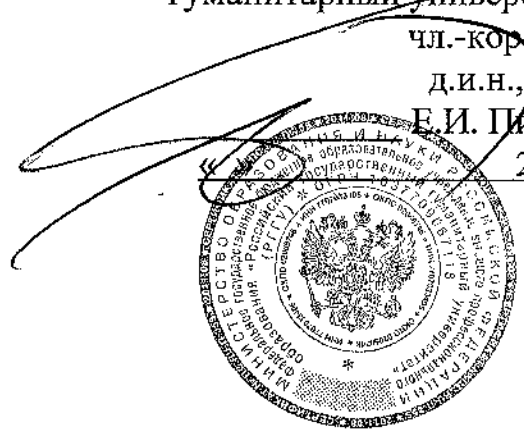


УТВЕРЖДАЮ
Ректор ФГБОУ ВПО
«Российский государственный
гуманитарный университет»
чл.-кор. РАН,
д.и.н., проф.
Е.И. Пивовар
2014 г.



Отзыв

ведущей организации –

федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего профессионального образования
«Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ) –
на диссертацию Вязовкиной Варвары Александровны
«Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном
театре 1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца»
по специальности 17.00.01 – Театральное искусство
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Кандидатская диссертация В. А. Вязовкиной, хорошо продуманное и умело построенное научное исследование, отличающееся широтой взгляда на избранный для работы комплекс художественных явлений и оригинальным к ним подходом. Сразу надо отметить, что эти явления не являются чем-то вторичным, мало существенным или мало заметным, а наоборот, принадлежат к событиям самого первого ряда и связаны с творчеством художников самого высшего ранга. В поле зрения диссертанта две чрезвы-

чайно яркие, исторически наиболее значимые эпохи в жизни европейского балетного театра XX века – 1910-е и 1930-е годы; главными персонажами в диссертации оказываются два гениальных балетмейстера – Михаил Фокин и Леонид Мясин; а основными сюжетами диссертации становятся аналитические разборы выдающихся произведений этих и других классиков балетного театра прошедшего века, в том числе и самые легендарные, самые новаторские из них – фокинская «Шопениана» («Шопениана – вторая») и мясинская «Фантастическая симфония». И надо признать, что сложности, естественно возникающие при столкновении с таким, трудно поддающимся анализу художественным материалом, в диссертации преодолеваются достаточно успешно, и свое право писать о гениях и о гениальном диссертант доказывает вполне убедительно.

Самое же ценное в диссертации – не подробности тех или иных спектаклей и не тонко подмеченные детали в тех или иных балетмейстерских портретах, а общая картина, которую диссертация создает, – общая картина движения художественной мысли в балете XX века. Это, конечно, смелое расширение территории балетоведческой проблематики. Монографии о творчестве того же Фокина или того же Мясина написаны отечественными балетоведами (Г. Добровольская и Е. Суриц), и отсылки к ним, так же как и цитаты из них присутствуют в диссертации (с точки зрения научной этики тут все в порядке), но диссертант предлагает взглянуть на творчество этих балетмейстеров-классиков (а также на творчество Брониславы Нижинской, Баланчина и Аштона) с более удаленной точки, в перспективе эволюции и общего развития нового искусства XX века. Для этого вводится стилевая категория «неоромантизм», а в качестве центрального и объединяющего понятия на первый план выдвигается фигура «героя-творца», основная фигура романтического искусства. В диссертации рассматривается вопрос о правомерности такого взгляда на исследуемый предмет и дается вполне исчерпывающий ответ на вопрос, какие внутрен-

ние, чисто балетные, и внешние, общекультурные и даже исторические обстоятельства вызвали к жизни вроде бы ушедший в прошлое романтический комплекс сюжетов и схем и возвратили на балетную сцену вроде бы оставшегося в прошлом героя-творца, героя-одиночку. В связи с этим нельзя не отметить очень точные и, казалось бы, далекие от эстетики и от балетоведения социологические темы диссертации, связанные с появлением на исторической сцене XX века носителей массового сознания, о чем много писал испанский философ, культуролог и социолог Ортега-и-Гассет, чье присутствие на страницах диссертации Варвары Вязовкиной кажется совершенно естественным и даже необходимым.

В полном соответствии со своей концепцией диссертант по-своему объясняет смысл и значение формального переворота, случившегося в балете XX века. Речь идет о возникновении и выдвигании на первый план так называемого «бессюжетного» балета, оттеснившего на задний план традиционный сюжетный спектакль. Логику и причину такой трансформации самой модели балета Вязовкина видит не столько в имманентных законах балетного искусства, требовавших замены устаревшей формы на новую форму, а в необходимости следовать требованиям нового содержания, то есть соответствовать той новой ситуации, которая возникла вместе с появлением романтического героя-творца. И такой подход может считаться вполне убеждающим и достаточно оригинальным, хотя и не для всех случаев возникновения бессюжетного балета.

И, наконец, само представление о «новизне», даже радикальной «новизне», широко распространенное в рассуждениях о балетном театре XX века, в диссертации получает дополнительный смысл, даже дополнительное – историческое – измерение, поскольку прямо или косвенно связывается с балетным прошлым, с романтическим театром 30-50-х годов XIX века и – шире – с романтическим искусством той неповторимой эпохи.

Уже упомянутые в отзыве понятия «неоромантизм» и «герой-творец» положены в основу концепции диссертационной работы и служат этой цели.

