

## ОТЗЫВ

официального оппонента

кандидата искусствоведения, доцента **Придановой Елены Владимировны**

на диссертацию **Чэнь Цзин**

**«Музыкально-драматургическая роль балетных сцен в операх  
русских композиторов XIX века»,**

представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Тема, выбранная Чэнь Цзин, обладает парадоксальным свойством, весьма продуктивным для научной работы: она одновременно очевидна и остается terra incognita с точки зрения системной музыкально-драматургической теории. Красочные польские сцены «Жизни за царя» и колоритные восточные пляски «Руслана» не исчерпываются задачей оттенить национальный колорит и создать эффектный контраст. Заполняя лакуну, диссертант совершает концептуальный сдвиг исследовательского фокуса на эти и другие, избранные для анализа, произведения. Балетные сцены осмыслены как активный, а часто и формообразующий компонент оперного целого. Ознакомление с текстом убеждает – смелый замысел удалось реализовать.

Особую ценность диссертации придает методологический ракурс: придерживаясь позиции И.А. Бакаевой, которая избирается в качестве рабочей гипотезы, автор последовательно отказывается от взгляда на хореографические «вставки» как на прикладной жанр. Вместо этого предлагается рассматривать балетные сцены в контексте «художественного билингвизма» оперного спектакля.

Структура исследования (три главы, охватывающие развернутый исторический период от доглинскинского времени до эпохи «золотого века» русской культуры) выстроена логично и, что важно, историософски, то есть с учетом содержательных и объективных закономерностей исторического процесса. Систематизируя случаи обращения композиторов к танцам, Чэнь Цзин прослеживает эволюцию их функций, не ограничиваясь фактологическим поиском.

Первая глава, охватывающая первую четверть XIX века, интригует обращением к опере «Илья Богатырь» Кавоса-Крылова. Несмотря на то, что партитура утрачена, Чэнь Цзин реконструирует драматургическую роль балета по либретто и оркестровым голосам, проявляя исследовательскую смелость и вдумчивость работы с косвенными источниками. Убеждает вывод о том, что дивертисмент в этот период вышел за рамки «развлекательной паузы», превратившись в «творческую лабораторию» для формирования языка характерного танца и предвосхищая принципы драматургии глинкинского «Руслана».

Во Второй главе, где закономерно освещается оперное творчество основоположника отечественной музыкальной классики М.И. Глинки, демонстрируется еще одно наблюдение: балетные сцены способны задавать «композиционный ритм» музыкально-театрального спектакля, выполняя важную формообразующую роль. Рельефно показано симфоническое развитие тематизма «польского акта» в «Жизни за царя» с его трансформацией от бравады во втором акте до мрачного замирания в четвертом и всплеска драматизма в оркестровом антракте перед эпилогом. Имевшиеся в научной литературе разрозненные наблюдения о контрасте русского и польского как песенного и танцевального, о лейтмотивной роли мазурки, таким образом сложились здесь в целостную картину, наглядно демонстрирующую весомость музыкально-сценического воплощения образа врага через пластический компонент оперного целого.

Продолжая мысль диссертанта, обратим в связи с этим внимание на неочевидный, но значимый аспект новаторства Глинки, а именно: композитор мастерски использует не только национальную характерность звучания польских танцев, но и само качество их моторно-ритмической активности. Яркий внешний образ, изначально запечатленный в сознании слушателя хореографически, в дальнейшем трансформируется в имманентную энергию собственно музыкального высказывания, превращаясь из визуально-пластического ресурса в интонационно-ритмический, из зрелищного компонента спектакля в его скрытую драматургическую пружину. Отсюда еще одна неочевидная отсылка к

симфонизму созданной спустя десятилетие «Камаринской», которая построена в соответствии с тем же принципом рельефности контраста песенного и танцевального начал. Пластическая образность как ключ к освоению самих основ симфонического мышления, таким образом, оказалась продуктивной для отечественной музыки, наглядным свидетельством чего является творчество П.И. Чайковского.

