

О Т З Ы В

официального оппонента о диссертации **ПИЛИПЕНКО Нины Владимировны «Франц Шуберт и венский музыкальный театр»**, представленной на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 -«Музыкальное искусство»

В современном музыкознании всё с большей очевидностью проступает тенденция не только исследовать новое, но и заново открывать казалось бы известное, что нередко связано с пересмотром устоявшихся взглядов, с обнаружением новых ракурсов и парадигм. В этом плане диссертационное исследование Н.В. Пилипенко представляется весьма *актуальным*. В центре его – творческая фигура Ф. Шуберта, но в предложенном освещении предстающая как «знакомый незнакомец»: Н.В. Пилипенко посвящает труд, пожалуй, наименее известной части наследия композитора – его музыкально-театральным сочинениям. На страницах диссертации с опорой на хорошо подобранный материал исторических документов и современных научных изысканий, на архивные источники и собственный анализ произведений развёрнуто исследование практически всех театральных опусов Шуберта – в контексте их сценической судьбы, в динамике венской музыкально-театральной жизни того времени, в системе оперных жанров и жанровых представлений эпохи, на пересечении национальных и европейских традиций. Всё это придаёт *высокую степень обоснованности положениям и выводам, формулируемым автором*. В таком объёме и «полипараметровости» оперное творчество Шуберта ещё не рассматривалось, и уже этим обусловлены *новизна работы и большой личный вклад* автора в шубертоведение.

Если в самом общем плане охарактеризовать маршрут исследовательской мысли в диссертации Н.В. Пилипенко, то его отличают ясное целеполагание на каждом этапе и логичность общего выстраивания. Обосновывая необходимость и актуальность изучения шубертовского музыкально-сценического творчества во всей его совокупности, охватывающей как законченные, так и незавершённые опусы композитора, диссертант переходит к изучению широкого поля намеченной проблематики, связанной с избранным материалом. В I главе освещается место оперного жанра в творчестве Шуберта, начиная с вопросов о числе опер, датировках, периодизации и продолжая обсуждением дальнейшей судьбы шубертовских опер. Развенчивая миф о прижизненной непризнанности Шуберта как оперного композитора, Н.В. Пилипенко всё же

завершает главу параграфом «Неудачи на оперном поприще: случайность или закономерность?».

Этот вопрос, однако, оказывается интригующим переходом к дальнейшему исследованию. Во II главе развёрнута панорама деятельности венских театров (придворных и пригородных) – в тех ракурсах этой деятельности, которые имеют отношение к творчеству Шуберта. Исследователь касается специфики театров, различий посещавшей их публики, фактов сотрудничества с ними Шуберта, некоторых аспектов цензурирования. В результате делается вывод о том, что «Шуберт, вопреки убеждению ряда исследователей, был в достаточной степени вписан в театральную среду и как композитор, и как зритель»; соответственно, он с обеих позиций был причастен «традициям, сложившимся до него» (с. 109).

В III главе анализируется музыкальный репертуар венских театров с точки зрения как персоналий авторов, так и популярности отдельных произведений, жанровых предпочтений венцев. После общей характеристики репертуарной политики придворных и пригородных театров (§ 1), диссертант даёт обзор тех опер предшественников и современников, влияние которых усматривает в творчестве Шуберта, – австро-немецких, французских и итальянских опер, поставленных на венских сценах во времена Шуберта (§ 2-4). Это соотносится с названием главы: «Музыкальный репертуар венских театров и его влияние на творчество Шуберта»

В зоне «золотого сечения» диссертационной композиции Н.В. Пилипенко находится IV глава «Жанры австро-немецкого музыкального театра и их преломление в творчестве Шуберта». Данное положение не только формальное, но и сущностное, поскольку, как постулирует автор ещё во Введении, «ключевое место в ряду теоретических категорий, используемых в диссертации, занимает понятие жанра», которое «наиболее точно соответствует задачам диссертации» (с. 9). Эта глава отражает, что хочется отметить в первую очередь, большую изыскательскую работу диссертанта. Так, в § 4.1 дана широкая панорама неоднозначной и весьма изменчивой терминологии в области обозначения музыкально-театральных опусов – как самого Шуберта, в творчестве которого, подчёркивает исследователь, «представлены практически все существовавшие в венском музыкальном театре жанры» (с. 253), так и шире, австро-немецкой музыкальной сцены в изучаемый период, а также в музыкознании нашего времени. Здесь исследователь привлекает свидетельства из оперных автографов Шуберта и его переписки, а также из афиш тех

лет, изданий либретто, рецензий, периодики и т. д. Эти материалы придают *высокую степень достоверности* общей картины, выстраиваемой и осмысливаемой автором.

