

ОТЗЫВ

**официального оппонента доктора искусствоведения, профессора
БОРОДИНА Бориса Борисовича
на диссертацию ЮДИНА Александра Наумовича
«ИСТОРИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ»,
представленную на соискание учёной степени доктора искусствоведения
5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)**

Среди музыкально-исполнительских видов деятельности специальность концертмейстера является одной из самых массовых и жизненно необходимых для функционирования музыкального искусства профессий. Во *Введении* к рассматриваемой диссертации Александр Наумович Юдин совершенно справедливо отмечает, что «к настоящему времени история искусства аккомпанемента в России насчитывает, по меньшей мере, более двух с половиной столетий, вбирая в себя различные фазы своего становления и эволюции» [с. 4]¹. Однако современный уровень изучения данной сферы ещё не вполне соответствует её несомненной значимости. Требуется теоретическое осмысление исполнительского опыта ведущих мастеров этой области творчества, необходима разработка, хотя бы в рамках национальной школы, научно обоснованной периодизации истории концертмейстерского искусства и определение типологии его разновидностей. Таким образом, становится очевидной потребность в формировании нового, посвящённого непосредственно искусству аккомпанемента, направления истории и теории исполнительства. Диссертация А.Н. Юдина является заметным шагом на этом пути, что и определяет несомненную для оппонента **актуальность** представленного труда.

Научная новизна рецензируемого исследования обусловлена масштабом охвата рассматриваемых явлений. Диссертант стремится создать целостную картину эволюции концертмейстерского искусства в России, начиная с XVIII столетия и до современности; затронуть его различные аспекты, – вплоть до попытки обнаружить философское обоснование его специфики, – охарактеризовать деятельность выдающихся музыкантов, сохраняя при этом высокий уровень обобщения.

Теоретическая значимость рецензируемого труда заключается в уточнении относящейся к концертмейстерскому искусству терминологии, отразившей дальнейшую дифференциацию этого вида деятельности и формирование в его рамках «профессий внутри профессии» [с. 20]. Отмечу также несомненный вклад диссертанта в становлении нового направления исполнительского музыкознания, объектом которого является история и теория концертмейстерского искусства.

Практическая ценность исследования определяется возможностью применения содержащихся в нём материалов в вузовских лекционных курсах по истории музыки, истории и теории исполнительского искусства, фортепи-

¹ Ссылки даются на текст диссертации.

анной педагогике, а также для потенциальной разработки новой учебной дисциплины – «истории и теории концертмейстерского искусства». Результаты диссертации представляют интерес для культурологов, историков искусства, музыковедов и будут небесполезны для музыкантов-исполнителей.

Методологическая основа диссертации вполне адекватна объекту, предмету, целям и задачам исследования. В ней присутствует комплексный подход к изучаемому феномену, задействованы принципы историзма и системности при его рассмотрении и применены традиционные для отечественного музыковедения аналитический и сравнительный методы. Однако замечу, что в соответствующем разделе Введения указано, что для рассматриваемой работы «методологически опорными служат положения герменевтического, компаративистского, семиотического, системного и структурного генезиса» [с. 11], что, по мнению оппонента, выглядит некоторым декоративным преувеличением. *В связи с этим возникает настоятельная просьба к уважаемому соискателю развеять эти, может быть и необоснованные, сомнения и привести примеры использования в данной диссертации положений герменевтического и семиотического генезиса.*

Библиографические материалы исследования включают 285 позиций, среди которых 26 архивных источников и 13 изданий на иностранных языках.

Апробация диссертации проводилась в установленном порядке. Её основные положения отражены в монографии (объёмом 7, 63 п. л.), двух учебных пособиях и 22 научных статьях, из которых 16 – в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Перейду к характеристике содержания представленного труда.

Во *Введении* обосновывается выбор темы диссертации, даётся краткий обзор степени её изученности, корректно формулируется объект, предмет и цель предпринимаемого исследования. Что же касается необходимых для достижения намеченной цели *задач*, то они представлены в произвольном порядке, не совпадающем с логически выверенной структурой диссертации: исследование начинается с рассмотрения с *философско-культурологического аспекта* концертмейстерского дела, который в перечислении задач находится далеко не на первом месте. И, вероятно, не случайно, так как именно эта сторона диссертации представляется мне наиболее уязвимой, тогда как её историческая часть, особенно с приближением к современности, привлекает убедительностью повествования и обоснованностью суждений.

