

ОТЗЫВ

официального оппонента о диссертации

Войтовой Инны Анатольевны

«Русский балетный костюм начала XX века: генезис и эволюция»,
представленной на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Балет как синтетическое искусство предоставляет многочисленные возможности для изучения. Сочетание музыки, драматургической основы, сценографии, костюма и, конечно, хореографии привлекает внимание многих исследователей, которые в своих работах делают акцент на той или иной составляющей, выстраивая собственный взгляд на её бытование и особенности развития. В современном искусствознании часты работы, посвящённые проблеме хореографии или музыке балета. Не менее интересен и вопрос развития такого явления, как костюм балета, тем более — его преобразования в такой переломный период, как начало XX века. Именно в это время искусство балета переживает многочисленные перемены: наряду с продолжающей развиваться академической традицией возникает и новое явление, называемое «танец модерн» (или «свободный танец»), которые и существовали параллельно, и испытывали взаимные влияния. Разумеется, немаловажную роль здесь играл и сценический костюм. Исследований же, напрямую посвящённых трансформации и бытованию костюма балета в эту эпоху, практически нет. Именно этим определяется **актуальность** исследования И.А. Войтовой.

Научная **новизна** представленной работы заключается в том, что автор выстраивает панораму такого явления, как костюм балета, на временном пространстве начала XX века. Это время столь яркое и неоднозначное, что сопоставление костюмов академического балета, студий свободного танца, труппы «Русский балет» (позже — «Русские сезоны») С.П. Дягилева и возникающего советского балета даёт возможность оценить многообразие и разные творческие подходы их авторов в одной работе. **Теоретическая значимость** непосредственно связана с научной новизной работы, так как применённый автором метод исследования может быть использован при дальнейшем изучении проблемы костюма танцевального спектакля.

Практическая же значимость мыслится и в возможности использования представленных материалов при чтении лекций в курсах соответствующих дисциплин, и в её важности для специалистов, напрямую связанных с театральным костюмом.

В трёх главах диссертации И.А. Войтова последовательно рассматривает три выделенные ею проблемы: проблему изменения костюма балета под влиянием популярности возникшего танца модерн и новых устремлений авторов, проблему балетного костюма с практической точки зрения (то есть, вопрос прихода в театр не-театральных художников и влияние их взглядов на искусство и их творчества на пространство балетного действия) и проблему костюма как одного из основополагающих средств в создании балетного спектакля.

В трёх разделах первой главы («Русский балетный костюм 1900-х – первой половины 1910-х годов в контексте смены представлений о теле») И.А. Войтова рассматривает проблему костюма балета начала XX века в сопоставлении с академической традицией последней трети XIX века. Выстроенная на большом количестве материала (как научного, так и иконографического), эта глава выглядит убедительной и аргументировано изложенной. Подкрепляя свои выводы ссылками на изображения, автор тем самым делает повествование подтверждённым и интересным.

Во второй главе («Костюм в новой живописной системе сценографии русского балетного спектакля 1900-х – первой половины 1910-х годов») чрезвычайно интересен первый раздел, касающийся особенностей костюма и сценографии балета-феерии конца XIX века. Правда, приводя в пример своего рода «дыхания времени» «аллегоричность образов, выражавшуюся через эмблематику костюма», которая «была характерна и для западноевропейского балета этого периода» (с. 58–59), автор не воспользовался возможностью провести любопытную параллель между ним и насыщенным эмблематикой (в первую очередь, проявившейся в костюмах) барочным балетным костюмом. В данном случае логично предположить, что возвращение жанра феерии отчасти повлекло за собою и возвращение визуального образа спектакля. Впрочем, подобная символичность костюмов появлялась и в балетах более раннего

времени, до возникновения в 1880-х годах жанра балета-феерии в варианте, представленном Л. Манцотти. Пример тому — эскизы костюмов для балетов, например, А. Сен-Леона и М. Петипа, созданные А.И. Шарлеманем (не говоря уже об эскизах костюмов, принадлежащих И.А. Всеволожскому). Второй раздел этой главы, связанный с приходом в музыкальный театр живописцев, важен многочисленными подробностями практического свойства, способными дополнить балетоведческое знание об анализируемых спектаклях.

Наиболее стилистически сложна глава третья («Эволюция русского балетного костюма во второй половине 1910-х — 1920-х годах»), в которой И.А. Войтова рассматривает и проблему сложно выстроенного сценического костюма, который должен был исполнять, по сути дела, собственную «роль» в спектаклях дягилевской труппы, и проблему костюма спектаклей 1920-х годов (рассматривая параллельно как студийные постановки, так и постановки балетные). Кроме того, особое внимание автор уделяет очень интересной проблеме влияния балетных костюмов и грима на бытовую моду.

Следует отметить подробно структурированный список источников и литературы (к сожалению, он не нумерован) и присутствующее в диссертации обширное иллюстративное приложение. Кроме того, работу отличает хороший литературный язык и минимальное количество опечаток.

В целом хорошо оценивая исследование, следует сделать несколько замечаний и задать несколько вопросов.

