

**Отзыв официального оппонента
на диссертацию Безуглой Галины Александровны
«Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов
(конец XVI – первая треть XX вв.)»,
представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по
специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство**

Диссертация Г.А. Безуглой – комплексное междисциплинарное исследование, в котором, с одной стороны, обсуждается и теоретически обосновывается специфика музыки в балетном спектакле, с другой – доказываемая ее обусловленность особенностями творческой деятельности хореографа, организующего синтез танцевальной и музыкальной составляющих.

В работе органично дополняют друг друга и взаимодействуют исторический и теоретический ракурсы. Этим обеспечивается полнота раскрытия обсуждаемых проблем.

Центральной из них становится выявление ключевых качеств музыкального компонента в балете, совокупность которых охватывается понятием «музыкальность хореографии». Данное понятие впервые теоретически обобщает проявления теснейшего взаимодействия танца и музыки. Введение указанного понятия в научный обиход следует считать важным показателем *научной новизны* диссертации. Г.А. Безуглая обосновывает его, характеризуя важнейшие периоды в истории балета (от позднего Возрождения до первой трети прошлого столетия), балетной педагогики, уделяя пристальное внимание творческой деятельности крупнейших западноевропейских и отечественных хореографов, и прежде всего – ее музыкальной составляющей.

Актуальность обсуждаемой работы очевидна не только в теоретическом, но и практическом плане – содержащийся здесь богатый фактологический материал о постановках балетных спектаклей и опыте преподавания искусства танца может инициировать современных мастеров хореографии к созданию новых художественно ценных оригинальных решений.

Достоверность результатов исследования подтверждается соответствием комплекса избираемых аналитических методов исследования (историко-

культурного, стилистического, сравнительного, музыкально-теоретического и музыкально-семантического анализа), системного, междисциплинарного и интертекстуального научных подходов к обсуждаемым вопросам; критическим осмыслением представленных в библиографическом списке работ на русском (364 издания) и иностранных (226 изданий) языках. Привлекаемые в диссертации труды включают как классические, так и созданные сравнительно недавно.

Содержание работы составляют введения, четыре главы, заключение. В *первой главе* теоретически обосновывается основополагающая категория исследования Г.А. Безуглой – музыкальность хореографии. Таковая определяется после общей характеристики итальянской и французской музыкальных традиций танцевального искусства XVI – XVII веков (1.1), в условиях которых протекало историческое становление компонентов указанного понятия. Далее внимание исследователя сосредотачивается на дефиниции музыкальности хореографии (1.2) и характеристике ее модусов – изоморфизма (1.3), заимствования и составления (1.4), варьирования (1.5). Их особенности раскрываются на основе обращения к деятельности композиторов и танцмейстеров Ренессанса и барокко, которая описывается как интереснейшая, насыщенная событиями история взаимодействия музыки и танца.

Как замечает автор диссертации, в связи с модусом варьирования таковая история предстает наиболее противоречивой. Вероятно, это обстоятельство повлекло за собой неточности в употреблении терминов, применяемых при характеристике вариационных форм в музыке – в частности, трактовку вариационности как приема варьирования (с. 103). Заметим, что в теории вариационных форм, напротив, вариационность – принцип развития, на котором базируются таковые формы, а варьирование – воплощение данного принципа, реализующееся в различных конкретных приемах. Здесь же встречается неверное истолкование оstinato как импровизационного приема (с. 103), в то время как оно скорее представляет собой основу для осуществления импровизации. Укажем также на некорректное использование термина «двойные оstinato вариации» применительно к композиции сольных танцевальных чакон конца XVII – начала

XVIII в.в. (на с. 120, а также в выводах на с. 126). Под двойными вариациями имеются в виду хореографические и музыкальные (точнее было бы говорить о двух планах оstinatных вариаций), однако здесь использование музыковедческого термина имеет безусловный метафорический характер, а посему должно быть заключено в кавычки или же сопровождаться пояснениями. В данном случае отсутствие и того, и другого вызывает искажение устойчивого смысла понятия.

Вторая глава посвящена важнейшим сферам творческой деятельности западноевропейских и русских хореографов XVIII–XIX веков. Материал чрезвычайно разнообразен и насыщен как в историческом, так и в теоретическом плане. Важно, что некоторые сферы творческой деятельности и музыкальные умения балетмейстера рассматриваются здесь в их соотношении с модусами музыкальности хореографии: работа над композицией балета – с модусом изоморфизма (на примере постановок Г. Анджелини – 2.2.2), редакторская деятельность – с модусом заимствования и составления (в спектаклях П. Гарделя и Г. Джойи – 2.2.3).