Конкретное содержание диссертации последовательно и логично представлено в трех главах. Первая глава «Мечтатель и мистик в стилизациях М.М. Фокина» рассматривает – с современных позиций и в современных терминах – сложную художественную идеологию балетмейстера Фокина, связывая воедино такие – далекие по первому впечатлению – сущности, как мистика и стилизация, абстракция и программный драматический балет. В этой главе содержится и важное для истории балетного театра фактическое открытие, сделанное Вязовкиной, установившей точную дату появления в фокинской «Шопениане» знаменитого Седьмого вальса и, соответственно, темы поэта.

Вторая глава, посвященная «Мифам и наследию романтизма в балетах европейских и американских хореографов конца 1920-х – 1930-х годов», состоит из трех развернутых параграфов, посвящена трем крупнейшим балетмейстерам (Мясину, Брониславе Нижинской, Баланчину) и одному начинающему (Аштону). В этой главе, в теоретическом смысле весьма принципиальной, ставится и в самых общих словах решается главная проблема диссертации: почему и в каких формах «в конце 1920-х годов – начале 1930-х годов в среде активно действующей интеллигенции произошел поворот от радикальных проявлений модернизма к традициям романтического искусства» (цитирую Автореферат, с. 19). Это действительно важнейший и трудный вопрос, который так прямо почти и не ставился в трудах историков балета, писавших об этой эпохе. Диссертант, тем не менее, решил не избегать трудностей и предложил свое решение нелегкого вопроса. Говорить, что проблема решена и новых вопросов она не вызывает, – пока еще рано. Но с некоторыми бесспорно точными суждениями диссертанта придется теперь считаться.

Третья глава «Трагическая судьба героя-творца в балетах 1930-х годов» – самая содержательная и самая яркая глава диссертации. Здесь два персонажа – Михаил Фокин и Леонид Мясин, и два шедевра – «Паганини» (1939) и «Фантастическая симфония» (1936). И здесь два композитора – классик XX века Сергей Рахманинов и классик XIX века Гектор Берлиоз. Читать эту главу поучительно и весьма интересно. Диссертанту удалось рассказать о том, что два великих балетмейстера слышали – и что не захотели услышать – в музыке великих композиторов и что они слышали вокруг себя в предгрозовой атмосфере своего предвоенного десятилетия.

Таковы три главы, не повторяющие друг друга. Оценивая же диссертацию В. Вязовкиной в целом, нельзя еще раз не сказать о ее эмпирическом богатстве, богатстве конкретного материала, использованного в ней, а вместе с тем и о ее специфически балетной теоретичности. Подобная комбинация эмпирики и теоретизирования, так же как соединение описательного метода и метода аналитического, а главное – сближение эстетического и исторического подходов, пусть реализованные не всегда в полной мере, а порой – лишь только намеченное, все равно заслуживает одобрения как плодотворный принцип, как верный путь к достижению объективной истины, как подлинно научный метод. Тем более что основной корпус диссертации вполне отвечает требованиям научной объективности и необходимой для научного исследования полноты.

Отвечает он и требованиям научной осведомленности. Все значительные историко-балетоведческие труды, которых, к сожалению, не так уж много, внимательно изучены и тщательно проштудированы В. Вязовкиной, их методология учтена, а их результаты так или иначе использованы в ее собственном, вполне оригинальном, вполне самостоятельном – еще раз повторю это – тексте. Я имею в виду классические труды отечественных историков балета Андрея Левинсона, Ивана Соллертинского, Любови Блок, Федора Лопухова, Веры Красовской, Елизаветы Суриц и их зару-

бежных коллег: Л. Керстайна, Л. Карафолы, Б. Тейлера, А. Хаскела и других. Иначе говоря, балетоведческая эрудиция диссертанта очевидна, равно как и ее способность ориентироваться в источниках, появившихся в разные времена и принадлежащих к различным школам. И вообще, включение в свою историко-балетную диссертацию положений, предположений и догадок метров балетоведения не в качестве цитат, украшающих текст, а в качестве ценных соображений, на которые можно опираться или с которыми можно вступить в спор, – есть свидетельство должного уровня искусствоведческой культуры, что иллюстрирует обсуждаемая здесь работа.

Вместе с тем, высоко оценивая богатство фактического материала, использованного, описанного и проанализированного в диссертации, о чем уже говорилось выше, нельзя не признать, что некоторые важные темы остались не полностью раскрытыми, а некоторые великие спектакли анализируются не слишком обстоятельно и подробно. Это относится, например, к параграфу II.2 второй главы, где рассматривается творчество Брониславы Нижинской и Аштона, или к параграфу II.3, где говорится о творчестве Аштона и Баланчина. Совершенно справедливо выдвигая на первый план двух главных героев балетной истории 900-х, и 30-х годов – Фокина и Мясина, посвящая особое внимание и наибольшее количество текста именно этим корифеям, В. Вязовкина тем не менее, как кажется, несколько упростила задачу, рассматривая творчество их основных соперников, а по исторической роли – сподвижников, немало способствовавших тому, чтобы неоромантизм обрел положенное ему место, а романтический герой-одиночка вновь, хотя и в новом обличье, вернулся на балетную сцену.

