

ОТЗЫВ

**официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
Алябьевой Анны Геннадьевны о диссертации Чэнь Цзин
«Музыкально-драматургическая роль балетных сцен
в операх русских композиторов XIX века»,
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)**

Опера, балетные сцены, балет, опера-балет – взаимопересекающиеся и, в определенной степени, взаимодополняющие друг друга феномены, существующие в единораздельности (термин А. Ф. Лосева) достаточно длительное время. Объединяет их, прежде всего, принадлежность к музыкально-театральным жанрам, которые получили свое развитие в творчестве русских композиторов и были весьма популярны в отечественной культуре XIX. То есть, можно говорить не только о том, что принципы оперной драматургии оказывают несомненное влияние на балет, но и законы танцевальной композиции находят отражение в опере.

Несмотря на плодотворный интерес ученых к названным феноменам (Е. Н. Дулова, О. В. Комарницкая, А. Е. Максимова, Е. В. Панова, Н. Р. Смирнова и др.), до сих пор в искусствоведении остаются неисследованными многие аспекты их функционирования и специфики. Например, открытым остается вопрос о типологии балетных жанров¹ конца 18 – 19 веков. Приведем лишь несколько примеров, демонстрирующих данный феномен: большой волшебный-героический балет («Руслан и Людмила, или низвержение Черномора злого волшебника», 1824); трагический пантомимный балет («Аделия де Понтье», 1797); фантастический балет («Бабочка», 1874); большой героико-комический балет («Венгерская хижина или Знаменитые изгнанники», 1820); волшебный балет («Конек-Горбунок, или Царь-девица», 1864); героико-пантомимный («Армида и Ренольд», 1769); пантомимо-аллегоричный («Новые аргонавты», 1770); балет-феерия («Синяя борода», 1890) и т.д. В свете сказанного, отметим, что результаты исследований, полученных при изучении одного из названных явлений (в нашем случае – выявить и обосновать роль балетных сцен в операх русских композиторов XIX века), будут весьма полезны и перспективны при дальнейших разработках отечественных и зарубежных ученых в области музыкально-театральных жанров, в том числе, современных, что обуславливает особую *актуальность и своевременность* выбранной темы исследования.

¹ В работе А.Е. Максимовой «Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад» (2008) предпринята классификация балетной музыки по жанру, композиционной структуре и форме. По словам автора: «Классификация в значительной мере условна и вызывает ряд новых исследовательских проблем, связанных с определением авторства и времени создания и сценической судьбы спектакля» // URL: <https://cheloveknauka.com/russkiy-baletnyy-teatr-ekaterininskoy-epohi-rossiya-i-zapad> (дата обращения: 27.04.2026)

Научная новизна работы заключается не только в изучении многообразия музыкально-драматургических функций балетных сцен в структуре оперы и их влияния на формообразование целого, включая характеристику жанровых особенностей танцевальных композиций, но и в том, что впервые балетные сцены рассматриваются в русле историко-стилевого подхода, при этом учитываются музыкально-эстетические воззрения композиторов. Кроме этого, ещё одной важной составляющей, определяющей несомненную новизну работы, является четкая позиция автора относительно композиционной роли балетных сцен как уникальной традиции в русской опере 19 в.

Достоверность выводов исследования обоснована точным выбором научно-методологического аппарата, тщательным отбором и анализом представленного материала и практической апробацией положений диссертации.

Работа логично выстроена и состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения. В Приложении, в частности, содержится важная информация по формообразованию наиболее показательных оперных сочинений, представлены схемы сюжетно-драматургического развертывания, рисунки и таблицы, способствующие объективной аргументации позиции автора.

Введение содержит все необходимые разделы: актуальность, степень изученности темы исследования, цели, задачи и т.д. Описан материал исследования, куда помимо опер вошли водевили и дивертисменты (либретто, партитуры с авторскими комментариями).

Первая глава «Формирование русской оперы с балетными сценами в первой четверти XIX века» носит полифонический характер, решая сразу несколько задач – введения в проблематику, системного анализа наиболее репрезентативного материала и реконструкции роли балетных сцен в драматургии одной из опер доглинкинского периода. С одной стороны, в ней представлена обширная панорама становления и развития русского оперного искусства в историко-культурном контексте, дана емкая характеристика специфики его основных направлений. Так, освещая оперное творчество музыкантов и литераторов, внесших значительный вклад в становление этого жанра, автор справедливо подчеркивает преобладание исторических сюжетов и внимание к традиционно-обрядовым формам: «Старинные предания и легендарно-исторические события прошлого на долгие годы становятся объектом интересов композиторов и либреттистов» (Дисс., с. 21).

