

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Гу Юнчэн

**Д. А. РАБИНОВИЧ И ЕГО ВКЛАД В РОССИЙСКОЕ
МУЗЫКОЗНАНИЕ XX СТОЛЕТИЯ**

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Смирнова Марина Вениаминовна

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТРУД Д. А. РАБИНОВИЧА «ИСПОЛНИТЕЛЬ И СТИЛЬ» И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ.....	9
1.1. Творческий путь и основополагающие труды Д. А. Рабиновича.....	9
1.2. Труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» в контексте прошлого и современности.....	14
1.3. Д. А. Рабинович как создатель оригинальной исполнительской типологии.....	22
ГЛАВА 2. КНИГА Д. А. РАБИНОВИЧА «ПОРТРЕТЫ ПИАНИСТОВ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ВИДЕНИЯ.....	58
2.1. Общий обзор и оценка книги Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов».....	58
2.2. Анализ портретов отдельных исполнителей.....	65
ГЛАВА 3. Д. А. РАБИНОВИЧ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИАНИСТАМИ МУЗЫКИ Ф. ЛИСТА И Ф. ШОПЕНА	136
3.1. Анализ работы Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль».....	136
3.2. Идеи Д. А. Рабиновича об интерпретации музыки Ф. Шопена в контексте достижений китайского пианизма.....	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	156

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Фортепианная культура России XX–XXI столетий исключительно богата и многогранна. В тридцатые годы прошлого века в рамках российской музыкальной науки стала выделяться область, именуемая исполнительским музыкознанием или интерпретологией. Давида Абрамовича Рабиновича (1900–1978), наряду с Б. В. Асафьевым, Г. М. Коганом, Л. А. Баренбоймом, С. М. Хентовой, Л. Е. Гаккелем и др. по праву можно считать одним из ее основоположников. Исследователю принадлежит в данной сфере ряд фундаментальных трудов: «Портреты пианистов»¹, «Исполнитель и стиль»², а также многочисленные критические статьи, которые вызвали в свое время горячие дискуссии.

В исследовании «Исполнитель и стиль», музыкант предлагает свою оригинальную типологию исполнительских стилей, расширяя и углубляя концепцию известного немецкого ученого К. А. Мартинсена³. Размышления о стилях игры крупнейших пианистов привело Рабиновича к созданию собственной исполнительской классификации. Идеи, изложенные в трудах Рабиновича, отнюдь не утратили своей актуальности и могут представить немалый интерес для современных исполнителей, педагогов и учащихся не только России, но и Китая.

К сожалению, работы Д. А. Рабиновича практически не известны в нашей стране. Между тем, сегодня, когда китайский пианизм вышел на международный уровень, знакомство с размышлениями Д. А. Рабиновича о проблемах фортепианного искусства XX столетия может быть чрезвычайно перспективным. В наш век цифровых технологий особую ценность имеет диалогизм творческого мышления ученого, избранный им системный метод

¹ Рабинович Д. А. Портреты пианистов. К. Игумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Г. Гинзбург, Л. Оборин, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рихтер. М., 1962. 268 с.

² Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. статьи : [в 2-х вып]. М., 1979-1981. Вып.1-2 ; Его же. Исполнитель и стиль. М., 2008. 208 с.

³ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли М., 1966. 220 с.

исследования и отказ от стереотипных установок в оценках. Проблемный подход российского музыканта к рассмотрению вопросов фортепианно-исполнительского искусства может послужить примером для современных молодых исследователей.

В связи с этим, обращение к теме, посвященной целостному изучению критических и музыковедческих трудов Д. А. Рабиновича и оценке его наследия с позиции современных взглядов, представляется важным и **актуальным**.

Степень изученности проблемы. Рассмотрению творческой деятельности Рабиновича в контексте эпохи, анализу его фундаментальных основополагающих трудов в российском музыказнании посвящен крайне ограниченный объем работ. Среди них отметим проблемную статью Л. Е. Гаккеля⁴, написанную к 70-летнему юбилею мастера, а также статью А. Е. Хитрука, которая послужила послесловием к последнему изданию труда Рабиновича «Исполнитель и стиль»⁵. Ценный материал о творческих встречах с Рабиновичем содержится в интервью А. Хитрука с А. Скавронским⁶. Активно опираются в своих работах на концепцию Рабиновича такие авторитетные ученые прошлого и современности как Л. А. Баренбойм, С. Я. Вартанов, Л. Е. Гаккель, С. В. Грохотов, Н. Л. Драч, Д. А. Дятлов, Г. М. Коган, С. М. Мальцев, О. А. Скорбященская, М. В. Смирнова, А. Е. Хитрук, В. П. Чинаев и др. Новаторские идеи Рабиновича, основные положения фундаментальных трудов ученого и отдельные его высказывания постоянно фигурируют в исследованиях современных музыковедов, в диссертационных работах, посвященных

⁴ Гаккель Л. Художник-критик [о критической деятельности Д. А. Рабиновича] // Советская музыка 1970. № 11. С. 28–32.

⁵ Хитрук А. Ф. Неистовый хранитель пианизма (о Давиде Абрамовиче Рабиновиче и его книге // Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 2008. С. 198–207.

⁶ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком. М. : Классика-XXI, 2007. 316 с.

исполнительскому искусству, а также в критических статьях, научно-методических пособиях и пр.

Объект исследования – российское исполнительское музыкознание XX века.

Предмет исследования – критические воззрения и научные концепции Д. А. Рабиновича в области исполнительского музыкознания.

Целью работы является целостное рассмотрение и критическая оценка с позиций современного видения творческого наследия Д. А. Рабиновича.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть творческий путь музыканта в контексте социокультурных, художественных и научных устремлений эпохи.
2. Проанализировать эстетическую позицию Рабиновича как одного из основоположников исполнительской ветви российского музыкознания.
3. Всесторонне рассмотреть концепционный труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» и определить его место в музыкознании XX-XXI веков.
4. Проанализировать книгу Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов» в контексте принципов современного оценочного суждения.
5. Дать критическую оценку предложенной Рабиновичем классификации исполнительских стилей.
6. Оценить правомерность и перспективность позиции Рабиновича в сфере анализа интерпретации музыки Ф. Листа и Ф. Шопена пианистами XX века.
7. Определить роль Рабиновича в становлении российской музыкальной культуры XX столетия.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования носит комплексный характер. В ней сочетаются историко-стилевой, системно-исторический, целостный, исполнительский, сравнительный

подходы. Методология исследования опирается на оправданные временем традиции российского музыкоznания, а также на положения, разработанные в трудах авторитетных российских ученых Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, Г. Г. Нейгауза, Е. В. Назайкинского, В. В. Протопопова, В. А. Цуккермана, В. П. Чинаева, Б. Л. Яворского и др.

Методы исследования. В диссертации сочетаются историко-стилевой, биографический, системно-исторический, целостный, исполнительский, сравнительный методы.

Материалы исследования составили в первую очередь основополагающие труды самого Д. А. Рабиновича, его критические статьи о фортепианном исполнительстве, а также нотные тексты музыкальных произведений, звукозаписи российских и зарубежных пианистов, критические и научно-методические труды музыкантов прошлого и современности по проблемам фортепианно-исполнительского искусства.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творческая деятельность Д. А. Рабиновича была предопределена общественной и социокультурной ситуацией, а также процессами развития исполнительского искусства в стране на протяжении XX века.
2. Формирование Д. А. Рабиновича как музыканта и творческой личности явилось результатом воздействия различных факторов, в том числе педагогических позиций его учителей Л. В. Николаева и К. Н. Игумнова.
3. Комплексное рассмотрение деятельности Д. А. Рабиновича характеризует его как одну из ключевых фигур в создании и формировании российского исполнительского музыкоznания XX столетия, а предложенная им классификация исполнительских типов явилась стимулом для дальнейших творческих исканий ученых в данном направлении.
4. В своем уникальном труде «Портреты пианистов» Д. А. Рабинович

предложил классический образец исполнительского портрета, что явилось примером для его последователей.

5. Научные положения, изложенные в труде Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» и его новаторские взгляды на проблемы эволюции фортепианно-исполнительского искусства заложили основы отечественного исполнительского музыкознания.
6. Многогранная деятельность Д. А. Рабиновича как ученого, методиста критика, его основополагающие идеи о путях развития отечественного пианизма сохраняют свою актуальность для современности.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые:

- прослеживается и критически осмысливается процесс формирования творческой позиции Д. А. Рабиновича в контексте культуры эпохи;
- анализируются основополагающие труды Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов» и «Исполнитель и стиль» в свете современных установок в музыкознании;
- предлагается системный анализ основных научных положений Д. А. Рабиновича, изложенных в исследовании «Исполнитель и стиль»;
- доказывается убедительность оценки Д. А. Рабиновичем перспектив в области интерпретации музыки Ф. Шопена и Ф. Листа современными пианистами;
- определяется роль Д. А. Рабиновича как одного из основателей отечественного исполнительского музыкознания.

Теоретическая значимость исследования:

Основные положения, методы и результаты исследования могут способствовать уточнению понятийного аппарата в сфере исполнительского музыкознания. Использованная в диссертации методика анализа может лечь в основу работ исследователей в сфере стилевого рассмотрения исполнительских интерпретаций. Предлагаемый научный подход к оценке наследия Д. А. Рабиновича может стать моделью для дальнейших творческих

исканий в сфере интерпретологии. Критический анализ трудов Д. А. Рабиновича может способствовать расширению проблемного поля музыказнания в целом.

Практическая значимость исследования:

Основные положения и материалы исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов по истории фортепианного искусства, истории музыкального исполнительства и педагогики, истории исполнительских стилей, в сфере повышения квалификации преподавателей фортепиано, а также в работе с учащимися в классах специального и общего курсов фортепиано.

Степень достоверности полученных результатов определяется: опорой на труды самого Д. А. Рабиновича, нотные тексты и звукозаписи; на документально подтвержденные факты, согласованные с историческим контекстом; на проверенные опытом современные методы целостного анализа, исполнительского анализа, сравнительного анализа интерпретаций; строго избирательным подходом к привлечению научных и музыкальных материалов в соответствии с целью и задачами исследования.

Апробация результатов исследования проходила в рамках обсуждения на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена, на XVIII Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых», которая состоялась 23 декабря 2022 года, отражена в семи публикациях, шесть из которых – в рецензируемых журналах ВАК.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. ТРУД Д. А. РАБИНОВИЧА «ИСПОЛНИТЕЛЬ И СТИЛЬ» И СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

1.1. *Творческий путь и основополагающие труды Д. А. Рабиновича*

Жизненный и творческий путь Давида Абрамовича Рабиновича – известного музыковеда и активного общественного деятеля был достаточно долгим и сложным. Это было предопределено социокультурной и политической жизнью страны в предреволюционную и советскую эпоху. Находясь в постоянных, зачастую противоречивых, даже парадоксальных исканиях, музыкант прошел через ряд нелегких творческих и жизненных испытаний, прежде чем сосредоточиться на сугубо пианистических проблемах.

«Неистовым ревнителем» Давид Абрамович был всегда...» – отмечает А. Е. Хитрук. «Парадокс же заключается в том, что объектом страсти, веры, «ревнительства» в его молодые годы являлись совершенно другие вещи. Путь, который был пройден Давидом Абрамовичем от ... доведенной до абсурдных преувеличений марксистских идеологем в духе 1920-х годов к своеобразной «имманентной» эстетике последних лет, – путь этот, по-моему, более чем красноречив. Счастливым (хотя и парадоксальным) итогом такого пути стало своеобразное «бегство» от социальной реальности – феномен, характерный для значительной части нашей тогдашней культурной среды...»⁷.

Рабинович родился в Женеве, где его отец заканчивал медицинский факультет университета. По возвращению в Россию отец долгие годы служил в Харькове земским врачом. Сама профессия отца была исключительно авторитетной, весьма почитаемой в России (вспомним, что земским врачом служил А. П. Чехов, из семьи земского врача происходила М. В. Юдина)

⁷ Хитрук А. Ф. Неистовый хранитель пианизма (о Давиде Абрамовиче Рабиновиче и его книге) // Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 2008. С. 199.

Врачебная деятельность предопределяла разносторонний круг общения семьи, предполагало активное участие в благотворительности, что способствовало формированию характера юного Давида. Впоследствии это благотворно повлияло на различные сферы его деятельности. Разностороннее образование детей в семье предусматривало охват широкой сферы гуманитарных интересов, в том числе знакомство с литературой и искусством. Установки, заложенные в семье, способствовали тому, что даже в самые тяжелые периоды своей жизни Рабинович сумел сохранить жизнелюбие и оптимистическое отношение к действительности.

Рано проявившееся музыкальное дарование Давида побудило родителей отправить его в возрасте тринадцати лет на обучение в Петербургскую консерваторию. Здесь он стал заниматься на фортепианном отделении под руководством Леонида Владимировича Николаева – в будущем прославленного главы ленинградской фортепианной школы. Николаев высоко ценил в обучении игре на фортепиано системность, упорядоченность в методах обучения, уделял большое внимание к широкому охвату изучаемого репертуара, а также считал исключительно важным и обязательным привлечение учеников своего класса к основам композиторской деятельности. Прогрессивные творческие установки и оригинальные методы преподавания Николаева наложила заметный отпечаток на формирование художественной позиции Рабиновича. Он стал делать значительные успехи также благодаря, активному посещению концертов, что способствовало зарождению интереса к музыкально-критической деятельности. Однако в 1917 году, в связи с революционными событиями, юноша вынужден был прервать обучение в консерватории.

В последующие годы решающую роль в профессиональном и личностном становлении Рабиновича сыграло самообразование, к которому на протяжении всей жизни он испытывал большую склонность. Благодаря разносторонним интересам, активному чтению, постоянному участию в

творческих дебатах, разгоравшихся в те годы между представителя различных художественных и общественных направлений, юный музыкант развивал свое критическое мышление, а также ораторские способности.

Следует отметить, что Рабинович был среди тех, кто искренне увлекся революционными идеями, активно приветствовал их и самоотверженно участвовал в организации общественной и культурной жизни в послереволюционной России. А 1920 году он отправляется в Москву, где поступает в консерваторию в класс Константина Николаевича Игумнова, художественная позиция и педагогические установки которого во многом отличалась от более рациональной позиции Николаева, что, разумеется, побуждало к размышлению.

Возможно, именно в этот период Рабиновича и пробудился интерес к рассмотрению природы различных фортепианных направлений и школ и их роли в формировании фортепианно-исполнительского искусства. Интересы Рабиновича были весьма многогранны. Достаточно сказать, что параллельно с учебой на фортепианном факультете он на протяжении ряда лет преподает в Московской консерватории дисциплину политэкономия, что было типично для представителей художественной интеллигенции того сложного, переломного времени.

Небезынтересно отметить, что повышенный интерес к социальной и политической проблематике, но уже на более позднем жизненном этапе, проявлял также другой представитель исполнительского музыкознания, современник Рабиновича, Г. М. Коган. Его перу принадлежит распространявшийся в 1970-е годы в самиздате трактат «О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе»⁸. В этой удивительной пророческой работе Коган прозорливо предсказал и на научном уровне доказал неминуемый грядущий крах системы социализма.

⁸ Коган Г. О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе / Коган Г.. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / сост., вступ. ст. С. В. Грохотова М. : Московская консерватория, 2019. С. 308.

Что касается Д.А. Рабиновича, то он на протяжении долгих лет верил в торжество коммунистических идей.

Обучение Рабиновича в консерватории растянулось на долгие десять лет. Это было связано с большой увлеченностью музыканта самыми различными видами деятельности, прежде всего общественного характера. Лишь в 1930 году он завершает занятия на фортепианном факультете. В тридцатые годы, будучи свидетелем многочисленных арестов и репрессий, которым в период утверждения сталинского тоталитарного режима были подвергнуты многие представители науки, искусства, литературы, Рабинович во многом пересматривает свои политические взгляды. Музыкант стремится впоследствии при рассмотрении явлений музыкального искусства отойти в сторону от идеологической проблематики, и сосредотачивается на проблемах сугубо профессиональных.

Разумеется, полностью выйти из-под влияния господствующей идеологии в ту пору едва ли было возможно. Достаточно сказать, что термин «советский пианизм» прочно укоренился в исполнительской критике и в музыказнании именно в тридцатые годы. Согласно установленным догматам, советский артист не должен был проявлять творческого своеволия, тяготения к мистике, к иррациональному. «Борьба за примат сознательности, над стихийностью стала одной из характерных черт советской идеологии, советской культуры, советской педагогики»⁹, – пишет Коган в статье «Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве».

Размышления над данной проблематикой продолжает с позиций нашего времени современный музыковед, профессор московской консерватории С. В. Грохотов. В своей работе, посвященной анализу проблем так называемого «советского пианизма», исследователь пишет: «Среди действенных факторов культурно-исторического контекста 1930-1940-х годов должна быть отмечена особая звуковая среда, в которой жили

⁹ Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М., 1968. [Вып. 1]. С. 81.

люди – восторженные голоса дикторов и бодрые ритмы массовых песен, доносящиеся из непрерывно включенных репродукторов»¹⁰. Следы этих интонаций и ритмов Грохотов усматривает даже в интерпретациях классической музыки такими выдающимися пианистами как Э. Гилельс, Я. Флиер. Закономерно, что отголоски названных установок в известной мере нашли отражение и в критических статьях Рабиновича тридцатых годов.

В 1948 году Рабинович был арестован по доносу. По складу своего характера Давид Абрамович был человеком исключительно страстным, импульсивным, едва ли умел скрывать свое отношение ко многим отрицательным факторам окружавшей его действительности. Музыканту довелось провести в сталинских лагерях, на лесоповале долгие семь лет. Однако даже в этих тяжелейших условиях он сумел сохранить жизнелюбие, оптимизм, веру в светлые жизненные идеалы.

Вернувшись в 1955 году в Москву после реабилитации, он сосредотачивает все свои силы на разработке теоретических проблем пианизма. Именно в этот период созревает замысел написания книги «Портреты пианистов», которая принесла ему широкую известность в музыкальных кругах, а также среди многочисленных любителей фортепианного искусства. По мнению Хитрука углубление в данную проблематику «стало для него в поздние годы не только своего рода укрытием, защитой, утешением, но, самое главное, полем, на которое он сумел полностью перенести сохранённое им вопреки всему качество – способности увлекаться чем-то со всей силой страсти»¹¹. Так или иначе, именно этот вид творческой деятельности позволил Рабиновичу, преодолевая

¹⁰ Грохотов С. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией // Фортепианская культура России : история и современность : музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сб. статей и материалов. М., 2016. С. 73.

¹¹ Цит. по : Неистовый ревнитель пианизма. Дата публикации 6 декабря 2021. URL: <https://m.ok.ru/group/57291195809871/topic/154806960302927?st.dmod=AYER> (дата обращения: 10.08.2022).

бытовые трудности, психологический надлом и болезни, прожить еще более чем двадцать лет. Период этот оказался исключительно плодотворным: ученый создал свои основополагающие труды, принесшие ему широкую известность в профессиональном сообществе и среди многочисленных любителей музыки – «Портреты пианистов» и «Исполнитель и стиль».

1.2. Труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» в контексте прошлого и современности¹²

Есть искусство, сильное вопросами, и
искусство, сильное ответами: к первому относится
романтизм, ко второму – классицизм.
Г. М. Коган

Основополагающий в исполнительском музыкознании второй половины XX столетия труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль»¹³ вышел впервые в свет в 1979–1981 годах в виде двух объемных книг. Первая книга, посвященная рассмотрению проблем исполнительской стилистики, содержит четыре фундаментальные концепционные работы исследователя «Шопен и шопенисты», «Играет Иосиф Гоффман», «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль», «Исполнитель и стиль».

Вторая часть комплексного исследования, содержащая критико-публицистические этюды, являет собой блистательную россыпь созданных в разные годы критических статей, большей частью посвященных зарубежным и российским пианистам XX столетия (Анни Фишер, Клаудио Аппау, Александр Браиловский, Владимир Горовиц, Артуро Бенедетти

¹² В параграфе 1.2. используются материалы из статьи: Гу Юнчэн. Рабинович и его роль в российском исполнительском музыкознании // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции / редактор-составитель Н. И. Верба, научный редактор Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2023. – Выпуск 18. – С. 80–86.

¹³ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. статьи : [в 2-х вып.] М., 1979. Вып. I : Проблемы исполнительской стилистики. 320 с. ; Его же. Исполнитель и стиль : избр. статьи : [в 2 вып.]. М., 1981. Вып. 2 : Критико-публицистические этюды. 229 с.

Микельанджели и др.), а также дирижерам (Бернард Хайтинг, Герберт Кааян и др.), оркестровым коллективам («Нью-Йоркский филармонический», «Слушая кливлендцев», «симфонисты из Фриско», «На концертах дирижеров из Вены» и др.). Благодаря этому знакомство с трудом Рабиновича позволяет читателю составить целостное представления как о музыкальном культуре XX столетия, так и о происходящих в ее рамках стилистических преобразованиях. Подобный научный подход Рабиновича трудно переоценить.

В рамках задач настоящего диссертационного исследования мы обратимся ко второй книге, так как именно в ней сконцентрированы новаторские, поныне вызывающие дискуссии вопросы касательно природы исполнительских стилей в их преемственности. Знакомство с идеями Рабиновича захватывает. Вместе с тем, сам стиль мышления исследователя, его стремление рассмотреть то или иное положение в различных ракурсах, постоянно подкрепляя сказанное собственными слушательскими наблюдениями, приводит к многочисленным повторам как бы «по спирали», что, разумеется, затрудняет чтение. Углубленное знакомство с идеями Рабиновича предполагает также постоянное обращение к звукозаписям, благодаря чему изучение трудов ученого становится увлекательным профессиональным творческим процессом.

Можно полагать, что во все времена в искусстве существуют две тенденции – традиционная и экспериментальная, которые в своем активном взаимодействии и противостоянии требуют осмыслиения и оценки. Многое здесь зависит от эстетической, социокультурной и нравственной позиции того, кому принадлежит оценивающее суждение. Читая труды Рабиновича, в которых ярко отражена личная, глубоко выстраданная и тщательно продуманная эстетическая и философская позиция автора в историко-культурном ракурсе оценки явлений, нельзя не согласиться с тезисом В.

Задерацкого: «История сродни искусству, поскольку неизбежно включает компонент интерпретации»¹⁴.

Труд Рабиновича «Исполнитель и стиль» находится на стыке взаимопроникновения исполнительской критики, теоретической ветви исполнительского музыкознания, психологии музыкального восприятия и эстетики. Исследователь еще в середине прошлого столетия, то есть в те годы, когда теория исполнительской интерпретации находилась еще в процессе формирования, явился подлинным философом в сфере интерпретологии, автором новаторской классификации исполнительских стилей, что трудно переоценить.

Смелый и свободный стиль изложения труда Рабиновича, созданного более полувека назад, захватывает читателя богатством ассоциаций. проблемностью подхода и в свете этого представляется исключительно современным. Нельзя не согласиться с В. Задерацким, который сказал: «Мне кажется, что непринужденная и живая беседа с условно философским уклоном способна увлечь больше, чем экспозиция строго выстроенной доктрины, поданной в характере суггестивного императива. Обсуждая искусство, мы словно обсуждаем самих себя. Да мы и жаждем искусства прежде всего как познания самих себя»¹⁵.