В завершении надо сказать, что историческое балетоведение, в строгом жанре которого написана и обсуждаемая диссертация, в последние годы и у нас, и за рубежом получило какие-то, несомненно, живые импульсы, подготавливая академические штудии, притом необязательно в традиционных центрах, институтских или университетских. Самый свежий при-

мер – только что изданная в переводе на русский язык написанная в Голландии историком Шенгом Схейеном фундаментальная и многостраничная книга, посвященная Дягилеву и Дягилевским сезонам. И поразительно, что это серьезное сочинение, лишенное какой бы то ни было сенсационности, а тем более бульварности, снискало большой и быстрый успех, что – вопреки сложившемуся скептическому отношению к нашей читательской аудитории – свидетельствует о том, что интерес к профессиональной искусствоведческой литературе не исчез и что просвещенный читатель тоже не исчез и по-прежнему, избегая чтива, ждет серьезной книги. Говорю об этом потому, что считаю, что диссертация Варвары Александровны порождена тем же импульсом и возникла из тех же ожиданий. Читая диссертацию, ловишь себя на мысли, что автор, Варвара Вязовкина, сама захвачена процессом погружения в свой увлекательный материал, сама взволнована тем, о чем пишет, и тем, как пишет. И становится ясным, что академическая наука при всей своей кажущейся сухости только тогда имеет ценность и только тогда дает результат, когда наполнена подобным авторским волнением и подобным авторским интересом. Поэтому хорошо написанные академические исследования и вызывают ответный интерес у читателей. Полагаю, что исследование Варвары Александровны Вязовкиной принадлежит к этому типу.

Что касается конкретных рекомендаций по использованию результатов и выводов диссертации, то место ее в ряду искусствоведческих работ, рекомендуемых студентам – будущим балетмейстерам и будущим балетоведам, учащимся в Московской и Петербургской хореографических академиях, театральных институтах и консерваториях. Несомненно, что диссертация, уже в форме книги, должна быть рекомендована и всем уже действующим историкам балета, работающим в научно-исследовательских институтах или же в других местах. И, конечно же, многие тезисы диссертации

ции могут быть представлены в виде докладов на историко-балетных конференциях, достаточно часто проводимых в последнее время.

Диссертационная работа Вязовкиной В. А. «Проблемы неоромантизма в Западноевропейском балетном театре 1900-1930-х годов: эволюция образа героя-творца» отвечает критериям Положения о порядке присуждения ученых степеней ВАК при Министерстве образования и науки РФ, а ее автор – Вязовкина Варвара Александровна – заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности: 17.00.01 – Театральное искусство.

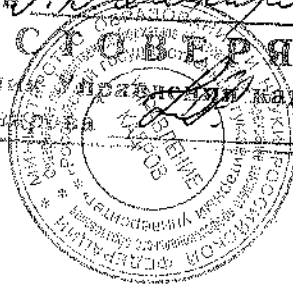
Отзыв составлен доктором искусствоведения, профессором Макаровой Г.В. Отзыв обсужден и утвержден на заседании кафедры истории театра и кино Института филологии и истории РГГУ 29 апреля 2014 года, протокол № 10.

Заведующая кафедрой истории
театра и кино Института филологии
и истории РГГУ д-р иск., профессор

Г.В. Макарова

29 апреля 2014 года

Подпись *Г.В. Макарова*
УДОСТОВЕРЯЮ
Начальник Управления кадров
Н.Н. Назарова



МИНОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
**«Российский государственный
гуманитарный университет»
(РГГУ)**
Миусская пл., д. 6, Москва, ГСП-3, 125993
Тел. (499) 250-61-18. Факс (499) 250-51-09
E-mail: rsuh@rsuh.ru; <http://www.rggu.ru>
ОКПО 02068746. ОГРН 1037700067118
ИНН/КПП 7707033405/770701001

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ)
имени Н.А.Римского-Корсакова»

1862



FEDERAL STATE
INSTITUTION OF HIGHER
EDUCATION
SAINT-PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Россия, 190000, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, 3
Тел. (812) 312 21 29
Факс (812) 312 91 04
e-mail: info@conservatory.ru

3, Teatralnaya sq.
St. Petersburg,
190000, Russia
Tel. +7 (812) 312 21 29
Fax +7 (812) 312 91 04
e-mail: info@conservatory.ru

№

28

« 4 » мая 2013 г.

ОТЗЫВ

Официального оппонента

на диссертацию *Варвары Александровны Вязовкиной*
«Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре
1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство.

Вопросы стилиобразования в искусстве, изучение и дефиниция различий и закономерностей, обуславливающих развитие тех или иных стилевых направлений, их классификация относятся к фундаментальным и, безусловно, актуальным проблемам в науке. Пожалуй, это одна из главных областей полемики в истории искусства в целом и хореографическом искусстве в частности.

Сложность определения и анализа стилевых особенностей произведений балетного театра отчасти может объясняться его многокомпонентной структурой. Скажем, как идентифицировать

спектакль, если его литературная основа тяготеет к романтической новелле, сценография и/или музыка близка эстетике барокко, а хореография и вовсе является образцом классического стиля? (Замечу сразу, что подобную специфику балетного театра отмечает и В. А. Вязовкина – говоря вскользь о проблеме «соотношения неоромантизма и неоклассицизма в балете двадцатого столетия» (С. 75), она в примечании к тексту пишет, что «некоторые спектакли Л. Ф. Мясина и Дж. Баланчина 1920–1930-х годов романтичны по содержанию, но классичны по форме (...)» (С. 75, прим. 207)

Загруднение вызывает также сама типология стилей применительно к балетному театру. Неоднозначно, например, определение одной из основополагающих в культуре тенденций художественного мышления – Романтизма – который, утвердившись в европейском балетном театре в 30-х годах XIX века, оказался столь близким самой природе классического танцевального искусства, что мироощущение его, найденные стилистические, формообразующие, пластические элементы в той или иной мере продолжали на протяжении десятилетий проявляться и в других, более поздних спектаклях, относящихся к иным направлениям, течениям, стилям и жанрам. И в этом контексте предложенное исследование, посвященное изучению возрождения романтических тенденций в западноевропейском балетном театре первой трети XX века, представляется несомненно значимым и актуальным, а избранные диссертантом критерии стилевой классификации спектаклей могут в дальнейшем помочь выработать единую методологию для определения стилевой принадлежности того или иного произведения хореографического искусства. Сам автор напрямую об этом не пишет, выделяя в работе семь пунктов, которые, по его мнению, (и это совершенно справедливо) составляют научную новизну проведенного исследования.

