению, главную сущность искусства<sup>2</sup>» (цит. по: [12, с. 586]). Мировоззрение Бихтера, его взгляд на искусство звучали в унисон с поисками Лапицкого. И так же, как и новаторские поиски Лапицкого в области оперной режиссуры, искания Бихтера вызвали бурные дискуссии на страницах печати.

Оживлённое обсуждение дирижёра ТМД продолжилось и после выхода других спектаклей под его управлением – «Бориса Годунова», «Садко», «Снегурочки». Своеобразие музыкального мышления Бихтера невозможно было проигнорировать, отринуть. Борясь со «штампом», дирижёр вступал в своеобразную полемику со сложившимися традициями исполнения опер П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского. Нарушение канонов было объявлено «вандализмом» (так отозвался Б. Асафьев о «Снегурочке»<sup>3</sup>).

Вслед за «Евгением Онегиным», Бихтер подготовил в ТМД «Бориса Годунова» М. Мусоргского (этим спектаклем театр открыл 1 октября 1913 года свой второй сезон). Отклики прессы были противоречивы, постановка явно вызывала у рецензентов смешанные чувства, – и в том, что касалось режиссёрской работы Лапицкого и, особенно, в том, что относилось к музыкальной интерпретации Бихтера. Как и прежде, отмечали благородство и пластичность звучания оркестра, стройность ансамбля, гибкость и тонкость исполнения. «Вся многоголосая армия подчиняется малейшим изгибам мысли своего руководителя, отчётливо передавая все его намерения. Но эти намерения... подчас являются спорными» [8, с. 788]. Вновь, как и в случае с «Евгением Онегиным», диапазон критических оценок оказался широк, – от хлёсткого эпитета «музыкальные безобразия», данного В. Каратыгиным<sup>4</sup>, до куда более сдержанной, примиряющей позиции

И. Кнорозовского. «Очевидно, музыкальное мышление г. Бихтера резко отличается от общепринятого, – утверждал Кнорозовский, – но эти логические aberrации приходится принять как нечто нераздельное с музыкальной индивидуальностью г. Бихтера, пред которой, впрочем, преклоняются даже его ожесточенные противники. Художники такого ранга, как г. Бихтер, силою своего таланта приобретают право на такие вольности и преимущества, какие не предоставлены рядовым музыкантам» [8, с. 788].

Неприятно поражённый вольностью дирижёра-новатора, разрушающего консервативные устои, А. А. Бенуа всё же оказался по-своему зачарован «колдованием» Бихтера («...это мучительство почтеннее и приятнее, нежели официальное благополучие казённой оперы. Здесь злишься, но и радуешься. В частности, оркестр звучит удивительно, и многие “инструментальные открытия” Бихтера можно бы зафиксировать, принять за “правильное чтение”» [3, с. 4.]). В свою очередь и В. Г. Каратыгин признавался Левику, что его рецензии о Бихтере «выглядели бы иначе», если бы он их писал «под непосредственным впечатлением от этого колдуна», потому что «слушателя всегда покоряет совершенная убедительность исполнения», и только потом, «по зрелом размышлении обнаруживаешь своеволие» (цит. по: [12, с. 585]). Этого «своеволия», этого намеренного выхода за окостеневшие рамки современники не прощали ни Бихтеру, ни Лапицкому.

После постановки «Снегурочки» творческая активность Бихтера в театре начинает ощутимо снижаться. В январе и феврале 1915 года под его руководством разучиваются и выпускаются лишь две небольшие одноактные оперы – «Сестра Беатриса» А. Давидова и «Мадмуазель Фифи» Ц. Кюи, а далее следует долгий перерыв.

В декабре 1915 года ТМД показал «Пушкинский спектакль» – были поставлены «Пир во время чумы» Ц. Кюи и «Каменный гость» А. Даргомыжского. На премьере дирижировал

М. Бихтер, это были его последние выступления в театре; вскоре он покинет «Музыкальную драму» и – как выяснится позже – оперное дирижирование в целом.