Диалогическое общение, характерное для подачи материала Рабиновичем, – один из исследовательских путей, благодаря которому, как полагает А. Хитрук, «возникают некие подспудно вырисовывающиеся *фигуры вращения* смыслов, внутри которых невольно образуется и некое новое целое, тот более или менее четко очерченный круг концепций... в движении и скрещивании взглядов»¹⁶. Подобный подход поможет найти новую пространственно-временную позицию во взгляде на эволюцию

¹⁴ Задерацкий В. О музыкальных предпочтениях нового времени (нефортепианные размышления) // Pianoфорум. 2020. № 4 (44). С. 5.

¹⁵ Там же. С. 4.

¹⁶ Хитрук А. Ф. Круги и скрещенья // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 4.

фортепианно-исполнительского искусства. Неординарный литературный стиль работ Рабиновича побуждает вспомнить о старой российской риторической традиции с ее приверженностью «к сложному, непрямому, кружашему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре»¹⁷.

О научной прозорливости ученого свидетельствуют идеи, заложенные трудах его непосредственных последователей, а также современных музыковедов. Это позволяет сделать вывод, что труды Рабиновича, сама направленность его мышления в известном смысле предопределили во многом искания современной научной мысли в области формирования и утверждения теоретической базы исполнительского музыказнания.

Так, к примеру, выводам и наблюдениям Рабиновича касательно зарождения и становления новаторских стилей в фортепианной культуре эпохи уделяют немалое внимание Ю. А. Монастыршина в докторской диссертации «Творчество Гленна Гульда в художественном контексте эпохи» (2019)¹⁸, Л. Кильдюшева в кандидатской диссертации «Феномен музыкальной интерпретации в практике фортепианного исполнительства» (2017)¹⁹, Драч Н. в кандидатской диссертации «Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века» (2006)²⁰ и др.

¹⁷ Цит. по: Бочаров С. Г. Огненный меч на границах культур. Идея обратного перевода // Михайлов А. В. Обратный перевод : русская и западно-европейская культура : проблемы взаимосвязей. М., 2000. URL: <https://itexts.net/avtor-aleksandr-mihaylov/195339-obratnyy-perevod-aleksandr-mihaylov/read/page-1.html> (дата обращения: 20.06.2024).

¹⁸ Монастыршина Ю. А Творчество Гленна Гульда в художественном контексте эпохи : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство : автореф дис. ... доктора искусствоведения. Ростов на Дону, 2019. 47 с.

¹⁹ Кильдюшева Л. В. Феномен музыкальной интерпретации в практике фортепианного исполнительства : 24.00.01 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / [место защиты: Мордов. гос. ун-т им. Н. П. Огарева]. Саранск, 2017. 27 с.

²⁰ Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : 17.00.02 : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Сарат. гос. консерватория. Саратов, 2006. 25 с.

Перспективность предпринятых Рабиновичем исканий констатирует также Д. Дятлов в докторском исследовании «Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика» Дятлов подчеркивает: «Обладая собственным самоценным бытием, музыка, тем не менее, всегда обращена вовне, указывает на мир, связывает творческое сознание как с реальным миром, так и с миром возможным, который готов к своему явлению в нашем сознании и бытии»²¹. Именно на общение с будущим, с «миром возможным» нацелены многие дискуссионные положения исследования Рабиновича. Сама направленность названных работ показывает, что развитие современной науки об исполнительстве, именуемом также интерпретологией, предполагает выход на новый, более высокий научный уровень как в плане осмыслиения проблематики, так и в выработке научного аппарата, включая методологическую базу, терминологию, структуру, концепционность. Рабинович в этом плане, безусловно, предвидел будущее.

Литературный стиль изложения Рабиновича самобытен, узнаваем, обладает яркой индивидуальностью, что обусловлено неординарным типом мышления музыканта. В свете этого весьма показательны воспоминания А. Скавронского о том, как делился Рабинович своими идеями с молодыми музыкантами, и какое влияние оказывала на них его концепция. «Он был в восторге, взахлеб говорил об этом. А я получил здесь какую-то школу воспитания слуха и мысли, способности к критическому суждению, способности все оценивать с позиции того стиля, который именно этот исполнитель представляет. И все это очень мне пригодилось впоследствии. ... Рабинович как бы снял пелену с моих глаз»²².

²¹ Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : теория и практика : 17.00.02 : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / [место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. Ростов-на-Дону, 2015. С. 8.

²² Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 242.

Скавронский полагает также, что характерные для Рабиновича противоречивость порой непоследовательность изложения проходит «скорее от переизбытка чувств и мыслей». Наводит на размышления также весьма дискуссионный и парадоксальный вывод касательно состояния современной фортепианной культуры, который делает в беседе с Хитруком Скавронский: «К моему большому сожалению, эволюция пианизма как «конкурсного» искусства привела сейчас к тому, что подобный глубокий анализ сегодня мало кому нужен. Действуют совсем иные способы анализа»²³.

Скавронский с сожалением отмечает также обеднение упрощение, «огрубление» современной речи в музыкальной науке, педагогическом и коллегиальном общении: «Из менталитета молодых музыкантов словно бы исчезла сфера сакрального, трансцендентного. Почти все стало формулироваться на языке менеджмента. Не случайно, наверное, термин «раскрученный» (в отношении музыканта) стал сегодня употребляться гораздо чаще, чем термин «глубокий»²⁴. Музыкант полагает, что, доживи Давид Абрамович до наших дней, он был бы «очень опечален таким ходом пианистической эволюции».

Взаимоотношения артиста, слушателя и критика всегда в большей или меньшей степени могут быть отнесены к категории диалога. Категория эта, в XX столетии активно разработанная в трудах литературоведов (М. Бахтина, Ю. Хаммермаса и др.) может быть убедительно спроектирована и на сферу музыказнания, прежде всего исполнительского. Именно в диалог вовлекает своего читателя Рабинович: «Пространство диалога как бы преобразует всех его участников, подобно тому, как воды в индийской легенде воды священной реки Ганг очищают всех, кто в нее входит: изолированные и

²³ Там же. С. 242.

²⁴ Там же. С. 143.

несвязанные друг с другом индивидуальные позиции начинают соотноситься друг с другом и согласованно изменяться»²⁵.

Это имеет особую ценность в наш век цифровых технологий, когда снижение диалогической составляющей общения стало заметно накладывать на исполнительское искусство печать обезличенности. Процесс этот является по сути своей глобальным. В связи с этим внимательное изучение трудов Рабиновича и оценка их с позиции современного видения представляется весьма важной и актуальной для современного состояния музыкальной культуры общества как в России, так и в Китае.

В России восприятие музыки традиционно имело социальное и нравственное наполнение. «Такие исследователи прошлого и настоящего как В. Серов, А. Одоевский, В. Каратыгин, Б. В. Асафьев, И. И. Соллертинский, Г. М. Коган, Л. А. Баренбойм, Л. Е. Гаккель и др. «открыто и недвусмысленно прокламируют нравственное начало в музыке, следуя здесь традиционной дорогой отечественного музыкоznания с его этическим пафосом и гуманизмом»²⁶. Рассуждения Рабиновича также пронизаны этим возвышенным пафосом, что необычно для современного стиля научных работ, приковывает внимание и обеспечивает трудам ученого востребованность и жизнеспособность.

Нельзя не сказать и об особой вербальной манере изложения Рабиновича, побуждающей вспомнить о другом его замечательном современнике музыковеде А. В. Михайлове, для которого также было характерно «присутствие устного слова в письменной речи»: «Присутствие это было не просто индивидуальной манерой, но культурным явлением,

²⁵ Шачин С. В. Философия диалога Ю. Хабермаса и М. Бахтина в контексте сопоставления социокультурных оснований немецкой и российской философских традиций // Кант. 2020. № 4 (37) Декабрь. С. 334.

²⁶ Кузнецов А. И. Леонид Гаккель. Величие исполнительства : В. В. Софроницкий и М. В. Юдина ; Леонид Гаккель. Я не боюсь, я музыкант...URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/11/i-leonid-gakkel-velichie-ispolnitelstva-m-v-yudina-i-v-v-sofroniczkij-leonid-gakkel-ya-ne-boyus-ya-muzykant.html (дата обращения: 10.04.2023).

причастным, кстати, будет это сказать, в наше время, той старой риторической традиции, которую сам он так много исследовал, с любовью к сложному, непрямому, кружашему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре. Эта культура красивого устного слова — исчезающая ценность; так сейчас говорят немногие»²⁷.

Богатейшие наблюдения за игрой пианистов XX столетия, проницательные оценки их исполнительских трактовок, репертуарных пристрастий и пр. чрезвычайно оживляют изложение и обогащают теоретические обобщения и выводы автора. Многие соображения Рабиновичаозвучны китайскому мироощущению. «Есть китайская пословица, которая гласит, что 10 пальцев человека напрямую связаны с его душой»²⁸, — сказал Лю Шикунь, лауреат Первого Международного конкурса им. П. И. Чайковского в Москве.

Стремление Рабиновича разобраться в эволюции художественных явлений, происходивших в недрах фортепианного искусства конца XIX – XX столетий ярко дает о себе знать уже в книге «Портреты пианистов», которая, как отмечалось выше, может расцениваться как преддверие обобщающего концепционного исследования ученого «Исполнитель и стиль». Именно процессуальность характеризует стиль мышления Рабиновича. Предложенные в «Портретах пианистов» очерки по структуре и смысловой насыщенности перерастают рамки критической рецензии, что в полной мере осознает и сам автор: «Творческий портрет во многом противоположен рецензии, — замечает ученый. ... Для портрета важны не столько данность, сколько процесс»²⁹.

²⁷ Бочаров С. Г. Огненный меч на границах культур. Идея обратного перевода // Михайлов А. В. Обратный перевод : русская и западно-европейская культура : проблемы взаимосвязей. М., 2000. URL: <https://itexts.net/avtor-aleksandr-mihaylov/195339-obratnyy-perevod-aleksandr-mihaylov/read/page-1.html>.

²⁸ Лю Шикунь: «Даже самое тяжелое время человек может пережить с помощью великой музыки» // Pianoфорум. 2022. № 4 (52). С. 16.

²⁹ Рабинович Д. А. Портреты пианистов... С. 46.

1.3. Д. А. Рабинович как создатель оригинальной исполнительской типологии

По истечении долгих лет современные ученые, работающие в сфере исполнительского музыкоznания, характеризуют труд Рабиновича «Исполнитель и стиль» как самую удачную в науке XX столетия попытку создания пианистической типологии. Не утратили своей актуальности размышления Рабиновича об иерархии исполнительских стилей, о формировании фортепианных школ и артистических индивидуальностей, о специфике художественного почерка отдельных исполнителей в контексте эпохи. Исследователь полагает, между тем, что портрет исполнителя не может оказаться достаточно убедительным, сфокусированном при отсутствии обобщающей стилистической характеристики: «Такие общности объединяют их (исполнителей – Г. Ю.) в творческие группы, течения, школы, наконец, соединяют их в широких стилевых планах, – развивает свою мысль Рабинович. – Чем более многообразны связи, в которых познается искусство портретируемого, тем... ближе к реальности делается написанное»³⁰. Такая направленность мысли исследователя предполагает, по сути дела, пересмотр оснований исполнительской критики как таковой, что, как нам представляется, перспективно, но достаточно дискуссионно, ибо несет в себе риск схематизации, упрощения.

В своем стремлении создать классификацию исполнительских стилей, Рабинович стремится, между тем, отойти от шаблонов и стереотипов. Он задумывается о многогранности различных направлений и школ в исполнительском искусстве, о трудностях, связанных с обоснованием репертуарных пристрастий пианистов в разные временные периоды, о неоднозначности и изменчивости процессов, происходящих на концертной эстраде и в мире звукозаписи, причем нередко даже в рамках одного

³⁰ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М., 1979. Вып. I : Проблемы исполнительской стилистики. С. 181–182.

поколения. На страницах своих трудов Рабинович с сожалением признает неповторимость, эфемерность исполнительской интерпретации как эстетического феномена, который быстро становится историей и словно «растворяется» в пространстве и времени.

Экзистенциальная проблематика волнует как музыкантов прошлого, так и современных исследователей исполнительского искусства. Назовем хрестоматийными труды Б. Асафьева, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, Я. Мильштейна, С. Савшинского, философские размышления Л. Гаккеля, А. Бренделя, Г. Когана, В. Чинаева, Л. Наумова, Г. Шонберга, А. Вицинского, Н. Корыхаловой, А. Хитрука, С. Грохотова, М. Смирновой и др. о метаморфозах современного пианизма, пронизывает мысль о постоянной смене вех в, исполнительском процессе: «Искусство артиста по природе своей эфемерно, преходяще, – отмечает Смирнова. – Оно вспыхивает, расцветает и неизбежно устаревает, что происходит порой уже при жизни мастера. И никакие достижения звукозаписи не способны затормозить, удержать этот процесс»³¹. И это закономерно – каждое новое поколение исполнителей для того, чтобы соответствовать восприятию слушателей должно находиться в поисках новой смысловой емкости.

Труд Рабиновича «Исполнитель и стиль» по сути своей концепционен. Направленность на обобщение и на создание классификации отличает его от большинства трудов по данной тематике его современников, хотя авторы некоторых из них, безусловно, выходили на уровень целостных обобщений. Однако, к примеру, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Г. Коган С. Савшинский, Л. Баренбойм и другие крупные исследователи фортепианно-исполнительского искусства отнюдь не ставили перед собой задачи создания пианистической типологии. Сразу оговорим, что подобного рода классификация всегда условна, ибо стили и типы интерпретации по природе своей множественны,

³¹ Смирнова М. В. На легком членоке искусства : о музыке, пианистах, педагогах и слушателях. СПб., 2019. С. 5.

изменчивы и находятся в процессе постоянных преобразований и смысловых смещений. Тем не менее, некие основополагающие константы здесь, безусловно, просматриваются.

Исполнительское музыкознание как наука находится еще в процессе становления. Накоплен объемный конкретный материал, однако поныне недостает еще целостных выводов и установившихся четких научных дефиниций в области осмыслиения теории исполнительской интерпретации как эстетического феномена. О необходимости вывести проблему исполнительского стиля на новый уровень *теоретического* осмыслиения немало говорят современные исследователи. Со всей основательностью в современном исполнительском музыкознании как науки стоит вопрос о систематизации, создании типологии с целью формирования научной теории исполнительской интерпретации.

С. Вартанов в работе «Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры»³² говорит о необходимости уточнения терминологии и выработке единых основополагающих методов аналитического подхода. Ю. Монастыршина в докторском исследовании, посвященном творчеству Гленна Гульда³³, отмечает, что анализ типологии исполнительских стилей имеет междисциплинарный аспект, находясь на грани музыковедения, интерпретологии и музыкальной эстетики. Тем более ценно, что более полувека назад Рабиновичу в труде «Исполнитель и стиль» удалось выйти на уровень весьма серьезных обобщений, которые сегодня не утратили своей актуальности.

Неоднократно возвращаясь в своем труде к проблеме взаимоотношения понятий «тип» и «стиль» применительно к пианистическому искусству, Рабинович делает следующий вывод: «Типы являются нам воплощенными в стилях, так сказать, в стилевом облачении, точнее же и говоря языком

³² Вартанов С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Саратов, 2013. 64 с.

³³ Монастыршина Ю. А. Указ. соч.

диалектики, суть формы существования типов. <...> С другой стороны тип – это, figurально выражаясь, своего рода питательная среда, в которой стили черпают свои психофизиологические ресурсы»³⁴. Несмотря на очевидную широту и дискуссионность данного определения, мы будем в процессе рассмотрения идей Рабиновича вкладывать в эти понятия именно тот смысл, который разумел автор.

Размышления Рабиновича по данному вопросу оказали влияние на мышление исследователей последующих поколений вплоть до современных. Так, Г. Котляренко в диссертации «Гленн Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века», написанной без малого двадцать лет спустя после выхода в свет труда «Исполнитель и стиль», полагает, что именно Рабинович «предлагает основу для рассмотрения вопроса об историческом месте индивидуального стиля Гульда благодаря тому, что формулирует четкое разграничение между предпосылками творческой индивидуальности, типом пианиста и историческими особенностями его мышления и выразительных средств»³⁵. Опираясь на положение Рабиновича о разграничении типа и стиля исполнителя, Котляренко констатирует сочетание стабильных (типовых) признаков и резких стилевых смен в эволюции канадского пианиста – новатора.

Рабинович активно вступает в творческую дискуссию со своим предшественником, авторитетным ученым К. Мартинсеном – автором концепционного труда «Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли»³⁶, создателем оригинальной пианистической типологии. Необходимо учитывать, что Мартинсен подходит к разрешению данной проблематики с позиций философско-психологических, а Рабинович

³⁴ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М., 1979. Вып. I. С. 242 – 243.

³⁵ Котляренко Г. Р. Глен Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века : 17.00.02 : автореф. дис. канд. искусствоведения / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 1998. С. 4.

³⁶ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли : [пер. с нем.]. М., 1966. 220 с.

– скорее на основании обобщения художественных явлений конкретной пианистической практики. Тем интереснее с позиций современного видения проанализировать как взаимообогащаются при сопоставлении идеи обоих ученых.

В интереснейшей полемике с К. Мартинсеном Рабинович обращается к проблемам терминологии, которые справедливо считает сущностно определяющими при создании исполнительских классификаций. Он в полной мере разделяет остро критическую позицию Г. М Когана: «Мартинсен думал дать классификацию и характеристику основных, нормативных типов пианизма. Он дал блестящее описание некоторых пианистических стилей»³⁷.

По убеждению Рабиновича, в отличие от терминов Мартинсена предложенное им разделение пианистов на виртуозов и не виртуозов является именно типологическим, что в полной мере оправдывает себя. На наш взгляд, подобное утверждение дискуссионно, когда речь идет о явлениях искусства, где четкие дефиниции зачастую условны. Что касается проблемы пианистической типологии, равно как и терминологии в сфере исполнительского музыкознания, то сферы эти и поныне еще недостаточно разработаны.

Обратимся к рассмотрению бытующих сегодня в науке определений. «Стиль (в искусстве) – общность образной системы средств художественной выразительности, творческих приемов³⁸. Художественный тип (от греч. *tyros* – отпечаток, образец) – образ, в индивидуальном своеобразии которого воплощены черты, характерные для представителей той или иной общественной группы, школы, эпохи: «Под типичным обычно разумеют

³⁷ Коган Г. М. О книге Мартинсена // Мартинсен К. Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли. М., 1966. С. 7.

³⁸ Стиль (в искусстве) // Энциклопедический словарь. 2009. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/89246/СТИЛЬ> (дата обращения: 20.03.2022)

такое явление, которое заключает в себе те или иные существенные видовые черты и в силу этого служит выразителем ряда явлений»³⁹.

В целях достижения научной определенности и точности предлагаемой классификации представители исполнительского музыказнания на протяжении многих лет стремятся выработать систему «более или менее стабильных определений», что представляет собой весьма сложную задачу. Исследователи с разных сторон подходят к определению природы исполнительских стилей.

Так, С. Фейнберг, много лет размышлявший над данной проблематикой, дает следующее определение: «Мы должны под стилем игры подразумевать совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству инструменталиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимую манеру интерпретации и все особые приемы обращения с инструментом»⁴⁰ Я. Мильштейн в статье «К проблеме исполнительских стилей» склоняется к поиску системных дефиниций посредством привлечения эстетических и индивидуально-психологических категорий, не отрицая, между тем, значимости социокультурной составляющей.

Как отмечает Н. Драч, Мильштейн впервые привлекает в сферу исполнительского музыказнания некоторые принципы теории информационных систем, что выводит его рассуждения на новый современный научный смысловой уровень. «Мильштейн проводит мысль о стилевой логике, присущей тому или иному исполнительскому стилю, то есть, взаимодействии всех внутренних и внешних компонентов исполнения, он обращает внимание на необходимость характеристики исполнительского стиля как системы, – подчеркивает Драч. – Для определения свойств

³⁹ Тип // Литературная энциклопедия. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/nc_literature/4549/ (дата обращения: 14.02.2023).

⁴⁰ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М. : Музыка, 1965.

исполнительского стиля им применялось изучение репертуарных тяготений в исполнительском творчестве пианистов и фортепианной педагогике»⁴¹.

Таким образом, категории «пианистический тип» и «пианистический стиль» относительны, взаимопроникаемы и находятся в процессе постоянных преобразований. Рабинович не отрицает, что они принадлежат к категориям так называемых «скрещивающихся понятий». Вместе с тем, нельзя не согласиться с исследователем, что определенные параметры в каждой категории «непременно оказываются ведущими, определяющими, выступают <...> в амплуа стилевой или топовой доминанты»⁴².

По свидетельству самого Рабиновича специальное рассмотрение специфических стилевых особенностей, репертуарных устремлений и творческой эволюции «главных героев... явились почвой, породившей важнейшие утверждения и догадки»⁴³.

Будучи представителем советской науки, Рабинович стремится к выявлению взаимосвязей исполнительской стилистики с социокультурной ситуацией эпохи, с идейной направленностью интерпретации. Немаловажен для него и исторический анализ традиционных направлений и школ. Подобный подход, без сомнения, связан с идеологическими установками, которые доминировали в ту пору в советском музыказнании.

Вопрос бытования так называемого «советского пианизма» всесторонне рассматривается в С. Грохотова. Исследователь затрагивает проблемы социального состава публики и слушательских ожиданий, концертной ситуации в советскую эпоху, состояния критической мысли и пр. Грохотов делает вывод: «Тем более наглядно эта зависимость проявлялась в

⁴¹ Драч Н. Г. Указ. соч. С. 74.

⁴² Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М., 1979. Вып. I. С. 143.

⁴³ Там же. С. 103.

условиях Советской России и СССР с их тотальной регламентацией и идеологизированностью»⁴⁴.

Надо сказать, что подобный подход достаточно убедителен и широко используется также в современном музыкознании, несмотря на смену идеологических установок. Так, к примеру, современный пианист и композитор В. Лобанов на вопрос А. Хитрука о том, насколько исполнительское движение определяется волей импульсов, заданных композиторским творчеством, отвечает следующее: «Тут сразу возникает вопрос: «Что в какую эпоху определяет критерий исполнения музыки? Мне кажется, определяющим образом на исполнение влияет даже не сама музыка, а некий тонус данного времени, данной эпохи. Если на композиторское творчество социальные аспекты оказывают меньшее воздействие (более на него воздействует эволюция культуры), то на исполнительство они влияют сильнее»»⁴⁵.

Можно поспорить с Лобановым по поводу степени социального воздействия социокультурных устремлений эпохи на композиторское и исполнительское искусство, но нельзя не согласиться с ним, что исполнительский стиль эпохи, независимо от индивидуальных устремлений пианиста, во многом предопределен условиями концертной жизни, составом и ожиданиями аудитории, акустикой, жестовыми, пластическими традициями игры, качеством и особенностями инструментов и пр. Вспомним также меткое замечание А. Йохелеса, который усматривает зависимость исполнительского интонирования от особенностей инструмента: «Это очень тонкий процесс, который зависит еще от акустики зала и от многого другого»⁴⁶ – замечает Йохелес. Из этого наблюдения можно сделать также

⁴⁴ Грохотов С. В. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность... С. 66.

⁴⁵ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на исполнительское искусство... М., 2007. С. 92.