Среди них на первом месте стоит изучение проблемы героя-творца в качестве «обобщенной темы и самостоятельного сюжета», вынесенное также и в само название работы. Сразу хочу отметить, что подобный ракурс рассмотрения неоромантических спектаклей представляется новым для балетоведения, при этом вполне

обоснованным и убедительным, поскольку еще для романтиков проблема личности являлась центральной, а интерес к природе, любви, фантастическому миру и проч. был для них, по сути, путем познания и раскрытия сущности феномена человеческой личности.

Наряду с подобным, необычным поворотом самой темы исследования, диссертант, в качестве научной новизны работы, выдвигает также выявление специфики рождения формы одноактного балета, введение в научный оборот новых для отечественного балетоведения материалов, на основе изучения которых восполнен ряд фактологических и исторических пробелов, а также реконструкцию недостаточно или вовсе не исследованных в отечественной науке постановок. Безусловно, уже эти перечисленные тезисы, которые на протяжении работы находят подтверждение в материалах и выводах диссертации, могут позволить считать диссертационное сочинение В. А. Вязовкиной научно-значимым. Однако как мне представляется, ценность работы заключается еще и в другом.

Варвара Александровна предпринимает достаточно смелую попытку объединить спектакли 1900 – 1930-х гг, принадлежащие пяти разным хореографам, различные (а в чем-то и похожие) по средствам воплощения, художественной форме и т.п.. Воссоздавая в описании и анализируя избранные постановки, Вязовкина на протяжении диссертационного сочинения убедительно показывает природу их общности, связанную прежде всего с неоромантическим мировоззрением, мироощущением авторов этих балетов в указанный период времени, и, что, на мой взгляд, особенно ценно, она пытается выявить проистекающие из этой природы общие черты как в тематическом, смысловом, образном содержании спектаклей, так и отчасти в их конструкции, а также в средствах воплощения этого содержания.

То есть по сути, пусть и опосредованно, речь идет о поиске закономерностей, ответственных за формообразование, строение, структуру, свойства, за музыкальные, художественные и пластические возможности и характеристики балета, за соотношение между элементами многосоставной конструкции танцевального спектакля.

Выявление этих закономерностей представляется чрезвычайно актуальным для научно обоснованного поиска путей дальнейшей эволюции балетного искусства. Таким образом, в ходе изучения и анализа западноевропейского балетного театра первой трети XX века, диссертант затрагивает одну из ключевых проблем балетоведения как науки, проблему стилевой классификации спектаклей и методологии их анализа.

Этой задаче подчинена и структура работы. Три основных раздела диссертации объединяют спектакли не столько по принципу хронологии, сколько по общности их содержания, образности, определенным стилевым характеристикам, то есть, по сути по избранным диссертантом классификационным признакам. Главным стержнем исследования является изучение эволюции образа героя-творца в балетном театре на протяжении первых трех десятилетий XX века. Являясь сквозной, эта тема отдельно рассматривается в специально отведенных ей параграфах, заключающих каждую из трех глав диссертационного сочинения.

Варвара Александровна проделала большую и серьезную научно-исследовательскую работу. Для описательной реконструкции, изучения и сопоставительного анализа избранных спектаклей М. Фокина, Л. Мясина, Б. Нижинской, Д. Баланчина и Ф. Аштона ею привлекались обнаруженные в Нью-Йоркских хранилищах и ранее неизвестные или мало известные в России фото и видео материалы, эскизы декораций, документы как зарубежного, так и отечественного хранения, обширный круг исследований, в том числе и западных авторов.

При обработке всего этого материала В. А. Вязовкина продемонстрировала высокую культуру научного труда и научную гибкость. Обращение с фактологией – добросовестное, ссылки на любой источник приводятся, как правило, неукоснительно, в угоду выдвинутого предположения автор не позволяет себе пренебречь фактом, констатируя элементы, характеристики, особенности спектакля, пусть и не позволяющие однозначно вписать тот или иной исследуемый объект в сформулированную автором типологию спектаклей.

Варвара Александровна легко раздвигает хронологически-временные, культурные и пространственные рамки, вплетая историю балетного театра 1900-1930-х годов в общеисторический национальный и европейский контекст. Диссертант свободно ориентируется в вопросах театрального и музыкального искусства, литературе, что позволяет ей проводить интересные параллели между исследуемыми спектаклями и близкими, с ее точки зрения, событиями в драматическом театре, музыке, кинематографии, анализировать тематические, содержательные, выразительные, образные связи балетов разных хореографов и эпох. Так, например, автор сопоставляет постановку М. Фокина «Паганини» с «Флорентийскими ночами» Г. Гейне, приходя к выводу, что новелла немецкого романтика явилась одним из источников фокинского замысла; Вязовкина обнаруживает параллели между «Мефисто-вальсом» Ф. Аштона и «Жизелью» Ж. Перро – Ж. Коралли – М. Петипа, с шедевром романтического балета сравниваются и некоторые другие спектакли, в том числе «Паганини» М. Фокина; в свою очередь указываются связи фокинского «Паганини» с его же «Шопенианой» и балетом «Паганини» Л. Лавровского и т.п.; на основе анализа фотографий из собрания Танцевальной коллекции Нью-Йоркской Библиотеки Зрелищных искусств автор выдвигает неожиданное предположение о влиянии экспрессионистического языка М. Грехем на стилистику Д. Баланчина в балете «Трансцендентность», а также на другие более поздние постановки хореографа, в том числе на «Вальс» М. Равеля. Интересным представляется использование термина «поток сознания», обозначающего литературный прием, для характеристики пластической манеры Мясина-хореографа в «Фантастической симфонии», а также сравнение образности и танцевальной изобретательности Л. Мясина с художественным мышлением В. Набокова и его же «филологически изобретательным языковым строем». Замечу, что последнее предположение в работе лишь выдвигается, но фактически никак не обосновывается.

