

## О Т З Ы В

официального оппонента о диссертации **Ивачевой Дарины Андреевны** «**Семантика театральности и формы ее проявления в фортепианном искусстве XIX – XX веков**», представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Тема диссертации Дарины Андреевны Ивачевой предстает как «знакомый незнакомец» или, точнее, «незнакомый знакомец». С одной стороны, проблема театральности в музыке давно и широко разрабатывается, о чём свидетельствует и обзор публикаций, предпринятый Д.А. Ивачевой, и Список литературы в конце ее работы. С другой стороны, автору удалось найти свой, свежий ракурс: проявления театральности в фортепианном искусстве, рассмотренные при сопоставлении смежных, но столь различных отрезков музыкальной истории – XIX и XX веков. С этих позиций диссертационное исследование Д.А. Ивачевой обретает неоспоримую актуальность и новизну, что связано не только с чисто ее научной составляющей, но и с практической, затрагивающей сферу музыкального исполнительства.

Представленная работа отмечена четким целеполаганием, способствующим сведению воедино разнообразной проблематики, которая неизбежно «ответвляется» от магистральной линии исследования, обогащая его смысловой контекст.

В базисе подхода к феномену театральности исследователь закладывает концепт синтеза, предварительно (в опоре на соответствующую литературу) проводя размежевание его с понятиями «взаимодействие» и «интеграция» (с. 17-20). Синтез коренится уже в природе того искусства, на почве которого сформировался изучаемый феномен театральности – собственно искусства театра, в том числе театра музыкального в разных его жанровых видах. Вместе с тем, синтез в основании театральности автор рассматривает и с более широких позиций: помимо синтеза разных искусств, это синтез музыкального и внемusicalного, жизненной реальности и художественной условности. Исследователь принимает во внимание (хотя и не формулирует это как отдельную проблему или научную задачу) историческую изменчивость самого театрального искусства, что, конечно, отражается и на феномене театральности, отображаемом несценической музыкой (различия классицистского, романтического и авангардного театра, эстетики «представления» или «переживания», воздействие литературности или кинематографичности и т. д.).

Диссертантка проявляет достаточную гибкость в трактовке исследуемого феномена. Так, вслед за предшественниками (в частности, Т.А. Курышевой), Д.А. Ивачева

дифференцирует два типа проявлений театральности в музыке – внешний и внутренний, концентрируясь в своей диссертации, прежде всего, на последнем, что и заявлено во Введении (с. 6). Иногда по ходу рассмотрения автор прибегает также к понятию театральности в широком или общем смысле (см., например, с. 52, 112). К этому можно было бы добавить понятие «опосредованной театральности», которое напрашивается в отношении некоторых из анализируемых автором опусов: например, когда театральность проявляется не напрямую, а в ассоциативном поле, создаваемом жанровой стилистикой тематизма (упоминаемая автором апелляция к жанровому стилю увертюры, буффонной арии) или цитатностью (использование тем из конкретных опер) (см., например, с. 69, 85).

Диссертантка «фрагментирует» исследуемую проблему, удачно сформулировав ряд задач, которые и обусловили структуру работы. Важную консолидирующую функцию выполняют выводы, данные в завершение почти каждого раздела: подобно каденциям, они скрепляют всю композицию и акцентируют основные итоги того или иного этапа исследования.