⁴⁶ Вицинский А. В. Беседы с пианистами. М., 2007. 227,[2] с.

некоторые обобщающие стилевые выводы, ибо интонирование, как доказал Б. Асафьев, – основа художественного самовыражения эпохи.

Опираясь на прогрессивные идеи Б. Асафьева и развивая их, Рабинович отмечает: «Исторически обусловленный в своем общественном бытии, всякий подлинный исполнительский стиль многообразно связан с современной ему (а также предшествующей!) культурой»⁴⁷. Следует также помнить, что в реальном исполнительском процессе стилевые разграничения весьма условны. Как справедливо отмечает Г. Коган в проблемной статье «Техника и стиль в игре на фортепиано», пианистические типы редко встречаются в «чистом» виде. Основываясь на положении К. Юнга о тенденции художественной личности к компенсации типовой односторонности, Коган делает вывод: «Преимущественно имеют место стилевые разновидности типов с теми или иными индивидуальными уклонами и всевозможные промежуточные градации, в которых “основные” типовые элементы смешаны в самых различных пропорциях и соотношениях»⁴⁸.

Разделяя в целом мысль Когана, Рабинович настойчиво отстаивает мысль, что, невзирая на процесс эволюции и все сопутствующие стилистические и репертуарные метаморфозы крупный художник, как правило, обретает лицо уже на раннем этапе своего становления. Речь идет, разумеется, об определяющих чертах индивидуального творческого облика.

Развивая свои мысли, Рабинович вновь и вновь возвращается к характеристике исполнительских стилей тех пианистов, которые являлись героями его предшествующей книги «Портреты пианистов». Опираясь на выявленные им типовые черты, он обогащает созданные ранее портреты не только новыми деталями, но и обобщающими положениями, что является доказательством направленности Рабиновича на создание системного,

⁴⁷ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 128.

⁴⁸ Коган Г. Техника и стиль в игре на фортепиано // Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М., 1968. [Вып. I]. С. 63.

комплексного исследования. Другое дело, что в силу импульсивности своего мышления Рабинович зачастую бывает не вполне последовательным.

Так, в качестве доказательства устойчивости основополагающих родовых черты в искусстве крупнейших пианистов эпохи, Рабинович акцентирует внимание на эволюции художественного облика Э. Гилельса, который существенно обновил репертуар и переосмыслил свои интерпретаторские концепции в поздний период жизни, сохранив, тем не менее, основные родовые черты. Этую мысль разделяют и современные исследователи. Так, Г. Гордон, поражаясь обилию нестандартных идей и решений в творчестве Гилельса, относит к устойчивым чертам исполнительского стиля пианиста «подлинное благородство гилельсовского музицирования»: «Такое не может быть благоприобретенным», – подчеркивает он»⁴⁹.

Обращаясь к Рихтеру, Рабинович констатирует, что в искусстве выдающегося пианиста, невзирая на все метаморфозы, на протяжении долгих лет доминировала и неизменной останется устойчивая тяга к двум эмоциональным взаимопроникающим полюсам – «Рихтер атакующий» и «Рихтер музицирующий». «Рихтер всегда диалектическое единство двух начал. Значит, и сегодня сохраняют верность истине строки из “Портретов”, – подчеркивает исследователь⁵⁰. Словно в подтверждение предсказанию Рабиновича, сделанному еще в середине XX века, Рихтер скажет в конце жизни: «Не думаю, что моя игра изменилась, а если изменилась, я этого не заметил. Может быть, я играл все более раскованно по мере того, как избавлялся от пут существования, от всего лишнего, всего, что отвлекает от главного. Я обрел свободу, замкнувшись в себе»⁵¹.

⁴⁹ Гордон Г. Б. Указ. соч. С. 275.

⁵⁰ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып 1. С. 125.

⁵¹ Монсенжон Б. Рихтер : диалоги. Дневники / [пер. с фр. О. Пичугин]. М., 2002. С. 110.

Эти глубокие слова Святослава Теофиловича могут быть отнесены и к многим другим мастерам исполнительского искусства, в том числе выдающимся. Так, сегодня, в год 150-летия со дня рождения С. Рахманинова нельзя не отметить с позиции пространства-времени, что великий русский художник, невзирая на эволюцию в сторону большей строгости, даже суровости игры, сохранил осеняющую своей силой самобытную национальную природу своего роскошного и неповторимого пианистического почерка.

Таким образом, предложенная Рабиновичем исполнительская квалификация опирается на постоянство, устойчивость, некую константу, проявленную в основополагающих моментах творческого облика артистов. Опора на это положение позволяет исследователю размышлять о поэтически камерной природе романтизма Г. Нейгауза, о «классицистском пианизме» Г. Гинзбурга, о преобладании «интеллигентских тенденций» в игре М. Гринберг и пр.

Особо волнует Рабиновича внутренний смысл понятия «виртуоз», которое он трактует широко и многосторонне с учетом не только его внешне эффектной, декоративной, но также психологической составляющей. В качестве исходной предпосылки Рабинович рассматривает тот факт, что виртуозность, отнюдь не идентична техническому совершенству, так как опирается на психологические установки личности и непосредственно связана с природой артистизма. Итальянский термин *«virtuoso»* произошел от латинского *«virtus»* – доблесть, что означает бесстрашие, высокую самоотверженность, героизм. Виртуозная игра не имеет ничего общего с так называемой «погоней за безопасностью», которая широко распространена на современной концертной эстраде. Поэтому безупречная техническая оснащенность еще не обеспечивает виртуозности. Подлинными виртуозами были такие всемирно прославленные пианисты как Ф. Лист, Антон Рубинштейн, С. Рахманинов, В. Горовиц, Э. Гилельс, С. Рихтер др., которые

своим мощным волевым импульсом, артистическим бесстрашием на грани риска умели покорить публику и на протяжении долгого времени удерживать ее в напряжении.

Другое дело, что в эпоху романтизма пианисты так называемого второго эшелона злоупотребляли виртуозными эффектами, которые не были оправданы высокими художественными задачами. Это и побудило Ромена Роллана констатировать, что «виртуоз берет на себя печальную роль в деле снижения музыкальных вкусов людей. "Бесплодная виртуозность превращает искусство в пустыню"»⁵² – делает вывод великий французский музыкальный критик и писатель.

Рабинович также отмечает, что так называемый виртуозный стиль «родился из недр романтического листовско-рубинштейновского (но также и шопеновского) пианизма. Он продолжал старые стилевые традиции, хотя в немалой мере свидетельствовал об их не то перерождении, не то вырождении»⁵³. Как видно из данного примера, обретенный в юности идеал листовско-рубинштейновского пианизма то и дело дает о себе знать в размышлениях и художественных оценках Рабиновича.

В связи с этим представляется вполне убедительным повышенный интерес исследователя к трактовке понятия «виртуоз», что можно в известной мере трактовать также как попытку реабилитации названного понятия. Рабинович (в отличие, скажем, от того же Мартинсена) столь широко использует данный термин и пытается раскрыть его психологическую сущность.

Рабинович опирается при этом на сложившееся еще в эпоху античности и научно обоснованное в науке XX столетия учение о темпераментах, что представляется в данном ракурсе уместным и весьма

⁵² В. В. Д. Филологи и писатели о том, что же такое виртуозность // Нейромаяк : [сайт]. URL: <https://dzen.ru/media/polhold/filologi-i-muzykanty-o-tom-chto-je-takoe-virtuoznost-607b4655eac7203d75170957> (дата обращения 06.12.2022).

⁵³ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып 1. С. 137.

убедительным. Четыре пианистических типа (а не три, как следует из классификации Мартинсена). Рабинович правомерно соотносит с весьма популярной в первой половине прошлого века гиппократово-павловской квалификации. К таковым Рабинович относит:

1. Виртуозный тип. В основе пианистов виртуозной направленности лежит стремление – в первую очередь поражать слушателя.
2. Эмоциональный тип. Пианисты этого типа видят свою задачу в том, чтобы увлекать слушателя в захватывающий мир эмоциональных переживаний.
3. Рационалистический тип. В основе лежит стремление разъяснять, доказывать, убеждать.
4. Интеллектуальный тип. Четкость построения концепции, рефлексия, математическая логика архитектоники, продуманность концепции и жёсткая логика её реализации.

Как можно заключить из вышесказанного, в данной схеме нет прямых соответствий с природой четырех темпераментов – холерика, сангвиника, меланхолика и флегматика, что объяснимо: в искусстве все изменчиво, взаимозаменямо, тем более, когда речь идет о стилистических взаимодействиях композиторского и исполнительского творчества.

При этом Рабинович оговаривает, что крайне опасно «механически переносить классификацию “самых общих характеристик”, “темпераментов” в весьма отдаленную от психофизиологического базиса и по отношению к нему надстроечную сферу пианизма»⁵⁴. Тем не менее, ученый с разных сторон неоднократно возвращается к данной тематике в процессе освещения различных аспектов исполнительских проблем.

Сама попытка Рабиновича обратиться к данной ассоциативной сфере применительно к характеристике стилевой принадлежности пианистов, нам представляется чрезвычайно интересной и многообещающей. Как полагают

⁵⁴ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып 1. С. 132.

психологи, тема эта и поныне еще мало разработана в искусствознании: «Тема темперамента, обретая свое музыкально-художественное бытие, способна порождать оригинальные концепции и заключает в себе богатый потенциал для музыкальных интерпретаций»⁵⁵, – отмечает современный исследователь данной проблематики М. Сальникова.

При дальнейшем обращении к проблеме пианистической типологии Рабинович подчеркивает, что «типы, сколь бы ни были они значимы сами по себе, оказываются лишь частью более общего целого, только одним из ингредиентов более широких единств»⁵⁶. Закономерно, что кумирами Рабиновича остаются легендарные пианисты прошлого, особенно Антон Рубинштейн, психологическое воздействие мощного и неординарного артистического темперамента которого было фантастически сильным и оставило заметный след в восприятии слушателей не только своей, но и последующих генераций. «Понятен не только восторг, но и страх, который внушала подобная игра, – подчеркивает Коган, – понятно, почему слышавших Рубинштейна мороз подидал по коже даже при воспоминаниях об этих минутах»⁵⁷.

Весьма значительное внимание уделяет Рабинович рассмотрению взаимосвязи пианистических стилей с социокультурной ситуацией эпохи. Подобный подход весьма характерен для музыковедческой науки советского периода, он дает о себе знать в высказываниях А. Гольденвейзера, А. Алексеева, Г. Когана и многих других музыкантов эпохи. Об этой направленности восприятия и оценки художественных явлений представителями культуры советской эпохи немало говорят современные исследователи.

⁵⁵ Сальникова М. В. Темперамент как художественная тема в музыке и ее интерпретация в «Temperamento» (импульсах)» Бориса Франкштейна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. № 2. С. 178.

⁵⁶ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып 1. С. 244.

⁵⁷ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 159.

Грохотов нас основании разносторонних размышлений приходит к следующему выводу: «”Советский пианизм” представляет собой единую, довольно сложно организованную систему. Каждое из свойств, взятое в отдельности, может быть применено к разным художественным явлениям. Лишь в совокупности они способны создать вполне определенную картину, позволяют найти общее в многообразии исполнительских индивидуальностей»⁵⁸. Исследователь подчеркивает, что зависимость искусства от общественных условий особенно наглядно давала о себе знать в условиях советской действительности и ее тотальной регламентированностью и идеологизированностью. Разумеется, в условиях своего времени Рабинович подобной терминологией оперировать не мог.

Социокультурный подход при определенной ограниченности не лишен эффективности, так как проливает свет на природу фортепианных школ, которые складываются под влиянием целого спектра явлений. «С их изменением некоторые важные характеристики казавшиеся или являвшиеся атрибутами, определяющими стиль школы, исчезают или существенно видоизменяются, – отмечает Н. Толстых. – Ясно, что понятие школы неотделимо от традиции и ее трансформации»⁵⁹.

К интересным выводам приходит наш современник В. Чинаев. Он полагает, что в наши дни специфика и границы не только индивидуальных, но и национальных стилей и школ размываются, провоцируя «торжество золотой середины». Ученый пишет: «Сегодня можно говорить скорее о некоем “интерконтинентальном” исполнительском мейстриме, – размышляет исследователь, – <...> Не есть ли это историческая констатация кризиса

⁵⁸ Грохотов С. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность... С. 67.

⁵⁹ Толстых Н. Музыкант Иван Карлович Черлицкий // Фортепианная культура России : история и современность : сб. статей и материалов. М., 2016. С. 30.

самого понятия “школа”? Или мы являемся свидетелями принципиально нового явления, наметившего интересную эволюционную перспективу?»⁶⁰.

Отчасти сложившаяся в наши дни ситуация обусловлена с тем, что современный век звукозаписи «поражен болезнью нормативности, усредненности»⁶¹, что таит в себе немалую опасность. Вспомним известное предупреждение главы нововенской композиторской школы А. Шёнберга: «Только средний путь не ведет в Рим». Обращение к предложенной более полувека назад классификации Рабиновича может способствовать нахождению ответов на эти весьма непростые вопросы современности.

Наряду с «виртуозным» стилем, исследователь выделяет стиль «эмоциональный», разделяя его на два подтипа – «эмоционально-возбужденный» и «лирический, медитативный». Пытаясь конкретизировать предложенную дефиницию в связи с ее неоднозначностью, Рабинович подчеркивает: «Но если у “виртуозов” сама эмоциональность виртуозна, то у концертантов эмоционального типа виртуозность эмоциональна»⁶². Признавая всю относительность, условность приведенных выше категорий, к первой он относит Антона Рубинштейна, Г. Нейгауза, А. Корто и др., ко второй – К. Игумнова.

Исполнительская манера Игумнова хранила черты породы, атмосферу духовного аристократизма, что оказалось чуждым последующим поколениям пианистов. В постсоветский период стиль игры представителей его школы существенно изменился в соответствии с запросами и эстетическими устремлениями новой эпохи, тем не менее, сохранив при этом определенные родовые черты.

В. Чинаев усматривает также, что на современной эстраде на новом смысловом витке наблюдается предвиденный Рабиновичем возврат к

⁶⁰ Чинаев В. П. «Эффект контрапункта» : русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России : история и современность... С. 16.

⁶¹ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 55.

⁶² Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып 1. С. 142.

проявлениям камерно-меланхолического пианизма: «Влечение к угасающим звучаниям, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз, воля к медленным темпам, пребывающим на грани исчезновения музыкального времени <...> Озвученная тишина – едва ли не главный семантический знак альтернативного пианизма наших дней. Таков лексикон «постсовременного» исполнительского искусства, тех явлений пианистической культуры, которые выходят за рамки традиционности. У пианистов старшего поколения (М. Плетнев, Г. Соколов, В. Афанасьев, И. Погорелич) уже присутствуют эти черты. Новая генерация приняла эстафету»⁶³. Действительно, в современном пианизме наблюдаются в этом ракурсе неожиданные метаморфозы, вследствие чего в обиход музыкоznания входят такие термины как «прагматичный романтизм», «транссентиментализм» и др.

Обратившись к собственным концертным впечатлениям автора настоящей диссертации, нельзя не вспомнить последние выступления Г. Соколова в Большом зале филармонии Санкт-Петербурга, где зал замирал, вслушиваясь в трансцендентное звучание поздних опусов Брамса, хрупких утонченных образов Рамо, а также уникального исполнения пианистом в завороженно медленном темпе популярнейшего Вальса А. Грибоедова!

Небезынтересно также обратиться к характеристике, которую В. Чинаев, размышляя о новой парадигме в современном пианизме, дает исполнительским находкам М. Плетнева: «Но “чувствительный стиль” Плетнёва еще и – а может быть, прежде всего – трагичен...исповеди сентиментальных персонажей...будто взрывают самую основу упорядоченного бытия, а “магические фантазии” с их ускользающей красотой... вот-вот обернутся онирическими миражами»⁶⁴.

⁶³ Чинаев В. П. Фортепиано и постсовременность. Очерк второй. Между реальностью и сном. Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XXI века в контексте постмодернизма // Pianoфорум. 2022. № 3 (51) С. 5–12.

⁶⁴ Чинаев В. П. К вопросу о новой парадигме в исполнительстве... С. 14.

В труде «Исполнитель и стиль», отмечая многоликость романтических проявлений в фортепианном искусстве, Рабинович прозорливо предрекает им весьма разностороннее будущее. Нельзя не заметить сходства его позиции с той, которой придерживается сторонник аутентичного направления А. Любимов. Пианист подчеркивает: «Я давно уже замечал, исполняя сочинения авторов XX века, что многие из них несут на себе ясно различимый отблеск романтизма. Я во всяком случае отчетливо вижу этот отблеск – сколь ни парадоксально на первый взгляд – в музыке Сильвестрова, Шнитке, Лигети, Берио.... В конце концов, я пришел к убеждению, что современное искусство обязано романтизму гораздо больше, чем считалось раньше»⁶⁵.

Рабинович с интересом обнаруживает в современном ему фортепианном искусстве ростки новых стилистических моделей. Некоторые из них, по мнению ученого, далеки по сути своей от романтизма, но ошибочно могут быть приняты за сугубо романтические. Отметим, что определенная правота в его наблюдениях несомненно имеет место, когда речь идет об известном повороте в мышлении концертантов нашего времени в сфере исполнительской стилистики.

Анализируя направление, которое Мартинсен определил как классическое, Рабинович акцентирует преобладание в нем рационалистической основы. Осмысление самого понятия «рациональное» активно занимает мысль исследователя. Рабинович полагает, что на место стихийности, импульсивности у пианистов рационального склада приходит упорядоченность, строгость, что находит отражение также в области пианистического поведения – жестикуляции, мимике и пр. Помимо пианистов прошлого (Г. Бюлова, К. Таузига, Э. Петри и др.). Рабинович

⁶⁵ Цыпин Г. Алексей Борисович Любимов // Belcanto : [сайт]. URL: https://www.belcanto.ru/lubimov_alexei.html (дата обращения 14.11.2022).

относит к рационалистическому типу Г. Гинзбурга, П. Бадура-Скоду, А. Гольденвейзера и др.

Применительно к искусству ряда музыкантов прошлого и современности Рабинович зачастую использует термин рационалистический (от лат. *rationalis* – разумный). Как известно, термин этот широко используется в характеристике смежных видов искусств, в частности, в архитектуре. «Новая архитектура, настоящая, должна основываться на логике, на рациональном начале. Новые формы получат эстетическую ценность только в той мере, в какой они целесообразны», – писал в своем манифесте выдающийся итальянский архитектор-рационалист Джузеппе Терраньи⁶⁶.

В советской России двадцатых годах рационализм как новаторское направление в искусстве активно приветствовался, что было обусловлено социокультурной ситуацией. Принципы рационализма соответствовали идеологическим установкам советского искусства: отказ от наследия прошлого, призыв к созданию демократичных, наглядных, массовых, широко доступных художественных форм. Вследствие этого рационализм получил в тот период достаточно широкое распространение среди авангардно настроенных художников и архитекторов.

Как полагает Рабинович, пианисты так называемого рационалистического толка «несравненно острее и ярче ощущают красоту формы, конструкции исполняемых произведений, и это придает и исполнению чарующую стройность»⁶⁷. Остается не вполне ясным, с кем сопоставляет ученый пианистов-рационалистов? Если речь идет об артистах так называемого романтического толка, то едва ли с его выводом можно согласиться. Так, к примеру, именно поразительная архитектоническая убедительность, наряду с другими замечательными качествами, покоряла

⁶⁶ Архитектурный стиль «рационализм» // Ars in modulus. 25 марта 2020 г. URL: https://vk.com/wall-182234183_5204 (дата обращения: 22.01.2023).

⁶⁷ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 156.

слушателей в интерпретациях А. Шнабеля, В. Софроницкого, А. Корт, В. Горовица и др. Подобных логических противоречий, стимулирующих мысль читателя, немало можно найти на страницах труда Рабиновича «Исполнитель и стиль». Это, разумеется, затрудняет усвоение материала, но и делает знакомство с ним в высшей степени увлекательным и продуктивным.

По вопросу о том, насколько убедительно использование Рабиновичем понятия рационализм применительно к различным проявлениям фортепианного искусства эпохи можно поспорить. Вместе с тем, нельзя не отметить заметное нарастание на протяжении первых десятилетий XX века обозначенной Рабиновичем тенденции отхода пианистов от установок, господствовавших в романтическом пианизме второй половины XIX столетия. Это заметно проявилось в их репертуарных пристрастиях, в том числе в обращении преимущественно к классическому репертуару.

Одним из представителей названного рационалистического направления критика называет П. Бадура-Скоду. Как авторитетный пианист-исследователь, Бадура-Скода, как известно, впоследствии ярко проявил себя также как представитель аутентичного направления в пианизме. Так, исполнение Бадурай-Скодой, фортепианной музыки Шуберта на старинных инструментах побудило многих пианистов задуматься о трактовке средств выразительности на современном концертном рояле. Подобному подходу способствует также повышенный интерес к текстологическим проблемам, характерный для современного музыкоznания, в том числе его исполнительской ветви. В те годы, когда Рабинович создавал свой труд, процесс этот еще не получил столь широкого развития, как в нашу эпоху.

Отмечено, что, начиная со второй половины XX века, на смену долгое время процветавшей «эпохе редакций» пришла «эпоха уртекстов». Это, как и предсказывал Рабинович, в известной мере явилось следствием объективизации искусства интерпретации в целом. В наши дни названная

установка продолжает доминировать – наблюдается явное предпочтение музыкантов к созданию редакций текстологического типа.

Развивая высказанную мысль, отметим, что не менее дискуссионны также размышления Рабиновича над категориями «классицизма» и «академизма» в исполнительском искусстве. Исследователь не отрицает, впрочем, условности и неоднозначности этих понятий, тем более, когда речь идет об исполнительском искусстве⁶⁸. В этом аспекте Рабинович делает весьма прозорливые выводы, прозревая будущее. Так, к примеру, он говорит о «*рассудочности*, явившемуся на смену классицистскому *разуму*»⁶⁹, что, увы не чуждо современной концертной эстраде.

Он полагает, что академизм в своем становлении нередко выступает как «трансформация, иногда весьма радикальная того или иного подлинного стиля <...> как стадиальная м е т а м о р ф о з а, как одна из форм перерождения стилевого феномена»⁷⁰. Рабинович предлагает подходить к академизму не как к застывшему фактов и признаков, а попытаться «распознать в нем длительный, сложный и противоречивый процесс движения, происходящего в недрах породившего его стиля»⁷¹. Как полагал Рабинович искусство неизменно в своих проявлениях движется по спирали – от романтизма – к романтизму.

Можно полагать, что в своих рассуждениях Рабинович вплотную подходит к принципам теории движения, разработанной А. Михайловым, проецируя смелые новаторские идеи ученого на исполнительское творчество. Не являясь приверженцем принципа прогресса в искусстве, Михайлов обосновывает целесообразность следования принципу так называемого

⁶⁸ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 158.

⁶⁹ Там же. С. 175.

⁷⁰ Там же. С. 160.

⁷¹ Там же. С. 161.

“обратного перевода”: «Надо научиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места»⁷², – подчеркивает он.