Ценными для балетоведения являются документально подтвержденные уточнения истории создания второй редакции одного из знаковых спектаклей XX века, балета «Шопениана» (в частности,

установление точной даты включения в нее «Седьмого вальса» - 11 марта 1910); выявление текстологических вариантов и изменений конструкции и ткани постановки М. Фокина; сопоставление петербургской и парижской версий балета.

Едва ли не большая часть рассматриваемых в диссертации спектаклей была прежде недостаточно исследована отечественной наукой. Связано это прежде всего с тем, что поставленные за рубежом и никогда не шедшие на русской сцене (за исключением «Шопенианы»), они были у нас мало известны, а основной корпус материалов о них трудно доступен. Поэтому представленные в диссертации описательные реконструкции подобных спектаклей М. Фокина, Ф. Аштона, Д. Баланчина, Б. Нижинской, выполненные с привлечением не только зарубежных исследований, но и, что особенно ценно, архивных фото и видео материалов, представляются важными и значимыми для дальнейшего изучения как творчества этих хореографов, так и истории балетного театра в целом.

Диссертация В. А. Вязовкиной вообще открывает перспективы для будущих исследований, в том числе и потому, что вольно или невольно ставит целый ряд проблем и вопросов, требующих отдельного специального рассмотрения. Так, например, материалы работы показывают, что близость к неоромантическим тенденциям проявилась в первой трети XX века большей частью на русско-англо-американской почве, где собственно и были главным образом сосредоточены поиски М. Фокина, Л. Мясина, Д. Баланчина, представителя английского балета Ф. Аштона, и практически никак эти тенденции не заявили о себе, скажем, во французском балетном театре (если не считать анализируемой в диссертации «Возлюбленной» Б. Нижинской, представленной на сцене Парижской Оперы в исполнении Иды Рубинштейн). Чем была обусловлена подобная «географическая» тенденция? Только ли тем, что С. Лифарь, чье творчество осталось за рамками диссертационного сочинения, находясь у истоков возрождения французского балетного театра XX века, тяготел скорее к эстетике неоклассицизма, а не неоромантизма? Но ведь еще до Лифаря именно

Париж стал центром Дягилевских триумфов и уже в первом сезоне была показана «Шопениана» (=«Сильфиды») Фокина?

Интересно в дальнейшем было бы проанализировать и другую закономерность, существование которой можно предположить, исходя из результатов проведенного Вязовкиной исследования: если в XIX веке романтическое мироощущение воплощалось в форме сюжетного балета, то неоромантическим тенденциям XX века в силу разных обстоятельств ближе оказалась форма бессюжетного или программного балета. Выявление аргументов, подтверждающих или опровергающих эту гипотезу, должно послужить основой отдельного самостоятельного научного поиска.

Также в качестве предпосылки для специального исследования, возможно, и не одного, могла бы стать проблема становления, развития и значимости для балетного театра формы балета-симфонии, формы, ставшей в XX-XXI вв. одной из ведущих. Эта тема, находящаяся на стыке театроведения и музыкознания, представляется крайне сложной и серьезной, требующей изучения и анализа очень большого корпуса материалов. Не ставя перед собой цели рассмотреть даже какие-то аспекты упомянутой проблемы, Варвара Александровна, тем не менее, ее так или иначе затрагивает, ведь одно из центральных мест в работе занимает изучение бессюжетных балетов, и балетов-симфоний (имею в виду прежде всего «Фантастическую симфонию Берлиоза в постановке Мясина), в которых хореографы пользовались приемами, сопоставимыми с приемами композиторов-симфонистов. И, кстати, замечу, что хотя это и не имеет прямого отношения к теме диссертации, рассматривающей западноевропейские балеты первой трети XX века не столько с точки зрения их формы, сколько содержания, было бы, наверное, правильным, в разделе о «Фантастической симфонии, хотя бы упомянуть поставленную в Петрограде за 14 лет до этого танцсимфонию Ф. Лопухова «Величие мироздания».

В целом диссертационное сочинение Варвары Александровны написано хорошим языком. Редки отдельные неудачные обороты и выражения, недоразумения и случайности, не выправленные опечатки. (сс. 26, 102, 103, 113, 131, 150, 156, 170).

Очевидно, именно стилистической недоработкой объясняется не вполне понятно сформулированная мысль о том, что поскольку неоромантизм привел к обновлению формы большого классического спектакля, а «обновление пластического языка виделось насущной задачей хореографов того времени», «...проблема художника (поэта, музыканта) в балетном театре напрямую смыкается с темой развития балетной формы и танцевального языка и, соответственно, с одной из центральных в отечественном балетоведении темой «симфонического танца и симфонического балета» («балета-симфонии») (С. 17). Что автор имеет в виду под «проблемой художника (поэта, музыканта) в балетном театре» - проблему хореографа, композитора и сценариста? В чем эта проблема состоит? И почему, как следует из текста диссертации, тема развития балетной формы и танцевального языка» фактически сводится к «теме симфонического танца и симфонического балета»? Хотелось бы уточнить, какой именно смысл Варвара Александровна вкладывала в подобную формулировку.

К мелким, не существенным для сути работы стилистическим недочетам, я бы отнесла также и название приема, использовавшегося в балете Б. Нижинской «Возлюбленная». Было бы любопытно узнать, что из себя представляли «эффекты механического пианино», звучавшие из оркестровой ямы в одной из сцен балета. Предложенный Д. Мийо, «этот ход», как пишет Варвара Александровна на стр. 94, «придавал необходимую остроту и пикантность мечтательной атмосфере в целом».