Прочтение опусов русских композиторов второй половины XIX века в Третьей главе выявляет новые грани музыкально-хореографических решений. На примере опер П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова, представляющих две магистральные линии развития отечественного искусства – московскую и петербургскую школы – показан высокий художественный потенциал хореографического компонента спектакля. У первого композитора балетные сцены углубляют психологизм и вовлекаются в процесс лейтмотивного развития, что созвучно самой театрально-драматической природе его дарования, у второго – подчиняются обрядовой логике, становясь частью мифоритуала и намечая путь к эстетизации физической экспрессии в «Весне священной» и «Свадебке» Стравинского. Идея об «авторской интерпретации характерных танцев» у Римского-Корсакова как инструмента архаизации и художественного осмысления «языческого» слоя – важное наблюдение, обогащающее разговор о стилистике обращением к семиозису.

По прочтении работы возник ряд вопросов уточняющего характера:

1) Как уже упоминалось выше, партитура оперы Кавоса-Крылова утрачена. Покажите, пожалуйста, как Вы обнаруживаете в тексте либретто через указание на хореографию действительную драматургическую значимость балетной сцены?

2) Вы находите, что у Чайковского балетные сцены участвуют в лейтмотивной системе, а у Римского-Корсакова – в обрядовой драматургии. Приведите в пример одну наиболее показательную в этом смысле балетную сцену у каждого из них, которая наглядно доказывает эту разницу.

При общей высокой оценке работы позволю себе высказать несколько пожеланий и отметить отдельные шероховатости. Первая глава видится местами

излишне описательной. Безусловно, перечисление постановщиков и авторов музыки дивертисментов ценно с фактологической точки зрения, но были бы уместны и аналитические наблюдения, например, о том, какой именно тип танцевальной лексики переключался в оперу и почему. В работе убедительно показана русская традиция, но сравнение с параллельными процессами во французской большой опере или итальянской опере того же периода можно было бы усилить. Учитывая, что влияние Европы в работе упоминается (с. 46, 64 и др.), более отчетливое сопоставление усилило бы аргументацию о «русской специфике».

Высказанные замечания не влияют на общее положительное впечатление от работы: ее масштаб и качество проведенного исследования не вызывают сомнений. Научная новизна очевидна: впервые системно исследована эволюция драматургических функций балетных сцен, введен в научный обиход материал «Ильи Богатыря», хореографический компонент осмыслен как равноправный участник оперного формообразования. Теоретическая значимость выходит за пределы анализа музыкальных сочинений российского XIX века – предложенная аналитическая модель может быть применена и к операм последующего времени, в том числе, относительно китайского репертуара, что для исследователя из КНР выглядит особенно перспективно.

Практическая значимость также не вызывает сомнений: работа адресована не только музыковедам, но и режиссерам, балетмейстерам, которые, как справедливо отмечено диссертантом, часто вырезают балетные сцены «по традиции», не понимая их драматургического замысла.

В целом, представленная к защите диссертация заслуживает положительной оценки, являясь самостоятельным и завершенным трудом, отмеченным полнотой и достоверностью наблюдений и выводов.

Автореферат и шесть публикации в достаточной мере отражают содержание проведенного исследования. Апробация основных положений диссертации подтверждена статьями в изданиях, рекомендованных ВАК (4).

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что диссертация «Музыкально-драматургическая роль балетных сцен в операх русских композиторов XIX века» соответствует требованиям пп. 9–14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г., в действующей редакции), предъявляемым к кандидатским диссертациям, а её автор – Чэнь Цзин – заслуживает присуждения искомой учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Кандидат искусствоведения  
по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство,  
доцент, доцент кафедры истории музыки  
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки»  
**Елена Владимировна Приданова**



10 апреля 2026 года

*Я, Приданова Елена Владимировна, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку*



Контактные данные:

федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Нижегородская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки»  
Адрес: 603950, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40.  
Телефон: 8 (831) 419-40-15  
Адрес электронной почты: [nngk@mail.ru](mailto:nngk@mail.ru)  
e-mail (личный): [epridanova@yandex.ru](mailto:epridanova@yandex.ru)  
Веб-сайт организации <https://nnovcons.ru/>

ОТДЕЛ КАДРОВ  
ПОДПИСЬ ЗАВЕРЯЮ  
НАЧ. ОТДЕЛА КАДРОВ  
ПЕТУХОВА Е. В.

10.04.26