Не по этому ли пути идет в своих рассуждениях о различных проявлениях академизма представитель значительно более молодого по сравнению с Рабиновичем поколения А. Любимов? В середине семидесятых годов Любимов, по его собственному признанию, переживал кризис в отношениях с авангардом, которым был в молодости активно увлечен, «почувствовал исчерпанность постсериализма – сонористики и тому подобного. Тогда я особенно сильно заинтересовался старой барочной музыкой и одновременно – восточной музыкой и философией. <...> Обычный западный авангард – включая, быть может, и Кейджа, утратил для меня свою глубину. А в творчестве этих групп я увидел новый шанс... Причем музыка творится на таком колосальном энергетическом уровне, который утрачен в академическом искусстве, уровне, дающем слушателю огромный заряд. Авангардный рок семидесятых – начала восьмидесятых годов лишен умозрительности, столь свойственной академическому авангарду. Нужно только войти в его энергетическое поле»⁷³.

Весьма интересны размышления Рабиновича о природе и перспективах салонного исполнительства, которое он трактует в духе идеологии советского времени – преимущественно резко и неоправданно негативно. Весьма перспективным в свете современной концертной ситуации может быть предложенное Рабиновичем разграничение «салонно-элегического» и «салонно-виртуозического» направлений в пианизме. К рассуждениям исследователя можно добавить, что не только в российском, но и в мировом пианизме с начала XX века и вплоть до сегодняшнего времени сохраняется тенденция к украшательству, декоративности как

⁷² Михайлов А. В. Обратный перевод : русская и западно-европейская культура : проблемы взаимосвязей. М., 2000. С. 16.

⁷³ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 54.

стремления к гармонизации мироощущения, что в свое время явилось характерным эстетическим принципом искусства модерна⁷⁴.

Тем не менее, учитывая то, что салонная культура, независимо от того, как оценивала ее критика, оказалась изменчивой и потому редкостно жизнестойкой на протяжении полутора столетий. Рабинович вполне резонно предлагает найти стилистические истоки данного художественного явления в академизме. «Вглядимся в академизм пристальнее, подойдем к нему не как к застывшему комплексу фактов и признаков, попытаемся распознать в нем реализующую себя тенденцию – и нам откроется длительный, сложный и противоречивый процесс д в и ж е н и я (разрядка моя – Г. Ю.), происходящего в недрах породившего его стиля»⁷⁵.

Рабинович трактует убедительно салонность как определенную стадию преобразования академизма в процессе стилевой эволюции. Более того, он категорически отстаивает мысль о том, что при внутреннем родстве названных явлений что, разумеется, дискуссионно: нам представляется, что ни академизм, ни салонность не являются в стилевом отношении абсолютно самостоятельными. Однако сама направленность исканий Рабиновича представляется исключительно перспективной, особенно в контексте уже упомянутых выше философских категорий «движения».

В конце XX – начале XXI веков, в связи с трансформацией эстетического восприятия отношение к салонному искусству изменилось. Подчеркивая элитарность салонной культуры, современные музыковеды отмечают: «Импровизации, блеск ума, игровое поведение – именно это делает салон формой, передаваемой от эпохи к эпохе в качестве объекта культурного наследования»⁷⁶. Что касается Рабиновича, то он характеризует

⁷⁴ См.: Дегтярева Н. И. Модерн и музыка: феномены стиля (на материале австро-немецкой оперы начала XX века) // Музыковедение. 2009. №4. С. 25-30.

⁷⁵ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 161.

⁷⁶ Палий Е. М. Салон как феномен культуры России XIX века : традиции и современность : 24.00.01 : автореф дис. ... доктора культурологии. М., 2008. 39 с.

салонный стиль как явление вариативно изменчивое, полисемантическое, несущее на себе весьма мощную культурологическую нагрузку.

Сопоставляя академизм с классицизмом, Рабинович убедительно выявляет ассоциативные параллели названных направлений с эстетическими установками музыкальной культуры XVIII столетия. Попробуем какой смысл вкладывает ученый в это понятие. «Классицизм (от лат. *classicus* – первоклассный) – это направление в искусстве, литературе и эстетике XVII – XVIII вв. Эстетика классицизма ориентировала поэтов, художников, композиторов на создание произведений искусства, отличающихся ясностью, логичностью, строгой уравновешенностью и гармонией»⁷⁷.

Что касается трактовки этого понятия применительно к фортепианной игре Рабиновичем, то он считает классицистскую направленность в музыкальном искусстве «защитным барьером против романтического своенравия», с чем, на наш взгляд, нельзя не согласиться. В качестве примера подобной направленности Рабинович приводит исполнительский стиль А. Гольденвейзера, рекомендуя читателю вновь и вновь прослушать его записи исполнения музыки венских классиков.

Закономерно, что, отмечая большое влияние позиции Гольденвейзера в сфере педагогической мысли, исследователь характеризует ее как рассудочную, полагая, что это поможет определиться в плане «распознавания природы различий не только между классицизмом и академизмом, но и между академизмом и рационалистическим типом»⁷⁸. Нельзя не заметить, что в ходе дальнейших рассуждений на данную тему, Рабинович впадает в характерные для его мышления и манеры подачи материала творческие противоречия.

Вследствие сопоставления ряда соображений по данному вопросу ученый категорически отвергает напрашивающийся вывод о том, что

⁷⁷ Эстетика классицизма // Studfiles : [сайт]. URL: <https://studfile.net/preview/1788220/page:9/> (дата обращения: 18.01.2023).

⁷⁸ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 175.

академизм является стадией регресса классицистского стиля, ибо любое направление, в том числе и академизм может принимать различные формы. «Музыкальный романтизм, включая, конечно, и исполнительство, едва ли не с первых шагов оказался расколотым, – утверждает он. – <...> Классицистскую разновидность немецкого музыкального романтизма ни в коем случае нельзя идентифицировать с академизмом»⁷⁹.

Это наблюдение вызывает на размышления в связи с теми явлениями, которые сегодня имеют место на концертной эстраде. Нельзя не отметить, что сегодня классицистская направленность, безусловно, имеет большую армию своих продолжателей и приверженцев. Как нам представляется, она дает о себе знать в игре позднего А. Шиффа, П. Бадура-Скоды, отчасти М. Плетнева, Г. Соколова, Н. Луганского и др. Даёт о себе знать классицистское начала и в безуокоризненно точной, эмоционально сдержанной игре молодых китайских пианистов – лауреатов международных конкурсов.

Весьма интересны и наводят на размышления наблюдения Рабиновича о проявлениях академизма в сфере педагогики. Ученый исторически ограничивает это влияние дореволюционным периодом русской музыкальной культуры. Однако, если принять во внимание многоликость академических тенденций, нельзя не заметить, что они дают о себе знать в различные эпохи. Так, в частности, академические установки в советской системе обучения устойчиво одерживали верх в послевоенный период российской истории вплоть до оттепели шестидесятых. Это ярко дало о себе знать и в области фортепианной педагогики.

Что касается китайской методики преподавания, то во многих учебных заведениях они преобладают и поныне. «В соответствии со школьно-академической догмой двери музыки распахиваются перед обучаемым лишь после завершения предварительного моторно-технического тренажа с его непременным правилом: “Повторение – мать учения”. В последние

⁷⁹ Там же. С. 168–169.

декады время проблема эта начинает постепенно разрешаться, о чем рассказывают в своих работах китайские музыковеды Бянь Мэн⁸⁰, Ню Яцянь⁸¹, Сюй Бо⁸² и др. В связи с этим сам факт обращения Рабиновича к педагогическому аспекту говорит о многом, прежде всего о стремлении рассматривать все элементы музыкальной культуры эпохи комплексно и системно.

Размышляя об особенностях проявления интеллектуального начала в фортепианном искусстве, Рабинович дает обоснование такому основополагающему, по его мнению, направлению как лирический интеллектуализм. Нельзя не согласиться с Рабиновичем в том, что интеллектуальный тип отнюдь не является прерогативой нашего времени, а исторически существовал с давних времен. Менее убедительным представляется нам утверждение ученого, что именно в XX столетии «на фоне крайне противоречивого... развития эстетических процессов, в сложном... донельзя запутанном комплексе музыкальных течений и тенденций – количество перешло в качество, интеллектуальный тип созрел, вычленился и воплотился в новом большом пианистическом стиле»⁸³. В двадцатые годы XXI столетия, по прошествии более полувека с момента возникновения приведенной выше гипотезы Рабиновича, мы не наблюдаем в мировом пианизме утверждения подобного явления.

В связи с этим вновь поднимается неоднозначный вопрос о природе исполнительского типа как такового, под который могут попасть пианисты весьма несхожих индивидуальностей. «Типовые приметы»... проявляя себя в

⁸⁰ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : 17.00.02 – муз. искусство : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / [место защиты: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. СПб., 1994. 22 с.

⁸¹ Ню Яцянь. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. № 2, Ч. 1. С. 108–112.

⁸² Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : 17.00.02 – муз. искусство : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / [место защиты : Ростов. гос. консерватория (акад.) имени С. В. Рахманинова]. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.

⁸³ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 240.

стилевых конкретизациях, роднят несходных артистов»⁸⁴, – пишет Рабинович. На наш взгляд, подобная дефиниция является весьма обобщенной и потому расплывчатой, вследствие чего едва ли может стать для типологии необходимым фундаментом. Гораздо точнее выражает мысль, как нам представляется, следующее приведенное Рабиновичем в качестве контраргументации положение Когана об ошибочности непременного отождествления выразительной игры с романтическими устремлениями.

Вполне закономерно, что важнейшим критерием для доказательства права стилевой дефиниции «лирический интеллектуализм» для Рабиновича становится исполнение пианистами, относимыми им к данной категории, всех тридцати двух бетховенских сонат как единой грандиозной конструкции.

Исследователь исподволь подходит к раскрытию данной сложной темы, неоднократно делая при этом столь любимые им творческие отступления. Учитывая историческую эпоху написания труда, Рабинович признает определенный отрыв советского музыкоznания от мирового в плане информационном. Вспомним, что в ту пору не существовало сети интернета, позволяющей целостно охватить ситуацию. Музыканты в эпоху «железного занавеса» не имели доступа к большому объему новых материалов..

Говоря об искусстве А. Шнабеля, В. Кемпфа, В. Бакгауза, К. Аппау и других крупнейших пианистов своей эпохи, Рабинович вынужден констатировать: «Никто из вышеупомянутых музыкантов и десять, и двадцать лет тому назад не являлся для нас неоткрытой планетой. Но мы слишком мало знали г л а в н о е... и х с а м и х, и х и г р у». Действительно, звукозаписи в ту пору еще не получили широкого распространения даже на Западе, не говоря уже о советской России.

Что касается гастролей Бакгауза и Аппау, то они ограничивались двадцатыми годами, а Шнабеля – серединой тридцатых годов. Концерты

⁸⁴ Там же. С. 177.

последнего вызвали в Ленинграде и Москве бурные, большей частью непримиримые споры. Наряду с восторженными оценками наблюдалось острое неприятие его игры со стороны консервативно настроенных музыкантов⁸⁵. Наиболее глубокое критическое осмысление новаторского стиля легендарного пианиста предложил Г. Коган, на идеи которого Рабинович опирается в своих рассуждениях.

Рабинович был убежден, что отважный художник-новатор, носитель новых идей и, следовательно, создатель инновационных стилистических моделей «неизбежно ставит в тупик исследователей... Принесенная великими реформаторами новизна требует сроков. Она требует... пристального, терпеливого и доброжелательного взгляดывания в нее»⁸⁶. Именно этим путем последовательно и терпеливо ведет ученый читателя своего труда.

Если исходить из концепции Рабиновича, то само понятие «лирический интеллектуализм» (даже терминологически) предполагает синтез двух типологических начал – эмоционального и интеллектуального. К данной стилистической принадлежности исследователь относит таких весьма несхожих по своим художественным проявлениям пианистов как А. Шнабель, В. Кемпф, К. Аппай, В. Гизкинг и др. Индивидуальный почерк каждого из них предопределяется теми чертами в данном синтезе, который Рабинович определяет как доминантные. Ктиник пишет: «Они подводят прочную основу под систему постоянных faktorов, образующих стилевое качество каждого данного концертанта, характерную для него манеру, его творческий почерк, его "исполнительскую интонацию"»⁸⁷.

⁸⁵ Подробнее см.: Смирнова М. В. Артур Шнабель и его эпоха. СПб., 2006. 351 с.

⁸⁶ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 182.

⁸⁷ Там же. С. 243.

Развивая разработанную Б. Асафьевым концепцию «музыкально-интонационного словаря эпохи»⁸⁸. Асафьев подчеркивал, что именно «интонирование как процесс проявления мысли» воедино связывает триаду композитор-исполнитель-слушатель в непосредственном, живом музыкальном общении. Рабинович приходит к выводу, что исполнительская составляющая в этом целостном процессе закрепляется, кристаллизуется в звукоритмических формулах определенной типовой интерпретации.

Асафьев отмечает: «Музыка становится единством содержания-формы в сознании композитора, вперед, до слушателя, совершающем путь как воплощение интонируемой им мысли-идеи, чем и становится его произведение»⁸⁹. Развивая эту мысль касательно специфики восприятия аудитории, Асафьев подчеркивает, что слушатель на доступном ему уровне «проходит путь, пройденный композитором», привнося⁹⁰ в него «свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположность»⁹⁰. Исходя из этого, Рабинович заключает, что каждый исполнительский стиль нацелен на «своего» слушателя, который также может принадлежать к определенному типу. Так, в совместном творческом процессе восприятия формируется эстетическая позиция слушательской аудитории как в конкретных единичных проявлениях, так и в эпохальном масштабе.

По аналогичному принципу строит систему своих рассуждений Рабинович, в аналогичном ракурсе решает он проблему утверждения в пианизме XX столетия интеллектуального начала. Критик трактует процесс интеллектуализации в фортепианной сфере не как монополию, а как переориентировку творческой направленности, что предопределило, по его убеждению, не только трансформацию стилистического подхода, но также эволюцию природы репертуарных смещений в рамках новаторских веяний.

⁸⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / [ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой]. 2-е изд. Л., 1971. Кн. 1 и 2. С. 68.

⁸⁹ Там же. С. 78.

⁹⁰ Там же. С. 81.

Ученый подчеркивает, что это и явились «решением проблемы художественного (в данном случае исполнительского) эмоционализма, не вытесненного, не замещенного интеллектом, но, наоборот, насыщенного, пронизанного им»⁹¹.

Развернутые рассуждения Рабиновича об искусстве Шнабеля как одного из основателей стиля «лирический интеллектуализм» весьма противоречивы и словно призывают к дискуссии. Так, Давид Абрамович пишет об определенном техническом несовершенстве игры Шнабеля, что не позволяет, по его мнению, поставить австрийского пианиста наравне с такими титанами как Ф. Лист, Антон Рубинштейн, С. Рахманинов. Рабинович как бы умышленно оставляет без внимания, выводит за скобки тот факт, что названные артисты, будучи приверженцами романтического пианизма, исполняли совершенно отличный от шнабелевского по художественной направленности репертуар. К тому же в игре Рубинштейна, по признаниям современников, также наблюдались нередко технические огрехи.

В отличие от Шнабеля, неоднократно исполнявшего циклы из тридцати двух сонат и пяти концертов Бетховена, в концертные программы корифеев романтического пианизма входили лишь избранные сонаты Бетховена. Что касается сонат Шуберта и сочинений Брамса, лежащих в основе репертуара австрийского пианиста XX века, то они, за редким исключением, не исполняли их вовсе. Шнабель в данной репертуарной сфере оказался первопроходцем, именно эти произведения явились в его искусстве центром творческого переосмыслиния и как следствие – новаторского прочтения. Отсюда иная природа пианистической техники Шнабеля, принципиально иной тип его фортепианной виртуозности.

Вызывает удивление тот факт, что Рабинович практически не затрагивает вопроса о различии природы туже названных корифеев романтического пианизма и Шнабеля, в искусстве которого уже угадывается

⁹¹ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 231.

направленность к отказу или, вернее сказать, переосмыслению установки на приоритет пения на фортепиано. Шнабель склоняется скорее к природе, характерной для немецкой Lied близкой по интонации к выразительной живой речи, говору и не предполагающей глубокого вибратного звукоизвлечения.

Интересные соображения по поводу специфики шнабелевского интонирования при исполнении музыки Шуберта высказала современный исследователь М. Смирнова: «Напоенный теплотой шнабелевский звук имеет свое неповторимое “свечение. При этом “источник света” при повторах возникает у него как бы с разных сторон... Интонирование пианиста подобно словотворчеству в стихосложении: слоги смело переакцентируются...Это способствует созданию новых смысловых рядов, моментов тишины, шубертовского “божественного беззвучия”. Тишина – ...пространственная категория. В необозримом пространстве шубертовской фактуры начинают проявляться самые отдаленные звуки»⁹².

Можно поспорить с Рабиновичем и по поводу «душевной лимитированности» Шнабеля, а также того, что стилю его игры «явно недоставало специфичности, лишь ему одному присущей и с полнительской интонацией». По мнению Рабиновича, в отличие от Бузони, Рахманинова, Корто, Гизекинга, Софроницкого и др. лишенный индивидуальности исполнительский почерк Шнабеля не отличался «узнаваемостью». Нелишне вспомнить, что еще в тридцатые годы Г. Коган в критическом отклике на выступления Шнабеля в Москве и Ленинграде отмечает как раз обратное – разительное отличие специфической выразительности пианиста от «безукоризненного вкуса», господствовавшего в те годы на концертной эстраде. В противовес Рабиновичу, Коган полагает, что Шнабель «не способен...к планомерно организованному, целостному воздействию. Для этого ему не хватает ясной мысли, руководящей идеи...без

⁹² Смирнова М. В. На лёгком членоке искусства... С. 109.

которой не может быть воли..., а следовательно и дисциплины, кующей форму»⁹³.

Достаточно парадоксален и, на наш взгляд, страдает излишней обобщенностью также противоречащий позиции Когана вывод, который делает Рабинович: «Сила Шнабеля заключалась не в непосредственной масштабности его артистизма...но в масштабах и новизне его исполнительской концепции»⁹⁴. Исполнительская концепция, как следует из положений теории Асафьева, определяется прежде всего характерностью ритмоинтонационной природы игры артиста, специфику которой признавали такие замечательные современники пианиста как М. Юдина, Л. Николаев, М. Гринберг и др.

К сожалению, ни Рабинович, ни Коган в своих рассуждениях и оценках не упоминают о шнабелевской редакции бетховенских сонат, которая отражает системное истолкование австрийским пианистом комплекса средств исполнительской выразительности и благодаря этому дает представление о целостной концепции легендарного мастера. Будучи создана к столетнему юбилею со дня смерти Бетховена (1927 год), редакция Шнабеля оказала сильнейшее воздействие на мышление последующих поколений пианистов именно в плане концепционном. В советской России редакция была опубликована лишь несколько десятилетий спустя (1971 год), что, разумеется, дало о себе знать и в несколько ограниченном в историческом аспекте подходе к анализу данного вопроса в работах советских исследователей, отчасти даже таких крупных как Рабинович и Коган.

Явление новаторского стиля Шнабеля как реакция на интонационный кризис эпохи способствовало обновлению ее «интонационного словаря» (Б. Асафьев). Подход пианиста смело противостоял сложившимся стереотипам восприятия и потому явился мощным толчком к поиску новых путей.

⁹³ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 349.

⁹⁴ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 234.

«Музыка Бетховена, воспринимавшаяся в XIX столетии как замкнутая, симметричная, обрела в трактовках Шнабеля черты изменчивости... разомкнутости, что и явилось истинным откровением. Это и приводит к обретению нового уровня целостности. Подобную возможность...прозревал еще Б. Яворский, говоря о наличии в самой конструктивной стороне бетховенских сочинений возможности “прорыва в будущее”»⁹⁵.

Таким образом, можно сделать вывод, что во временной перспективе многие смелые, перспективные и одновременно спорные положения концепции Рабиновича касательно роли Шнабеля как основоположника «лирического интеллектуализма» были развиты, иные отвергнуты, третья – переосмыслены. Крупнейшие музыканты всего мира, в том числе легендарный Г. Гульд, отмечали «магию» шнабелевского исполнительского стиля. Гульд говорил, что он вырос на записях Шнабеля.

Рассмотрению уникальной на небосклоне второй половины XX столетия фигуры Гульда Рабинович уделяет значительное место. «Пусть Гульд не олицетворяет собой весь лирический интеллектуализм, – все равно приход такой личности в музыкальное исполнительство важен и симптоматичен»⁹⁶. Опираясь на стремление канадского пианиста к репертуарной поляризации, Рабинович отмечает, что в его искусстве «откристаллизовались» определяющие характеристики нового пианистического стиля: «Канадец – ярчайший и концентрированнейший образец четвертого в предлагаемой классификации исполнительского типа – интеллектуального»⁹⁷, – делает вывод исследователь.

На фоне других пианистических типов интеллектуальный, вмещающий в себя также тип виртуозный, представляется Рабиновичу наиболее цельным, монолитным, масштабным. Вместе с тем, исследователь подчеркивает, что

⁹⁵ Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха. С. 90.

⁹⁶ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 236.

⁹⁷ Там же. С. 237.

он отнюдь «не принадлежит к числу извечных»⁹⁸. В связи с этим, Рабинович вновь пускается в достаточно пространные и, на наш взгляд, несколько запутанные рассуждения касательно гиппократо-павловского учения о темпераментах, исключающего в природе интеллектуального момент иррациональный.

Многие повороты мысли Рабиновича неожиданы и словно вызывают на дискуссию. Так, например, исходя их положения что тип и стиль суть явления скрещивающиеся, Рабинович констатирует, что виртуозный стиль охватывает романтиков и неоромантиков. При этом он относит к так называемым «невиртуозам» В. Софроницкого, А. Корто, что нам представляется весьма спорным. Вспомним неповторимое исполнение Софроницким шопеновских творений, в частности, Первого Скерцо, которое можно отнести к высшим достижениям фортепианной виртуозности. Подлинным виртуозом предстает и Корто в преподнесении шопеновских этюдов и баллад.

С другой стороны исключительно оригинальны и проницательны наблюдения Рабиновича по поводу взаимодействия различных направлений. Так, *style brilliant*, который, по его мнению, отпочковался от «позднеклассицистского (начала XIX века) пианизма, и впитал в себя мощные влияния в н е ф о р т е п и а н н о й, преимущественно оперно-вокальной виртуозности»⁹⁹. Остается сожалеть, что исследователь ограничивается лишь констатацией общности фортепианной и оперно-вокальной виртуозности и не развивает далее свои рассуждения в данном весьма перспективном, на наш взгляд, и одновременно поныне малоизученном направлении.

Вслед за Рабиновичем, Чинаев задается также вопросом о возможности проведения параллели между переходной эпохой второй половины XVIII

⁹⁸ Там же. С. 239.

⁹⁹ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. I. С. 243.

столетия и нашим временем, переживающим свое «состояние хаоса»? Ученый усматривает при всей условности подхода знаки сближения современности и тенденций «далекой от нас эпохи штурмерства и сентиментализма»¹⁰⁰ в интерпретаторском искусстве наших современников – пианистов Бегина, Любимова, Андершевского, Штайера, Плетнева, игра который знаменует новую веху прежде всего в интерпретации сочинений венских классиков.