Небольшие замечания есть к оформлению библиографического аппарата диссертационного исследования, а также Приложения.

Список архивных источников, которыми, замечу, на мой взгляд было бы целесообразно начинать раздел, а не заканчивать, как это сделано в работе, представляет собой перечисление только мест хранения этих самых источников без указания их названий, номеров фондов, описей, единиц хранения и т.п. Подобное оформление, быть может объясняющееся необходимостью «выкладывать» неопубликованные материалы диссертации в свободном доступе на сайте за два месяца до ее защиты, представляется все же не вполне корректным для научной работы. Похожее замечание касается и

оформления приведенных в Приложении иллюстраций, место публикации или архивного хранения которых не указывается. К слову, в самом тексте диссертации, если автор в процессе анализа спектакля ссылается на те же самые фотографии, он полностью приводит ссылку на указание места и единицы хранения.

Разумеется, эти мелкие замечания не имеют прямого отношения к существу работы.

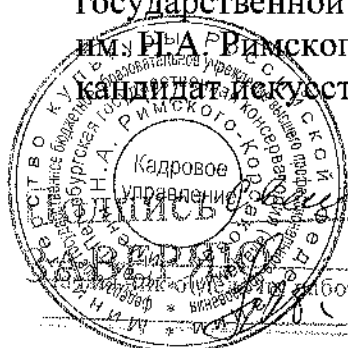
Вывод ясен: диссертационное сочинение В. А. Вязовкиной представляет собой оригинальную самостоятельную законченную научную работу, которая открывает пути и перспективы для дальнейших исследований. Оно позволяет не только ввести в научный обиход новые материалы по истории балетного театра первой трети XX века, но и затрагивает ключевые вопросы теории и истории балетного театра в целом. Работа полностью соответствует всем требованиям, предъявляемым к диссертациям, выдвигающимся на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Автореферат отражает основные положения диссертации; приведенные в автореферате списки опубликованных работ (в том числе три научных статьи, опубликованные в рекомендованных ВАК РФ изданиях) раскрывают содержание исследования, а ее автор без сомнения заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01.

Старший преподаватель кафедры
хореографии
Санкт-Петербургской
государственной консерватории
им. П.А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения

А.Л. Свешникова

А.Л. Свешникова



Работе с персоналом
Рябкова Н.Г.

ОТЗЫВ

официального оппонента

на диссертацию Варвары Александровны Вязовкиной
«Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре
1900–1930-х годов: эволюция образа героя-творца»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по
специальности 17.00.01 – театральное искусство

Диссертационная работа Варвары Александровны Вязовкиной посвящена анализу и научному осмыслению проблематики балетного театра, связанной с возвращением интереса хореографов первой трети XX в. к наследию романтизма. Одной из доминирующих художественных тем этого наследия, на исследовании которой концентрируется диссертационная работа, является тема одинокого героя-творца.

В отличие от других видов искусства, в отечественном балетоведении не определено понятие «неоромантизм», что В. А. Вязовкина справедливо оговаривает во Введении (с. 5). Вслед за американским балетным деятелем Л. Керстайном диссертантка употребляет это понятие как условное обозначение и корректно называет происходящие в балетном театре процессы двумя «всплесками неоромантизма»: в 1900–1910-х и в конце 1920-х – 1930-х годах. Весьма ценным представляется искусствоведческое осмысление явлений в балетном театре, связанных с использованием балетмейстерами в своих постановках музыки эпохи романтизма, а также сюжетов, мифов, фигур или просто ходов мысли, свойственных этому художественному течению. В работе предложены критерии оценки этих явлений, изучены их генеалогия и генезис.

В диссертации В. А. Вязовкиной продолжены исследования одной из центральных для отечественного балетоведения тем – возникновения и развития «симфонического балета» в первой трети XX века. Автором диссертации рассматриваются темы, либо чрезвычайно слабо освещенные в отечественном балетоведении и не представленные в переводных материалах, как, например, зарубежный период Михаила Фокина, либо вообще впервые рассматриваемые в контексте мифов романтизма (миф о поэте, миф о Фаусте, миф о Паганини), как, например, балеты Ф. Аштона, Б. Нижинской, Дж. Баланчина. Таким образом, в диссертации предпринята одна из первых попыток концептуального рассмотрения зарубежного балетного искусства 1900–1930-х годов.

Считаю необходимым сразу отметить одну отличительную особенность работы В. А. Вязовкиной, одно из существенных ее достоинств. В ней собран огромный материал по одиннадцати балетным спектаклям, поставленным на протяжении трех десятилетий XX века. Диссертантка не ограничилась рассмотрением более известного первого десятилетия XX века, а продолжила изучение неоромантических тенденций у балетмейстеров-эмигрантов 1920-

1930-х годов, выстроив тем самым «генеалогическое древо» классического балетного искусства указанного периода, уходящее корнями в романтический театр XIX века.

Диссертация разделена на три главы, в подзаголовках которых указана локализация и хронология художественных событий.

Первая глава диссертации, состоящая из трех разделов, целиком посвящена первооткрывателю «новой формы» в балетном искусстве Михаилу Фокину и его избранным произведениям. Первый раздел рассказывает о двух версиях балета «Шопениана». Второй посвящен исчезнувшему спектаклю «Прелюды». В третьем, итоговом, разделе рассматривается тип героя-творца, представленного Фокиным накануне Первой мировой войны в образе мечтательного Поэта и мистически настроенного Юноши.