Общий порядок выстраивания диссертации логичен и целиком соответствует заявленной теме: первый раздел Первой главы посвящен культурологическим аспектам феномена театральности (как в самом театре, так и в разных областях жизни), второй – проявлениям театральности в других, помимо собственно театрального, видах искусства с выходом на искусство музыкальное и, в частности, – на фортепианную музыку, которой посвящены Вторая (XIX в.) и Третья (XX в.) главы. Вместе с тем, вызывает некоторые вопросы логика соотнесения материала внутри глав. Так, в основе соотношения двух разделов II главы – анализ проявлений театральности в рамках индивидуального композиторского стиля (Дж. Россини, 1. 1) и в рамках особых жанров (фортепианная транскрипция, парафраза и фантазия, 1. 2). В III главе характер соотношения двух первых разделов иной – по хронологическому принципу: 1-я половина XX в. и 2-я половина XX в. Третий раздел главы изменяет данной логике, будучи посвящен сфере фортепианного исполнительства (3. 3). Сам по себе данный ракурс естественен и, безусловно, правомерен в подобном исследовании, поскольку именно исполнение способно как раскрыть театральный потенциал композиторского опуса, так и «закрыть» его. И логичнее было бы даже вынести эту проблематику, более основательно разработав, в отдельную главу, либо ввести соответствующий раздел также во II главу, посвященную XIX в., который неслучайно называют «веком исполнитель-

ства». После ознакомления с текстом диссертации остается не вполне понятна дифференциация формулировок в названиях аналитических глав: «семантика театральности» (по отношению к XIX в.) и «театральность как принцип музыкального мышления» (по отношению к XX в.). В самом тексте глав принципиальных различий в аналитическом подходе к музыкальному материалу не просматривается. Замечу, что некоторых из высказанных замечаний можно было бы избежать, воспользовавшись возможностью предварительно специально оговорить ряд моментов во Введении. И, конечно, необходимо было четко пояснить здесь всю основную терминологию, задействованную в диссертации, начиная с термина «семантика».

В ходе исследования диссертантка опирается на значительный массив фортепианной музыки – как хорошо известной, так и малоизученной. Это, в частности, внушительное собрание вокальных и инструментальных пьес Дж. Россини, объединенных общим названием «Грехи старости» (1855-1868 гг.). Большой интерес представляет анализ ряда произведений и других композиторов, когда знакомая музыка в ином, заданном диссертанткой освещении обретает новые краски.

В связи с феноменом театральности в инструментальной музыке исследователь затрагивает ряд важных проблем, высказывая порой ценные замечания, побуждая читателя к самостоятельному размышлению над поставленными вопросами. Так, принимая общий тезис о большом значении приемов *конкретизации* музыкального языка для реализации театральности в произведении, трудно согласиться, что конкретизация связана с театральностью априори (с. 62): есть, например, сфера звукоизобразительности, которая заявила о себе еще в средневековых качках (подражание лаю собак, крикам птиц), пастурелях (вокальное воспроизведение звучания музыкальных инструментов). На с. 57 обнаруживается более взвешенное сопоставление театральности и *программности* в музыке: автор допускает, что в некоторых случаях «программность только отдаляет от феномена театральности», и даже использует здесь выражение «театральная программность». Некоторым преувеличением представляется обязательная корреляция с театральностью сферы *комического* (с. 61): данная сфера чрезвычайно разнообразна и не всегда связана с внешней репрезентативностью – как, например, каламбур, ирония. Не вполне корректным видится проведенное в начале II главы противопоставление театральности и *лирики*, поскольку это не рядоположенные феномены: лирика – род мимесиса в аристотелевской триаде «эпос – лирика – драма», а театральность – это «снятое» качество, сформированное театром. К тому же упрощенной и

обедненной представляется трактовка здесь качеств самой лирики как «антипода театральности»: статика вместо динамики, соположения вместо контрастов, «стабильность текста» вместо нестабильности (с. 58).

Автор делает ряд интересных наблюдений. Например, о, фактически, предвосхищении некоторых явлений современной музыки у Россини: инструментального театра в пьесе «Маленькая увеселительная поездка» (с. 84), полистилистики в пьесе «Марш и воспоминания о последней поездке» (с. 85; здесь, правда, точнее было бы говорить только о полицитатности). Заслуживающим внимания представляется замечание об особой, сродни режиссерской, функции композитора в жанре парафразы (с. 97, 103, 115).

Выскажу отдельные замечания по оформлению диссертации.