Замечания:

1. На с. 23 И.А. Войтова характеризует Е.О. Вазем как «любимую ученицу М.И. Петипа». Екатерина Оттовна никогда не была ученицей Петипа, что легко можно проверить, пролистав недавно переизданную книгу её воспоминаний, в которых она скрупулёзно перечисляет всех педагогов, у которых училась. Она была танцовщицей Петипа, но не его ученицей.

2. Очень странно выглядит акцент, который автор, повествуя о балете конца XIX века, делает на традиции московского балета, затрагивая петербургский лишь изредка. Тогда как московский балет того времени по отношению к петербургскому был «ведомым» и на первый план понемногу начал выходить как раз с приходом в Большой театр А.А. Горского, а утвердил

своё номинальное первенство лишь после революции, когда столица была перенесена обратно в Москву.

3. К сожалению, при исследовании костюмов балетов И.А. Войтова прошла мимо такого информативного издания, как «Ежегодник императорских театров»; оно могло бы дать дополнительный иконографический и научный материал. Несмотря на доступность этого издания, оно в диссертации присутствует лишь в виде одной вторичной цитаты. Столь же жаль, что автор не обратился к изданным в Париже программам «Русских сезонов», откуда также можно было почерпнуть множество любопытных подробностей.

4. Анализ с одних и тех же позиций костюма академического балета и костюма возникшего танца модерн — с одной стороны, костюмов традиции отечественного балетного театра (после 1914, а тем более после 1917 года по объективным причинам оторванного от западноевропейской практики), костюмов для постановок «Русских сезонов» (которые после формирования в 1911 году на базе гастрольной труппы постоянного коллектива становилась всё менее «русской» благодаря зарубежным авторам и исполнителям) и постановок отечественных студий свободного танца (нередко непрофессиональных) — с другой стороны — представляется несколько странным. С точки зрения хронологии это, конечно, явления одного времени. С точки зрения истории и логики развития балетного театра представление читателю столь *разных* и во многом не соприкасавшихся друг с другом явлений как частей *единого* процесса требует дополнительного и очень убедительного обоснования.

5. К сожалению, анализируя в работе *костюмы* автор зачастую упускает из вида то, что они были созданы для балетного *спектакля*. В некоторых случаях возникает впечатление, что работа над костюмом была самоцелью для художника, что на его создание ни замысел спектакля, ни мнение хореографа как собственно его создателя никаким образом не влияли. В столь многогранном явлении, как балетный спектакль, подобный взгляд представляется в некотором смысле односторонним (или узкопрофессиональным). Единственный пример, который напрямую отвечает этим требованиям, это деятельность Лой Фуллер, для которой изобретённая ею «игра» с тканью костюма действительно стала основным источником

художественного образа (но в этом случае условный изобретатель костюма и автор движения были одним человеком).

6. В работе присутствует ряд неточностей, которые можно было бы считать случайными опечатками, если бы они не повторялись систематически. Например, автор регулярно пишет «Эвредика» — такой вариант встречается на страницах 45, 69, 88, 160.

Вопросы:

1. На с. 47 можно прочесть: «Важным атрибутом танцевального костюма стали аксессуары в виде шарфов и вуалей, которые делали танец более выразительным, расширяя диапазон движения тела в пространстве. Эта традиция также восходила к костюмам “босоножек”». С точки зрения истории балета это не вполне точное утверждение. Не назовёт ли автор примеры гораздо более раннего употребления шарфов и вуалей для создания визуального рисунка танца?

2. На с. 130 автор пишет: «Таким образом, в 1920-е годы определяющим в балете стало мнение хореографа, а не художника». Хотелось бы узнать, а в какое время определяющим *в балете* не было *мнение хореографа*, и не исчезает ли в тот момент, когда мнение хореографа перестаёт быть «определяющим в балете», балет как жанр?

3. В третьей главе автор обращается к проблеме влияния балетного костюма на бытовую моду начала XX века, повествуя об этом как о чём-то уникальном, присущем только этому времени. Несомненно, подобное влияние было, но этот пример не единичен. Не приведёт ли автор другие примеры подобного рода влияния, относящиеся к другим эпохам.

Несмотря на то, что к работе были сделаны замечания и заданы вопросы, её в целом, как уже говорилось, следует оценить как хорошую.

Автореферат диссертации и пять публикаций (из них: три в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ) достаточно полно отражают содержание работы.

Диссертация Войтовой Инны Анатольевны «Русский балетный костюм начала XX века: генезис и эволюция» соответствует требованиям,

предъявляемым ВАК при Минобрнауки России к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, и критериям установленным п.п. 9–14 «Положения о присуждении учёных степеней», утверждённого Постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 года № 842 «О порядке присуждения ученых степеней», а её автор Войтова Инна Анатольевна заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

9.9.2021

Груцынова Анна Петровна

доктор искусствоведения, доцент
профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского»

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6
тел.: 8 (495) 629-07-70
web-сайт организации: <http://www.mosconsv.ru>
Электронный адрес организации: itf@mosconsv.ru
Электронный адрес оппонента: anna_gru@mail.ru