Годы, проведённые за дирижёрским пультом в театре И. Лапицкого, позволили Бихтеру довести до высокой степени профессионализма дирижёрские навыки, отточить собственный, уникальный стиль, который, в конечном итоге, был оценён критикой. «Пора, однако, признать, что Бихтер – музыкант исключительно одарённый, тонко ощущающий красоту и беззаветно преданный искусству. Пусть не всегда приемлемы для нашего вкуса излюбленные им задержания ритма и темпа... но во всех его странностях сказывается натура большого художника, умеющего находить ещё непознанные чары в партитурах, порученных его дирижёрским попечениям», – писал в статье о «пушкинском спектакле» критик Е. Браудо [5, с. 47].

Пережив не раз за время работы в Музыкальной драме всевозможные нападки со стороны прессы, после ухода из театра (1916) Михаил Бихтер больше не проявлял дирижёрских амбиций, возвратившись к камерному музицированию. Жизнь его оказалась неразрывно связана с Петроградом (а затем и Ленинградом), здесь он долгие годы преподавал, был профессором консерватории по классу камерного пения, здесь ему суждено было пережить блокаду.

Что же до Театра музыкальной драмы И. Лапицкого, то он продолжал выпускать спектакли вплоть до января 1919 года, когда в духе поспешных преобразований того времени был директивно слит с труппой театра Народного дома, что фактически положило конец его существованию. Однако ТМД суждено было оставить свой след в истории как одному из первых авторских оперных театров, который в своих смелых и не всегда оценённых по достоинству экспериментах – и даже в своих дерзких заблуждениях – во многом предвосхитил дальнейшее развитие оперного искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В первом антракте генеральной репетиции «Евгения Онегина» Фигнер подошёл к дирижёрскому пульту и, взглянув на партитуру, громко сказал: «Гм, это действительно “Евгений Онегин”!»

<sup>2</sup> С. Ю. Левик приводит цитату из книги П. Ж. Прудона «Искусство, его основание и обще-

ственное назначение» (СПб., 1895, в перев. Ан. Фёдорова).

<sup>3</sup> Игорь Глебов. Снегурочка в Музыкальной драме // Музыка. М., 1914. № 197. С. 538–539.

<sup>4</sup> Каратыгин В. Г. Музыкальная драма // Аполлон. 1913. № 8. С. 67–71.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Е. И. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 33 с.
2. Баканова Л. Н. Театр Музыкальной Драмы И. М. Лапицкого: к 100-летию создания // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств. 2012. № 1 (10). С. 130–138.
3. Бенуа А. А. Дневник художника // Речь. 1913. № 274. С. 4.
4. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссёра. М.: ВТО, 1967. 303 с.
5. Браудо Е. Пушкинский спектакль в «Музыкальной драме» // Аполлон. 1916. № 1. С. 46–47.
6. Бриан М. И. Татьяна // Чайковский и театр. М.; Л., 1940. С. 176–182.
7. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. 367 с.
8. Кнорозовский И. Борис Годунов // Театр и искусство. 1913. № 40. С. 787–789.
9. Коломийцов В. «Евгений Онегин» в Театре музыкальной драмы // День. Петербург, 1912. № 72. 13 декабря. С. 4.
10. Лапицкий И. М. Записка о художественной опере в Санкт-Петербурге: статья [Рукопись]. 1910 // Российская государственная библиотека искусств. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 11. 6 л.
11. Лапицкий И. М. Дополнение к «Записке о художественной опере»: статья [Рукопись] // Там же. Ед. хр. 12. 6 л.
12. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. 780 с.
13. Хроника // Вечернее время. Петербург, 1912. № 325. 12 декабря. С. 6.
14. Frame M. Cultural mobilization: Russian theatre and the First World War, 1914–1917 // Slavonic and East European Review, Volume 90, Issue 2, April 2012, pp. 288–322.
15. Henson K. Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century. Cambridge University Press, 2015. 264 p.
16. Navickaite-Martinelli L. Musical performance in a semiotic key // International Handbook of Semiotics. Springer Netherlands, 2015, pp. 741–758.
17. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers // Musicae Scientiae, Volume 20, Issue 3, September 2016, pp. 287–303.
18. Wiley R. J. Tchaikovsky. Oxford University Press, 2011. 592 p.

