

О Т З Ы В

о диссертации **Галкина Андрея Сергеевича**
«Поэтика балетного спектакля конца XIX в.
(Первая петербургская постановка «Лебединого озера»)»,
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.01 – театральное искусство

Представленная на защиту работа включает в себя Введение, три главы, заключение, список литературы (132 наименования) и приложения. Общий объем диссертации – 193 стр.

На первый взгляд, тема исследования, избранная молодым соискателем ученой степени А. С. Галкиным, может показаться протудированной в отечественном искусствоведении вдоль и поперек. Разве конец XIX века не рассмотрен со всех сторон в капитальных трудах советских историков балета – Ю. Слонимского, В. Красовской, Е. Суриц и др.?.. И разве можно говорить о неизученности «Лебединого озера» после многочисленных работ музыковедов и балетоведов, включая посвященную спектаклю основательную монографию А. Демидова?.. Тем удивительней было познакомиться с диссертацией, убеждавшей, что именно этой работы не хватало для полноты и глубины наших знаний о «веке Петипа» и легендарном «Лебедином озере». Автор диссертации изучает тему, оснащенный знанием всех точек зрения предшественников и новым научным инструментарием, впервые используемом в сфере балетоведения. Благодаря этому уникальным представляется и предмет исследования: подлинный сценический текст «Лебединого озера» Петипа – Иванова до процесса его трансформаций в последующих редакциях.

Постановка диссертантом вопроса об оригинальной хореографической партитуре «Лебединого озера» 1895 года – это прямой отклик на распространившийся в практике балетного театра последнего времени интерес к аутентичным постановкам наследия («Спящей красавицы», «Баядерки», «Копселии», «Раймонды», «Пахиты» и др.). В центре внимания хореографов оказались материалы так называемой «Гарвардской коллекции» (USA, Harvard University), а именно – нотации (хореографические партитуры) русских классических балетов, находящиеся в фонде бывшего режиссера Марининского

театра Н. Г. Сергеева. Но возможность их использования связана прежде всего с расшифровкой множества листов, записанных по системе В. Степанова. Послужив в начале XX века средством фиксации текущего балетного репертуара, она в дальнейшем перестала преподаваться новым поколениям артистов, превратившись в шифр с утерянным, казалось бы, от него ключом. Поэтому заявления современных постановщиков (Фаллингтона, Вихарева, Бурлаки, Ратманского), что их реконструкции основаны на хореографии и мизансценах, вычитанных из гарвардских нотаций, прозвучали настоящей сенсацией.

Современные балетоведы встали перед фактом того, что отныне любые умозаключения по поводу текстов дореволюционной классики, сделанные по редакциям XX века, могут быть научно уязвимы. В то же время оценка и анализ новшеств, отличающихся от устоявшихся на сегодня текстов, осложняются апелляцией практиков к нотации, словно бы дающей им индульгенцию на замены (подчас спорные) хрестоматийной хореографии. В этой ситуации неминуемо должен был начаться новый этап изучения балетной истории – как говорится, в присутствии «гарвардских записей». Диссертация А. Галкина и может быть отнесена к такого рода новаторскому балетоведению, связанному с обращением к нотациям как объекту исследования и первоисточнику хореографического текста.

Обязательным условием для этого стало умение читать нотацию, что само по себе является завидным профессиональным свойством молодого автора. Ведь только овладев системой записи Степанова, можно было ставить перед собой цель «дать впервые описание петербургской постановки «Лебединого озера» 1895 г. с привлечением материала хореографической нотации» (с. 13). Действительно, ни в одном из прежних исследований балета не воссоздавалась последовательная, по номерам, иногда по музыкальным фразам и тактам, сценическая партитура движений и комбинаций, как ее видели перед своими глазами нотаторы, фиксирующие спектакль, вышедший из рук М. Петипа и Л. Иванова. Эту задачу решает третья глава диссертации «Хореография и режиссура спектакля 1895 г.» (все три акта), которую я назвала бы кульминацией всего исследования. Хотя бы потому, что в ней возникает предсказуемая, но от этого не менее волнующая интрига: что откроется за знаками нотации – насколько первоначальный текст

близок или далек от дальнейших его модификаций, над чем поработало время, а что осталось в нем найденным раз и навсегда?..