Но вернусь к Введению и укажу на некоторые небесспорные формулировки, встречающиеся в нём. В пункте первом Положений, выносимых на защиту, утверждается следующее: «Отечественное концертмейстерское искусство представляет собой специфическую *самодостаточную* область исполнительства, обладающими *своими уникальными задачами и принципами*» [с. 13; курсив мой – Б.Б.]. По мнению оппонента, «самодостаточный концертмейстер» – это, скорее всего, плохой концертмейстер. Ведь и сам диссертант далее пишет: «Очевидно, что в основе своей, особенно во время публичного концерта, функция концертмейстера во многом подчиненная»

[с. 42]. *Не вполне ясно, чем принципиально отличаются задачи и принципы отечественного концертмейстера от обязанностей и взглядов концертмейстера зарубежного? Неужели в России и концертмейстер больше чем концертмейстер?*

Первая глава диссертации посвящена, судя по заголовку, теоретико-методологическому обоснованию самого существования концертмейстерского искусства в России, и это самый дискуссионный её раздел. Неудачным представляется заголовок первого параграфа: «Онтология и гносеология концертмейстерского дела. Теоретический аспект», – так как трудно себе представить, что упомянутые здесь философские дисциплины, являющиеся образцами *предельного* обобщения, рассматривающие фундаментальные основы бытия и закономерности его познания, включают в себя ещё и некий *особый* теоретический аспект. В контексте данной главы «онтология» и «гносеология» могут быть восприняты лишь как метафоры, отражающие процесс становления и дифференциации концертмейстерского дела.

Склонность автора «воспарять в надзвёздные выси» по поводу сугубо практических вопросов далеко не всегда представляется оправданной. Когда диссертант полемизирует с В.В. Калицким и вполне обоснованно корректирует его определения терминов «аккомпаниатор» и «концертмейстер», с ним полностью соглашаешься [см.: с. 20]. Но если для объяснения различий этих понятий вдруг являются тени И. Ньютона и А. Эйнштейна [см.: с. 19], взаимодействие солиста и аккомпаниатора уподобляется проявлению «соборности» [см.: с. 33], а концертмейстеру предписывается обладание неким подобием религиозного смирения и даже жертвенности [см.: с. 50, 353], поневоле вспоминаешь басню «Метафизик» И.И. Хемницера. Но, по-видимому, практический опыт концертмейстера, которым А.Н. Юдин, несомненно, обладает, возвращает его на землю. И вопреки идее «соборности», преодолев «смирение», он находит гордые слова: «При этом ведущая роль в этом отношении принадлежит аккомпаниатору, так как именно он выполняет ансамблевые функции, в то время как солист в основном сконцентрирован на исполнении своей партии» [с. 33]. Замечу попутно, что приведённую фразу можно отнести, всё же, не ко всякому солисту, – бывают счастливые исключения.

Центральным понятием диссертации продекларирован «концертмейстерский комплекс», включающий в себя базовые (основные) и дополнительные (подвижные, меняющиеся в процессе исторического развития) компоненты. К базовым составляющим диссертант относит: (1) эмпатию, (2) уровень владения инструментом, (3) способность к сотворчеству, (4) готовность подчиниться трактовке солиста, (5) реактивность на спонтанные изменения. Из этого перечисления наиболее проблемным пунктом является «готовность подчиниться трактовке солиста», что признаёт и сам диссертант, когда пишет: «...полное подчинение намерениям солиста невозможно и не нужно» [с. 42]. «Готовность подчиниться» воплощает безропотная фигура аккомпаниатора Виктора Терпеливых из «Необыкновенного концерта» С. Образцова: «За роялем то же, что и раньше», – так конференсье представлял пианиста. Исходя из практического опыта, именно гипотетическая «готовность подчи-

ниться» как раз и является ситуационной, зависящей от множества факторов (уровня культуры партнёров, концертной или репетиционной обстановки). А.Н. Юдин-практик в полной мере осознаёт эту особенность и отмечает: «В каждом конкретном случае, аккомпаниатор должен принимать решение "по обстоятельствам"» [с. 43]. В лучшем, но, к сожалению, кратком заключительном разделе главы, отданном психологическим проблемам взаимоотношений солиста и аккомпаниатора, диссертант приходит, как мне представляется, к бесспорному выводу: «...всегда существует грань, за которой никакие компромиссы невозможны, когда под удар ставится человеческое достоинство. В этом случае лучшим выходом будет прекращение подобного сотрудничества» [с. 56].