По-своему развивает идеи Рабиновича К. Зенкин, который, обращаясь к XX столетию, делает вывод, что представляющие три разных поколения три выдающихся пианиста – Ф. Бузони, М. Юдина и Г. Гульд – при всем их различии являются собой «единую историческую тенденцию: постепенное и нарастающее отторжение романтической чувственности и виртуозности и перенос внимания на доромантическую музыку на фоне сближения с новейшими, и даже авангардными музыкальными направлениями»¹⁰¹. По сути дела Зенкин ведет речь о различных путях преломления принципов барочного интонирования и ритмоизъявления в лоне романтического пианизма, которые породили уникальные художественные результаты – постромантическое необарокко Юдиной и антиромантическое, авангардное необарокко Гульда.

Остается восхищаться глубиной предвидения выдающегося российского ученого. Отметим, насколько перекликаются его предположения с высказываниями наших современников. Действительно, постававганд в своих оригинальных преломлениях скорее опирается на идеи философские, концептуальные, психологические, мировоззренческие, нежели сугубо инструментальные: «Стремление отойти от фортепианоцентричности – характерная черта времени, – рассуждает современный пианист Юрий

¹⁰⁰ Там же. С. 36.

¹⁰¹ Зенкин К. В. О проявлениях «модернизма» в исполнительском искусстве : Ф. Бузони – М. Юдина – Г. Гульд // От модерна к авангарду : сб. статей Междунар. науч. конф. / отв. ред. С. В. Грохотов. М., 2021. С. 167.

Фаворин. – Вместе с тем показателен и более широкий взгляд на природу исполнительства. И тут, конечно, исполнителю необходим некий рывок в освоении “новых территорий” <...> Рояль более не является инструментом “для завоевания аудитории”»¹⁰². На наш взгляд, утверждение это является излишне категоричным, но прислушаться к самой направленности мыслей современных музыкантов, разумеется, следует.

Разумеется, исследователи исполнительского искусства XXI века, располагающие необъятным богатством современной звукозаписи, находятся в несравненно более выгодном положении по сравнению с Рабиновичем, который сетует на недостаток «звучящих доказательств» своих идей. Тем не менее, даже находясь в такой сложной ситуации, ученый сумел выявить ключевые стилевые моменты в становлении исполнительского искусства своей эпохи. Этому способствовала широта его кругозора, редкостная интуиция, а также умение обобщать, сопоставлять, делать далеко идущие выводы.

Таким образом, размышления над интереснейшими и полными противоречий идеями Рабиновича, изложенными в его фундаментальном научном труде «Исполнитель и стиль», убеждает, что исследователь как представитель своей эпохи многое сумел предвидеть и, безусловно, повлиял на ход мыслей музыкантов последующих времен. На основании обобщений по проблемам зарождения, формирования и эволюции фортепианно-исполнительского искусства Рабинович создал собственную классификацию исполнительских типов. Благодаря этому труду ученого «Исполнитель с стиль» поныне остается в сфере исполнительского музыкознания одним из основополагающих. Из этого труда музыканты еще долгие годы будут черпать все новые и новые перспективные идеи.

¹⁰²Чинаев В. П. Фортепиано и постсовременность. Очерк второй. Между реальностью и сном. Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XXI века в контексте постмодернизма // Pianoфорум. 2022. № 3 (51) С. 5–12.

ГЛАВА 2. КНИГА Д. А. РАБИНОВИЧА «ПОРТРЕТЫ ПИАНИСТОВ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ВИДЕНИЯ

2.1. *Общий обзор и оценка книги Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов»¹⁰³*

Стремление Рабиновича разобраться в эволюции художественных явлений, происходивших в недрах фортепианного искусства конца XIX - XX столетий ярко дает о себе знать уже в книге «Портреты пианистов», которая может расцениваться как преддверие к обобщающему концепционному исследованию ученого «Исполнитель и стиль». Однако, уже в начале XXI века, исследователь В. Грицевич высказал соображение, что ограничение лишь отечественными пианистами позволяет усомниться в правоте сделанных Рабиновичем обобщений¹⁰⁴, что представляется весьма дискуссионным. Рабинович принадлежал своей эпохе, что приводило к известным органическим, но изначально стремился выйти на уровень обобщений.

Предложенные в «Портретах пианистов» очерки по своей структуре, аналитической, смысловой и художественной насыщенности перерастают рамки критической рецензии, что специально оговаривает и сам автор. «Творческий портрет во многом противоположен рецензии, – замечает Рабинович. … Для портрета важны не столько данность, сколько процесс»¹⁰⁵. Именно процессуальность в подходе к рассмотрению явлений фортепианного искусства является отличительной чертой направленности мысли Рабиновича. Она находит отражение во всех без исключения трудах ученого, включая книгу «Портреты пианистов», которая создавалась на

¹⁰³ В параграфе 2.1. используются материалы из статьи: Гу Юнчэн. Д. А. Рабинович о путях развития отечественного пианизма (к 60-летию выхода в свет книги «Портреты пианистов» // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022. – № 71. – С. 78-83.

¹⁰⁴ Грицевич В. С. История стиля в фортепианном исполнительстве. М., 2000. С. 13.

¹⁰⁵ Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 2008. С. 7.

протяжении долгих лет, и материалы для которой исследователь тщательно отбирал, уточнял, систематизировал и совершенствовал.

Рецензия – сиюминутный отклик на прослушанный концерт, оценка единичного исполнения. Портрет создается, как правило, на основании осмыслиния и обобщения продолжительных критических наблюдений за концертными выступлениями артиста (порой сделанных на протяжении многих лет), что позволяет сделать целостные доказательные выводы об эволюции исполнительского стиля концертанта, а в ряде случаев предсказать перспективы его дальнейшего развития. В контекст портрета нередко включается также анализ звукозаписей музыканта.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на эмоциональный тон критических статей Рабиновича, сам подход музыканта был продиктован стремлением разобраться в сути творческого подхода пианиста, найти логическое обоснование его интерпретаторских решений, причем даже в тех случаях, когда они автору книги отнюдь не были близки или вовсе казались мало приемлемыми. Рабинович разделял в этом плане позицию Г. Нейгауза, который отмечал: «Нет ничего легче, как раскритиковать любого художника, для этого нужно только стать на точку зрения, диаметрально противоположную его эстетическому миропониманию, как бы заранее отрицая самую его природу и ее закономерность»¹⁰⁶.

Творческий портрет содержит в себе элемент того обобщенного индивидуального видения художественного явления в его эволюции, которое постепенно вызрело у критика на основании длительного осмыслиния, сопоставления разноплановых впечатлений. Жанр литературного портрета традиционно рассматривают как одну из форм психологического анализа, ибо он непременно обращен к внутреннему миру художника в его самобытности. Немаловажную роль играет характеристика внешности

¹⁰⁶ Нейгауз Г. Владимир Софроницкий // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 159.

артиста, его позы за инструментом, мимики, природы его жестикуляции, характера общения с аудиторией. Когда речь идет о портрете артиста-исполнителя мельчайшие детали могут оказаться определяющими. В связи с этим, особого подхода требует также литературный стиль подобного рода работ. Они непременно должны содержать черты художественности.

Написанные Рабиновичем портреты российских пианистов XX века – подлинные шедевры русской словесности. Не так много существует музыковедческих и в целом искусствоведческих работ, обладающих столь высоким литературным слогом. В содержательном и языковом планах труд Рабиновича «Портреты пианистов» в известном смысле уникален и может стать эталоном для работающих в данной научной сфере современных молодых исследователей.

Рабинович в своих размышлениях постоянно вступает в дискуссию с другими исследователями, с самим собой и с читателем, призывая его к диалогу. Избранный ученым диалогический метод оказался чрезвычайно убедительным и многообещающим, он открыл новые перспективы в сфере становления отечественного исполнительского музыкознания. Как полагают современные философы, научная идея как форма диалогического сопряжения и «вопросительности» всегда живет на грани двух сознаний. Диалогические отношения как форма гуманитарного мышления «пронизывает всю человеческую речь и... определяют феномен преемственности и одновременности культуры»¹⁰⁷.

Метко охарактеризовала процесс музыковедческого познания известный российский ученый Е. М. Царева. По ее убеждению, претендовать в данной сфере на раскрытие истины невозможно, ибо сознание и восприятие меняются каждые пять-десять лет. Тем не менее, пересмотр трудов прошлого необходим не только с исторической точки зрения, а с позиции наращивания смысла, что происходит постоянно. В центре исторического исследования

¹⁰⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 76

находится проблема, а вокруг нее нарастают некие слои осмысления: «И вот в каком-то слое вдруг находится одна ма-аленькая мысль, но она остра и точна, поэтому проходит насквозь и попадает прямо в центр, расположившись на «теле». Эти мысли могут «пробиться» с разных точек зрения, и тогда вдруг одно частное замечание изменяет ракурс целостного взгляда на ту или иную проблему» – делает вывод Екатерина Михайловна¹⁰⁸.

Современный исследователь А. Хитрук, следуя заветам Рабиновича, призывает читателя музыковедческих работ к диалогическому сосуществованию с музыкой, призывает видеть в закономерностях музыкального искусства, в самой музыке «более умного, чем ты сам» собеседника: «Творчество великих ставит перед тобой вопросы, поиск и обретение ответов на которыедвигают вперед, или наоборот – ты ставишь вопросы, на которые оно дает обогащающий тебя ответ»¹⁰⁹.

В свете вышесказанного не случайно, что Рабинович обращается именно к портретному жанру, открывающему перед исследователем широкие возможности для размышлений. Рабинович полагал, что портрет исполнителя может оказаться достаточно убедительным, сфокусированном при обязательном наличии обобщающей стилистической характеристики: «Такие общности объединяют их (исполнителей) в творческие группы, течения, школы, наконец, соединяют их в широких стилевых планах, – развивает свою мысль Рабинович. – Чем более многообразны связи, в которых познается искусство портретируемого, тем... ближе к реальности делается написанное»¹¹⁰.

В рассмотрении явлений исполнительского искусства каждый участник дискуссии во многом опирается на закономерности восприятия эпохи, а

¹⁰⁸ Музыкед Царева Екатерина Михайловна отмечает юбилей // Музыкальное обозрение : [сайт]. Дата публикации 10 июня 2016 года. URL: <https://muzobozrenie.ru/muzykoved-tsareva-ekaterina-mihajlovna-otmechaet-yubilej> (дата обращения: 22.04.2024).

¹⁰⁹ Хитрук А. Ф., Тимченко И. Е. Исполнительские парадоксы : музыкальные шедевры прошлого в зеркале фортепианных интерпретаций XX века. М., 2020. 284 с.

¹¹⁰ Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М., 2008. С. 181–182.

также на психологию собственного восприятия. Любой труд в данной области отражает эпоху, в которую он создавался и личностную эстетическую позицию автора. В связи с этим вырастает роль обобщения и систематизации. Именно в слиянии трех названных начал – исторического, личностного и концепционно-обобщающего – развивается сегодня жанр портрета в исполнительской ветви музыказнания.

Нельзя не отметить, что ни одна из предпринятых в исполнительском музыказнании попыток создания классификаций артистов по принципам типологических различий не оказалась в полной мере убедительной и потому не сделалась общепринятой. Это относится, в частности, к интереснейшей классификации исполнительских типов, предложенной авторитетным немецким ученым, представителем психотехнической школы пианизма Карлом Адольфом Мартинсеном, с которым Рабинович вступает в творческий спор. Причина заключается в том, что любое крупное явление искусства по тем или иным параметрам никогда не укладывается в прокрустово ложе ходовых классификаций.

Это не означает, разумеется, что попытки создания систематизации явлений исполнительского искусства следует прекратить. Напротив, подобная научная направленность является стимулом для всех новых творческих находок и прозрений в данной сфере. Как известно, художественные стили и особенности их восприятия неизбежно меняются с течением времени. Некоторые исследователи оценивают цикл перемен в десять-пятнадцать лет, другие – в пять лет. Что касается путей развития исполнительства, то они во все времена отличались особой изменчивостью и неоднозначностью, поэтому ни в коей мере не следует предложенные классификации абсолютизировать. Это относится также к систематизациям и выводам, сделанным самим Рабиновичем, особенно, если учесть, что для характера мышления российского критика характерна спонтанность и творческая противоречивость. Тем интереснее взглянуть на труд

исследователя, созданный около семи десятилетий назад, с позиции современного видения.

В книге Рабиновича «Портреты пианистов» анализируются художественная позиция и исполнительский стиль в иго эволюции таких крупных отечественных пианистов как Константин Игумнов, Генрих Нейгауз, Владимир Софроницкий, Григорий Гинзбург, Лев Оборин, Эмиль Гилельс, Мария Гринберг, Святослав Рихтер. Мастера эти принадлежат к различным фортепианным школам, каждый из них обладает ярко выраженными репертуарными пристрастиями и индивидуальным подходом к истолкованию музыки. Названные артисты весьма несхожи по психологическому типу художественной личности, масштабу концертной деятельности, творческим установкам. Разнятся названные пианисты и по объему оставленных ими звукозаписей, что накладывает своей отпечаток на процесс анализа.

Тем не менее, искусство каждого из этих замечательных мастеров внесло огромный вклад в формирование не только российского, но и мирового фортепианного искусства XX столетия в целом и поныне остается живым фактом современности. Большинство из названных артистов поныне имеет своих поклонников, почитателей и продолжателей не только в России, но и за ее пределами, в том числе в Китае.

Исполнительский стиль ряда пианистов, портреты которых даны в книге Рабиновича, был подвергнут на протяжении конца XX – начала XXI веков всестороннему исследованию представителями исполнительского музыказнания последующих поколений. Это относится в первую очередь к Генриху Нейгаузу и таким выдающимся представителям его школы как Эмиль Гилельс и Святослав Рихтер, которым посвящен большой объем исследовательской литературы.

Подчеркнем, что, в выборе героев своей книги, Рабинович был весьма избирателен. Во многом он исходил из собственных художественных

пристрастий и предпочтений. Едва ли целесообразно искать причины этого. Художника, как известно, надо судить по законам им самим над собою поставленным. Тем не менее, содержание книги Рабиновича «Портреты пианистов» неизбежно вызывало и продолжает вызывать ряд вопросов. Так, порождало недоумение, почему, давая развернутые портреты К. Игумнова и Г. Нейгауза как основателей двух ведущих московских фортепианных школ, Рабинович по каким-то субъективным причинам не включил в книгу портрета А. Гольденвейзера как основателя третьей значимой и весьма обширной московской фортепианной школы. Вместе с тем, Рабинович посвящает отдельную главу книги рассмотрению исполнительского стиля Г. Гинзбурга как одного из ведущих представителей школы Гольденвейзера и продолжателя многих его творческих идей.

Появление книги Рабиновича во многом предопределило пути, по которым пошли в дальнейшем его последователи в сфере исполнительского музыкоznания. Можно заметить, что едва ли не все исследователи фортепианно-исполнительского искусства учитывают те наблюдения и выводы, которые сделал в свое время Рабинович в книге «Портреты пианистов». Образцом для критиков исполнительского искусства стали также методы анализа, используемые Рабиновичем. Давид Абрамович мастерски умел находить для характеристики творческого облика героев своей книги точные и образные вербальные характеристики, прибегать к убедительным сопоставлениям. Главное – исследователь стремился не просто констатировать факты, а исследовать явление в его эволюции.

Творческая деятельность замечательных российских пианистов – героев книги Рабиновича – всецело принадлежала советской эпохе. С. Грохотов пишет: «”Советский пианизм”, как и другие термины движения” представляет собой единую, довольно сложно организованную систему. Каждое из свойств, взятое в отдельности, может быть присуще самым разным художественным явлениям. Лишь в совокупности они способны

создать вполне определенную картину, позволяют найти общее в многообразии исполнительских индивидуальностей отечественных пианистов»¹¹¹.

«Портреты пианистов» Рабиновича в их целостности являются собой панораму становления и развития так называемого советского пианизма во всей его многогранности и неоднозначности, что трудно переоценить. По сути это своеобразная энциклопедия исполнительских подходов представителей российской пианистической школы XX столетия к интерпретации музыки композиторов-классиков и романтиков. Перечитывая вновь и вновь многие страницы книги можно найти немало деталей, позволяющих по-новому взглянуть также и на современную ситуацию в данной сфере.

2.2. Анализ портретов отдельных исполнителей

Константин Игумнов¹¹²

Исполнительский стиль Константина Николаевича Игумнова, учителя Рабиновича, вдохновлен традициями московской школы пианизма, многие из которых стали достоянием прошлого и подвергнуты сегодня забвению. С другой стороны Игумнов – мощный вдохновитель идей пианизма будущего, основатель собственной фортепианной школы, которая во многом предопределила расцвет российского фортепианно-исполнительского искусства на протяжении XX столетия и вплоть до наших дней. Сегодня, по прошествии долгих лет, интересно разобраться, насколько убедительными

¹¹¹ Грохотов С. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность. С. 67.

¹¹² В данном разделе используются материалы из статьи: Гу Юнчэн. Явление исключительное на концертной эстраде: анализ исполнительского стиля (к 150-летию со дня рождения Константина Николаевича Игумнова) // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2023. – № 73. – С. 64–68.

оказались критические оценки игры Игумнова Рабиновичем в контексте стилевых трансформаций эпохи, насколько сбылись предположения и надежды исследователя.

Игумнов – одна из ключевых фигур российского фортепианного искусства первой половины XX столетия, глава огромной фортепианной школы, уникальную жизнеспособность и перспективность которой показало время. Ученик Игумнова Я. Мильштейн отмечает: «Если он и создал свою систему-школу, то не одну. В сущности, он только и делал, что перерастал созданное им своим лучшим ученикам он так и говорил – берите у меня то, что вам нужно и развивайте дальше то, что стало вашим достоянием»¹¹³.

Тем не менее, фигура самого Игумнова и во времена жизни мастера, и сегодня неизменно находилась и находится в тени. В музыказнании искусству Игумнова посвящено относительно малое число работ, звукозапись хранит весьма ограниченный объем интерпретаций мастера. Во многом это было предопределено интровертным складом характера Константина Николаевича, отсутствием у него тяготения к публичности. Рабинович усматривает немало общих черт между Игумновым и Н. Рубинштейном, за исключением того, что он обладал иным, значительно более сдержаным типом темперамента. Рабинович подчеркивает уникальность игумновского дарования в многоликом мире романтического пианизма.

Будучи учеником А. И. Зилоти, П. А. Пабста, В. И. Сафонова по классу фортепиано и ансамбля, С. И. Таинеева, А. С. Аренского, М. М. Ипполитова-Иванова по классу композиции, Игумнов был по душевному патриархальному укладу ярко выраженным москвичом, что, по мнению Рабинович, предопределило неприятие музыкантами ряда модернистских течений эпохи. С этой мыслью солидарен так же Г. Коган. Создавая портрет

¹¹³ Мастера советской пианистической школы : очерки /под ред. А. Николаева. М. : Музгиз, 1961. С. 55.

артиста, Г. Коган отмечает: «Перед чуткостью игумновской художественной интуиции оказывается бессильной обманчивая убедительность многих рассудочных соблазнов»¹¹⁴. На наш взгляд, Игумнова во многом можно сопоставить с Н. Метнером. Определенной консервативностью художественной позиции Игумнова Рабинович объясняет тот факт, что «петербургские меломаны весьма долго относились с известным холодком к самому колориту его артистической индивидуальности»¹¹⁵.

Отметим, что вопрос о различиях московской и петербургской школ весьма неоднозначен и потому поныне остается дискуссионным. Издавна принято было считать, что представители искусства северной столицы более восприимчивы к новациям и потому способны оценить авангардистские течения в различных видах искусства. Что касается москвичей, то они придерживаются скорее консервативных взглядов и привержены к традиционным установкам. По этому поводу возникали многочисленные дискуссии. Как бы то ни было, несомненно одно: в наши дни вследствие активного взаимопроникновения культур и стирания межнациональных границ наблюдается стремительное сближение различных фортепианных школ не только в российском, но и в глобальном масштабе, что одновременно и обнадеживает, и побуждает задуматься.

Характеризуя Игумнова как пианиста-романтика, Я. Мильштейн говорил: «Он никогда не стремился взорвать здание старого искусства»¹¹⁶. Глубокую привязанность испытывал Игумнов к атмосфере старой Москвы. Счастливые воспоминания детства и юности связывали музыканта со старинными московскими улочками и домами, «где клавесина аккорды, темные шторы в цветах, великолепные морды на вековых воротах» (М.

¹¹⁴ Коган Г. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор. 1968. С. 354–355.

¹¹⁵ Коган Г. Вопросы пианизма. С. 37

¹¹⁶ Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 25.

Цветаева)¹¹⁷. Очарование старинных московских усадеб на глазах Игумнова уступало место безликим шаблонным застройкам советской поры, что не могло оставить его равнодушным.

Безвозвратно уходили в прошлое такие традиционные черты москвичей как искреннее простосердечное радушие, гостеприимство, душевная открытость. Все это, безусловно, усиливало ностальгическую ноту в жизнеощущении музыканта и давало о себе знать в его игре. Глубоко прав Рабинович, утверждавший, что Игумнов по своему мироощущению восходит прежде всего к Чайковскому, воспевшему неповторимое очарование безвозвратного утраченного провинциального (в высоком, чеховском смысле этого слова) русского мира.

Созданный Рабиновичем творческий портрет Игумнова является в книге единственным, который открывается описанием внешнего облика музыканта, что не случайно. Неординарная внешность уникального мастера многое приоткрывает в характере, своеобразии художественной позиции и психологических установках Константина Николаевича как человека и артиста. «Высокий, худой, угловатый в движениях, Игумнов приковывал к себе внимание какой-то непохожестью на других... Лицо некрасивое, отражает богатую внутреннюю жизнь, необъятный лоб»¹¹⁸. Рабинович не оставляет без внимания также большие, подвижные руки мастера, которые «то и дело вмешиваются в разговор»¹¹⁹.

Любопытно, что именно с описания неординарной внешности Игумнова начинает свои воспоминания также Э. Гилельс, которого связывали с мастером тесные творческие узы: «Великий учитель... Константин Николаевич Игумнов, в луче памяти – высокий, прямой, с малоподвижной головой – лицо аскета, оливковыми пятнами

¹¹⁷ Цветаева М. «Домики старой Москвы» Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/34527/domiki-staroi-moskvy> (дата обращения 22.10.2022).

¹¹⁸ Рабинович Д. Портреты пианистов : К. Игумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Г. Гинзбург, Л. Оборин, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рихтер. М., 1962. С. 17.

¹¹⁹ Там же. С. 17.

прописанное, – как на левкасе византийским мастером, апостольская голова. Такие лица не встречались больше. Их нет»¹²⁰.

Г. Коган в статье, относящейся к тридцатым годам, называет Игумнова «тонким, часто проникновенным, иногда несколько стеснительным поэтом звуков»¹²¹. Действительно, художественному мироощущению Игумнова отнюдь не чуждо то, что именуется «стыдливостью творчества». «Сдерживайте себя, сдерживайте насколько хватает сил», – настоятельно повторял он ученикам. Не имея ни малейшей склонности к саморекламе, Игумнов не оставил воспоминаний о своей жизни и творчестве. Перу мастера принадлежит единственный научно-методический труд, написанный им уже на склоне лет – «Мои исполнительские и педагогические принципы» (1946 год)¹²². В связи с этим, написанный легкими деликатными штрихами портрет Игумнова, созданный Рабиновичем, имеет немалую историческую и критическую ценность.