На эти вопросы соискатель отвечает со всей научной добросовестностью. По ходу описания каждого акта указываются и сравниваются отличия и совпадения зафиксированного текста с нынешним танцем, сообщается о каждой лакуне в записи, сличаются музыкальная и хореографическая фразировка, прослеживаются рисунки и траектории танца, уточняются стилистические нюансы, важные в характере лексики. Демонстрируя знание французской терминологии и балетных *pas*, диссертант в то же время использует образный литературный язык в описании движений, а также проявляет настоящий дар интерпретации танцевальных композиций, понимания их внутреннего смысла и законов построения. Таким образом, третью главу диссертации можно назвать образцом анализа и описания текста классического балета. Помимо третьей главы, пример расшифровки нотации конкретного номера – вариации Одетты (2-я картина) – дается в Приложении, где можно видеть факсимиле трех страниц гарвардской партитуры «Лебединого озера» и поэтапную роспись танцевального номера, переведенного из символических знаков на линейках. Здесь можно понять, какой недюжинной работы потребовала от соискателя расшифровка всего множества страниц партитуры.

Картина «Лебединого озера» в третьей главе диссертации вырастает не только из расшифрованных схем записей. Ее концептуальные черты намечаются в первой главе диссертации «Театральная поэтика петербургского балета конца XIX в.: общая характеристика». Эволюционные художественные устремления балетного театра того времени автор прочерчивает как раз в диапазоне от одного «Лебединого озера» – постановки 1870-х годов – до другого: постановки 1895 года, приходя к выводу, что «Лебединое озеро» Петипа – Иванова наилучшим образом воплотило в себе изменившийся склад балетного академизма. Развернутый на страницах первой главы анализ этих изменений без преувеличения можно назвать блистательным. Неизгладимое впечатление производит истинно научный склад ума автора работы, выраженный в редкостной логике мышления, в широте знаний и многообразии оперируемых фактов, в точности выдаваемых явлениям определений, в поразительной способности к систематизации и обобщению исследуемого материала.

Вторая глава диссертации «"Лебединое озеро" в Петербурге. История создания спектакля. Театральная редакция 1895 г.» является своеобразной шкатулкой с двойным дном. Он не задерживается на вполне известных, преуведомляющих рождение балета фактах, хотя четко структурирует три этапа на пути к премьере: при жизни Чайковского, время сочинения 2-й картины Л. Ивановым, время сочинения всего спектакля. Далее вниманием Галкина овладевают вопросы, касающиеся метаморфоз авторской партитуры и прослеженные им весьма обстоятельно. Убедительными выглядят утверждения о вовлеченности Чайковского в план создания петербургской редакции балета, а также об его осведомленности в отношении музыки для «Черного па де де» или замене музыкальных номеров в четвертой картины. Но основное место во второй главе отдано обоснованию необходимости этих и других перемен авторской партитуры с точки зрения «правильного» устройства балетного спектакля. В этой сфере аргументации, касающейся вопросов хореографической специфики, диссертант чувствует себя как рыба в воде. Не упуская ни мелочей, ни главного, он досконально объясняет особенности хореографической драматургии и построения балетного действия (в том числе связанные с кристаллизацией в академическом балете форм «па де...») – причем объясняет в «контексте поэтики балетного театра конца XIX – начала XX вв.», рассмотренной в первой главе, таким образом связывая части своего текста.

Казалось бы, остается только порадоваться выдержанности логики хореографического мышления диссертанта, с позиции которого он защищает работу Петипа над партитурой. Но отсюда совершенно неожиданно звучит в конце главы высказанное Галкиным согласие с расхожим мнением о вине хореографа перед Чайковским: «Театральная редакция 1895 г. была компромиссной постольку, поскольку компромиссом является всякая манипуляция с авторским текстом. "Счет" понесенных музыкальной драматургией балета потерь, предъявленный авторам петербургского спектакля Б.В. Асафьевым, Ю.И. Слонимским и другими исследователями, во многом справедлив. (Едва ли стоит специально доказывать, что всякая значительная перекомпоновка симфонической партитуры ведет к нарушению ее внутренней целостности)». Но ведь в том и дело, что изъяны первой балетной партитуры Чайковского, подчеркну, балетной, а не чисто

симфонической, были именно системными, то есть именно драматургическими. Что и потребовало от Петипа «манипуляций» и «перекомпоновок», подаривших партитуре долгую сценическую жизнь. О нарушении какой будто бы имевшейся у музыки «внутренней целостности» может в этом случае идти речь? (Тем более, что в случае с музыкой слушать ее в авторском виде отнюдь не возбраняется.)

Позволю себе высказать еще несколько замечаний по представленной на мой суд работе.