Что же касается дополнительных компонентов концертмейстерского комплекса, то о них соискатель сообщает: «Ко вторым (не менее важным) *аспектам* следует причислить педагогическую, режиссерскую, драматургическую, просветительскую *функции*, а также, проявляющийся лишь на современном этапе, интерес к истории своей специальности» [с. 26; курсив мой, – Б.Б.]. Компоненты здесь превращены в аспекты, а затем становятся функциями, что свидетельствует о продолжающейся работе над определением содержания предполагаемого понятия. «Концертмейстерский комплекс», как некий результат взаимодействия личностных и профессиональных особенностей музыканта, помещённых в объективные условия их применения, несомненно, существует, и привлечение внимания к этому феномену – заслуга диссертанта. Но, по мнению оппонента, его дескрипция, данная в работе А.Н. Юдина, свидетельствует, что «концертмейстерский комплекс» ещё не утвердился в статусе научного *понятия*, а находится в стадии *представления*. Сергей Леонидович Рубинштейн разграничивает их следующим образом: «Понятие гибко, но точно, общее же представление расплывчато и неопределённо. Общее представление, образованное посредством выделения общих черт, является лишь внешней совокупностью признаков, настоящее же понятие берёт их во взаимосвязях и переходах»¹. Вот этих «взаимосвязей и переходов» недостаёт в описании диссертанта. Не случайно он отмечает изменчивость концертмейстерского комплекса: его «смысловое наполнение меняется в зависимости от рассматриваемого исторического периода» [с. 42]; «его многосоставность и "подвижность"» требующую рассмотрения с различных точек зрения, «а также уточнения роли всех составляющих концертмейстерского комплекса в истории педагогики» [там же].

Ещё одно терминологическое нововведение диссертации получило наименование *трёх столпов*, формирующихся к концу XIX века и в дальнейшем вошедших «в качестве неотъемлемой части в концертмейстерский комплекс» [с. 31]. Это (1) искусство аккомпанемента, (2) деятельность концертмейстера в театре, (3) педагогика в сфере концертмейстерского дела. К этим «столпам» естественным образом жизнь добавляет всё новые «подпорки», которые со временем или убираются за ненадобностью (как аккомпанемент в

¹ *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. СПб: Питер, 2002. С. 403.

немом кино), или сами получают шанс стать «столпами» (как концертмейстерство в балете). Люди старшего возраста наверняка помнят утреннюю гимнастику по радио, которую сопровождал «пианист Родионов». Свою «нишу» занимает аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре (старинные русские и цыганские романсы), где существует своя, ярко выраженная импровизационная специфика и свои признанные мастера. В рамках ретроспекции возможно возрождение ушедших в историю концертмейстерских специализаций, как это произошло с профессией тапёра немого кино¹. Что же касается «столпов», то они вряд ли выдержат груз возлагаемого на них теоретического багажа. Ведь подобно тому, как «три кита» системы Д.Б. Кабалевского (песня, танец, марш) представляют собой различные жанры, так и «три столпа» А.Н. Юдина являются не чем иным, как самыми распространёнными видами деятельности концертмейстера, наиболее заметными сферами приложения его сил.

Вторая глава начинается с обзора раннего этапа развития концертмейстерского искусства в России XVIII столетия. Делается вывод, что данному периоду «свойственно разделение на профессиональную концертмейстерскую работу, концентрирующуюся, прежде всего, в музыкальном театре и любительскую её разновидность, находящую своё место в салонах и домашних концертах» [с. 74]. Этот раздел, в связи с исторической удалённостью описываемых явлений, основывается на косвенных источниках, что требует особой тщательности в их интерпретации. Поэтому некоторые факты нуждаются в уточнении. В частности, указание, что сборник народных песен В.Ф. Трутовского «был издан с партией сопровождения, рассчитанной на гусли или фортепиано» [с. 61]. Если речь идёт о «Собрании русских простых песен с нотами» в четырёх частях, изданных соответственно в 1776, 1778, 1779 и 1795 годах, то цитированное утверждение не соответствует действительности. В современном переиздании сборника сохранено указание композитора: «...кто же захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласие»². В монографии Владимира Александровича Натансона имеется лишь осторожное предположение, что аккомпанемент одной из песен «легко укладывается на столовых гусях»³. Прямые авторские или издательские ремарки по поводу гуслей мне не известны. *Поэтому хотелось бы узнать источник информации, приведённой соискателем.*