Учитывая намеченные в свое время Ж.-Ж. Новерром основные сферы музыкально-художественной деятельности хореографа и необходимый для нее комплекс музыкальных умений, автор диссертации дополняет и весьма полно их раскрывает, тем самым внося свой вклад в теорию балета. Данная категория представляется перспективной для дальнейшей научной разработки, в связи с чем желательно дифференцировать такие области деятельности хореографа, как включаемые в нее музыкальное исполнительство и композиторское творчество. Иначе этот элемент концепции автора становится уязвимым, поскольку из богато представленного фактологического материала следует, что не всегда хореографы были исполнителями-инструменталистами и композиторами в полном смысле. На наш взгляд, требует некоторого уточнения и дефиниция «музыкально-просветительская деятельность хореографа».

В заключительном разделе (2.5), очерчивающем круг образцов музыки, используемых в обучении искусству танца в XIX веке, развернуто описывается

деятельность выдающихся педагогов хореографии (М. Сен-Леона, К. Блазиса, Ф. А. Цорна). Этот раздел убедительно подтверждает важность педагогической составляющей профессии хореографа.

Третья глава повествует о различных формах творческого сотрудничества хореографов и композиторов XIX столетия. В данном контексте закономерно подробное рассмотрение действия модуса изоморфизма (3.3.4, 3.3.5), детальное освещение совместной деятельности М. Петипа и П. Чайковского (3.4). Из поля зрения диссертанта не исчезают поиск и способы реализации новых средств и приемов претворения музыкальной драматургии Ж.-Ж. Новерром, а также первые попытки, предпринятые в данном направлении российскими постановщиками – И. Вальберхом, С. Титовым.

Интересен материал, касающийся оригинального претворения модуса заимствования в виде цитирования мелодий из оперных вокальных соло и хоровых номеров. Такие цитаты фигурируют в диссертации под наименованием «*airs parlants*», перевод которого, по нашему мнению, не должен быть буквальным (автор употребляет выражение «говорящие арии») – в силу неоднозначности французского обозначения «*air*» и жанрового разнообразия цитируемых в балетах оперных номеров (в контексте излагаемого материала скорее можно было бы использовать перевод «говорящие мелодии» либо же остановиться на варианте «говорящие *air*»). Далее на с. 250 упоминается жанр *air de ballet*, название которого переводится как «танцевальная ария», что не согласуется с его сутью и говорит о необходимости более осторожного обращения с оригинальными терминами на иностранных языках.

Привлекает внимание раздел 3.3.5, где в рамках модуса изоморфизма рассматривается феномен «музыкального инципита» (в том числе «музыкального инципита па») в искусстве балета. Наблюдения автора диссертации объясняют использование сходных мелодических и ритмических элементов в музыке балетов разных авторов, в том числе – XX столетия. Однако один из примеров, подробно обсуждаемый автором диссертации, представляется небесспорным: Вариация четырех сверстников Принца из балета «Золушка» С. Прокофьева. По мнению

Г.А. Безуглой, музыкальным источником-моделью здесь послужила Вариация солиста из «Крестьянского» па-де-де на музыку Фридриха Бургмюллера в первом акте «Жизели» Адольфа Адана. Приводимая в тексте цитата из труда И.В. Нестьева, в которой отмечаются осуществленные композитором «оригинальнейшие находки в сфере музыкальной образности, драматургии, интонационного, ладогармонического стиля» (с. 247), на наш взгляд, не вполне подкрепляет обсуждаемые ассоциации. Маловероятно также, что С. Прокофьев, сочиняя музыку этого номера, «своим гениальным чутьем узрел слабый отпечаток контуров риторической диспозиции» (с. 248).

В *четвертой главе* рассматриваются наиболее показательные, ставшие знаменитыми постановки крупнейших хореографов первой трети XX века (в основном – отечественных). В первом разделе (4.1.) акцентируется высокий уровень их музыкальной компетентности. Об этом свидетельствует изменение отношения к музыке в балете, инициируемое оригинальным видением танца А. Дункан, ритмопластическими опытами Э. Жак-Далькроза (4.1.1). В специальном разделе главы (4.1.2) автором справедливо констатируется прогресс в музыкальном образовании хореографов, положительно сказавшийся на раскрытии их музыкальной одаренности. Имена говорят здесь сами за себя: А. Горский, М. Фокин, В. Нижинский и другие.

Специально обсуждаются хореографические композиции Дж. Баланчина, переосмысливающие художественные идеи сочинений Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова (4.1.6). Прослеживая действие модусов музыкальности хореографии в условиях новых методов совместной работы композитора и хореографа, Г.А. Безуглая дает яркие характеристики ее оригинальных итогов в лице жанров симфонии-балета (4.1.8), хореографической симфонии (4.3.1), драмбалета (4.3.4).

Несомненный интерес в контексте общей темы исследования вызывает обращение к теоретическим воззрениям Ф. Лопухова (4.1.7). Подробно описывается разработанная им концепция музыкально-хореографического симфонизма. Инициированная Б.В. Асафьевым – выдающимся музыковедом,

причастным к сочинению произведений в балетном жанре, она прекрасно демонстрирует плодотворные возможности творческого общения хореографа и композитора, способствующее более сложным проявлениям музыкальности первого из них и привнесению новых качеств в систему мышления и средств языка второго.