Далее с необходимостью возникает вопрос о критериях жанровых определений и общей систематизации жанров австро-немецкой музыкального театра конца XVIII – начала XIX вв., чему и посвящён § 4.2. Здесь диссертант предпринимает обзор теоретических представлений, отражённых в трактатах, словарях, в статьях музыкальных учёных. Это, прежде всего, работы первой половины XIX в. (Зульцера, Коха и др.), но, как справедливо отмечает исследователь, данные представления базировались на воззрениях предшествующего времени. В исследовании «аутентичных» жанровых представлений и наименований были бы полезны, дополню, фундаментальные издания Альфреда Лёвенберга (*Annals of opera, 1597-1940*) и Франца Штигера (*Opernlexikon. Opera Catalogue*). Как и, например, современного *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* под редакцией Х.Х. Эггебрехта.

Сразу выскажу в связи с данной главой ещё одно замечание. В диссертации не предложено – хотя бы «в рабочем порядке» – определение родового понятия, виды которого стремится определить диссертант. Что должно выступать в качестве такого понятия? Может быть «опера», может быть «*musikalische Schauspiel*» (как это явно прочитывается в *Musicalisches Lexicon* Вальтера) или что-то другое, – главное, этот момент, а также систематизация родо-видовых отношений в области музыкально-театральных жанров избранного периода требуют, на мой взгляд, более чёткого «проговаривания» в процессе диссертационного дискурса. Это мой первый вопрос, обращённый к диссертанту.

В результате не вполне обоснованным видится выбор из всего представленного конгломерата названий и критериев дифференциации лишь двух жанров для дальнейшего исследования («зингшпиля» и «большой романтической оперы») с опорой лишь на два критерия: «поэтика сюжета» и «музыкальное содержание» (с. 224), а в VII главе, забегу немного вперёд, – выбор лишь трёх топосов для характеристики жанрового содержания опер Шуберта. С другой стороны, такое «самоограничение» позволяет нагляднее выстроить логику дальнейшего исследования: в заключительных параграфах IV главы дана характеристика зингшпиля и большой романтической оперы, затем (в V главе) – поэтики либретто и музыкальной композиции данных жанров у

Шуберта, а в VI главе – сюжетно-драматических и музыкальных топосов в театральной музыке Шуберта. Эта характеристика опер вписана в контекст венской и, шире, австро-немецкой традиции. Может быть, с точки зрения теоретической составляющей работы уместно было бы оговорить употребление здесь термина «поэтика» и соотносимо ли оно с аристотелевской поэтикой или поэтиками классицистской и романтической эпох.

Подобного замечания к употреблению «заглавного» термина не возникает в VI главе, где сразу оговаривается понятие «топоса» и то, на какую музыковедческую традицию опирается диссертант (начиная с книги Леонарда Ратнера, 1980). Здесь, думается, заслуживали бы внимания и работы старшего поколения отечественных музыковедов. Так, о «“ходячих” формулах или “штампах”» писал ещё Б.В. Асафьев, относя их области «музыкальной семантики», о «первичных комплексах» музыкальной речи – Л.А. Мазель, об устойчивых «интонационных комплексах» (в т. ч. для выражения охотничьих и батальных образов) – В.Дж. Конен. Не употребляя термина «топос», эти авторы разрабатывали проблематику самого явления – *loci communes* музыкального языка (или *loci topici*, по терминологии И.Д. Хайнихена и И. Маттезона). Попутно позволю себе следующее соображение: топика или «музыкальное содержание» во времена Шуберта уже не видится твёрдым жанровым критерием в области музыкального театра: суть как раз в том, что «топика» является общей для разных жанров – в том числе и для оперы, и для, например, симфонии (главная идея книги Конен). Что, собственно, и можно наблюдать в ряде нотных примеров VI главы.

Но в целом данная глава не вызывает принципиальных возражений, – речь может идти, скорее, о моментах частного порядка, которые диссертант может прояснить в ходе защиты. Так, в § 6.1 исследователь пишет о новом ракурсе пасторальности, «типичном для бидермайера: мирному счастью селян противопоставляется не городская суэта, а жестокости войны» (II, с. 79). Но для немецкого искусства этот ракурс не является новым, он, скорее, традиционен. Так, названную оппозицию культивировали ещё в эпоху 30-летней войны Мартин Опиц и поэты «Пегницкого пастушеского ордена» (или «Нюрнбергского кружка поэтов»). К тому же, данную оппозицию вряд ли можно воспринимать в духе бидермайера, поскольку последний идеализировал городской быт.