## REFERENCES

1. Aleksandrova E. I. *Khorovaya mizanstsena v teorii i praktike muzykal'nogo teatra XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Choral Mise en Scene in the Theory and Practice of 20<sup>th</sup> Century Musical Theatre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 33 p.
2. Bakanova L. N. *Teatr Muzykal'noy Dramy I. M. Lapitskogo: k 100-letiyu sozdaniya* [I. M. Lapitsky's Theatre of Musical Drama: Towards the 100th Anniversary of its Founding]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and the Arts]. 2012, No. 1 (10), pp. 130–138.
3. Benua A. A. *Dnevnik khudozhnika* [Benois, A. A. Diary of an Artist]. *Rech'* [Speech]. 1913, No. 274, p. 4.
4. Bogolyubov N. N. *Shest' desyat let v opernom teatre. Vospominaniya rezhissera* [Sixty Years at the Opera Theatre: Memoirs of a Director]. Moscow: VTO, 1967. 303 p.
5. Braudo E. *Pushkinskiy spektakl' v «Muzykal'noy dramе»* [A Performance of Pushkin at the “Musical Drama”]. *Apollon* [Apollo]. 1916, No. 1, pp. 46–47.
6. Brian M. I. *Tat'yana* [Tatiana]. *Chaykovskiy i teatr* [Tchaikovsky and Theatre]. Moscow; Leningrad, 1940, pp. 176–182.
7. Gozenpud A. A. *Russkiy opernyy teatr mezhdu dvukh revolyutsiy. 1905–1917* [Russian Opera Between Two Revolutions. 1905–1917]. Leningrad: Muzyka, 1975. 367 p.
8. Knorozovsky I. *Boris Godunov* [Boris Godunov]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, No. 40, p. 787–789.
9. Kolomiytsov V. «Evgeniy Onegin» v Teatre muzykal'noy dramy [“Eugene Onegin” at the Theatre of Musical Drama]. *Den'* [Day]. Petersburg, 1912, No. 72, 13.12.
10. Lapitsky I. M., *Zapiska o khudozhestvennoy opere v Sankt-Peterburge: rukopis'* [A Note about Art Opera in Saint-Petersburg: Manuscript]. 1910. *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka iskusstv* [Russian State Art Library]. Fond 15, Inv. No. 1, st. 11. 6 p.
11. Lapitskiy I. M., *Dopolnenie k «Zapiske o khudozhestvennoy opere»: stat'ya: rukopis'* [An addition to “Supplementary Material about Art Opera in Saint-Petersburg”: manuscript]. *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka iskusstv* [Russian State Art Library]. F. 15, inv. 1, unit 12. 6 p.
12. Levik S. Yu. *Zapiski opernogo pevsa* [Notes of an Opera Singer]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 780 p.
13. Khronika [Chronicles]. *Vechnee vremya* [Evening Time]. Petersburg, 1912, No. 325, 12.12, p. 6.
14. Frame M. Cultural mobilization: Russian theatre and the First World War, 1914–1917. *Slavonic and East European Review*, Volume 90, Issue 2, April 2012, Pages 288–322.

15. Henson K. *Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*. Cambridge University Press, 2015. 264 p.

16. Navickaite-Martinelli L. Musical performance in a semiotic key. *International Handbook of Semiotics*. Springer Netherlands, 2015, pp. 741–758.

17. Ravet H. Negotiated Authority, Shared Creativity: Cooperation Models among Conductors and Performers. *Musicae Scientiae*, Volume 20, Issue 3, September 2016, pp. 287–303.