С другой стороны, идеи и выводы, предложенные автором в первых двух параграфах, находят свое убедительное воплощение в третьем параграфе – где проводится тщательный анализ роли балетных сцен в волшебной опере «Илья Богатырь» (К.А. Кавоса и И.А. Крылова) в контексте композиционно-драматургического замысла её авторов. Весьма примечательным для дальнейшей аргументации заявленных в диссертации положений, является тот факт, что автор на уровне сюжета и образных характеристик героев обнаруживает сходство с поэмой «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина (танцевальные сцены из этого сочинения будут рассмотрены в следующей главе).

Несомненное сходство названных произведений весьма очевидно. На наш взгляд, этот ряд можно продолжить. Думается, в него следует включить оперу-фарс/музыкальную хронику в пяти картинах «Богатыри» А. П. Бородина (премьера состоялась 6 ноября 1867 г.). Помимо комической трактовки богатырских образов в этом сочинении также большое значение имеют танцевальные композиции. Так, вторая картина оперы «Кража немалая» изобилует хореографическими сценами: №4 Шествие Густосмысла со свитой и войском; №6 Сцена жертвоприношения, Идоложертвенный хор и пляска; №7 Марш богатырей и хор; №8 Пляска Перуна, хор и сцена. Также обращает на себя внимание №22 Финал пятой картины, Куруханская вакханалия (казачок). В данном контексте логично высказать предположение, что актуальность и востребованность богатырской тематики в отечественном искусстве заслуживает специального рассмотрения.

Во второй главе «Балетные сцены и их роль в операх М.И. Глинки» (состоит из трех параграфов) диссертант справедливо отмечает, что русское оперное искусство во второй половине 19 столетия проходит новую фазу своего становления и характеризуется жанровой многоплановостью и разнообразием (Дисс., с. 66). При этом, генерализующей идеей становится создание национального музыкального искусства, национального художественного репертуара. И, безусловно, оперное творчество М.И. Глинки вошло в историю как «начало эпохи национальной оперной классики» (Цит. по: Дисс., с. 65).

Сосредоточившись на выявлении новаторских особенностей балетных сцен в операх М.И. Глинки «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», автор демонстрирует широкий научный кругозор, позволяющий ему учитывать мнения известных ученых и приводить их к определенному знаменателю, а также сопоставлять и находить параллели с творчеством отечественных и зарубежных композиторов (предшественников и современников музыканта). Таким образом, корректно анализируя и актуализируя выводы ученых-глинковедов, автор весьма существенно дополняет их с точки зрения специфики музыкально-драматургической роли балетных сцен в этих операх, тем самым раскрывая совершенно новые грани композиторского мастерства М.И. Глинки, чье оперное творчество было признано эталонным в аспекте национального музыкально-театрального жанра.

В этой связи всяческой поддержки заслуживает предпринятый автором многоуровневый анализ опер Глинки (с акцентом на хореографические номера) сквозь призму бинарных оппозиций: свой/чужой, реальный мир/фантастический мир, красавица/старуха, вокальное/инструментальное, распевность/моторные жанры и т.д. Своеобразным ключом к глубокому пониманию композиционного строения сочинений, их драматургии стало обращение диссертанта к методам анализа мифологического мышления – мифологема пути, искушения. Обозначенные установки, сформулированные соискателем, позволили выявить и обосновать многообразие формообразующих и драматургических функций балетных сцен этих сочинений.

Таким образом, посвятив отдельную главу балетным сценам в оперном творчестве Глинки, выявив их новаторство, соискатель обращает свое внимание на изучение роли хореографических номеров в едином пространстве оперных сочинений П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова. Отметим, что автор предварительно анализирует жанровые разновидности русской оперы второй половины 19 века (А. Рубинштейн, М. Мусоргский, А. Бородин и др.), выявляя в них определенную функциональную нагрузку балетных номеров (функция фона, подтекста, косвенной характеристики персонажа и т.д.). Обозначенные вопросы исследуются в третьей главе «Хореография и драматургия русских опер второй половины XIX века» (включает три параграфа). При этом, автор справедливо акцентирует внимание на особенностях творческого развития традиций, заложенных в операх Глинки.

Детальное и всестороннее изучение музыкально-драматических сочинений Чайковского позволяет соискателю сделать заслуживающие внимания выводы об особенностях драматургической роли хореографических номеров в его операх, основанных как на исторических сюжетах (например, «Опричник», «Орлеанская дева», «Мазепа»), так и имеющих лирическую направленность. В первом случае, соискатель отмечает тесную связь танца с сюжетной линией: создание праздничной атмосферы, характеристика обобщенного образа опричников, народа, усиление «подтекста» и т.д. Во втором – создание особого духовно-культурного пространства, развитие и обострение конфликта и др. Применительно к творчеству Чайковского, автор справедливо отмечает тот факт, что воплощение фантастических сцен средствами хореографии становится, своего рода, традицией для русской оперы. Особо следует отметить уровень осмысления проблемы на материале хореографических сцен из «Пиковой дамы» Чайковского (Дисс., с. 133-138).