Рабинович характеризует Игумнова как представителя патриархальной ветви московской школы пианизма, которая издавна славилась уникальным даром благодатной личностной общительности. «Игумнов-пианист... заглядывал в сокровеннейшие тайники человеческой души и делал это с удивительной деликатностью, позволяющей любому сердцу охотно и просто раскрываться навстречу его искусству»¹²³, – подчеркивает исследователь. Возможно, именно это редкостное психологическое качество и предопределило силу педагогического дара мастера и вследствие этого исключительную перспективность игумновской ветви в пианизме будущего вплоть до наших дней.

¹²⁰ Яков Флиер : статьи, воспоминания, интервью / [сост.: Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев]. М., 1983. С. 68.

¹²¹ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 354.

¹²² Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. Конспект доклада. С комментариями Л. А. Баренбайма. Машинопись с правкой Л. А. Баренбайма. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-493. Оп. 1. Д. 1200.

¹²³ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 19.

Вместе с тем, Игумнов в педагогическом процессе выступает как подлинный интеллектуал, глубокий мыслитель, психолог, что подчеркивают вслед за Рабиновичем современные исследователи. Отметим, что тяготение к интеллектуализации творчества Рабинович считал характерной приметой искусства XX столетия. Так, Е. Федорович в книге «Российские пианисты XX века», вышедшей в свет в 2020 году, пишет: «К. Н. Игумнов – при всем своем интуитивно-эмоциональном артистическом складе – и в построении собственного плана интерпретации, и в занятиях с учениками отличался систематичностью и продуманностью. Его знаменитая фраза: «Вдохновение должно быть выучено» в образной форме показывает, как важен в работе музыканта сплав эмоционального и рационального»¹²⁴.

Сочетание в педагогическом подходе Игумнова эмоциональнойдержанности, профессиональной тактичности с интеллектуализмом привлекали многих его современников – как коллег, так и учащихся, в том числе Гилельса, который в процессе учебы в аспирантуре Московской консерватории и после ее окончания постоянно обращался к нему за советами. Вспомним, что, находясь в сложных творческих отношениях со своим наставником Нейгаузом в период обучения в аспирантуре московской консерватории, пианист постоянно консультировался по творческим проблемам также с Игумновым.

«Стиль в искусстве меняется приблизительно каждые 10–15 лет. И почти неизбежно со стилем меняются оценки. Один из самых надежных способов привлечь к себе внимание – сделать что-то необычное»¹²⁵, – отметил А. Шёнберг. Игумнов, будучи человеком совести, оказался среди тех, кто устоял перед этим искушением. В этом плане он близок другому своему замечательному современному крупнейшему отечественному композитору и пианисту Н. Метнеру. «Совесть – это прежде всего музыкант,

¹²⁴ Федорович Е. Российские пианисты XX века. Екатеринбург, 2020. С. 19. URL: <https://goo.su/OQoCTg> (дата обращения: 15.03.2023).

¹²⁵ Шенберг А. Стиль и мысль : ст. и материалы. М., 2006. С. 195.

пример, авторитет которого основан на прямом и долгом жизненном и творческом пути, морально-этически чистом, безукоризненном. Много ли таких? Ох, немного!»¹²⁶, – такими словами характеризовал Метнера ученик Игумнова И. Добровейн. Высказывание это в полной мере может быть отнесено также к Игумнову.

Рабинович немало говорит о большой избирательности Игумнова в области репертуарных предпочтений. В своих концертных программах пианист ограничивался лишь немногими избранными произведениями Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Листа. Распространилась эта художественная пристрастность и на горячо любимую мастером музыку Чайковского. Будучи едва ли не единственным, кто включал в программы своих концертов забытые миниатюры композитора Игумнов говорил тем не менее: «Нет сомнения, что фортепианные сочинения Чайковского далеко не равнозначны по качеству; очень многое случайное не представляет безусловного интереса для исполнения»¹²⁷.

Игумнов был неповторимым исполнителем не только «Времен года», но и таких редко исполняемых пьес Чайковского как «Страстное признание», «Вечерние грёзы», «Романс» *f-moll* и др. Отметим, что в наши дни сочинения эти по-прежнему звучат исключительно редко. В свете этого нельзя не отметить концертные выступления замечательного московского пианиста, профессора Академии им. Гнесиных В. Троппа, в которых он любовно и бережно преподносит названные миниатюры Чайковского. Тропп через своего учителя В. Гутмана принадлежит к школе Нейгауза, но в своем подходе к музыке Чайковского он, безусловно, следует также традициям, заложенным Игумновым. «Я думаю, что Игумнов был таким уникальным,

¹²⁶ Н. К. Метнер : воспоминания, статьи, материалы. М., 1981. С. 21.

¹²⁷ Игумнов К. Н. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского // Пианисты рассказывают : сб. 2-е изд. М., 1990. Вып. 1. С. 150.

чисто русским, даже московским феноменом, рожденным в русской глубинке», – говорит Тропп¹²⁸.

Прислушаемся к тому, как тщательно выполняет Игумнов тончайшие композиторские нюансы, как просто и одновременно изысканно проинтонированы все голоса фактуры при полиритмическом изложении. Акценты исполняются без малейшего пережима, но при этом с внутренним пафосом, горделиво.

Коган восхищается тем, насколько изящно, с легкой иронией преподносит Игумнов танцевальные миниатюры композитора – «Вальс» *fis-moll*, «Польку» («Шесть пьес» оп. 51), которая «вызывает в памяти песенку графини в «Пиковой даме»¹²⁹.

Здесь обращает на себя внимание большая изобретательность во владении Игумновым агогикой и штриховой палитрой. Прием стаккато варьируется пианистом в тончайших градациях, изысканно использует он агогические приемы, что придает звучанию рояля очаровательную старомодность и прихотливость, каприз.

Игумнов играет миниатюры Чайковского предельно камерно – неторопливо, «не повышая голоса», не впадая в преувеличения и оставаясь на «тоновом уровне» (Б. Асафьев) обычной человеческой беседы. «Исполнять надо просто, естественно и правдиво, – говорил Игумнов. – Скромность украшает исполнителя»¹³⁰. Эту заповедь он стремился передать своим ученикам.

Для раскрытия специфики стиля Игумнова показательно сопоставить интерпретации пьесы из «Времен года» Чайковского «Ноябрь. На тройке» К. Игумновым и С. Рахманиновым. «Глубина погружения артистического резца Рахманинова преображает привычный облик произведения, <...> Какое

¹²⁸ Цит по кн : Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. С. 93,

¹²⁹ Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. Конспект доклада // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-493. Оп. 1. Д. 1200. С. 355.

¹³⁰ Игумнов К. Н. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского // Пианисты рассказывают. С. 151–155.

качество звука, какая его красота, мощь, выразительность, какая затопляющая сочность и певучесть в кантилене...какая богатейшая игра ритмов в средней части пьесы!»¹³¹, – пишет Коган в статье «Рахманинов-пианист».

Исполнение Игумнова лишено пафосности, музыкант остается верен палитре акварелиста. Он играет «На тройке» скорее жанрово, нежели пафосно – очень просто, достаточно подвижно, почти без ритмических отступлений. Главное для Игумнова – движение, любование сменой мелькающих по сторонам дороги прелестных в своей непрятязательной красоте и скромности близких русскому сердцу природных картин. Покоряет в его игре унаследованная от традиций старой московской школы, прежде всего от Пабста, предельная упорядоченность и изысканная «старомодность».

Игумнов выше всего ценил в музыке Чайковского доверительность, непосредственность чувств, простоту и ясность мышления – черты, которые, можно полгать, во многом оказались чуждыми большинству представителей последующих поколений пианистов. Чайковского стали играть либо внешне аффектированно, с преувеличеным пафосом, либо академически бесцветно, что чуждо мироощущению композитора.

Как отметил Л. Наумов, в музыке П. Чаковского есть смятение, катаклизмы, нервическая тревога, проявления человеческой слабости и одновременно поразительная духовная сила – все то, что отличает природу российского волеизъявления и что опасаются отражать многие современные концертирующие пианисты из соображений «эстрадной безопасности». Можно полагать, что не было, нет, и едва ли появится в обозримом будущем исполнитель фортепианной лирики Чайковского подобный Игумнову по уровню самоуглубления, энергетике, очарованию личностного общения и

¹³¹ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 227.

одновременно чувству собственного достоинства – умению «держать дистанцию» с аудиторией.

За долгие годы работы в московской консерватории Игумнов воспитал несколько сотен учеников и положил начало огромному пианистическому роду. Многие из представителей его школы составили гордость отечественной фортепианной культуры в различных ее ипостасях. «Меньше всего Игумнов стремился к педагогической славе, и, вероятно, потому слава шла к нему», – замечает известный музыковед С. Хентова¹³², ученица Оборина, музыкальная внучка Игумнова, автор книг о знаменитых пианистах.

Педагогику Игумнов воспринимал как нечто в высшей степени личное, смиренное, как процесс эмпатического сопереживания. Для его педагогического подхода характерно глубокое, сосредоточенное погружение в музыкальный материал и предельное внимание к индивидуальности ученика. Игумнов придавал особое значение точности и профессиональной нацеленности формулировок, избегая при этом красоты и внешней патетики. Возможно, именно это и позволило ему взлелеять целую плеяду незаурядных личностей, весьма различных по направленности художественного дарования. Достаточно назвать имена музыкантов, вышедших из класса Игумнова: И. Добровейн, Л. Оборин, М. Гринберг, В. Ашkenази, Е. Тимакин, Б. Давидович, Н. Штаркман, М. Гамбaryan, О. Бошнякович и др. За каждым именем стоит богатая творческая судьба.

М. Гринберг, творческий портрет которой также представлен в книге Рабиновича. Рабинович отмечает, что Гринберг многое восприняла от своего учителя Игумнова. Это дало о себе знать в богатой разносторонней сфере исполнительской и педагогической деятельности пианистки. Она стала первой в советскую эпоху, кто исполнил и записал тридцать две сонаты Бетховена.

¹³² Хентова С. Лев Оборин. Л., 1964. С. 49.

Я. Флиер – концертирующий пианист, именуемый «рыцарем романтизма», профессор московской консерватории – воспитал целую плеяду лауреатов самых престижных международных конкурсов. В его классе обучались Л. Власенко, В. Постникова, М. Плетнёв, В. Фельцман, Р. Щедрин и др.

Михаил Плетнёв, ученик Е. Тимакина, Я. Флиера, Л. Власенко и др. – один из выдающихся музыкальных внука Игумнова – широко известен беспримерным по масштабу и многогранности освоением фортепианного наследия Чайковского.

В исполнении музыки П. Чайковского, в частности, цикла «Времена года», «Шесть пьес оп. 51», и др. ощущима глубокая внутренняя связь Плетнёва с традициями игумновской школы в ракурсе художественной преемственности. Связь эта дает о себе знать в камерности, глубокой внутренней емкости, предельной психологической сосредоточенности. Пристрастие к долгому пребыванию в сфере пиано перерастает порой в известного рода экзальтацию, что отнюдь не было свойственно исполнительскому стилю Игумнова. Это особенно впечатляет, не только в исполнении Плетнёвым масштабных сочинений Чайковского, но и таких миниатюр из «Детского альбома» как «Утренняя молитва», «Мама», «Болезнь куклы», «Сладкая греза».

«Игра Плетнёва отражает песенно-кантильный стиль русского народного инструментализма... Романтическая трактовка пианиста не лишена известной доли пафосности. Декламационна его фразировка с характерными замедлениями-раскачками в началах в фраз... Наиболее впечатляющие моменты его игры связаны именно с патетической приподнятостью высказывания»¹³³. Мы позволим себе не во всем согласиться с

¹³³ Смирнова М. Из Золотого фонда педагогического репертуара : Р. Шуман, П. Чайковский, К. Дебюсси, С. Прокофьев : учеб. пособие. СПб., 2009. С. 130–131.

исследователем: на наш взгляд, стихия тишины и с течением времени все более одерживает верх в интерпретациях российского пианиста.

В интерпретации Плетневым пьесы Чайковского «На тройке», в отличие от Рахманинова, доминирует не ностальгическая нота, а скорее медитативно-просветленное начало, что во многом обусловлено особенностями звуковой природы его игры. Плетнев унаследовал от школы Игумнова уникальную в своем роде звуковую культуру, о значимости которой так убедительно пишет Рабинович. «И дело не в том, что звук был красивый, волшебный (многие искали секрет волшебства, буквально заглядывая Константину Николаевичу под руки), – вспоминает учитель Плетнева Е. Тимакин, – а в том, что звук рождался в результате его собственного ощущения характера музыки»¹³⁴.

Следуя совету Рабиновича, и в наши дни «следует пытаться найти “игумновский оттенок” внутри широкоохватной категории “романтический пианизм”»¹³⁵. Как полагают современные исследователи, в следовании традициям школы Игумнова может быть проявлен «один из ликов современного романтизма». По этому поводу в современном исполнительском музыкоznании уже высказано немало смелых дискуссионных суждений. Так, любопытно, что А. Хитрук усматривает в радикальном исполнительском прочтении Плетневым шопеновской сонаты си минор «...некий аналог картины (или даже анимационного фильма) в духе абстрактного экспрессионизма»¹³⁶.

Поскольку вопросы стиля неизменно стояли в педагогическом кредо Игумнова как наиболее приоритетные, закономерно, что из его класса вышли не только замечательные пианисты, но и крупные музыковеды. Так, Я. И. Мильштейн, автор основополагающих трудов о творчестве И. С. Баха и

¹³⁴ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком. М., 2007. С. 179.

¹³⁵ Игумнов К. Н. Мои исполнительские и педагогические принципы : конспект доклада // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-493 Баренбойм Л. А. Оп. 1. Д. 1200. С. 21.

¹³⁶ Хитрук А. Ф., Тимченко И. Е. Исполнительские парадоксы... С. 230.

Ф. Листа, Ф. Шопена. Именно Мильштейн явился первым и единственным биографом своего учителя. Более сорока лет посвятил он собранию материалов, создавая книгу «Константин Николаевич Игумнов», которая вышла в свет в 1975 году¹³⁷.

В. Дельсон – ученик Оборина, внук Игумнова – автор многочисленных книг, статей и рецензий по вопросам исполнительского и композиторского творчества. В середине прошлого века широкую известность обрели его труды, посвященные Э. Гилельсу, С. Рихтеру, В. Софоницкому, А. Скрябину, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу и др. Тематика его работ, равно как и работ Хентовой, активно способствовала дальнейшему становлению и развитию отечественного исполнительского музыкального знания.

Оригинально раскрыл свой незаурядный талант в области педагогики ученик Игумнова Е. Тимакин, замечательный педагог, создавший свою оригинальную методику обучения детей игре на фортепиано. Музыкант подчеркивал, что, создавая свою педагогическую систему, он стремился возвратить определенные черты прежнего отношения к фортепианному искусству, которые, увы, подвергаются забвению: «Исполнительство неизмеримо выросло, особенно в плане виртуозности, – отмечает Тимакин, – но ему не хватает тех сторон, которые в последние годы как-то затушевывались в нашей деятельности»¹³⁸. Сегодня нарастает новое поколение пианистов, которое гордится своей принадлежностью к школе Игумнова. Насколько сумеют молодые музыканты сохранить традиции своего учителя, в каком направлении трансформируют они его заветы – покажет время.

¹³⁷ Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.

¹³⁸ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... С. 178.

Генрих Нейгауз¹³⁹

Давая целостную характеристику творческого облика Генриха Густавовича Нейгауза, Рабинович пишет: «В Нейгаузе все “бурно” – тонус не только артистического темперамента, но и всей его натуры, … но при этом мысли и чувства не столько рождаются, сколько вспыхивают в нем <…> Жизненный путь его – сплошное творческое горение»¹⁴⁰. Вспомним также, что современник Рабиновича Г. Коган называл Нейгауза «одним из самых лучезарных светил»¹⁴¹ на пианистической эстраде. Нельзя не заметить, насколько данные высказывания перекликаются с той оценкой, которую дает своему учителю и коллеге полвека спустя Лев Наумов: «Девиз Нейгауза – максимализм, главное для него совесть».

Пристрастность и абсолютная честность – вот главные параметры во многом противоречивой личности мастера. Резко критично относился он и к самому себе. Так, например, называл свою «концертную биографию скорее образцом доказательства от противного, чем примером подражания достойным»¹⁴². Рабинович также отмечает в предельно интенсивной деятельности мастера «известную разбросанность усилий», что являлось не только данью молодости, но было предопределено особенностями его темперамента, жизнеощущения.

Нейгауз был человеком страстным и, разумеется, предельно пристрастным, что дало о себе знать в его взаимоотношениях с коллегами, с учениками. Однако, будучи пристрастным, Нейгауз стремится достичь того,

¹³⁹ В данном разделе используются материалы из статьи: Гу Юнчэн. Г. Г. Нейгауз и современная концертная эстрада (к 60-летию со дня смерти пианиста) / М. В. Смирнова, Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2024. – № 83. – С. 69–75. – ISSN 2222-5064.

¹⁴⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов… С. 44.

¹⁴¹ Коган Г. Вопросы пианизма… С. 360.

¹⁴² Там же. С. 249.

что он именует «страстной объективность «Искушенный, понимающий ю»:, не раз скажет себе: мне не нравится, но это хорошио»¹⁴³.

В. Тропп отмечает: «Нейгауз, может быть, в некоторых случаях трудно было оценить явления другой природы, например, в Софроницком ему могло не нравиться некоторое нарушение пропорций, излишняя, с его точки зрения, субъективность. У Рахманинова же – чрезмерная, с его точки зрения, трагедийность. Ведь сам он был и человеком, и музыкантом очень оптимистично настроенным, очень светлым»¹⁴⁴. Вместе с тем, как подчеркивает Рабинович, именно Нейгауз оказался первым, кто понял и по достоинству оценил эволюцию исполнительского стиля В. Софроницкого, проявившуюся в тяготении пианиста к самоограничению, в том числе репертуарному, строгости и аскетизму. Время показало, что во многих свои оценках Нейгауз оказался на редкость прозорливым.

Так, например, безмерно восхищаясь блестательным талантом и артистическим обаянием В. Клайбера, поставив пианисту к на конкурсе высший бал, Генрих Густавович первым отметил, тем не менее, что «своими успехами он обязан некоторой доле безвкусицы», что вызвало бурный поток возражений со стороны его коллег и критики. Особенно бурно реагировала широкая публика, боготворившая американского кумира.

«И ведь Нейгауз оказался прав, – сокрушается Л. Наумов, – талантливейшее *дитя* не смогло стать серьезным *пианистом*. Не хватило ему ни воли, ни стремления развить то, чем Бог так щедро его одарил»¹⁴⁵. О том же писал и Г. Коган в своих рецензиях на концерты Клайбера в России по прошествии ряда лет после конкурса Чайковского: «Удивительная одаренность Клайбера по-прежнему вне сомнения. Но растет ли он или стоит на месте? Этот вопрос занимает, тревожил и тревожит многих его

¹⁴³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. С. 264.

¹⁴⁴ Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... С. 265.

¹⁴⁵ Наумов Л. Под знаком Нейгауза. М., 2002. С. 53.

почитателей <...> В искусстве устоять на месте невозможno. Само место съедет назад»¹⁴⁶.

В статье, относящейся к 1972 году, Рабинович также резко критикует Клайберна, практически подтверждая и развивая мысль, высказанную в свое время Нейгаузом: Он отмечает, что с течением лет великолепные качества пианиста превращаются в свою полную противоположность. «Чтобы удержаться на гребне творческой волны в сорок лет уже мало непосредственности, прямой эмоциональной отзывчивости. Теперь требуется неустанная работа ищущего интеллекта. Неоплодотворенное высокой мыслью, стремление концертанта ответить эстетическим запросам всех, толкает его на опасный путь “ушеугодия”»¹⁴⁷.

Восторженно оценивая первые шаги молодого Нейгауза на концертной эстраде Рабинович убедительно использует термин И. Андronикова «победительность» как артистическую установку пианиста, отвечающую импульсивному, бурному, безудержному, горячemuu характеру его темперамента. Такова была позиция Нейгауза на эстраде, в учебном классе, в человеческом общении. Таким предстает он на страницах своей уникальной по манере изложения, по эмоциональной насыщенности книге «Об искусстве фортепианной игры».

Даже внешний облик Нейгауза Рабинович рисует в стремительном движении: «Вот он мчится по коридорам консерватории – прямой, немного нахмуренный, полный энергии и решительности. Вот он в классе – взволнованный, горячий, страдающий...». Создавая портрет Нейгауза, Рабинович, вспоминает музыканта в различных жизненных ситуациях и невольно следует стилю мышления своего героя, который так убедительно охарактеризовал Лев Николаевич Наумов: «Доклады были путаные,

¹⁴⁶ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 407.

¹⁴⁷ Рабинович Д. Вэн Клайберн – Ван Клиберн // Рабинович Д. Исполнитель и стиль... М., 1981. Вып. 2 : Критико-публицистические этюды. С. 94.

сбивчивые, но все равно гениальные! Его бросало из стороны в сторону... было море мыслей, которые скакали, переливаясь одна в другую».

Рабиновича в посвященной Нейгаузу главе книги тоже словно «бросает из стороны в сторону», что создает удивительные вспышки творческих и психологических прозрений. Обратимся к тем моментам, которые по тем или иным объективным или субъективным причинам впечатлили автора настоящей работы сильнее всего.

Рабинович, оценивая личность Нейгауза и манеру его игры, использует такие определения как «изначальность» и «первозданность», что имеет глубокую психологическую подоплеку. Так, проницательно характеризует исследователь природу детского импровизаторства Нейгауза как фактор, предопределивший пристрастие Нейгауза, к «скрябинскому миру с его полетностью, стремительными взлетами, томлениями»¹⁴⁸.

Рабинович называет Нейгауза романтиком всеобъемлющим, особо отмечая камерную составляющую его мироощущения, высокий интеллектуализм, по-ренессансному широкоохватную культуру. В преподнесении пианистом музыки Моцарта критик даже усматривает проявления гетевского светлого классицизма. Не обходит критик вниманием и причин «неровности» и «уязвимости» нейгаузовского пианизма, предопределенные предельной нервной возбудимостью, определенной хаотичности личностной организации.

Рабинович пишет: «И за фортепиано возникающие в Нейгаузе ощущения словно бы «обгоняют» ход его исполнения, и в его игру врываются нетерпеливо-требовательные, властно-восклицательные акценты (именно все, а не только темпы)¹⁴⁹. Рабинович именует эту редкостную особенность нейгаузовского исполнительского стиля «безудержностью, «одержимостью».

¹⁴⁸ Рабинович Д. Портреты пианистов ... С. 47.

¹⁴⁹ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 45.

Нельзя не отметить, насколько противостоят эти черты той «новой деловитости» (В. Чинаев), погоне за безопасностью, которая свойственна игре многих современных молодых лауреатов. Мы солидарны с А. Хитруком, который отмечает, что достаточно умозрительная игра популярного Марка-Андре Амлена порождает «ощущение бессобытийности, своеобразного плавного, без какого-либо напряжения, скольжения по тексту, “как по паркету” ... Можно сказать, что игра Амлена лишена “ароматов” эпохи»¹⁵⁰.

