

В диссертационный совет 23.2.027.01,  
созданный на базе федерального  
государственного бюджетного образовательного  
учреждения высшего образования  
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

### ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения, доцента Груцыновой Анны Петровны  
на диссертацию Любимова Даниила Вадимовича  
на тему «Оркестровые воплощения фортепианной музыки в системе  
художественных средств Михаила Фокина», представленную на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения  
по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Начало XX века в хореографическом театре — период важный, если не сказать — переломный. Знакомство западноевропейской публики и профессионального сообщества с русской традицией балетного искусства, произошедшее благодаря появлению в Париже С.П. Дягилева с его труппой «Русские сезоны» не просто произвело внешний эффект взорвавшейся бомбы, оно кардинально перевернуло все сложившиеся нормы и правила хореографического театра того времени. Открытие новых возможностей в области балетной музыки, в вопросах привлечения к работе в театре не театральных живописцев, триумфальное возвращение на западноевропейскую балетную сцену мужского виртуозного исполнительства — всё это было откровением для западноевропейского театра. Но — одновременно — это был уже в некотором смысле итог развития отечественного хореографического искусства и важный этап творчества балетмейстеров-реформаторов первого десятилетия XX века. Именно одному из них — Михаилу Фокину — и посвящено представленное диссертационное исследование Д.В. Любимова.

Разумеется, нельзя сказать, что в наше время деятельность Фокина-балетмейстера не изучена. Он, как яркая творческая личность, неоднократно привлекал исследовательское внимание, ему посвящены книги и статьи, связанные как с собственно его творческим путём, так и с важными связями личности Фокина с деятелями «Русских сезонов». Однако ракурс, избранный Д.В. Любимовым, представляется новаторским: это не просто сотрудничество балетмейстера со знаменитыми композиторами (данная тема, например, в отношении И.Ф. Стравинского уже несколько научно банальна), а непосредственная музыкальная деятельность самого Фокина, проявляющаяся в его собственной музыкальности, выборе музыкальных произведений для постановок, участии в инструментальных решениях создаваемых для балетов партитур. В этом взгляде состоит несомненная **новизна** представленного

диссертационного исследования. Тогда как его **актуальность** определяется тем, что в наше время стремление балетмейстеров использовать для своих постановок не-балетную музыку распространяется всё шире, но исследования, которое бы было посвящено анализу этой проблемы на примере одного из известнейших авторов первой половины XX века, не существует.

Теми же актуальностью и новизной определяется **теоретическая значимость** представленной диссертации, состоящая в расширении знаний о творческой деятельности Фокина и о возможностях, которые предоставляет балетмейстеру погружённость в глубинное сочетание языка музыки и танца. **Практическая** же его **значимость** заключается не только в том, что материалы исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов теоретических дисциплин и в курсах дисциплин практических (например, таких как «Искусство балетмейстера»), но и в том, что они являются источником важных знаний для уже состоявшихся хореографов, которые на примере деятельности Фокина могут научиться тонкой, вдумчивой и ответственной работе над музыкальной составляющей своих постановок.

Диссертационное исследование отличается логикой повествования, в соответствии с которой раскрываются основные этапы избранной темы.

**Первая глава** («Музыкальные основания и музыкально-хореографические замыслы Михаила Фокина») посвящена собственно фигуре балетмейстера и формулирует как его взгляды на музыкальное искусство, так и его непосредственные с ним связи. В восьми разделах этой главы Д.В. Любимов последовательно раскрывает многочисленные аспекты работы Фокина с музыкой разных жанров и влияние на этот процесс фактора его собственного музицирования. Заслуживает уважения та тщательность и скрупулёзность, с которыми автор оперирует имеющимися краткими сведениями (извлечёнными, в большей степени, на известной книге воспоминаний Фокина «Против течения»). Крупницы информации им тщательно проанализированы и объединены в разделы, относящиеся к разным сторонам музыкального искусства и принципам его взаимодействия с искусством хореографическим. Мелкое структурирование каждого из разделов позволяет Д.В. Любимову быть убедительным и избежать своего рода научной сумятицы, какая в данной ситуации вполне могла возникнуть. Например, второй раздел первой главы («Михаил Фокин – музыкант») содержит подразделы: «Музыкальное исполнительство: скрипка и рояль», «Увлечение оперой», «Народные инструменты», «Изучение нотного текста», «Изучение музыкальной теории», «Отношение к музыкальному ритму», «О ритмически сложных музыкальных произведениях», «О “ритмомании”», «Гармония», «Музыкальная фактура», «Музыкальный синтаксис, музыкальная фраза», «Оркестр, оркестровое мышление». Несмотря на то, что некоторые из них чрезвычайно кратки и объёмом иногда не превышают небольшого абзаца, подобное строение выглядит логически обоснованным.

