

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Федеральное государственное бюджетное  
научно-исследовательское учреждение  
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5,  
Тел.: (812) 314-41-36, факс: (812) 315-72-02  
e-mail: spb@artcenter.ru, http://artcenter.ru  
ОКПО 13174871, ОГРН 1027810230700  
ИНН/КПП 7812005693/783801001

УТВЕРЖДАЮ

Директор Федерального  
государственного бюджетного  
научно-исследовательского учреждения  
«Российский институт истории искусств»



Д. А. Шумилин

13.04.2026 № 242

ОТЗЫВ ВЕДУЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского  
учреждения «Российский институт истории искусств» 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)

Афиши Санкт-Петербургских императорских театров первой трети XIX века пестрят объявлениями о больших волшебных операх с «принадлежащими к ним хорами, танцами, превращениями, балетами». Именно балет наряду с другими «превращениями» был неотъемлемой частью «великолепного спектакля», входил в состав оперного зрелища. Исходя из этого музыкально-исторического фактора: исследование Чэнь Цзин, основанное, по сути на истории балета в операх русских композиторов XIX века, где отправной точкой послужили оперы, написанными современниками К. Кавоса и М.И. Глинки, самим итальянским маэстро, обладает высокой степенью **актуальности и новизны**. Чэнь Цзин отсылает к дискуссиям о «полихудожественном синтезе в музыкальном театре», смещая акцент в проблематику балета и тем самым, пытается внести свою лепту в современную мысль о драматургии оперного спектакля, в том числе (вслед за А. К. Васильевым), поднимая вопросы о неуместности купирования танцевальных сцен. Подобная установка во многом определяет не только **актуальность и новизну**, но и **теоретическую и практическую значимость** диссертации. Её результаты могут стать, как указано, основой изучения «хореографического аспекта оперной

драматургии в операх русских и китайских композиторов XX столетия» (с.9). А также – имеют перспективы послужить некоторым стартом, разворотом для более детального и широкоохватного рассмотрения в обратном временном промежутке — музыкальных спектаклей конца XVIII - начала XIX в., в том числе, с национальной тематикой.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в опоре на большой корпус исследований корифеев отечественной науки А.А. Гозенпуда, Ю.В. Келдыша, О. Е. Левашовой, В.В. Протопопова, А.Н. Сохора, М.Г. Арановского, В.М. Красовской (балетоведческие работы – не частое явление в музыковедческой науке); активно привлекаются авторефераты современных диссертаций на близкие темы, статьи Е.В. Смагиной и др. Таким образом, речь идет об обобщении, систематизации материала, анализе балетных сцен и хореографических номеров на материале русских опер XIX века (К.А. Кавоса, М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова); отметим привлечение к работе (избирательно) либретто опер и комментариев к их текстам. Рассмотрены и последовательно сопоставлены балетные сцены, предложены схемы и таблицы по структуре балетных сцен.

**Практическая значимость** исследования проявляется в применении его результатов в разработке курсов по истории русской музыки, и более специализированных, — по истории бытования балета в опере в его становлении и развитии. Исследование балетных сцен безусловно может быть полезным хореографам и режиссерам, особенно, анализ роли и участия балетных сцен в оперном формообразовании. **Достоверность исследования** не подлежит сомнению и базируется на большом корпусе источников на русском языке.

Диссертация Чэнь Цзин логично выстроена: три главы, в каждой из них – несколько подразделов, введение и заключение, дополненное библиографией, а также полезным приложением в виде схем, графиков и таблиц, наглядно иллюстрирующих положение балетных сцен в структуре оперы. Нотные примеры отсутствуют.

Первая глава «Формирование русской оперы с балетными сценами в первой четверти XIX века» состоит из трех подразделов. Глава обладает высокой степенью научной новизны в виду обращения к истокам формирования русской оперы, а также – к анализу балетных сцен в опере К. Кавоса «Илья Богатырь», впервые детально выполненному автором диссертации по либретто И.А. Крылова. На материале Хронологических таблиц Т. В. Корженьянц («История русской музыки в десяти томах». Т. 5), в опоре на работы Красовской, Гозенпуда, др. выделяются имена авторов, например, Ф. К. Блима, А.Н. Титов, Д.Н. Кашин, Ф.Е. Шольц (из

практики московских театров), справедливо подчеркивается преобладание комических опер на бытовые сюжеты и волшебных-комических на сказочные сюжеты. Важным представляется обращение к жанру дивертисмента (или «русского дивертисмента») в истории формирования русской оперы и балета (вслед за Е.М. Красовской), что ранее действительно недостаточно отмечалось, приводится перечень названий дивертисментов. Вскользь говорится о связи с традицией европейской оперы.