В работе прослежена эволюция художественного мышления Фокина: в 1900-е годы, следуя общим художественным веяниям, хореограф заново открывает балет эпохи романтизма («Шопениана» на музыку Ф. Шопена), в 1910-е годы эта эпоха становится для него не только предметом поэтической рефлексии и стилизации, но и способом самовыражения («Прелюды» на музыку Ф. Листа). Автор показывает, что эта эволюция выражается в постепенном усилении роли танцовщика от первой ко второй версии «Шопенианы», и затем к «Прелюдам». В связи со спектаклем-экспериментом «Прелюды» источником вдохновения балетмейстера диссертантка предлагает рассматривать эпоху преромантизма и указывает на балеты Ш.-Л. Дидло.

Вторая глава, посвященная серии спектаклей Мясина, Нижинской, Баланчина и Аштона конца 1920-х и 1930-х годов, в отличие от первой главы, представлена многими гранями героя-творца – Герой (с заглавной буквы), Virtuoz, Мефисто, Дьявол. В работе прослеживаются как ослабевающие, так и восстанавливающиеся связи хореографии указанных авторов с романтическим балетом и музыкой XIX в.

В диссертации едва ли не впервые в балетоведении замечено, что вкусы С. П. Дягилева сдерживали развитие «симфонического балета». Это представляется справедливым. Действительно, как указано в диссертации, Дягилев считал редкой пошлостью стремление вывести на сцену отношения поэта и музы. И при этом первым, кто поставил «балет-симфонию», был бывший «дягилевец»: балету «Предзнаменования» на муз. П. И. Чайковского в хореографии Мясина диссертантка и посвятила первый раздел этой главы. В ходе анализа мясинского «балета-симфонии» автор пришла к выводу об исторически сложившейся ситуации и давно назревшей необходимости хореографа создать бессюжетный спектакль на небалетную программную музыку, главным персонажем которого в начале 1930-х годов стал борец, названный Героем (с заглавной буквы).

Во втором и третьем разделах второй главы В. А. Вязовкина справедливо замечает, что конец 1920-х–1930-е годы – это время в балете, когда к романтизму, его музыке и его «бродячим сюжетам» в Европе и Америке многие хореографы обращаются не по внутренним личным мотивам, а по заказу гастролерши («Возлюбленная» Нижинской на муз. Ф. Шуберта) или по

настоящему либреттиста («Трансцендентность» Баланчина на музыку Ф. Листа). Как редкое исключение – спектакли Ф. Аштона, три из которых рассматриваются в диссертации. Точно прочерчивая линию развития спектаклей на протяжении данных полутора десятилетий, диссертантка делает вывод о том, что ко второй половине 1930-х годов можно определенно говорить о притягательной игре в «разрушительные миры», достигшей своей наивысшей точки: навеянные воспоминаниями о прекрасном поэтические грезы Поэтов у Нижинской и Аштона сменились современными образами человека-марионетки в руках демонической судьбы в балетах того же Аштона и Баланчина.

Стоит отметить, что в этой главе В. А. Вязовкина весьма удачно демонстрирует знания не только истории балета, но и смежных областей искусств. Очень к месту приводятся параллели из экспрессионистского кино и драматического театра (в тексте о Мефистофеле и Германии называются фильмы Ф. В. Мурнау и Г. В. Пабста, а также постановки М. Рейнхардта и Г. Грюндгенса).

Рассмотрев во второй главе переходное время, скрепляющее в истории балетного театра «Серебряный век» со «страшным» третьим десятилетием XX века, третью главу диссертантка посвящает двум ярким произведениям, созданным в конце 1930-х годов. Как известно, шедевры этого времени до сих пор живы в репертуаре театров.

На первый план третьей главы выходит образ Музыканта трагической судьбы. Первый раздел главы посвящен балету «Паганини» Фокина. Второй – балету «Фантастическая симфония» Мясина. Третий раздел подводит итог анализу образа главного героя конца 1930-х годов: лирический Поэт из раннего творчества Фокина трансформировался в одинокого гения, обороняющегося от окружающей действительности (Паганини), а Герой-борец из первого «балета-симфонии» Мясина обернулся безумцем-визионером в четвертом «балете-симфонии» на музыку Берлиоза. Так диссертантка приходит к выводу, что взлет симфонического балета отражал не только личное смятение и тревогу хореографа, его самоидентификацию в герое («Фантастическая симфония» Мясина), но и смятение эпохи, стоящей на пороге новой мировой войны.

Для понимания истоков и этапов развития жанра симфонического балета чрезвычайно существенно, что в диссертации подчеркнута влияние, которое оказали рассматриваемые здесь балеты Фокина (в частности, «Прелюды») на Ф. В. Лопухова. Тонко подмечено присутствие в «Паганини» Фокина связи с «петербургским периодом», периодом контактов и совместной работы хореографа с Мейерхольдом. Особо мне импонирует привлечение в качестве источников произведений художественной литературы XIX века: в случае с балетом Фокина – повести Г. Гейне «Флорентийские ночи», с балетом Мясина – повести В. Гюго «Один день приговоренного к смерти». В соответствующих параграфах третьей главы диссертантка смело и убедительно указывает на возможные смычки литературных произведений с хореографическим материалом.