Музыковедческое внимание привлекает высказанная Ф. Лопуховым идея претворения в хореографической композиции черт сонатности. Самому балетмейстеру она виделась блестяще реализованной М. Петипа в сцене «Теней» из «Баядерки» Л. Минкуса (подробный разбор этой сцены помещен в работе Ф. Лопухова «Хореографические откровения»). В связи с этим у оппонента возник следующий вопрос к диссертанту: известны ли ему другие случаи параллелей сонатной формы в музыке и в хореографии, подтверждающие или же, напротив, опровергающие их правомерность?

Материал заключительной главы чрезвычайно убедительно демонстрирует рост компетентности отечественных хореографов и танцовщиков первой трети XX века в музыке, усиления их интереса к инструментальным (в особенности оркестровым) сочинениям академической традиции. Отметим в этой связи таблицу, помещенную на с. 296. Здесь представлен обширный перечень имен композиторов, к произведениям которых обращались выдающиеся отечественные хореографы указанного периода.

Примечательно, что их крайне редко вдохновляло творчество представителей эпохи барокко и венского классицизма — при том, что в музыкальной и художественной среде в России начала XX века отчетливо прослеживается активный интерес к старинной музыке. Каковы, по мнению автора диссертации, обстоятельства, объясняющие обратную ситуацию в хореографии?

В продолжение прозвучавшего вопроса возникают следующие. В последние десятилетия и в наше время в репертуарах зарубежных и отечественных музыкальных театров нередко присутствуют музыкально-сценические произведения XVII — первой половины XVIII столетий. Интерпретации

танцевального компонента барочных спектаклей современными хореографами и режиссерами вызывают неоднозначные оценки зрителей, музыковедческой и балетной критики. Чем (помимо отсутствия достоверных фактов), на взгляд автора диссертации, руководствуются постановщики, зачастую весьма свободно обходясь с традициями искусства танца барокко? Чье прочтение названных традиций заслуживает внимания с позиций музыкальности хореографа?

Помимо замечаний, возникших в ходе последовательного изучения текста диссертации, укажем на некоторые *замечания общего плана, касающиеся стиля изложения*. В ряде случаев присутствуют опечатки, не вполне удачный перевод отдельных слов с иностранных языков; например, в следующем фрагменте допускается недостаточность (в известной степени вынужденная, обусловленная переводом, но все же нежелательная) разграничения терминов «аранжировка» и «музыкальная редактura»: «Вместо того, чтобы усиливать эффект лоскутного одеяла, который могла бы производить аранжировка, сделанная «по случаю» <...>, музыкальная редактura выполняет свою основную цель» (с. 163). Иногда употребляются нечеткие с музыковедческой точки зрения определения — «интонационно-мелодическое основание напева» (с. 103), «теноровые и сопрановые формы варьирования» (с. 105) и др. Однако нельзя не согласиться с автором в том, что употребление музыкально-теоретических понятий в условиях художественного языка хореографии без потери их смысла и без метафоричности представляет собой значительную сложность и еще ждет своего научного обоснования, специального исследования (об этом Г.А. Безуглая пишет на с. 325 работы). Представленная диссертация неопровержимо свидетельствует, что ее автор мог бы успешно осуществить таковое исследование и внести свой весомый вклад в указанную междисциплинарную область искусствознания

Высказанные замечания не умаляют высокой *научной значимости* представленного к защите труда, который в большой степени заполняет одну из лакун в теории балета, обобщает связанный с ним исторический опыт в области хореографического мастерства, композиторского творчества, балетной педагогики. Диссертация существенно дополняет научные изыскания,

нацеленные на комплексное изучение деятельности балетмейстера, в особенности о его роли в процессе создания балетной партитуры.

Очевидна высокая **практическая ценность** исследования Г.А. Безуглой, которое (как и уже созданные ею работы), безусловно, будет широко востребовано в балетной педагогике. Несомненно, что оно обогатит содержание вузовских курсов истории балета, методики преподавания классического танца и хореографии. Автореферат и публикации (66.88 а.л.), в том числе в журналах, рекомендованных ВАК (16), монография, учебные пособия (2) полностью отражают содержание диссертации.

Диссертация Г.А. Безуглой «Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.)» являет собой завершенное научное исследование, в полной мере соответствующее требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, обозначенным в пунктах 9, 10, 14 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года.

Галиной Александровной Безуглой внесен значительный личный вклад в историю и теорию балетного искусства, в отечественное музыкознание. Она безусловно заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

01.11. 2021

Доктор искусствоведения (по научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство), доцент, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета

Пылаева Лариса Дмитриевна

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
«Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет»
614990, г. Пермь, ул. Сибирская, д. 24
Телефон служебный: +7 (342) 215-19-63 (доб. 514)
e-mail организации: деканат: muzfakpspu@yandex.ru
e-mail личный: ldpylaeva@gmail.com
веб-сайт организации: <http://pspu.ru/university>