Здесь же в первых разделах главы – краткая справка о К. Кавосе как подготовка к центральному разделу, в отличие от реферативных предыдущих, основанному на новом материале. Фигура Кавоса – музыканта с огромным вкладом в русскую музыкальную культуру – уже привлекала исследователей, в работе Чэнь Цзин особенно следует отметить выведение на первый план роли И. А. Крылова, его либретто позволяет автору диссертации говорить о «симметрично расположенных картинах в композиции оперы», объединенных «путешествием героев» (с.38), что будет важно в дальнейшем и для Глинки. Приводятся ремарки Крылова из либретто оперы, которые содержат в себе ярко выраженный потенциал для визуализации (*богатыри составляют маленький балет и примериваются поодиночке поднять чашу, но никто не может; Духи принимают вид вельмож и др.*); рассмотрены основные образы, становится очевидным, что именно либретто во многом предоставило композитору богатые возможности для пластического и колоритного воплощения сюжета, определило общую картину, в которой имеются: «комические танцы, танцы, ориентированные на античные мотивы, характерные танцы в народном стиле, бессюжетные и сюжетные танцы, мужские, женские и смешанные по составу танцевальные сцены (например, «балеты» богатырей, нимф и гениев, злых духов, танцы восточных дев)» (с. 55).

Вторая глава «Балетные сцены и их роль в операх Глинки», закономерна после анализа оперы Кавоса «Илья Богатырь», как и наблюдения, отсылающие к операм Глинки. В ряду композиторов нового поколения названы А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. Е. Варламов А. И. Дюбюк, А. Сапиенца. Акцентируется пример оперы «Аскольдова могила», которая переделывалась Верстовским и, возможно, в одной из редакций несла на себе следы влияния Глинки. Делается обоснованный вывод о том, что современники Глинки широко использовали «выразительные возможности танцевальных номеров и балетных сцен» (с.65).

Анализ оперы и балетных сцен «Ивана Сусанина» Глинки опирается на реферирование литературы, укоренен в традицию отечественного музыковедения (О.А. Левашова, В.В. Протопопов, балетные сцены, В.М. Красовская), заключен в

такие характеристики, как «симфонизация», «контраст национально-интонационных сфер» (с. 81), «антитеза» или (приводится по Е. В. Лобанковой): «противопоставление “своего” / русского / народного» и “чужого” / польского / аристократического» (с. 73). Вообще концепт «свое — чужое» применяется и к анализу оперы Глинки «Руслан и Людмила», подчеркивается важность другого концепта — пути.

Глава 3. «Хореография в драматургии русских опер второй половины XIX века» содержит обзор балетных сцен у целого ряда композиторов, придается типологическое значение танцам «на пиру» в операх Серова «Юдифь», Направника «Нижегородцы». В операх Мусоргского и Бородина вновь, как и в предыдущих разделах, используются ключевые элементы оперной драматургии, приводятся характеристики образов, описания занимают немалое место в тексте, преобладает общий *целостный анализ*. В данном разделе представляется интересным привлечение отдельных ремарок из клавиров, выводы о традиционных танцевальных номерах. Следующий раздел главы 3.2. «Многообразие драматургических функций балетных сцен в операх П.И. Чайковского» содержит немало находок: хореографический анализ вписан в конфликтную драматургию оперы в «Опричнике» (с.120-121), убедительно проанализированы балетные сюиты из «Мазепы» (балетно-хоровая сюита в 1-м действии и третья картина 2-го действия, сцена казни); в опере «Черевички» (с хореографической сюитой, в составе которой историко-бытовые — полонез, менуэт, и характерные танцы — русская пляска и пляска запорожцев) с.131. Важны отсылки к оперным постановкам и выводы о невозможности купирования балетных фрагментов из сценической постановки опер во имя сохранения замысла композитора.