Благодаря этой, без сомнения, чрезвычайно трудоёмкой работе, перед читателем возникает портрет Фокина-музыканта, не только исполнителя, но и своего рода балетного мыслителя о музыке. Нельзя не отметить и иллюстративный материал, размещённый в этой главе: архивные фотографии только подтверждают изложенные в главе сведения.

**Вторая глава** («“Оркестровый полиморфизм” “Шопенианы” / “Les Sylphides” Михаила Фокина как феномен балетной культуры») посвящена одной из самых сложных (с точки зрения истории авторских поисков) постановок. И следует сказать, что в пяти разделах главы Д.В. Любимову удалось не только рассмотреть процесс хореографических исканий Фокина и сценический путь знаменитого балета, но и проследить процесс музыкальной трансформации его партитуры, который во многом напоминает музыкально-хореографический детектив. Во втором разделе главы автор совершенно справедливо начинает эту историю с симфонической сюиты А.К. Глазунова «Шопениана», которая возникла как концертное сочинение в конце XIX века, и анализирует её преобразование в первую версию балета. Следующие два раздела посвящены творческим поискам Фокина, которые в конце концов привели к появлению той версии «Шопенианы», которая более известна в западноевропейской традиции как «Сильфиды». Здесь чрезвычайно важным представляется рассмотренный вопрос музыкальной трансформации партитуры балета (и структурной, и оркестровой), тщательно исследованная в данных разделах. Очень интересен завершающий главу раздел, и отданный вопросу оркестровых и сценических редакций «Шопенианы», появившихся уже *postscriptum*, вне деятельности Фокина. Этот раздел естественным образом завершает историю преобразования произведения.

**Третья глава** («Маскарадные образы в балетах Михаила Фокина “Карнавал” и “Бабочки”») посвящена сценическому и инструментальному воплощению двух фортепианных циклов Р. Шумана. Важно отметить, что, как и во второй главе, внимание автора здесь уделено всем сторонам постановок: инструментовке, хореографическим решениям, вопросам взаимодействия Фокина и композиторов, создававших по его просьбам оркестровые редакции фортепианных произведений. Отдельно хочется отметить присутствующие в главе иллюстрации, представляющие собой копии страниц рукописной партитуры балета «Бабочки». Некоторое сомнение вызывает лишь предположение, высказанное Д.В. Любимовым на с. 183–184: «Можно с уверенностью предполагать, что Черепнин в процессе работы над инструментовкой [«Бабочек». — А. Г.], по согласованию с хореографом, мог изменить свои планы относительно применения того или иного намеченного инструмента. Напротив, в среднем разделе пьесы № 2 на строке флейты карандашом написано “col Violino solo”. Очевидно, мысль о соединении этих инструментов пришла во время репетиций». Возможно, в отношении данного

конкретного фрагмента такое предположение и верно, но следует сказать, что всевозможные способы сокращений для упрощения и — главное — ускорения процесса создания рукописной партитуры (прежде всего — её чернового варианта) использовались и в XVIII, и в XIX веках. Например: «col p<sup>mo</sup>» или «col 2<sup>do</sup>» («с первым...» или «со вторым...» — указание для второй или первой скрипки, гобоя и и. т.), «col Basso» («с басом» — как правило, указание для фagота играть по партии струнных басов), «col flauti» («с флейтами» — указание для скрипок или иных инструментов, схожих по регистру), в случае повторяющегося в инструментальной партии определённого такта в последующих просто выписывали число («1», «2», «3», «4» и т. д.), использовали всевозможные знаки аналогий и т. п.

Следует отметить обширный список литературы, присутствующий в диссертационном исследовании и включающий 355 книг и статей (из которых 35 — на иностранных языках), а, кроме того, аудио- и видеозаписи и архивные источники. Проработанность подобного масштабного материала дополнительно свидетельствует о научной подтвержденности сделанных в работе выводов.

В целом очень высоко оценивая представленное исследование, хочется сделать несколько замечаний и задать уточняющий вопрос.

#### Замечания:

1. в первой главе, говоря об общей тенденции начала XX века, когда балетмейстеры-реформаторы стремились уже во время обучения в Театральном училище овладеть фортепиано, автор замечает: «младший современник балетмейстера, Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин), в годы учебы в Театральном училище приобрел солидный опыт игры на рояле, он не только освоил значительный фортепианный репертуар, но также научился аккомпанировать на балетных уроках и репетициях, и даже читать/играть партитуры» [с. 24–25]. Однако своим знанием музыки и хорошим владением фортепиано Баланчин обязан скорее не педагогам Театрального училища, как представляется при прочтении этого фрагмента, а семье (как известно, учиться игре на фортепиано он начал в пять лет, когда первой его преподавательницей стала мать) и Петроградской консерватории, в которой он обучался в 1920–1923 годах.