В связи с «топосом охоты» (§ 6.2) заходит речь о некоторых просветительских модификациях пасторальности, что само по себе не вызывает сомнений.

Можно лишь дополнить, что некоторые из этих модификаций возникали и ранее изучаемой эпохи. Например, мотив противостояния «естественной» пастушеской и «неестественной» городской жизни (т. е. жизни при дворе) (II, с. 108) разрабатывался ещё в Средневековье, примером чему «Игра о Робене и Марион», песенные пастурели. Модель, связывающая идиллию не с селом, а жизнью в лесу (там же), тоже была известна средневековому искусству («Ди о Франке Гонтъе» Филиппа де Витри).

Работа Н.В. Пилипенко написана хорошим литературным языком, опечатки – редкий случай на страницах диссертации (учитывая её объём). Среди немногих замеченных мною стилистических неточностей – выражение «ручейная фактура» (II, с. 97), перевод «Охотничьи сигналы и фанфары для одной и двух тромп» (II, с. 116), тогда как речь идёт об охотничьих рогах (понятие «тромпа» больше связано с архитектурой).

Одним из самых сильных разделов работы Н.В. Пилипенко становится Заключение, где в краткой, но ёмкой форме подытожено всё исследование и расставлены необходимые акценты. Самый главный из них: сложность в изучении оперного творчества Шуберта обусловлена, с одной стороны, динамичной эволюцией шубертовского стиля в целом, а с другой стороны, тем, что это была «переходная эпоха, которая в Вене так и не привела к убедительному результату» (II том, с. 156). В конце раздела автор намечает перспективы в изучении избранной темы, что свидетельствует, несомненно, о ценном потенциале как темы, так и исследовательского таланта автора.

Диссертационное исследование дополнено ценным блоком приложений, а также логично выстроенной и рубрицированной библиографией.

Предваряя заключительную часть отзыва, подчеркну достоинства работы Н.В. Пилипенко. К ним относится, помимо уже отмеченного, важное качество учёного: в самом тексте работы проявляется ценное умение не только констатировать, но и размышлять, раскрывая перед читателем сам ход своих мыслей, вести аргументированную и конструктивную полемику с авторитетными источниками.

Для процедуры защиты предложу два вопроса. *Первый* уже был намечен: возможна ли систематизация родовидовых отношений в области музыкально-театральных жанров избранного исторического периода, что в этом случае следует назвать жанровым родом и какова его дефиниция? *Второй вопрос*: в работе используется ряд терминов: венский – австрийский – австро-немецкий – немецкоязычный. Известно, что австрийцы подчёркивают своё

отличие от немцев, Германия как единое государство оформилась лишь во 2 половине XIX в., а «немецкоязычный» регион включает Швейцарию, Люксембург, Бельгию и т. д. Некоторые исследователи пишут о различии самого происхождения австрийского (венского) и северогерманского зингшпиля. Насколько обозначенные понятия дифференцируются в диссертации, или какие-то из них являются синонимами?

Переходя к заключению, можно констатировать, что основные задачи, поставленные перед собой автором, успешно решены. Представленная диссертация Н.В. Пилипенко выполнена на высоком научном уровне, является завершённым авторским исследованием и имеет несомненную теоретическую и практическую ценность. Её материалы могут найти широкое применение как в научной, так и образовательной музыкальной практике, будут ценны для исполнителей.

Автореферат и публикации (15 из которых – в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ) отражают основное содержание диссертации.

Всё сказанное позволяет сделать общий вывод о соответствии работы Нины Владимировны ПИЛИПЕНКО «Франц Шуберт и венский музыкальный театр» критериям, установленным «Положением о порядке присуждения учёных степеней», утверждённым постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 г. № 842, ред. от 28.08.201 г. № 1024, квалификационным требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание учёной степени доктора искусствоведения, и заключить, что Н.В. Пилипенко заслуживает присуждения искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство».

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры теории музыки Уральской консерватории
КОРОБОВА Алла Германовна
3 мая 2018 года

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»
620014 Екатеринбург, пр. Ленина, 26
Тел.: 8(343)3712180
<http://www.uralconsrv.org/>
mail@uscon.sco.ru