Становление профессии концертмейстера в России XIX века А.Н. Юдин связывает с деятельностью композиторов и подчёркивает ключевую роль в этом процессе М.И. Глинки и М.П. Мусоргского. Далее следуют: фактографически-насыщенное интермеццо по поводу особенностей органного аккомпанемента, тематические очерки, освещающие концертмейстерское искусство Ф.М. Blumenфельда в его сотрудничестве с Ф.И. Шаляпиным, а

¹ См.: *Бородин Б.Б.* Профессия: тапёр немого кино // // Piano-Форум. 2020. №4 (44). С. 96-111.

² *Трутовский В.Ф.* Собрание русских песен с нотами. Под. ред. и с вступ. статьёй В. Беляева. М.: Музгиз, 1953. С. 37.

³ *Натансон В.А.* Прошлое русского пианизма. М.: Музгиз, 1960. С. 10.

также возникновение эстрадно-романсового направления и специфику его сопровождения. В последнем разделе даются творческие портреты корифея этого жанра – Алексея Владимировича Таскина (1871–1942) и концертмейстеров-гитаристов, специализирующихся на цыганской песне. Содержательными представляются размышления автора о природе концертмейстерского дарования, мысль о том, что «уровень мастерства именно в этой сфере часто может служить индикатором внутренней музыкальной одаренности исполнителя» [с. 121]. Правомерны проводимые соискателем параллели всё большей специализации в аккомпаниаторской и дирижёрской сферах.

В *Третьей главе* – лучшей, по мнению рецензента – прослеживается путь развития концертмейстерского искусства в России XX столетия. Отмечается, что именно к его первой половине «относится самый большой расцвет искусства музыкального сопровождения, как в академическом, так и в эстрадном исполнительстве» [с. 146]. Это объясняется завершением процесса профессионализации в указанной области, возросшим уровнем мастерства аккомпаниаторов, а также институционализацией музыкального образования, закрепившей должность концертмейстера в штатных расписаниях учебных заведений. Приводятся факты, свидетельствующие о «невероятном расширении данной исполнительской области, вовлекающей в свою сферу все новые и новые музыкальные инструменты и жанры» [с. 148]. Диссертантом указывается и теневая сторона всё возрастающей *массовости* этой профессии, таящей в себе опасность повседневной рутины. С интересом читаются страницы, повествующие о концертмейстерском амплу знаменитой арфистки Ксении Александровны Эрдели, о целенаправленной работе с пианистами и вокалистами дирижёров Большого театра – Николая Семёновича Голованова и Бориса Эммануиловича Хайкина. Закономерным выводом становится констатация о «концертмейстерском компоненте» деятельности оперного дирижёра, наиболее подробно рассмотренном на примере Самуила Моисеевича Пружана [см.: 161–164] и Исаака Константиновича Рубаненко [см.: 164–166]. В отдельном параграфе очерчивается уникальность хорового аккомпанемента, требующего особого профессионального подхода.

Важным разделом главы становится серия очерков о композиторах, причастных концертмейстерскому делу (Александре Тихоновиче Гречанинове, Георгии Васильевиче Свиридове), и выдающихся инструменталистах, для которых аккомпанемент стал важной частью их творчества (Александре Борисовиче Гольденвейзере, Святославе Теофиловиче Рихтере, Марии Вениаминовне Юдиной и Мстиславе Леопольдовиче Ростроповиче), и о певцах-аккомпаниаторах (Софье Владимировне Акимовой, Софье Петровне Преображенской и Надежде Андреевне Обуховой). Причём каждая из этих личностей представлена объёмно, порой во всей противоречивости взглядов и страстей, в широком контексте окружающего их художественного мира. Любопытным дополнением к академической сфере являются параграфы об аккомпаниаторах эстрады и тапёрах немого кино.

В *Четвёртой главе* на примере пяти российских консерваторий (Санкт-Петербургской, Московской, РАМ имени Гнесиных, Нижегородской, Казан-

ской) и Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, специализирующейся на подготовке балетных концертмейстеров, рассмотрен институциональный аспект педагогики в этой области: «кристаллизация и укрепление специальных концертмейстерских кафедр» [с. 349]. Эта весьма содержательная глава также насыщена событиями и персоналиями и подтверждает итоговый тезис, что «процесс бытования концертмейстерской профессии – система открытая, способная на дальнейшие позитивные изменения, расширение ареала» [с. 350].