2. в той же первой главе Д.В. Любимов пишет: «На репетициях Фокин, порывая с двухсотлетней традицией скрипичного аккомпанемента, применял звучание рояля» [с. 26]. Следует заметить, что до Фокина рояль во время занятий в классе (как в московском училище, так и в Большом театре) начал использовать А.А. Горский. О.В. Некрасова, работавшая в начале XX века в московском Большом театре, вспоминала: «Из нововведений Горского как педагога надо

отметить, что раньше танцевали под скрипку, он же ввел рояль, был приглашен специальный пианист»<sup>1</sup>.

3. в главе, посвящённой «Карнавалу» и «Бабочкам» автор в тексте использует то русские варианты названий циклов и пьес (например, «Бабочки», «Арлекин» и т. п.), то оригинальные («Chopin», «Paganini», «Valse noble», «Chiarina» и т. п.). К тому же, в русских транскрипциях имён встречаются противоречащие многолетней устоявшейся музыковедческой практике варианты (например, «Есебиус» вместо принятого «Эвсебий»). Скорей всего, это происходит от того, что подобные варианты использованы в сценарии «Карнавала», опубликованном во втором издании воспоминаний М.М. Фокина «Против течения» и использованном в диссертационном исследовании как источник информации об авторском замысле балета. Но в таком случае полезным было бы касающееся этого обстоятельства пояснение, потому что в его отсутствие по прочтении работы возникает естественный вопрос, насколько знаком автор с исследованиями творчества Р. Шумана (а он, судя по библиографическому списку, с ними знаком).

#### Вопрос:

— касаясь балета «Видение розы», Д.В. Любимов совершенно справедливо упоминает, что «для спектакля была привлечена уже существующая на тот момент оркестровая версия пьесы [«Приглашение к танцу» К.-М. Вебера. — А. Г.] авторства Гектора Берлиоза» [с. 62]. Не уточнит ли автор, когда и зачем в своё время был сделан этот оркестровый вариант?

Высказанные замечания и вопросы никоим образом не влияют на общую высокую оценку представленной диссертации, отличающей масштабом аналитической работы и достоверностью выводов, к которым приходит её автор как в завершении каждой из глав, так и в Заключении всей работы.

Автореферат диссертации и 12 публикаций (из них 6 опубликованы в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки РФ) в полной мере отражают содержание представленной работы.

Диссертация Любимова Даниила Вадимовича на тему «Оркестровые воплощения фортепианной музыки в системе художественных средств Михаила Фокина», представленная на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1 *Теория и история культуры, искусства*, является научно-квалификационной работой, в которой прослежены особенности музыкальных взглядов Михаила Фокина, процесс взаимодействия с

---

<sup>1</sup> Некрасова О.В. Воспоминания // Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи [сост. Е. Суриц и Е. Белова]. СПб.: Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. С. 199.

избранной для постановок музыкой, вопросы работы с композиторами — авторами оркестровых решений его балетов. Благодаря этому решена важная для современного искусствоведения задача анализа влияния фигуры хореографа на музыкальную составляющую балета, а также раскрыты вопросы использования в постановках фортепианной музыки, не предназначенной для сценического воплощения, в целом чрезвычайно важные для хореографического искусства XX и XXI веков.

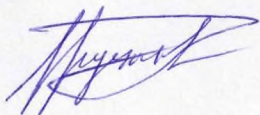
Большой масштаб самостоятельно проделанной научной работы и высокая ценность сделанных выводов позволяют говорить о соответствии работы требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени кандидата наук по данной научной специальности, в том числе требованиям п. 9 Положения о присуждении учёных степеней, утверждённого Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции. Автор работы — Любимов Данила Вадимович — заслуживает присуждения учёной степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства.

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство, доцент,  
профессор кафедры хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»  
e-mail: anna\_gru@mail.ru

Груцынова Анна Петровна

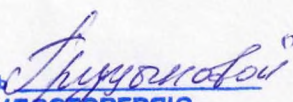
21 апреля 2026 года



Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»  
адрес: 125009, г. Москва, Малый Кисловский пер., д. 6  
тел.: +7 (495) 690-52-26  
web-сайт: <https://gitis.net>



Подпись   
**УДОСТОВЕРЯЮ**  
Управление делами  
«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»

**УПРАВЛЯЮЩИЙ ДЕЛАМИ**  
РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА  
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА – ГИТИС  
**ЦАРИЦЫНА М. Д.**