Так, ничем не подкрепленным, то есть чистым теоретизированием, выглядит в первой главе (при рассмотрении философских оснований академического балета) утверждение, будто в картине «вечного праздника» на сцене присутствовала нота скепсиса и будто отсылки балетных сюжетов в прошлое связаны с тем, чтобы зрители ощутили «иллюзорность этой гармонии и вымышленность этого праздника» (с. 35). Правда, автор тут же оговаривается, что «описанная концепция не проводилась сознательно и вообще едва ли была продуманна и прочувствована создателями балетных спектаклей!» Но в таком случае стоит ли додумывать ее за авторов, дабы этим извилистым путем прийти к мысли, что балетное искусство все-таки имело опосредованную связь с окружающей жизнью, где царила та же «утопическая гармония мира *Belle époque* в целом»?

Другой, кажущийся мне принципиальным, момент. В 4-м разделе первой главы «Форма спектакля» Галкин справедливо говорит, что в академических балетах «высока была “дискретность” хореографии: формальной законченностью обладал не только каждый отдельный номер, но и часть номера, и даже хореографическая комбинация. Эта особенность постановок позволяла при необходимости заменять одни их фрагменты... не трогая другие и не нарушая гармонии целого» (с. 51). Мне бы хотелось узнать, относится ли это утверждение автора к вершинным творениям балетного театра конца XIX века или все-таки развитие мастерства Петипа имело тенденцию к созданию прочных скреплений целого, из которого даже при номерной структуре невозможно изымать и заменять отдельные части?

У меня вызывает сомнение указанная диссертантом аналогия двух ансамблей – вставного па де де в «Жизели» и па де трау в «Лебедином озере» (стр. 91). «Вставочка» в «Жизели» только потому может трактоваться как «образ

идеальной любви», а не просто как виртуозное па де де, что она вступает в коннотацию с внешне подобной парой главных героев. В «Лебедином озере» па де де труа никого не «зеркалит», а потому, на мой взгляд, не может сравниться с приемом такого образного зеркала в «Жизели».

В отношении уникальной третьей главы диссертации у меня есть одно существенное замечание. Все описание балета – как его декораций, расстановки на сцене мебели и аксессуаров, так и его хореографических композиций и мизансцен, рисунков и мест нахождения героев – произведено диссертантом со стороны действующих лиц, то есть изнутри сценического пространства, что заранее оговорено автором работы. Однако именно этот принцип чрезвычайно затрудняет восприятие мысленным взором картины спектакля. Так, никоим образом невозможно понять, как все-таки выглядит обстановка первой картины, на декорации которой «*правее* замка открывался вид на далекий озерный пейзаж» (с. 89). Правее – это в какую сторону? Как зритель видит декорацию? Или как мы стоим на сцене, обращенные к ней спиной? К тому же сообщается, что «у нижней *левой* кулисы стоял стол». И в этот момент у автора «левая кулиса» находится уже со стороны сцены, то есть правая для зрителя. И так – практически по всему спектаклю. Когда в действие вступают еще танцовщики, и автор указывает их передвижения вправо или влево, читатель должен мысленно «впрыгнуть» на сцену и сориентироваться в направлении персонажей.

Более щадящим и приемлемым способом ориентации читателей в направлении движений на протяжении третьей главы выглядит использование диссертантом «системы точек» - от 1 до 8, принятой в методике Вагановой. Однако автор сразу начинает оперировать точками (к примеру: в направлении точки 2 из точки б), не предупредив читателей об их значении.

Данные замечания и вопросы к соискателю не влияют на самую положительную оценку его труда. Представленная на отзыв диссертация не просто отвечает требованиям актуальности, новизны, научно-теоретической и практической значимости. Она является настоящим научным «прорывом» в балетоведении, устанавливающим для новых поколений молодых исследователей высочайшую планку. Работа находится в полном соответствии с современными требованиями ВАК России, предъявляемым к кандидатским диссертациям. Ее

содержание отражено в автореферате и опубликованных изданиях и дает основание считать, что Андрей Сергеевич Галкин заслуживает присуждения ему искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство.

Профессор кафедры балетоведения
Академии русского балета им. А.Я.Вагановой,
кандидат искусствоведения
Зозулина



Н. Н.

Зозулина Н.Н.
уточнение
зав. комиссией



Морозов А.В.

26 октября 2015 г.

Адрес: Санкт-Петербург, 193312,
Ул. Подвойского, д. 50/3 кв. 87
Тел. 89045194548
e-mail: zonatzu2@yandex.ru