

ОТЗЫВ

**официального оппонента доктора искусствоведения А.П.Груцыновой
на диссертацию Хохловой Дарьи Евгеньевны
«МНОГОАКТНЫЙ СЮЖЕТНЫЙ БАЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КРАНКО
(СПЕКТАКЛЬ “ОНЕГИН” В ШТУТГАРТСКОМ ТЕАТРЕ, 1965 ГОД)»,
представленную на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.01 — Театральное искусство**

Наследие западноевропейских хореографов XX века для отечественного балетоведения — область, пока изученная мало. По сравнению с прочими темами (например, с балетным театром девятнадцатого века или с балетами на музыку композиторов, традиционно считающихся «серьёзными») она, как, например, и отечественные постановки первой половины XX века (за некоторыми исключениями), кажется почти что *terra incognita*, притягательной, но пугающей своей неизведанностью.

Именно поэтому можно только приветствовать решение Дарьи Евгеньевны Хохловой обратиться к наследию Дж.Кранко, являющемуся одним из знаковых хореографов середины XX века. Кажется весьма символичным и вполне естественным, что среди наиболее интересных постановок этого балетмейстера автор избирает «Онегина». Обосновывая своё решение, диссертант указывает, что «именно “Онегин”, как наиболее полно отражающий все черты авторского почерка хореографа, безоговорочно признан классикой XX века» [с.5], а также, что «спектакль можно отнести к немногим “пушкинским” балетам, проверенным временем» [с.5]. Однако, как кажется, эти доводы можно дополнить и ещё одним — пусть менее научным, но от этого не менее важным: при прочих равных для отечественного исследователя наибóльший интерес в творчестве любого хореографа будет представлять спектакль на русский сюжет. Тем более — спектакль, интерпретирующий сюжет пушкинского романа в стихах и использовавший в качестве музыкальной основы этой интерпретации музыку П.И.Чайковского, который, наравне с А.С.Пушкиным, является символом русской культуры XIX века.

Во *Введении*, предоставляя обзор исследований, посвящённых творчеству Дж.Кранко, Хохлова справедливо замечает, что «все существующие издания, посвященные творчеству Дж.Кранко, написаны на иностранных языках (английский, немецкий). Русскоязычной литературы по данному вопросу не существует, за исключением статей в периодических изданиях» [с.6]. Тем не менее, автор скрупулёзно, буквально по крохам, собирает все научные суждения, которые были сделаны отечественными исследователями относительно как разных сторон творчества Дж.Кранко, так и вопросов воплощения литературного произведения на балетной сцене в XX веке. Кроме того, во Введении автором выведены восемь чётко прописанных и логично выстроенных задач, которые определяют последовательность и широкий охват исследования.

В *Главе I «Творчество Дж.Кранко в контексте развития английского и немецкого балета XX века. Влияние русской хореографии на развитие полнометражной формы сюжетного балетного спектакля в Европе»* автор обращается к вопросу исторического и искусствоведческого контекста, в рамках которого в английском и немецком балете появились тенденции к развитию крупной балетной формы (Д.Е.Хохлова, по аналогии с киноискусством, называет её «полнометражной»). На взгляд читателя, далёкого от вопросов особенностей истории развития балетного искусства, может показаться странным, что автор, избирая темой диссертации постановку 1965 года (то есть, второй половины столетия), начинает своё повествование с самого начала века. Однако это вполне оправданно, что и доказывает автор, создавая широкую панораму изменения интереса английской публики (и — параллельно — такой же интерес исполнителей и балетмейстеров), которые постепенно, под влиянием русских исполнителей (прежде всего — труппы С.П.Дягилева), начинали ценить протяжённые сюжетные спектакли. Это развитие в определённый момент сходится для данного исследования «в одной точке», когда, введённый полифоническим «противосложением» биографический очерк о начале деятельности Дж.Кранко, соединяется с

«доведённой» до необходимой временной точки историей развития в XX веке английского балета. Кроме того, в этой же главе раскрывается история нового этапа влияния русской традиции на рассматриваемую балетную культуру — через гастроли Большого театра в Лондоне (1956). Интересен тщательно рассмотренный аспект влияния показанных во время этих гастролей спектаклей (прежде всего — балета «Ромео и Джульетта» в постановке Л.М.Лавровского) на дальнейшее развитие творчества не только Дж.Кранко, но и К.Макмиллана, и Ф.Аштона (у каждого — со своим акцентом). В подтверждение своих слов Д.Е.Хохлова упоминает самые важные и наиболее показательные постановки этих хореографов (правда, по неизвестной причине в это перечисление не попал балет К.Макмиллана «Ромео и Джульетта», поставленный в том же году, что и «Онегин» Дж.Кранко (1965)).

В *Главе II «“Онегин” Джона Кранко. Концепция и сценография спектакля»* Д.Е.Хохлова обращается к вопросам, непосредственно связанным уже с избранным для анализа балетом. Следуя выработанной логике, автор последовательно рассматривает сначала «общие» темы (проблему использования пушкинских сюжетов в балетном театре и — конкретно — романа «Евгений Онегин» в музыкальном театре), а затем обращается к отдельным вопросам, связанным с балетом Дж.Кранко. Своеобразным «переходом» к анализу спектакля становится краткий, но интересный фрагмент, повествующий о переводах романа в стихах, которые были доступны западноевропейскому читателю к моменту появления балета «Онегин». Чрезвычайно любопытными представляются два последние раздела Главы II, посвящённые визуальному образу спектакля — сценографии и костюмам. Автор скрупулёзно анализирует то, что обычно проходит «мимо» осознания обычного театрального зрителя, оставаясь, возможно, в «послевкусии» восприятия постановки. Это особенности выбора покроя костюма персонажа, цвета костюма или даже элемента сценографии, в конце концов «играющие» на более глубокое понимание постановки.