Одной из сильных сторон диссертации является используемый автором метод реконструкции спектакля. А один из самых содержательных и превосходно разработанных сюжетов – линия спектаклей, связанная с Фокиным, а именно с балетами «Шопениана»-1, «Шопениана»-2 и реконструкциями балетов «Прелюды» и «Паганини». В работе проанализирована структура и других спектаклей, даны их подробнейшие реконструкции. На протяжении всей работы автор помнит о двух взаимодействующих составляющих – идейной и формальной. Детальные описания мизансцен, группировок, различных па и особенностей их исполнения дают возможность увидеть, как чисто, казалось бы, технические приемы, иногда трюки превращаются в средства художественной выразительности. Это многое проясняет и о многом дает возможность задуматься и в сегодняшнем балете. Часто у разных исследователей можно прочесть о том, что это достигалось, но очень редко – о том, как, за счет чего. Эта конкретика существенно, на мой взгляд, увеличивает ценность работы.

Именно поэтому автор говорит о пластической новизне анализируемых спектаклей, что совершенно справедливо: обращение к герою-творцу, рожденному романтической музыкой, повлекло изменения в языке танца. Мне кажется, это одна из важнейших проблем, рассматриваемых в работе. Удачно перекинуты мостки от старинных балетов к балетам первой трети XX века в сугубо хореографическом смысле, в отношении дальнейшего развития языка. Помимо того, В. А. Вязовкина наглядно доказывает, что романтическое мироощущение и романтический герой могут выражать себя и в иных стилистиках – в сценическом экспрессионизме, например.

Сделанное диссертанткой позволяет проследить глубинные духовные связи балета с эпохой, а также восстановить непрерывный ход, показать единый процесс развития балетного искусства в противовес бытующему мнению о категорическом разрыве с классической традицией.

В. А. Вязовкина убедительно показывает предпосылки, условия и художественные результаты возрождения балетного романтизма на новом историческом витке. Изучив спектакли пяти хореографов, сравнивая их, она сумела выявить неоромантические тенденции, господствовавшие в западноевропейском балете того времени, показать эволюцию взглядов хореографов относительно меняющегося отношения к мифам и наследию романтизма. Досконально зная предмет в различных его аспектах, автор мог бы, даже не выходя за рамки узкопрофессиональной тематики, представить серьезное исследование, достойное искомой научной степени. Однако она этим не ограничивается, расширяя и вместе с тем конкретизируя художественный и исторический контекст. Наряду с формальными поисками ее интересовала не только эстетическая, но психологическая, социологическая, политическая, эмоциональная ситуация. В процессе кропотливой исследовательской работы В. А. Вязовкиной удалось обнаружить особенности двух рассматриваемых эпох, различных в контексте истории социума, но тесно связанных друг с другом в истории балета и, проследив исторические связи, убедительно продемонстрировать, как искусство балета оказалось созвучно эпохе. Не

вульгарно идеологически, как того требовали, скажем, на разных этапах истории СССР, а созвучно глубинно, сущностно, духовно, давая жизнь истинным произведениям искусства и закладывая основы дальнейшего развития.

Высокопрофессиональный подход В. А. Вязовкиной к исследованию подтверждается произведенным анализом большого объема фактологического материала, многие наблюдения автора позволяют по-новому взглянуть на творчество русских балетмейстеров-эмигрантов. Диссертанткой собраны и проанализированы уникальные материалы, в основном, зарубежные, новые документальные источники. Это касается частного вопроса, насколько музыка Ф. Шопена была вдохновлена танцами М. Тальони (в разделе, касающемся балета «Шопениана»): В. М. Красовская в своих исследованиях затрагивала этот вопрос, но автор диссертации обратилась непосредственно к сборнику писем «Records of Later Life» (1882) Ф. Кембл, взяв его за источник. Кроме того, впервые опубликованы и материалы, связанные с неизвестным опусом американского периода Дж. Баланчина «Трансцендентность» (1935). Однако ценны не только эти впервые введенные в научный обиход отечественного искусствоведения материалы.

В Заключении В. А. Вязовкина приходит к выводу, подтверждающему предложенную автором классификацию образа героя-творца: от мечтательного поэта – к художнику трагической судьбы. Разумеется, вся история развития западноевропейского балета первой трети XX века не укладывается в подобную классификацию, но избранный диссертанткой срез рассмотрен досконально и убедительно.

Диссертация В. А. Вязовкиной представляет собой самостоятельное и актуальное исследование в области, до того широко не разрабатываемой. Однако, несмотря на безусловные достоинства работы, необходимо указать на некоторые ее недостатки. В первой главе (с. 52-55) диссертантка, полагаясь на научные достижения историков балета в отношении расширения границ классического танца и проблемы «симфонического танца», не высказывается более самостоятельно, исходя из опыта балетного театра сегодняшнего времени. В заключительном разделе второй главы (с. 96-97) сюжет, посвященный художнику-сюрреалисту Ф. Уоткинсу («Трансцендентность»), может представляться изложенным слишком подробно – однако, подобная избыточность свидетельствует в пользу весомости исследования. Все высказанные замечания не умаляют научной ценности диссертации В. А. Вязовкиной.

Автореферат соответствует требованиям, предъявляемым научным работам. В нем отражены все положения и выводы, содержащиеся в диссертации. Публикации автора – это изложение сути проблем неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900–1930-х годов, заявленных в диссертационном исследовании.

Диссертационная работа Вязовкиной В. А. отвечает критериям Положения о порядке присуждения ученых степеней ВАК при Министерстве образования и науки РФ (утвержденного постановлением Правительства РФ от

24 сентября 2013 г. № 842), а ее автор – Вязовкина Варвара Александровна – заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – театральное искусство.

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры английского языка
для факультета журналистики
Санкт-Петербургского
государственного университета

И. В. Ступников

*Директор Института
«Внешняя связь журналистики
и массовая коммуникация»*

Подпись руки *И. В. Ступникова*

УДОСТОВЕРЯЮ
Ведущий специалист
отдела кадров *Е. П. Краскова*
23 " *мая* 20 *14* г.



199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7-9
Тел. 8(812)328-20-00