18. Wiley R. J. *Tchaikovsky*. Oxford University Press, 2011. 592 p.

### **Иосиф Лапицкий и Михаил Бихтер – к истории творческого содружества режиссёра и дирижёра**

12 декабря 1912 года постановкой «Евгения Онегина» П. Чайковского в Петербурге открылся Театр музыкальной драмы. Его создатель, режиссёр Иосиф Лапицкий видел ТМД плацдармом для оперной реформы, пространством творческих экспериментов и новаций, затрагивающих все элементы спектакля. Идеального для себя сподвижника и единомышленника Лапицкий нашёл в лице Михаила Бихтера, молодого выпускника Петербургской консерватории, ставшего музыкальным руководителем театра.

Основной задачей в работе с артистами театра Лапицкий и Бихтер видели достижение осмысленности пения, сценической достоверности. Как музыкальный руководитель Бихтер с подачи Лапицкого проводил подробную индивидуальную работу не только с солистами ТМД, но и артистами хора.

По отзывам современников, дирижёрское прочтение М. Бихтера отличалось высокой степенью свободы в области темпоритма, обилием неожиданных акцентов и нюансов. Новаторские, отходящие от традиции трактовки «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова вызвали немало оживлённых дискуссий в печати и поставили перед оперной критикой того времени вопрос о допустимой степени свободы художника-интерпретатора.

Объявленная Лапицким и Бихтером «борьба с рутинной», с укоренившимися исполнительскими штампами послужила одним из катализаторов обновления оперного искусства.

**Ключевые слова:** И. М. Лапицкий, М. А. Бихтер, опера, Театр музыкальной драмы, музыкальная интерпретация, оперное дирижирование.

### **Iosif Lapitsky and Mikhail Bikhter – Concerning the Story of Artistic Cooperation of the Opera Producer and the Conductor**

On December 12, 1912 the Theater of Musical Drama opened up in St. Petersburg with a production of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin." Its creator, producer Iosif Lapitsky viewed the Theater of Musical Drama as a foothold for opera reform, a space for artistic experiments and innovations, touching upon all the elements of the theatrical performance. Lapitsky found for himself an ideal supporter and associate in Mikhail Bikhter, a young graduate of the St. Petersburg Conservatory, who became the musical director of the theater.

Lapitsky and Bikhter saw the main goal of their work with the artists of the theater as the achievement of meaningfulness of singing and scenic authenticity. At his job as musical director Bikhter, following Lapitsky's advice, carried out scrupulous individual coaching not only for the soloists of the Theater of Musical Drama, but also with the choral singers.

According to his contemporaries, Bikhter's rendition of the musical repertoire as a conductor was distinguished by its high level of freedom in terms of tempo and rhythm and an abundance of unusual accents and nuances. The innovative ideas, countering the traditions of interpretations of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin," Modest Mussorgsky's "Boris Godunov" and Nikolai Rimsky-Korsakov's "The Snow Maiden" aroused plenty of lively debates in the press and posed before the opera critics of that time the question of the permissible level of freedom for the artist-interpreter.

In various ways, the "battle against the routine" declared by Lapitsky and Bikhter, their struggle against the engrained performance clichés, served as one of the catalyst elements of renewal of the operatic genre.

**Keywords:** I.M. Lapitsky, M.A. Bikhter, opera, Theater of Musical Drama, musical interpretation, opera conducting.

#### **Биккулова Диана Ракиповна**

ORCID: 0000-0001-9988-2696

преподаватель кафедры режиссуры  
и мастерства актёра музыкального театра

*E-mail:* dia-87@yandex.ru

Российский институт театрального искусства –  
ГИТИС

Москва, 109004 Российская Федерация

#### **Diana R. Bikkulova**

ORCID: 0000-0001-9988-2696

Faculty Member at the Department of Productions  
And Musical Theater Actors' Skills

*E-mail:* dia-87@yandex.ru

Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva – GITIS  
Russian Institute of Theatrical Art – GITIS

Moscow, 109004 Russian Federation