Наиболее значимой представляется *Глава III «“Онегин” Джона Кранко. Анализ драматургии, режиссуры и хореографического текста спектакля»*. В ней произведён максимально подробный и профессиональный анализ хореографического текста. Особенное его достоинство составляет то, что сделан он был «изнутри», исполнителем, непосредственно участвовавшим в постановке. В этом анализе внимание уделено всему — хореографическим партиям солистов, особенностям ансамблей и кордебалетных танцев. Не только украшают, но и дополняют этот анализ введённые автором цитаты пушкинского романа, получающие своё отражение в хореографическом тексте спектакля. Следует отметить, что Д.Е.Хохлова, помимо всего прочего, указывает в данном тексте и музыкальные произведения, использованные Дж.Кранко для создания того или иного эпизода.

В *Заключении* диссертации автор подводит итоги, ещё раз акцентируя внимание на месте и значимости в развитии балетного театра творчества Дж.Кранко в целом и спектакля «Онегин» — в частности. Кроме того, в нём автор кратко обрисовывает дальнейшую сценическую «судьбу» балета, ставшего темой исследования.

Отдельно необходимо отметить наличие трёх *Приложений*, из которых наиболее интересны Приложение 2 (иллюстрации; заметим, что все они, исключая эскизы, относятся уже к нашему времени) и Приложение 3 (фрагменты хореологической нотации Жоржет Цингуридес (по системе Р.Бенеша)). Остаётся только сожалеть, что в Приложении 3 не сделано ни одного пояснения для читателя, помогающего хотя бы в общих чертах понять особенности этой нотации.

Работа Д.Е.Хохловой, несомненно, научно значима и связана с многочисленными аспектами проблем исторического и музыкально-театрального контекста возникновения конкретного спектакля и творческой индивидуальности его автора. В силу этого по прочтении диссертации естественным образом возникают замечания и вопросы, ответы на некоторые из которых хотелось бы получить.

1. Прекрасным материалом для анализа спектакля с музыкальной точки зрения и помощью в восприятии текста работы стало бы ещё одно Приложение, в котором был бы помещён *список использованных при постановке балета «Онегин» произведений П.И.Чайковского и их последовательности звучания в спектакле*. Указания на них, разумеется, появляются в тексте, но, собранные в единую линию, они «сыграли» бы важную роль в осознании драматургии спектакля в целом.

2. Обращаясь к постановке балета «Спящая принцесса» (так назывался балет П.И.Чайковского в варианте труппы Дягилева, показанном в Лондоне в 1921 году), автор пишет, что «ожидания Дягилева не оправдались: через три месяца посещаемость спектакля упала (спектакль шёл со 2-го ноября 1921 года по 4-е февраля 1922 года), непомерные убытки привели к прекращению выступлений с конфискацией костюмов и декораций» [с.19]. А в следующем абзаце сказано, что «именно упомянутые печальные события оказались чрезвычайно полезны для становления английского национального балета» [с.19], и автор поясняет, что благодаря этому балету появился интерес публики к классическому танцу, к большим сюжетным спектаклям, поставленным языком классического танца, а для английских артистов он оказался бесценным опытом русской школы. Хотелось бы уточнить, *каким образом быстрый уход спектакля из репертуара, убытки и конфискация костюмов и декораций постановки (именно они, судя по тексту диссертации являются упомянутыми «печальными событиями») могли быть особенно полезны для становления английского национального балета?*

3. Рассуждая о послевоенном немецком хореографическом театре, Д.Е.Хохлова замечает, что «искусство вообще, а танец в особенности, исключает национальную принадлежность» [с.39]. *Значит ли это, что, по мнению автора, такого понятия, как «русский балет», «датский балет» или тот же «английский балет», которому посвящена работа, не существуют? или, всё-таки, речь идёт о том, что танец понятен любому человеку любой национальности?*

4. Начиная свою работу, Д.Е.Хохлова справедливо утверждает, что «во второй половине XX века в мировом балетном репертуаре появился ряд постановок, которые сегодня безусловно можно отнести к классическому наследию» [с.4]. Хотелось бы узнать, *какие ещё зарубежные постановки второй половины XX века автор относит к классическому наследию?*

Всё сказанное не умаляет высокого качества работы, обладающей многочисленными достоинствами. Среди них — выверенность литературного языка и подтверждение собственного хореографического и драматургического анализа спектакля ценными практическими знаниями исполнителя.

По теме диссертации опубликовано 4 работы, 3 из которых были размещены в издании, входящем в список рецензируемых научных журналов, утверждённый ВАК РФ. Содержание работы достаточно полно отражено в указанных публикациях и в автореферате.

Диссертация Дарьи Евгеньевны Хохловой «МНОГОАКТНЫЙ СЮЖЕТНЫЙ БАЛЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА КРАНКО (СПЕКТАКЛЬ “ОНЕГИН” В ШТУТГАРТСКОМ ТЕАТРЕ, 1965 ГОД)» полностью соответствует требованиям ВАК, предъявляемым к кандидатским диссертациям, а её автор заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 — Театральное искусство.

01.12.2016

доктор искусствоведения (по научной специальности 17.00.02 — музыкальное искусство) профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского»

Груцынова Анна Петровна

Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского

125009, г.Москва, ул. Б.Никитская, 13/6

Телефон: +7 (495) 629-41-43

Факс: +7 (495) 629-41-43

e-mail организации: nauka@mosconsv.ru

e-mail личный: anna_gru@mail.ru

Web-сайт организации: http://www.mosconsv.ru



Подпись: Груцыновой
И.О. Груцыновой
М.П. Груцыновой
Ф.И.О. Груцынова