Насколько чужд был Нейгаузу подобный подход можно судить по его ироничному прозорливому высказыванию: «Разве можно эту музыку (сонату «Аврора» Бетховена – Г. Ю.) играть с тем деловито-производственным оживлением, с которым мне так часто преподносили ее игролюбивые юноши и девушки?»¹⁵¹.

Среди молодых представителей школы Нейгауза качество «одержимости» унаследовал и, пожалуй, даже приумножил, ученик Л. Наумова, феноменальный – вулканический и демонический – А. Султанов,. Вспомним, что Рабинович и в игре Нейгауза усматривал «дразнящую мефистофельскую стихию». Эта особенность артистического волеизъявления Султанова не нашла понимания у членов жюри конкурса Чайковского (1998 год), которые сочли игру Алексея излишне темпераментной и не пропустили его в финал. Султанов весьма резко, можно сказать, в непримиримом нейгаузовском тоне отреагировал на это решение: «Большинство из сидевших за судейским столом воспитано в духе догматизма и отвергает плюралистический, творческий подход к музыке и жизни. Все свежее, непривычное, самобытное отбрасывается ими с ходу»¹⁵². Ранее, в 1995 году

¹⁵⁰ Хитрук А. Ф., Тимченко И. Е. Исполнительские парадоксы... С. 84.

¹⁵¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 2-е изд. М., 1961. С. 64.

¹⁵² Подробнее см. : Луговская Е. «Зачем вы так поступили со мной?. Что случилось с пианистом-вундеркиндом Алешей Султановым». URL: <https://mel.fm/zhizn/istorii/4830179-zachem-vy-tak-postupili-so-mnou-chto-sluchilos-s-pianistom-vunderkindom-aleshey-sultanova> (дата обращения: 12.07.2023).

на XIII Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве жюри вновь осудило Султанова за излишний темперамент и не присвоило ему первого места. Критика писала, между тем: «Султанов играл Шопена в стиле старых мастеров, стиле, который зрители не слышали полвека»¹⁵³.

В соответствии с идеологическими установками времени, Рабинович настоятельно подчеркивает принадлежность Нейгауза к советской пианистической школе. «Почти пятьдесят лет непрестанного с первых же дней добroteльного впитывания советского взгляда на мир и на роль в нем художника <...>, грандиозный опыт работы с советской молодежью...прочно связали Нейгауза и его творчество с советской действительностью»¹⁵⁴. Можно полагать, что, будучи свидетелем и участником блестательных успехов советской исполнительской культуры, Нейгауз действительно имел основания верить в плодотворность и успешность многих предпринятых в ту пору перспективных, многообещающих начинаний.

В своем оптимистичном и романтически экзальтированном мироощущении Нейгауз постоянно искал и находил «радостную гармонию красоты», всегда оставался «приверженным добру», что было редкостью в сложную советскую эпоху и поныне остается огромной ценностью, Прав был Г. Коган, когда без малого век назад предсказал: «Пройдет время – и среди холода и блеска иных созвездий люди почувствуют тоску по оставленному искусству, и вновь повлечет их к себе притягательная сила большого таланта»¹⁵⁵.

Владимир Софроницкий

Немало сделал Рабинович и в плане описания творческого облика В. Софроницкого, неординарный стиль игры которого в те годы был освещен

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 63–64.

¹⁵⁵ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 360.

в российской музыкальной критике достаточно скучно. Причина тому – неординарность художественного облика пианиста: «Его “особость” – самая сложная проблема, связанная с его искусством»¹⁵⁶, – подчеркивает Рабинович. Что касается западноевропейской и американской публики, то для них Софроницкий и сегодня остается малопознанной фигурой, уникальным самородком, чье искусство составляет загадку «русской души».

Закономерно, что после ухода из жизни легендарного мастера интерес к его удивительному искусству все возрастал. Легендам, как известно, свойственно с течением времени разрастаться. В 1970 году вышел в свет сборник статей и воспоминаний о пианисте «Воспоминания о Софроницком» (составитель Я. Мильштейн)¹⁵⁷. Среди исследований конца прошлого века выделяется своей глубиной и неординарностью подхода работа Л. Гаккеля «Величие исполнительства: М. В. Юдина и В. В. Софроницкий»¹⁵⁸.

Впоследствии появился ряд работ, в которых досконально анализируются отдельные грани искусства В. Софроницкого – его репертуар, особенности временного и пространственного истолкования музыки, звукоизвлечения, формообразования и пр. В первые десятилетия XXI века были успешно защищены диссертационные исследования, освещдающие различные аспекты исполнительского стиля и творческой деятельности музыканта. Назовем диссертации Г. Комаровских «Агогическая организация как отражение исполнительского стиля В.В. Софроницкого: на примере его звукозаписей», В. Орловского «Софроницкий – педагог» и другие работы.

Тем не менее, когда речь заходит о целостном отражении непостижимого и легендарного облика Софроницкого, большинство современных исследователей испытывают серьезные затруднения, что вполне оправдано и объяснимо.

¹⁵⁶ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 84.

¹⁵⁷ Воспоминания о Софроницком : сб. / [сост. Я. И. Мильштейн] ; ред. Е. Сазонова. М., 1970. 694 с.

¹⁵⁸ Гаккель Л. Величие исполнительства : М. В. Юдина и В. В. Софроницкий. М., 1994. 95 с.

Рабинович, будучи современником Софроницкого, имел возможность наблюдать за творческим ростом пианиста. Давид Абрамович на сегодняшний день остается, пожалуй, единственным, кто создал целостный портрет мастера с позиций его творческой эволюции. Во многом этому способствовал богатейший и многогранный живой слушательский опыт исследователя, возможность присутствовать на концертах Софроницкого в разные периоды его артистической деятельности. Благодаря этому именно Давид Абрамович первым дал системный, целостный и развернутый портрет Софроницкого, который проливает свет на природу его неповторимого исполнительского дарования.

Софроницкий относился к числу людей предельно замкнутых, к психологическому типу глубоких интровертов и потому не имел склонности делиться потаенными основами своих творческих замыслов. Надо отдать должное Рабиновичу, который сумел предвидеть возможность недооценки исполнительских откровений Софроницкого много десятилетий назад.

Софроницкий принадлежит к тем уникальным художникам интровертного склада, ценность наследия которых все ярче проявляется с течением времени. Этому препятствует сравнительно небольшое число качественных звукозаписей и тот факт, что игра артиста в звукозаписи заметно проигрывала по сравнению с живым исполнением. В одном из интервью Гаккель так характеризует свое восприятие выступлений артиста: «Впечатления от игры... даже странно называть это игрой. Это впечатление ни с чем не сравнить. Понимаете, ни с чем. Его исполнение – это иконопись»¹⁵⁹.

Действительно, непросто найти слова, способные отразить впечатление, производимое игрой Софроницкого, что нередко приводило

¹⁵⁹ Гаккель Л. Леонид Гаккель : «Вы не можете предать музыку и сменить профессию. Если всё-таки вы нашли своё место, то и музыка вас не предаст. Музыка вас спасёт» / интервью взяла Анна Гагулина // STRAVINSKY.ONLINE : [сайт]. Дата публикации 27 сентября 2021. URL: https://stravinsky.online/starshee_pokolenie_leonid_gakkel?ysclid=111gv00qi7572708800 (дата обращения 23.06.2023).

критиков в замешательство, побуждало к использованию возвышенных штампов трюизмов. «Вы не можете себе представить, как меня раздражают ярлыки, которые на меня наклеили еще в тридцатые годы и упорно продолжают повторять»¹⁶⁰, – говорил пианист.

Рабиновичу мастерски удалось избежать этого и найти интересный, необычный ракурс в рассмотрении личности артиста. Свое повествование о Софроницком Рабинович начинает с описания публики, которая в конце пятидесятых годов, после возвращения Софроницкого на эстраду, устремилась на его концерты. Это были преимущественно люди, принадлежащие к культурной элите, не только музыканты-профессионалы, но и высоко просвещенные ценители искусства, объединенные в некое духовное сообщество: «В антрактах они разговаривают, делятся впечатлениями, а то и вместе сетуют на какую-то сегодняшнюю неудачу в интерпретации, которая известна им от первого до последнего звука»¹⁶¹, – вспоминает Рабинович.

Исследователь полагает, что редкостная устойчивость слушательских привязанностей, нашедшая отражение в формировании Софроницким своего круга слушателей, заслуживает особого внимания. Для пианиста доверительное начало было чрезвычайно важным фактором личного и артистического общения, творческий контакт со «своей» публикой способствовал полному самораскрытию, стимулировал неповторимые те редкостные художественные прозрения, которыми Софроницкий одаривал слушателей. Пианист всегда шел по линии наибольшего сопротивления, его редкостно монолитная, предельно углубленная, сосредоточенная, нередко суровая игра требовала от слушателя встречного усилия, была трудна для восприятия.

¹⁶⁰ Воспоминания о Софроницком. С. 14.

¹⁶¹ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 71.

Показательно, что Рабинович, весьма осторожен и достаточно сконцентрирован в характеристике исполнительского стиля Софроницкого, что, в целом, мало характерно для его критического пера. Так, по его собственному признанию исследователь затрудняется определить нити творческого родства с предшественниками и современниками. Рабинович называет искусство Софроницкого явлением в своем роде исключительным.

Сама великолепная скульптурная фигура пианиста за инструментом на концертной эстраде воспринималась как уникальное художественное явление. Софроницкий – мастер монолитных, масштабных, устойчивых, прочных, архитектурно зримых конструкций. Слушая его игру, невольно вспоминаешь высказывание, согласно которому музыка – это застывшая архитектура. «Духом самоограничения» проникнута и колористика Софроницкого, – подчеркивает Рабинович. – Туше у него красивое, насыщенное, грудного тембра, фигурально выражаясь, не “теноровое”, а “баритоновое”»¹⁶².

Домinantой мироощущения пианиста он называет трагедийное начало. В этом отличие стиля Софроницкого от восторженного, жизнеутверждающего, лучезарного нейгаузовского стиля. Рабинович стремится доказать это утверждение, подробно характеризуя конкретные скрябинские и шопеновские трактовки пианистов. Заслуживает особого внимания также мысль исследователя о том, что, вследствие обозначенной выше установки, «Шопен, Бетховен, Шуман, да и Шуберт, и Лист, и Скрябин оказываются у Софроницкого в известной мере с близкими, как если бы пианист “видел” их с одной, специфической именно и только для него точки зрения»¹⁶³.

Над этой мыслью критика стоит задуматься. На первый взгляд, она может показаться спорной. Однако, речь идет, разумеется, не о нивелировке

¹⁶² Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 80.

¹⁶³ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 77.

стилей, а о преобладании глубокой личностной доминанты в игре артиста. Не случайно чрезвычайно сдержаный и чуткий Л. Оборин, относивший Софроницкого к разряду гениально одаренных людей, отметил, что пианист пленил его «необыкновенными прозрениями», «до болезненности чутким проникновением в исполняемое»¹⁶⁴. Возможно, именно обостренная личностная, индивидуальная восприимчивость, «большая нервность психической организации» (М. Гринберг) явилась также причиной того, что Софроницкий предпочитал сольное уединенное музицирование. По свидетельству Оборина, он не был большим приверженцем ансамблевой игры и выступлений с оркестром.

Характеризуя эволюцию пианиста, Рабинович отмечает постепенный отказ его от характерной для юных лет противоречивости экспрессии – экстатической возбужденности, чрезмерной импульсивности, которые побудили некоторых критиков отнести Софроницкого к художникам неврастенического типа. Рабинович отмечает тенденциозность подобных оценок. Критик связывает перемены, произошедшие в мироощущении пианиста с воздействие замечательного музыканта Н. Метнера, с которым Софроницкий занимается во время своего пребывания в Париже. Вместе с тем, Рабинович подчеркивает, что Метнер не «переродил» пианиста, а только стимулировал развитие тех черт, которые потенциально были присущи его творческому дару.

С течением времени Софроницкий, по наблюдениям Рабиновича, сознательно отказывается от всего, что не соответствует его индивидуальному художественному кредо. Отсюда – аскетизм его художественной позиции, который с годами усиливался. В конце тридцатых годов критика стала говорить о сознательном подавлении артистом своего романтического темперамента и даже о появлении в его игре признаков рассудочности. Рабинович отмечает, что подобные проявления явились лишь

¹⁶⁴ Воспоминания о Софроницком. С. 139.

этапом на нелегком пути музыканта к устойчивому личностному самоутверждению.

Дебаты о природе дарования Софроницкого продолжаются и в наши дни. Так, Кузнецов в рецензии на книгу Гаккеля «Величие исполнительства: В.В. Софроницкий и М.В. Юдина» высказывает весьма спорную, на наш взгляд, мысль: «Художественная натура Софроницкого была проще, «обыденней», чем натура Юдиной»¹⁶⁵. С этим утверждением трудно согласиться: Софроницкий и Юдина по многим творческим параметрам глубоко несхожи, однако оба художника в равной степени далеки от обыденности и потому равно сложны для постижения. Возможно Софроницкий – даже в большей степени, чем Юдина, которая как человек приверженный к православной культуре, имела склонность к проповедничеству, благотворительности и потому всегда была открыта для общения.

А. Хитрук высказал предположение, что в игре Софроницкого, несмотря на его очевидные связи с музыкой Скрябина, на которые настоятельно указывает Рабинович, рельефнее всего отразился пианизм Рахманинова с его суровой исполнинской поступью: «Отсюда проистекают эпическая мощь, суровость, мужественная сдержанность»¹⁶⁶, – отмечает исследователь.

Как нам представляется, с этим утверждением также можно согласиться лишь отчасти. Софроницкий действительно продолжил в своей игре то тяготение к аскезе, которое было характерно для Рахманинова в поздние годы, однако ему в принципе не была близка та пианистическая роскошь и душевная открытость, тот насыщенный, певучий вибраторный звук,

¹⁶⁵ Кузнецов А. И. Леонид Гаккель. Величие исполнительства : В. В. Софроницкий и М. В. Юдина ; Леонид Гаккель. Я не боюсь, я музыкант. ... Коротко о книгах // Новый мир. 1995. № 11. ISSN 0130-7673. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/11/i-leonid-gakkel-velichie-ispolnitelstva-m-v-yudina-i-v-v-sofroniczkij-leonid-gakkel-ya-ne-boyus-ya-muzykant.html (дата обращения: 10.04.2023). Доступно на сайте Журнальный зал.

¹⁶⁶ Хитрук А. Ф., Тимченко И. Е. Исполнительские парадоксы... С. 256.

которыми Рахманинов изначально и на протяжении десятилетий завоевывал сердца слушателей. В этом плане искусство Софроницкого скорее созвучно устремлениям современной концертной эстрады. И на наш взгляд, здесь уместны скорее параллели с Н. Луганским. Таким образом, многие мысли Рабиновича и их последующие трактовки в музыказнании могут послужить в наши дни благодатным материалом для обсуждения.

Григорий Гинзбург¹⁶⁷

Искусство Гинзбурга – замечательного мастера классического толка, принадлежавшего к школе А. Б. Гольденвейзера, мало освещено также в современном российском музыказнании. В советские годы Гинзбург как пианист-виртуоз обладал немалой популярностью. Успех у публики породил убеждение, что его игра демократична, доступна, критика характеризовала Гинзбурга как пианиста-просветителя, «несущего народу высокое искусство»¹⁶⁸. Можно полагать, что подобное, сложившееся в свое время представление, в значительной степени обманчиво. Широкая публика находилась в первую очередь под гипнотическим воздействием блистательной, безупречной виртуозности пианиста. Что же касается легкой доступности его высоко интеллектуальных, по-своему изысканных исполнительских концепций, то в этом можно, на наш взгляд, усомниться. Так, Рабинович в своей книге «Портреты пианистов» настоятельно говорит также о несоизмеримости масштаба дарования пианиста с объемом и содержанием посвященных ему работ.

Нельзя не заметить, что имя Гинзбурга, обладавшего высоким авторитетом в профессиональных кругах, в последние годы упоминается все реже и реже. Для молодого поколения фигура эта практически остается в

¹⁶⁷ В этом разделе использованы материалы из статьи: Гу Юнчэн. Исполнительский стиль Григория Гинзбурга в восприятии музыкантов прошлого и современности (к 120-летию со дня рождения пианиста) // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2025. № 84. С. 85–90.

¹⁶⁸ Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты : [справ.]. М., 1977. Ч. 1. С. 141.

тени. Между тем, как полагает Рабинович, Гинзбург в свое время, стоял в известном смысле особняком на пианистическом небосклоне эпохи и именно поэтому деятельность его парадоксально замалчивалась критикой. Рабинович пишет: «Существуют концертанты, чья пианистическая мощь сокрушает, подавляет слушателей. Пианизмом Гинзбурга именно любуешься. Его игра напоминает тонкое кружево, где умелыми и умными руками выплетена каждая деталь»¹⁶⁹.

Аналогичную мысль высказал в свое время Г. Коган: «Способствовала ли она правильному пониманию публикой его искусства? Регистрировала ли она, по крайней мере, путь этого пианиста? Праздные вопросы! Уже, кажется, несколько лет, как о Гинзбурге ничего не пишут»¹⁷⁰. Т. Николаева также называла Гинзбурга истинным художником, по существу так и не постигнутым. Ситуация недооценки искусства Гинзбурга сохраняла свою стабильность долгие десятилетия.

В наши дни появилась тенденции пересмотреть сложившуюся ситуацию. Об этом свидетельствует, в частности, переиздание в 2015 году сборника статей и воспоминания о Гинзбурге, вышедшего впервые в свет в 1984 году¹⁷¹. В 1985 году А. Ульяновой была защищена кандидатская диссертация на тему «Г. Р. Гинзбург и его роль в развитии советского пианизма»¹⁷².

Рабинович подчеркивает, что, будучи блистательным виртуозом, концерты которого проходили с неизменным успехом, Гинзбург, невзирая на утверждения советских критиков, никогда не был кумиром широкой публики. Эстетическая позиция пианиста была мало созвучна установкам и идеалам так называемого «советского пианизма» с его оптимизмом,

¹⁶⁹ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 78.

¹⁷⁰ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 366.

¹⁷¹ Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. Изд. 2-е, расшир. и доп. М., 2015. 423 с., [16] л. ил., портр., факс.

¹⁷² Ульянова Р. А. Григорий Романович Гинзбург и его роль в развитии советского пианизма : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985. 226 с.

демократизмом, ориентацией на доступность и жизнеутверждение. Однако, на наш взгляд, причина заключалась не только в этом. Рабинович по праву относит Гинзбурга к тем, кто поднял на высочайшую ступень единство виртуозного и интеллектуального начал в фортепианной игре. Направленностьисканий Гинзбурга во многом как явились предтечей современных преобразований в сфере исполнительской интерпретации и репертуарных предпочтений

Унаследовав от А.Б. Гольденвейзера приверженность к классическим художественным идеалам, Гинзбург вписал в фортепианную культуру своей эпохи весьма яркую и своеобразную страницу, которая в те годы не всем была близкой, но оказалась весьма созвучной современному восприятию. Это проявилось в репертуарных пристрастиях пианиста, а также в особенностях стиля его игры, которые, по всей видимости, в советскую эпоху не могли еще быть в полной мере востребованы слушательской аудиторией и оценены по достоинству критикой.

Как отмечает Р. Шайхутдинов, «игра артиста вызывала у музыкальных рецензентов концертной жизни эпохи весьма неоднозначную оценку. Некоторые из критиков, признавая техническое совершенство игры и тонкость интерпретаций Гинзбурга, указывали на излишнюю, по их мнению, рассудочность его трактовок и недостаток эмоциональности»¹⁷³. Подобная оценка наводит на размышления.

Если прибегнуть к предложенному Рабиновичем разделению пианистов виртуозных, эмоциональных, рационалистичных и интеллектуальных, то можно полагать, что Гинзбург, будучи беспримерным виртуозом, все же явно примыкает к последним. Сам Рабинович, однако, относит Гинзбурга к представителям так называемого рационалистического направления «девизом которого является объективизм, и в основе творчества

¹⁷³ Шайхутдинов Р. Р. Фортепианская школа Г. Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма : 17.00.02 : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Магнитогор. гос. консерватория. Магнитогорск, 2001. 22 с.

которых лежит разум». Разумеется, в данном случае имеет место некая игра слов, предопределенная несовершенством понятийных категорий, их взаимозаменяемостью.

Гинзбург, как нам представляется, во-первых, интеллектуал, а во-вторых, классик среди романтиков. Мы позволим себе также высказать предположение, что Гинзбург в известном смысле оказался продолжателем направления в пианизме второй половины XX столетия, который Рабинович обозначил как «лирический интеллектуализм». Об этом свидетельствует не только его репертуарные пристрастия, но прежде всего сама манера игры, которая, невзирая на преобладание интеллектуального начала, отнюдь не лишена своеобразного лирического очарования.

«Романтическая лирика Шумана или Скрябина мало свойственна его натуре, – проницательно отметил Г. Коган. – Зато все ярче проступает в его исполнении лирика классического, “моцартовского” типа, выразительная до пределов формы, – быть может, самая чистая лирика, какая только звучит в настоящее время на нашей пианистической эстраде»¹⁷⁴.

Едва ли советская критика и широкая публика, воспитанная на иных эстетических идеалах, могла по достоинству оценить филигранное, изысканное исполнение Гинзбургом миниатюр французских клавесинистов, в первую очередь Жана Филиппа Рамо. Отметим, что в те годы о французском клавесинизме практически не было музыковедческих работ, а подготовленная Г. Коганом рукопись на данную тему, так и не была опубликована.

Порой при прослушивании звукозаписей исполнения Гинзбургом сочинений Рамо, Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена возникает ощущение, что пианист играет на исторических инструментах, специфика звучания которых благодаря усилиям аутентистов сегодня «на слуху». Восхищает и поражает предельно внятная дикция пианиста, регистровая выровненность

¹⁷⁴ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 368.

звучания, мерность, непреклонность ритмической пульсации, бережное отношение к деталям, осторожная педализация. «Можно утверждать, что одна из сторон виртуозности педализации у Гинзбурга проявляется именно в том, что применение педали незаметно»¹⁷⁵ – пишет Д. Благой.

Что касается Рабиновича, то уже в те далекие годы он оказался среди тех, кто сумел по достоинству оценить необычный стиль игры мастера. Будучи горячим поклонником Гинзбурга, критик пишет: «И мы все время чувствуем не только культуру вкуса, безупречное мастерство и громадный талант пианиста, но и его м и р о в о з з р е н и е. И тут царит г а р м о н и я с о р а з м е р н о с т и»¹⁷⁶.

Рабинович высказывает интересное предположение, что, Гинзбург явился продолжателем традиций Э. Петри и Л. Годовского. Известно, что мастера эти, были далеко не схожи по манере игры, более того, во многом стояли на разных художественных позициях. Годовский, по воспоминаниям его ученика Г. Нейгауза – прежде всего апологет установок романтического пианизма. Что касается Петри, то он, будучи последователем идей Бузони, примыкал скорее к направлению антиромантическому. Тем не менее, некая творческая доминанта их все же объединяла, и Рабинович это сходство сумел уловить.

Оба мастера безоговорочно преклонялись перед наследием венских классиков. Что касается Гинзбурга, то он отдавал редкое в те годы предпочтение раннему периоду бетховенского творчества. Согласно классификации Мартинсена, Гинзбурга, бесспорно, следует отнести к пианистам классического типа. В первой половине XX века, да и в наши дни представителей подобной направленности сравнительно немного.