В *Заключении*, при подведении итогов исследования среди вполне обоснованных предыдущим масштабным историческим обзором обобщений, автор, всё же, не смог удержаться от своеобразного апофеоза концертмейстерскому искусству и его торжественного введения с помощью Г.В.Ф. Гегеля и К.Г. Юнга в философско-культурологический пантеон. По мнению оппонента, эти фигуры выполняют здесь роль «свадебных генералов», и их реальное присутствие не обошлось бы без конфликта. Ведь Гегель ни за что не согласился бы, что исторический процесс подчинён «принципу функционирования человеческой психики (историю творят люди), основные положения которой сформулировал К.Г. Юнг» [с. 354]. А Юнг никогда не доверял Гегелю. Стиль немецкого философа напоминал ему «выдающий манию величия язык шизофреников, которые прибегают к завораживающе чудовищным словам, чтобы свести трансцендентное к субъективной форме, придать банальному пленительность новизны, представить общие места как глубины мудрости. Такая терминология – симптом, свидетельствующий о бессилии, скудости ума и пустоте»¹. Думается, что и диссертация А.Н. Юдина вполне могла бы обойтись без таких «глубин мудрости» как нижеследующая цитата, допустимая лишь как неудачная метафора: «В “коллективном бессознательном” возник архетип концертмейстера, обладающий непреложной ценностью» [с. 350]. Надо ли говорить, что, по Юнгу, архетип – это врождённая, извечно существующая в сознании любого человека психическая структура, неподвластная гегелевской диалектике становления.

Традиционный для официального отзыва полемический раздел начну с *замечаний* и продолжу *вопросами*.

Итак, *замечания*:

1. При всём стремлении к всеобъемлющему охвату мысль диссертанта сконцентрирована, в основном, на вокальном сегменте концертмейстерского искусства, оставляя на периферии аккомпанемент инструменталистам. Отсюда следует *вопрос*: в чём причина подобной избирательности и насколько изменилась бы общая концепция Вашего труда, если бы в нём появились ещё и параграфы, посвящённые аккомпанементу инструменталистам?

2. В последнем пункте раздела «Научная новизна исследования» утверждается, что в рассматриваемом исследовании «*сформулированы* основные элементы национальной концертмейстерской школы» [с. 15; курсив мой – Б.Б.]. Во-первых, эта фраза является примером нарушения лексической со-

¹ Юнг К.Г. О природе психе. М.: Рефл-бук, Киев: Ваклер, 2002. С. 20.

четаемости: элементы могут быть только определены, выявлены и т.д. Во-вторых, при внимательном прочтении текста мне, к сожалению, не удалось обнаружить последовательных и внятных формулировок этих гипотетических элементов, поэтому возникает настоятельная необходимость представить их на процедуре защиты.

3. И, наконец, задам последний *вопрос*. В пункте *втором* раздела «Научная новизна диссертации» указывается, что в ней «впервые предложен взгляд на историю русской музыки с "концертмейстерской" точки зрения» [с. 14]. Просьба к уважаемому диссертанту: в процессе защиты обозначить специфику этого корпоративного подхода и главное – сформулировать его результаты. Способны ли они кардинально изменить сложившиеся представления об истории русской музыки?

Высказанные замечания и вопросы свидетельствуют об актуальности темы представленной диссертации, а полемический тон отзыва, надеюсь, будет лишь способствовать развитию нового направления истории и теории исполнительского искусства, намеченного соискателем. Резюмируя, отмечу, что диссертация Юдина Александра Наумовича является завершённым самостоятельным исследованием и, в целом, соответствует требованиям «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24 сентября 2013 года (в действующей редакции). Автореферат и публикации отражают основное содержание диссертации. А.Н. Юдин заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Официальный оппонент – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского», член Союза композиторов России:

БОРОДИН Борис Борисович



20. 05. 2024 г.

Я, Бородин, Борис Борисович, даю согласие на включение моих персональных данных в документы, связанные с работой диссертационного совета и их дальнейшую обработку.

Министерство культуры Российской Федерации,

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского»; 620014, Российская Федерация, г. Екатеринбург, просп. Ленина, д. 26;

Тел.: 8 (343) 371-21-80; факс 8 (343) 371-67-61;

E-mail: mail@uralconsv.org;

Веб-сайт: <http://www.uralconsv.org>; E-mail (личный) bbborodin@mail.ru