Несмотря на общее благоприятное впечатление, стилистическая сторона текста исследования не свободна от погрешностей и носит черты поспешности, «невычитанности». Вот некоторые примеры: «Работа учёных <...> образует интонационную лексику» (с. 10); «Театр представления может осуществляться через призму фактурно-тембрового <...> взаимодействия в музыке» (с. 46); «Длинная история проникновения театральности в музыкальное искусство носила метафорический характер и всего лишь призывала активизировать внимание слушателя на восприятие чего-то более конкретного» (с. 122); «Экстрамузыкальная деятельность музыканта, находящаяся на уровне его внешности...» (с. 176); «Выдающийся Джоаккино Россини» (с. 59); «не слишком многоликая игра Прокофьева» (с. 172); «в театре XX века наблюдается тенденция к ре-театрализации, к трансформации драмы в её традиционном понимании» (здесь явно имеется в виду «детеатрализация», с. 53); «Не всегда константа эпохи является определяющей в интерпретации произведения, в разнообразной подаче музыкального материала, претворяющей театральный манер исполнения» (с. 171). Фамилии Л.О. Акопяна (с. 9) и Йохана Хейзинги (с. 181) следует склонять. Иностранные фамилии в тексте принято транслитерировать на кириллицу (оригинальное написание можно дать в скобках). В Списке литературы дано неверное написание труда Августа Вильгельма Амброса: «Bunt Blatter» вместо «Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst». Замечу, что при достаточной репрезентативности Списка литературы (223 наименования), в нем мало представлены издания на иностранных языках – четыре позиции. В разделе 3.3 следовало указать аудиозаписи, на которые диссертантка опиралась при анализе.

Иногда встречаются фактологические неточности. Так, на с. 20 написано: «В Древней Греции всякое театральное представление называлось драмой». В действительности обозначения разных театральных представлений были многочисленны, как и их виды: комедия, трагедия, мим, ленеи, флиаки и т. д. На с. 34 упоминается поздняя работа Жана Антуана Ватто «Вывеска лавки Жерсена», которая характеризуется как необычная по замыслу: «составленная из двух отдельных холстов, обрамлённых единой рамой». В действительности Ватто написал один большой холст, на два его впоследствии разрезал покупатель картины.

Высказанные соображения и замечания не должны, однако заслонять в целом положительную оценку работы. Научные положения и выводы, сформулированные в диссертации, вполне обоснованы и убедительны. Д.А. Ивачева выказывает глубокую заинтересованность в предмете своего исследования и достаточную научную оснащенность в его разработке. Найден оригинальный, отмеченный новизной ракурс в раскрытии темы. Дана объемная картина проявлений театральности в фортепианной музыке – как с точки зрения композиции, так и исполнительства. Все это обуславливает личный вклад молодого исследователя в разработку избранной проблематики.

#### Вопросы для процедуры защиты:

1. Почему среди многих композиторов-романтиков, писавших для фортепиано, в разделе 1. 1. избран только Дж. Россини, который, к тому же не столь яркий представитель романтической фортепианной музыки, называвший себя «последним из классиков»? Напрашивается сопоставление с другими персоналиями – например, Р. Шуманом, ведь, как известно, «все познается в сравнении».

2. Предметом исследования является феномен театральности в фортепианной композиции. Просьба пояснить такое ограничение и чем отличается в плане «форм проявления театральности» фортепианная музыка от других направлений инструментальной музыки – ансамблевой, оркестровой, например.

3. В разделе 2. 2. немало страниц посвящено концертному пианизму Сигизмунда Тальберга и Ференца Листа. Поясните, каким Вам видится соотношение таких явлений как концертность и театральность, объединенных общей сферой музыкальной репрезентации?

4. В тексте диссертации, помимо вынесенного в заглавие понятия «формы» проявления театральности, используется еще ряд терминов: знаки, символы, атрибуты, принципы, признаки, приемы. Поскольку их содержание и соотношен-

