

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)**

В последние десятилетия концертмейстерское искусство, некогда бывшее на периферии внимания академического сообщества, всё чаще становится объектом музыковедческих и педагогических исследований¹. Причины этого повышенного внимания коренятся как в сугубо практической плоскости, — массовой миграции музыкантов-исполнителей «в науку», — так и наличием ещё не вполне разработанного проблемного поля в истории и теории искусства аккомпанемента.

Действительно, среди музыкально-исполнительских видов деятельности специальность концертмейстера является одной из самых распространённых и жизненно необходимых для функционирования музыкального искусства профессий. Эмпирический материал, накопленный в данной сфере, несомненно, нуждается в систематизации и теоретическом осмыслении, что, собственно говоря, и происходит. По мере увеличения количества работ, посвящённых отмеченной области, становится очевидным, что на наших глазах постепенно и всё более ускоряющимися темпами формируется новое, посвящённое непосредственно искусству аккомпанемента, *направление истории и теории исполнительства*. Обозначенный процесс значительно осложняется тем обстоятельством, что сама теория музыкально-исполнительского искусства является *сравнительно молодой научной дисциплиной* и не обладает строгим, общепризнанным, устоявшимся терминологическим аппаратом. Поэтому буквально каждый исследователь, избирающий эту сферу объектом своего внимания, пытается предложить здесь собственную систему понятий, полемизируя с дефинициями коллег и выдвигая новые определения, претендующие на статус терминов. Так в пересечении мнений вызревает и уточняется категориальный инструментарий дисциплины, её специфическая понятийная основа. Диссертация Александра Наумовича Юдина является замет-

¹ Краткий обзор ряда подобных трудов дан во *Введении* рассматриваемой диссертации (с. 5–9). Отмечу лишь исследования, не упомянутые А.Н. Юдиным: Бикташев В.Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. СПб. : Союз художников, 2014; Калицкий В.В. История, теория и методология концертмейстерского искусства. М. : «Спутник +», 2016; Калицкий В.В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе. СПб. : Лань; Планета музыки, 2022; МГК, 2020; Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М. : Изд. центр «Академия», 2002; Левашова Т.А. Формирование профессиональных умений обучающихся в концертмейстерском классе музыкального колледжа на основе принципов педагогики отечественного музыкального образования: дис... канд. пед. наук. СПб., 2024; Мосин И.Э. Творческая работа в концертмейстерском классе. СПб. : Лань; Планета музыки, 2017; Пономарёва Е.И. Концертмейстерское искусство Святослава Рихтера: творческий диалог и художественная интерпретация: дис... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2024.

ным шагом на этом пути, что и определяет несомненную для оппонента **актуальность** представленного труда.

Как правило, обращаясь к концертмейстерскому делу, исследователи предлагают его обзор в трёх ракурсах: историческом, теоретическом и практическом, где, в свою очередь, выделяются педагогический и исполнительский аспекты. При этом, как показывает опыт прочтения подобных диссертаций, наиболее дискуссионными и уязвимыми оказываются результаты, инспирированные тягой авторов к глобальным теоретическим обобщениям и попытками дать «философское обоснование» исключительно практическому виду деятельности. Отмеченные тенденции характерны и для рецензируемого труда. Его **научная новизна** обусловлена масштабом охвата рассматриваемых явлений. Диссертант стремится создать целостную картину эволюции концертмейстерского искусства в России, начиная с XVIII столетия и до современности, дополнить и детализировать её посредством творческих портретов выдающихся музыкантов, проявивших себя на этом поприще, обобщить опыт преподавания соответствующей учебной дисциплины в ряде ведущих музыкальных вузов. **Теоретическая значимость** диссертации заключается в уточнении относящейся к концертмейстерскому искусству терминологии, отразившей дальнейшую дифференциацию этого вида деятельности и формирование в его рамках «профессий внутри профессии» [с. 20]. **Практическая ценность** исследования определяется возможностью применения содержащихся в нём материалов в вузовских лекционных курсах по истории и теории исполнительского искусства, фортепианной педагогике, а также для потенциальной разработки учебной дисциплины – «истории и теории концертмейстерского искусства».

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. Отмечу, что **библиография** исследования включает 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 перечислены 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 это, вероятно, не случайно, так как именно

данная сторона диссертации предоставляет наибольшее количество поводов для критики.

В частности, *Первая глава* диссертации посвящена, судя по заголовку, теоретико-методологическому обоснованию самого существования концертмейстерского искусства в России, и это не самый убедительный её раздел. Неудачен 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, содержат в себе 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 А.Н. Юдина апеллировать к авторитетам и в практической деятельности усматривать глубинный культурологический подтекст далеко не всегда оправдана. Для различения понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер» вряд ли стоило тревожить почтенные тени И. Ньютона и А. Эйнштейна [см.: с. 19], а взаимодействие солиста и аккомпаниатора, думается, опрометчиво рассматривать как проявление «соборности» [см.: с. 33] и требовать от концертмейстера некоего подобия религиозного смирения и даже жертвенности [см.: с. 50, 353]. Ведь и сам диссертант, вопреки «соборности» и преодолев «смирение», 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. Исходя из практического опыта, именно гипотетическая «готовность подчиниться» 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].

По поводу дополнительных компонентов концертмейстерского комплекса 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*. Согласно разграничению, произведённому Сергеем Леонидовичем Рубинштейном, «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 указывает на изменчивость концертмейстерского комплекса, отмечая, что его «смысловое наполнение меняется в зависимости от рассматриваемого исторического периода» [с. 42].

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 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». Собственную «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 кино². 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.

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

² См.: Бородин Б.Б. Профессия: тапёр немого кино // Piano-Форум. 2020. №4 (44). С. 96-111.

Вторая глава начинается с обзора раннего этапа развития концертмейстерского искусства в России XVIII столетия и в связи с исторической удалённостью описываемых явлений основывается на вторичных, косвенных источниках. 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].

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 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 амплуа 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 пристрастий, 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 вузов – Санкт-Петербургской, Московской, Нижегородской, Казанской консерваторий, РАМ имени Гнесиных 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, фигуры философов 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 <...>, основные положения которой сформулировал К.Г. Юнг» [с. 354]. А Юнг никогда не доверял Гегелю. Стиль немецкого мыслителя 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 существ-

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

вующая в сознании любого человека психическая структура, неподвластная гегелевской диалектике становления.

Диссертацию дополняет *Приложение* – список концертмейстеров выдающихся отечественных вокалистов, вряд ли претендующий на полноту. Даже при беглом его прочтении легко заметить, что, например, среди аккомпаниаторов И.К. Архиповой пропущены И.Е. Гусельников и И.Г. Ивари, а у Е.Е. Нестеренко забыт В.В. Крайнев.

Перейду к традиционному для официального отзыва блоку *вопросов*.

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. Во Введении автор заявляет о применении в его работе положений «герменевтического, компаративистского, семиотического, системного и структурного генезиса» [с. 11]. В связи с этим возникает просьба к уважаемому соискателю конкретизировать, *какие положения герменевтики и семиотики и в каком контексте им применялись?*

3. 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. *Не вполне ясно, чем принципиально отличаются задачи и методы работы отечественного концертмейстера от взглядов и профессиональных обязанностей концертмейстера зарубежного? Неужели в России и концертмейстер больше чем концертмейстер?*

4. 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 сочетаемости: элементы могут быть только определены, выявлены, обозначены 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.*

5. И, наконец, 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

15. 09. 2025 г.

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

Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского»;

Адрес: 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