Особый интерес в обзоре и анализе представляет глава «Характерные танцы как компонент обрядовой драматургии в операх Н.А. Римского-Корсакова». Уже само название параграфа выделяет балеты композитора из общего ряда — «пляска скоморохов», «пляска... рыбок», «игры и пляски звезд» и другие хореографические чудеса. Вопрос балетных сцен в операх Римского-Корсакова досконально изучен, концентрированно описан и представлен, как и в разделе о П.И. Чайковском, с учетом жанровых разновидностей. Анализ оперы «Майская ночь» возвращает к сказочно-фантастическим образам и персонажам первой четверти XIX века. Привлекает внимание описание «сказочно-фантастической сцены с русалками» № 13 в 3-м акте оперы, как и определение ее жанра как «слитной сюиты». Любопытно не только определение хореографической лексики, характера интонаций; в волшебной окраске этого раздела участвует, как сказано, «утонченная красочная оркестровка с использованием колокольчиков в сочетании

с тембрами деревянных духовых и высоких струнных инструментов» (с.153). Инструментальная окраска/краска таким образом невольно возвращает читателя диссертации к волшебным сценам «Ильи Богатыря» К. Кавоса. Чэнь Цзин воскрешает ассоциативный ряд, связанный с «Русланом» М. Глинки.

Заключение и выводы обобщают многочисленные аналитические наблюдения и их систематизируют.

К замечаниям, которые возникли по мере чтения диссертации, отнесем: 1) по музыкальному контексту: К. Кавос по традиции того времени работал с композиторами своего цеха, в том числе существуют документальные свидетельства и результаты совместной работы с Верстовским. Однако обратим внимание на то, что весь музыкальный фон в исследовании основан на именах композиторов московских театров, при том, что некоторые важные петербургские имена отсутствуют, как и репертуарные сочинения первой четверти/ трети XIX века, разыгрываемые в Петербурге. Кавос принадлежал к Дирекции императорских петербургских театров и был с ними пожизненно связан. Ничтожно малы параллели с европейской оперой этого периода, а ведь весь репертуар от Буальде до Россини и Мейербера был представлен на сцене императорских (петербургских) театров с балетами. 2) Способ подачи материала грешит чрезмерной описательностью, нередко «музлитературностью», и потому, порой – прописными истинами.

Потерялись некоторые заявленные в начале идеи, например, «зрительный образ спектакля», «взаимодействие оперы с визуальными и пластическими искусствами», а возможности у Чэнь Цзин для этого были, в частности, речь может идти об обобщении наблюдений над инструментальным звучанием в балетных сценах опер, топос Востока, сценография.

Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть, что работа представляет опыт серьезного обобщения большого материала и ее достоинства и научная состоятельность очевидны, новизна связана не только с введением нового материала на примере либретто оперы К. Кавоса «Илья Богатырь» как первого звена большого сюжета и параллелей с Глинкой, но и в анализе балетных сцен не самых известных опер русских композиторов. Важным для диссертанта оказался структурный компонент. Композиции балетных сцен (вкупе с вокальными и хоровыми) уделено большое внимание, как результат — приложение, которое представляет определенную научную ценность. Задачи исследования грамотно и четко сформулированы и выполнены.

Автореферат и 6 научных статей, четыре из которых опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК Минобрнауки РФ, отражают содержание диссертации.

Диссертационное исследование Чэнь Цзин «Музыкально-драматургическая роль балетных сцен в операх русских композиторов XIX века» соответствует критериям пп. 9 – 14 Положения о присуждении ученых степеней (утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г.) (с изменениями и дополнениями), а ее автор заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Отзыв ведущей организации по поручению дирекции Российского института истории искусств составлен кандидатом искусствоведения, старшим научным сотрудником РИИИ Петровой Г.В.

Отзыв обсужден и одобрен на заседании сектора музыки РИИИ (протокол № 6 от 13.04.2026 г.).

Старший научный сотрудник Федерального государственного  
бюджетного научно-исследовательского учреждения  
«Российский институт истории искусств»,  
кандидат искусствоведения,  
Галина Владимировна Петрова



Заведующая сектором музыки Федерального государственного  
бюджетного научно-исследовательского учреждения  
«Российский институт истории искусств»,  
кандидат искусствоведения  
Анна Леонидовна Порфирьева  
13.04.2026



Сведения об организации:

Федеральное государственное бюджетное  
научно-исследовательское учреждение  
«Российский институт истории искусств»



*Листов руки Г.В. Петровой,  
подпись руки А.Л. Порфирьевой  
устанавливаю.  
Заведующий сектором управления  
кадрами и трудовыми отношениями  
С.Н. Иванова 13.04.2026*

Адрес: 190000, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл. 5

Телефон: 8(812)314-41-36

Адрес электронной почты: [spb@artcenter.ru](mailto:spb@artcenter.ru)

Сайт организации: <https://artcenter.ru>