Особое внимание, помимо опер на исторические сюжеты, уделяется сочинениям Римского-Корсакова на сказочно-фантастические темы («Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Садко»). Отмечается, что тесная связь с народными жанрами оказала влияние на сюжетные линии и драматургические функции балетных сцен в этих операх. Поэтому совершенно логичной выглядит трактовка этих сцен в контексте феномена обрядности (уже не только танцевальные, а танцевально-хоровые жанры), что делает их органичной частью единого художественного целого. Так, в опере «Садко» драматургические функции хореографических разделов совершенно оправданно определяются в контексте концепции двоемирия с присущей ей «зеркальными» событиями и отношениями.

В положительном плане заметим, все главы снабжены четкими развернутыми выводами, позволяющими акцентировать внимание на ключевых результатах проделанного анализа и обеспечить логическую связь в структуре и драматургии диссертационного исследования.

В Заключении работы подводятся итоги и намечаются дальнейшие перспективы.

В процессе знакомства с диссертацией возникли некоторые вопросы и замечания.

Замечания и пожелания:

1. В список (Приложение, с. 192), где перечислены оперы второй половины 19 века, можно было бы добавить оперу-фарс А.П. Бородина, поскольку, как уже упоминалось, хореографические сцены в этом сочинении занимают значительное место. И, почему в этом списке упущен М. И. Глинка?

2. К техническим ошибкам следует отнести неточное указание количества публикаций соискателя. В автореферате (с. 8) говорится о трех научных статьях в журналах, рекомендованных ВАК. Но, согласно Перечню публикаций, их четыре (с. 20). В Автореферате встречается повтор текста (с. 15, 19).

Также не точно указана фамилия солиста петербургского Большого театра Николая Осиповича Гольца (1800-1880): «драматический актер и музыкант Н.О. Гольцу (1800-1880) заново поставил мазурку ...» (Дисс., с. 85).

Вопросы:

1. В чем Вы видите наиболее яркие особенности использования хореографии Римским-Корсаковым в его сказочных операх?

2. Вы упоминаете о балете А. П. Глушковского «Руслан и Людмила или Низвержение Черномора злаго волшебника» (муз. соч. Г. Шольца) (Дисс., с. 90). Не могли бы Вы в самом общем плане отметить сходство и различия либретто оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки и упомянутого балета?

Высказанные вопросы и замечания не влияют на общую высокую оценку диссертации.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что на примере достаточно известных сочинений русских композиторов успешно апробируются методы изучения балетных сцен в драматургии оперного целого, что позволит в дальнейшем применять их при рассмотрении современных отечественных и зарубежных образцов. Применяемый автором подход при рассмотрении мифопоэтических образных сфер опер (наиболее ярко раскрывающихся в балетных сценах), это, прежде всего, бинарные оппозиции, мифологемы пути, искушения, также весьма перспективен и будет способствовать актуализации сочинений, которые еще находятся на периферии научного знания.

Практическая значимость: результаты исследования несомненно найдут применение в практической деятельности режиссеров, дирижеров, исполнителей. Материалы работы расширят и дополнят проблематику следующих учебных дисциплин «История музыки», «Оперная драматургия», «Композиция», «История музыкального театра», «Либреттология и сценарная драматургия», «Музыкальная литература».

Диссертация Чэнь Цзин является *самостоятельным* квалификационным научным исследованием и содержит новые научные результаты. По теме диссертации опубликовано 6 статей, четыре из которых – в рецензируемых

изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Автореферат и публикации полностью отражают содержание диссертации.

Диссертационное исследование Чэнь Цзин «Музыкально-драматургическая роль балетных сцен в операх русских композиторов XIX века» соответствует требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения и критериям в части пп. 9–11, 14, установленным «Положением о присуждении ученых степеней», утвержденным Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 года (в действующей редакции), а её автор Чэнь Цзин заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Доктор искусствоведения
(научная специальность – 17.00.02 – Музыкальное искусство),
профессор, заведующий кафедрой философии, истории,
теории культуры и искусства
ГБОУ ВО города Москвы
«Московский государственный институт
музыки имени А. Г. Шнитке»
Алябьева Анна Геннадьевна

ПОДПИСЬ Алябьева А. Г.
УДОСТОВЕРЯЮ _____



10 апреля 2026 г.

Я, Алябьева Анна Геннадьевна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

10 апреля 2026 г.

ПОДПИСЬ Алябьева А. Г.
УДОСТОВЕРЯЮ _____



Контактные данные:

Государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования города Москвы
«Московский государственный институт
музыки имени А. Г. Шнитке»
Адрес организации: 123060, г. Москва,
ул. Маршала Соколовского, д. 10
тел: (499) 194-04-33
e-mail организации: info@schnittke.ru
веб-сайт организации <http://www.schnittke-mgim.ru>