Так, на наш взгляд, от исполнения Гинзбургом бетховенских сочинений, прежде всего сонат раннего и отчасти среднего периодов

¹⁷⁵ Благой Д. Мастер // Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы : [сб. / сост. М. Яковлев]. М. : Сов. композитор, 1984. С. 24.

¹⁷⁶ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 111.

творчества композитора, можно усмотреть нити, ведущие к искусству П. Бадура-Скода, Г. Соколова, А. Любимова и других приверженцев классического стиля в современном фортепианном исполнительстве. Нельзя не согласиться с выводом, который делает Рабинович: «Его Бетховен не столько провозвестник грядущего, сколько завершитель "эпохи венского классицизма"; Бетховен далекий сухим академическим канонам, но и не романтизируемый» (с.128).

Рабинович отмечает как характерную черту стиля Гинзбурга «моцартизацию» им бетховенской музыки. Критик особо выделяет исполнение Гинзбургом бетховенской ми минорной сонаты оп. 90 и ре мажорной оп. 10 № 3, восхищается «утренней пейзажностью» переданных пианистом эмоциональных состояний.

В полной мере разделяя восхищение Рабиновича, нам бы хотелось расширить список гинзбурговских удач в бетховениане. Отметив неповторимое, фееричное исполнение пианистом бетховенского рондо-капричиозо «Ярость по поводу утерянного гроша», которое является подлинным шедевром. Рояль под пальцами мастера покоряет высочайшей энергетикой, радостью, сверкающим колоритом и порождает параллели с клавесинным стилем Д. Скарлатти: создается впечатление, словно клавирист играет «на раскаленных клавишиах».

Г. Коган, анализируя эволюцию стиля Гинзбурга, высказал мысль, во многом совпадающую с той которую высказывает Рабинович: «Все ярче пропасти с его исполнении лирика классического, "моцартовского" типа, выразительная до пределов формы, – быть может, самая чистая лирика, какая только звучит в настоящее время на нашей пианистической эстраде»¹⁷⁷.

Будучи советским пианистом первой половины XX века, Гинзбург как бы «выходил за рамки» своей эпохи. Как сказал А. Любимов, мы живем на

¹⁷⁷ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 368.

перекрестке эпох, когда «чувства в музыке очень интеллектуализированы»¹⁷⁸. Именно с такой интеллектуализацией чувств слушатель встречается в интерпретациях Гинзбурга.

«Художник ярко выраженного интеллектуального типа, он чужд догматизма, – подчеркивает Рабинович, – …зная себя досконально, он умеет отбирать в арсенале традиций и в окружающей его пианистической действительности лишь соответствующее общей направленности его исполнительства»¹⁷⁹.

Вместе с тем, Гинзбург интересно раскрыл свое дарование и в других сферах репертуара. Нельзя пройти мимо его интереснейших колористических и педальных находки пианиста в пьесах из «Годов странствий» Листа, интерпретаций пианистом концертов Чайковского, А. Рубинштейна, Венгерских рапсодии Листа и т. д. В его репертуар входили транскрипции, в том числе собственного сочинения. Знакомство с ними возвращает слушателя к традициям эпохи виртуозов и искусства *bel canto* в его фортепианном преломлении.

Обратимся, в частности к каватине Фигаро Россини – Гинзбурга, которая возвращает нас к утраченной эпохе блестательного романтического пианизма прошлого. Завораживает искристая россыпь пассажей, пленительный юмор, блеск игры Гинзбурга. Пианист проявляет поразительное мастерство в передаче тончайших психологических нюансов – ироничном самолюбовании, гротеске, капризе стремительной скороговорке, неожиданности переходов.

В ином ключе преподносит пианист транскрипцию «Воспоминания об опере Беллинни», который предстает как непревзойденный мастер оперной кантилены. Мы угадываем в игре пианиста пленительную нежность оперных

¹⁷⁸ Каменская А. Пианист Алексей Любимов : «Для людей искусства никаких приказов нет» // Стиль : [сайт]. Дата публикации 18 апреля 2022 года. URL: <https://style.rbc.ru/people/625d5ad89a7947b57652b8e9?ysclid=lyg5izxh5w255703236> (дата обращения 10.07.2024).

¹⁷⁹ Рабинович Д. Портреты пианистов… С. 127.

интонаций и пластику орнаментальных вокализированных пассажей, повышенную эмоциональность живой итальянской речи, ее темпераментные всплески.

В советскую эпоху Гинзбурга ценили, прежде всего, как феерического виртуоза, прирожденного листианца. «Одних в листовском творчестве влечет “демоническое” начало, других – философские размышления, третьих – ламартиновского типа патетика, четвертых – бравура»¹⁸⁰. Исполнение ряда листовских сочинений (прежде всего Дон-Жуана Моцарта-Листа) пианистами своего времени Рабинович метко охарактеризовал как стихийную “оргию пианизма”. Листовские трактовки Гинзбурга Рабинович высоко ценит за ясность мысли, и за светлую окраску. Я. Флиер усматривал в искусстве Гинзбурга сходство со стилем легендарного Артуро Бенедетти Микеланджело. Флиер отмечает, что пианистов «объединяет какое-то святое отношение к безукоризненности пианистического мастерства»¹⁸¹.

Небезынтересно вспомнить, что Гинзбург в одном из своих интервью процитировал близкое ему высказывание Бородина об игре Листа в зрелые годы: «Вопреки всему, что я часто слышал в ней, меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения, полнейшее отсутствие вычурности, аффектации, и бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится, Тем не менее, силы, энергии, страсти, увлечения огня – несмотря на его лата – бездна»¹⁸².

Аналогичные черты современные критики отмечают и в стиле Гинзбурга. Так, К. Агасарян пишет: «В игре молодого Гинзбурга всех поражали качества, которые обычно считают несочетаемыми: феноменальная виртуозность и сильнейший интеллект. Виртуозность, особенно у юного музыканта, обычно сопровождается романтическими порывами, повышенной

¹⁸⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 135.

¹⁸¹ Там же. С. 215.

¹⁸² Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы : [сб. /сост. М. Яковлев]. М., 1984. С. 242.

эмоциональностью, некоторыми звуковыми и темповыми преувеличениями. У Гинзбурга, который в любых темпах способен был без напряжения качественно выигрывать каждую ноту, в игре поражали логика, филигранная выделка деталей, ясность и безупречный вкус»¹⁸³.

В заключение отметим, что оценки Рабиновича были не беспристрастными, но неизменно выстраданными, продиктованными глубокой внутренней убежденностью. «Суждение должно быть высказано, если рождено продуманным, скромным, несуettным желанием помочь делу, как мы его понимаем»¹⁸⁴, – говорила великая пианистка эпохи М.Юдина.

Лев Оборин

Лев Николаевич Оборин, представитель фортепианной школы Константина Николаевича Игумнова¹⁸⁵, к сожалению, недостаточно хорошо известен молодому поколению российских музыкантов, слушателей, учащихся. Между тем, роль его была судьбоносной для становления российского фортепианного искусства в сложный советский период. Как пианист высочайшего класса и авторитетный педагог Оборин вписал яркую и чрезвычайно интересную страницу в фортепианное исполнительство эпохи, внес бесценный вклад в становление отечественной фортепианной культуры. Он защитил честь советской страны, став блистательным победителем на первом международном шопеновском конкурсе в Варшаве. Среди известных музыкантов – учеников и последователей мастера – назовем М. Гамбарян, М. Воскресенского, В. Дельсона, Т. Кравченко, Э. Миансарова, Г. Рождественского, Г. Цыпина, С. Хентову и др.

¹⁸³ Агасарян К. Исполнительский стиль Григория Гинзбурга. Дата публикации 1 марта 2017 года. URL: <https://www.art-talant.org/publikacii/752-ispolnitelyskiy-stily-grigoriiya-ginzburga> (дата обращения: 27.01.2024).

¹⁸⁴ Юдина М. В. Мысли о музыкальном исполнительстве // Мария Вениаминовна Юдина : статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978. С. 299.

¹⁸⁵ Игумнову Рабинович также уделяет немалое внимание как книге «Портреты пианистов», так и в других своих трудах.

Изданию книги Рабиновича «Портреты пианистов» предшествовало появление книги Софьи Михайловны Хентовой – ученицы и первого биографа Оборина¹⁸⁶. Спустя десять лет после появления творческого портрета Рабиновича к семидесятилетнему юбилею Оборина был подготовлен сборник статей и воспоминаний¹⁸⁷. С тех пор имя Оборина-пианиста стало упоминаться в научно-методических трудах все реже¹⁸⁸. Звукозаписи пианиста также в недостаточной степени были оцифрованы.

Как показывает опыт, современные российские пианисты (не говоря уже о китайских), в том числе и студенты консерваторий и других музыкальных учебных заведений редко обращаются к оборинским звукозаписям. Между тем, Оборин одарил отечественную фортепианную культуру подлинными шедеврами, которые сегодня либо отодвинуты в тень, либо и вовсе незаслуженно подвергнуты забвению. Записи эти способны приоткрыть современным пианистам новые пути в истолковании известных сочинений концертного репертуара, а также расширить свои репертуарные рамки.

Показательно в связи с этим само название проблемной статьи современного исследователя В. Крушельницкого «Немного касаясь забытого пианиста Льва Оборина»¹⁸⁹. По мнению критика, Оборин лучше всех раскрывал содержание музыки русских классиков. Отметим, что Лев Николаевич был в те годы (и остается в наши дни) одним из немногих пианистов, кто выносил на эстраду и записывал на пластинки фортепианные сочинения М. Глинки, что далеко не случайно. Его влекла особая

¹⁸⁶ Хентова С. Лев Оборин.

¹⁸⁷ Л. Н. Оборин 1907–1974 : статьи. Воспоминания : к семидесятилетию со дня рождения. М., 1977. 223 с.

¹⁸⁸ Большее внимание уделено исследователями освещению педагогической деятельности музыканта: Биглер Л. В. Л. Н. Оборин – педагог : идеи, установки, приемы и способы учебно-воспитательной деятельности : спец. 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка) : дис. на ... канд. пед. наук. М., 2004. 192 с.

¹⁸⁹ Крушельницкий В. Немного касаясь забытого пианиста Льва Оборина // Dzen.ru : [сайт]. Дата публикации 9 окт. 2019 г. URL: <https://dzen.ru/a/XZ3JVHTxvACvgmst> (дата обращения: 09.05.2023).

гармоничность и благородное изящество глинкинской музыки – черты во многом утраченные в современном пианизме. На это обратил внимание наш современник, замечательный российский композитор В. Свиридов: «Среди шума и грохота нашего века как бы с недосягаемой высоты звучит музыка Глинки – естественно простая, глубокая, исполненная красоты»¹⁹⁰.

Оборин постоянно включал в программы своих клавирабендов не только популярный глинкинский шедевр – ноктюрн «Разлука», но также Баркаролу, «Воспоминание о мазурке» и др. миниатюры. Пианист исполнял на эстраде также Вариации на шотландскую тему, которые сегодня практически вышли из исполнительского и педагогического обихода. Оборин также знакомил публику с малоизвестными и редко исполняемыми фортепианными сочинениями других отечественных композиторов прошлого – М. Балакирева, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, А. Лядова, Н. Метнера и др.

Создавая портрет музыканта, Рабинович выделяет в его творческом облике следующие черты: «Артистические и личностные особенности находятся в полном, на редкость гармоничном соответствии. <...> Хороший вкус и чувство меры присущи Оборину в высокой степени..., поэтому его игра оставляет впечатление стройности... Он играет так же легко, как легко его слушать»¹⁹¹.

С юных лет Оборин включал в свой репертуар музыку Шопена, которая была исключительно созвучна его духовному миру. Это и позволило пианисту удержать впечатительную победу на Первом шопеновском конкурсе. Как отмечает С. Хентова, Оборин на протяжении жизни постоянно пересматривал свои шопеновские трактовки как миниатюр, так и произведений крупной формы. «Оборин обращал внимание и на недооценку

¹⁹⁰ Свиридов Г. В. Музыка как судьба / [сост., авт. предисл. и comment.: А. С. Белоненко]. 2-е изд., дораб. и доп. М., 2017. С. 370.

¹⁹¹ Там же. С. 34.

значения Шопена, и на ошибочные тенденции истолкования»¹⁹², – подчеркивает исследователь. Оборин отмечал, «Романтизм в современном представлении я понимаю прежде всего как некое особое мировосприятие, склад личности; в понятие романтизм я включаю и склонность к лиризму, к непосредственному выражению чувства, поэтизацию старины»¹⁹³. Будучи в более поздние годы членом жюри международных конкурсов, он сокрушался о стандартизации шопеновских трактовок, а также о том, что «шопенисты по призванию встречаются все реже»: «...Что-то утеряно. Сыщут Шопена односторонне... Не хватает интимности, благородства»¹⁹⁴.

Рабинович отмечает, что Оборин практически не знал творческих кризисов, что встречается у художников подобного ранга далеко не часто. Гармоническая уравновешенность, классичность игры пианиста далеко не всегда находила понимание у критики его времени. Оборина обвиняли в «легковесной бездумности», «внешней красивости», что противоречило представлениям об «идейной направленности» советского пианизма. «Особенно на сей счет отличалась РАПМовская печать, со свойственной ей беспардонностью и «вульгарным социологизаторством» поспешившая обвинить молодого и талантливого советского артиста в...буржуазности»¹⁹⁵, – отмечает Рабинович. По мнению исследователя, даже Альшванг, выступивший тогда в печати в поддержку Оборина, не смог в полной мере оценить природу оборинского художественного мироощущения. Нельзя не признать, что и сам Рабинович в соответствии с установками своего времени также склоняется к тому, что в игре пианиста заметна тенденция отхода от «реалистической правдивости», уклонение в сторону «некоей нейтральной

¹⁹² Хентова С. Лев Оборин. С. 101.

¹⁹³ Оборин Л. Н. Горизонты недавнего прошлого // Пианисты рассказывают / сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Г. Соколова. 2-е изд. М. : Музыка, 1990. Вып. первый. С. 87.

¹⁹⁴ Там же. С. 85.

¹⁹⁵ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 162.

успокоенности»¹⁹⁶. С этими высказываниями Рабиновича можно, на наш взгляд, поспорить.

Для того, чтобы глубже проникнуть в тайники художественного мира Оборина обратимся к рассмотрению некоторых его сохранившихся звукозаписей. Так, интересно сопоставить прочтение Обориным и современным пианистом мирового класса Евгением Кисиным хрестоматийной пьесы Глинки-Балакирева «Жаворонок». Сочинение это в наши дни не столь часто как прежде звучит на концертной эстраде. Вместе с тем, оно прочно укоренилось в репертуаре учащихся старших классов музыкальных школ не только в России, но и в других странах, в том числе и в Китае. На наш взгляд, юным пианистам очень поучительно было бы обратиться к двум названным интерпретациям, каждая из которых по-своему прекрасна и убедительна.

Оборин играет пьесу удивительно спокойно, умиротворено, благостно. Манера его игры напоминает вдохновенный жест художника, который любуется легким движением своей кисти. Пианист уходит от стереотипов так называемого «выразительного» исполнения. Если использовать термин Г. Нейгауза, то игра его «антивыразительна» и тем прекрасна. Кантилена Оборина в данной пьесе бестелесна и лишена чувственности, что и соответствует идеальному образу поющего в поднебесье и невидимого глазу жаворонка. При сдержанном темпе агогические отклонения в интонировании Обориным темы, минимальны. Звук светлый, ясный, прохладный, артикуляция предельно отчетлива, педаль используется с крайней осторожностью.

Стремительные пассажи виртуозной каденции лишены эстрадного пафоса, они скорее напоминают блестящую россыпь солнечных бликов на поверхности воды. В результате возникает покоряющее четкий интонационно-графический контур мелодии, напоенный светом и чарующий прохладными

¹⁹⁶ Там же. С. 162.

акварельными красками. В связи с особым настроем, которым отличается игра Оборина, вспоминаются замечательные слова великого артиста прошлого, патриарха российского пианизма Антона Рубинштейна: «Я ни к чему так не стремлюсь, как к покою»¹⁹⁷.

По-иному трактует пьесу Глинки-Балакирева Е. Кисин. Он исполняет ее более взволнованно, чувственно, моментами не без драматически пафосной приподнятости. Звук Кисина, по сравнению с бестелесным оборинским, скорее кантиленно насыщенный, аккомпанемент – более уплотненный, что подчеркивает романсовую основу произведения. Пианист активно использует ритмические чувственные отступления в интонировании мелодии, что в целом соответствует стилю русского старинного романса.

Виртуозные каскады в преподнесении Кисина содержат эффект внезапного вторжения. Пианист прибегает в каденции к большей энергии пальцевой игры, что отнюдь не расходится с исполнительскими указаниями композитора. В результате в трактовке Кисина возникает ярко романтизированный, весьма экспрессивный вариант интерпретации глинкинского шедевра. Такое исполнение, возможно, более импонирует широкой слушательской аудитории и более доступно для подражания учащимся, нежели изысканно-отрешенная созерцательная и просветленная интерпретация Оборина.

В. Крушельницкий отмечает, что Оборин «был настолько чужд эстрадности, или сценического нарциссизма, что скорее страдал скромностью, из-за чего, боялся проявить внешний блеск и виртуозность, в этом смысле являя полную противоположность Гилельсу, который – всю жизнь преодолевал свою виртуозность, в пользу раскрытия музыки более сокровенного или философско-глубокого»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1962. Т. 2 : 1867–1894. С. 118.

¹⁹⁸ Там же.

Можно полагать, что Оборину приходилось многое преодолевать на своем творческом пути, в том числе и в плане преодоления стереотипов слушательского восприятия. Будучи взрослым от рождения, он сформировался как художник уже на раннем этапе своего становления и во многом до конца своих дней сохранял верность изначально утвержденным эстетическим и моральным устоям и идеалам. Обогащаясь репертуаром, менялись формы музыкальной деятельности, углублялись исполнительские концепции, но творческая эволюция проходила мерно и гармонично, без резких перепадов и скачков.

Рисуя портрет мастера, Рабинович постоянно опирается на особенности его исполнительских интерпретаций. Суждения Рабиновича, разумеется, субъективно окрашены и тем особенно интересны. Так, характеризуя особенности оборинской трактовки «Времен года» Чайковского, он отмечает в игре пианиста преобладание элементов «описательности» над элементами «созерцательными».

Это представляется критику вполне закономерным и обоснованным: в связи с программной направленность сборника: большинство пьес из «Времен года» – это пейзажные и бытовые зарисовки. Исполнитель имеет полное право найти свой ракурс в их трактовке, и преобладание описательного подхода в данном случае может оказаться вполне убедительным. Оборин предлагает слушателю легкие изящные акварельные наброски, которые пленяют естественностью, красотой и ясностью колорита. Рисуя портрет Оборина, Рабинович вполне оправданно делает акцент на трактовке им произведений Шопена, которые занимали в программах пианиста доминирующее место. На наш взгляд, Оборин в эпоху формирования советской пианистической школы явился одним из немногих, кто сумел передать в живом звучании сам дух шопеновского волеизъявления – того аристократизма, который имел мало общего с заповедями так называемого «советского пианизма». Именно это поразило и покорило

взыскательное и пристрастное польское жюри на Первом шопеновском конкурсе.

Эмиль Гилельс

Искусство этого выдающегося мастера, которого наряду с Рихтером Рабинович относил к гроссмейстерам фортепианного искусства, нашло широкое освещение в музыказнании и музыкальной критике прошлого и современности. О Гилельсе писали С. Хентова, В. Дельсон, Л. Гаккель, Г. Гордон, Л. Баренбойм.

Среди многочисленных критических работ портрет артиста, созданный Рабинович выделяется образностью, стройностью, четкостью предложенных характеристик. Рабинович был одним из первых, кто на страницах своей книги дал развернутый творческий портрет мастера, что трудно переоценить.

Гилельс – одна из выдающихся, блестательных и одновременно самых проблемных и дискуссионных фигур в пианизме XX столетия. После ухода мастера из жизни по поводу оценки его искусства в печати разгорелись бурные споры. Современный исследователь Е. Федорович предстала в начале нашего столетия как автор двух книг о пианисте: «Великий Гилельс»¹⁹⁹ и «Неизвестный Гилельс»²⁰⁰. Таким образом, дебаты по поводу творческих установок Гилельса не утихают и поныне. Сопоставление позиции Рабиновича и современных исследователей в оценке эволюции художественных установок пианиста позволяет пролить свет на возникшие противоречия.

«Поистине титанический труд, перед которым хочется склонить голову» – это высказывание известного российского композитора Арама Хачатуряна, убедительно характеризует многолетнюю творческую

¹⁹⁹ Федорович Е. Н. Великий Гилельс : [о жизни и творчестве музыканта]. Екатеринбург, 2007. 205 с.

²⁰⁰ Неизвестный Гилельс. Екатеринбург : [б. и.], 2012. 605 с. : ил., портр. Содерж. : биография Эмиля Гилельса / Елена Федорович. Концертография Эмиля Гилельса / Джудит Рэйнор, Фальк Шварц.

деятельность Эмиля Григорьевича Гилельса на благо отечественного музыкального искусства.

Будучи прославленным советским пианистом, Гилельс, равно как и Рихтер – фигура знаковая, далеко не однозначная. В конце XX – начале XXI века с появлением ряда исследовательских работ, по-новому осмысливающих творческий облик музыканта (прежде всего проблемных исследований Л. Баренбойма и Г. Гордона) фигура Гилельса стала восприниматься в новом свете, как определенный центр напряжения. По поводу художественной позиции пианиста и оценки его деятельности между исследователями стали разгораться споры, которые не утихли и поныне. Показательно, к примеру, само название статьи современного музыкального критика В. Крушельницкого, вышедшей в сет в 2020-м году: «Почему великий пианист Эмиль Гилельс был в тени Святослава Рихтера?»²⁰¹.

Причина возникших по поводу оценки исполнительского стиля Гилельса разногласий заключалась, главным образом, в том, что, как отметил Л. Гаккель, творческий путь Гилельса условно можно разделить на два этапа. Первый этап, принесший пианисту мировую славу – условно говоря «советский», в котором он выступает на концертной эстраде как посланник Страны Советов, убежденный последователь установок так называемого «советского пианизма».

Небезынтересно отметить, что эту черту отметила даже достаточно сдержанная на подобного рода высказывания М. Гринберг: «Когда думаешь о формирующемся стиле нашего музыкального исполнительства, то первым делом, конечно, вспоминаешь пианиста Э. Гилельса. Бессспорно, что характерные черты его художественного облика наиболее подходят, наиболее близки тому, что должно определять советский исполнительский

²⁰¹ Крушельницкий В. Почему великий пианист Эмиль Гилельс был в тени Святослава Рихтера // Dzen.ru : [сайт]. Дата публикации 10 октября 2020 года. URL: <https://dzen.ru/a/X4EsjUKmlnP38o7a> (дата обращения 01.05.2023).

стиль»²⁰². Работа Рабиновича характеризует, главным образом, именно этот период исполнительской деятельности артиста. Однако по мере достижения творческой зрелости, в художественных устремлениях пианиста все явственнее стали просматриваться новые устремления.

Так называемый «советский период» концертной деятельности артиста был поистине блистательным. Настрой игры выдающегося артиста сочетал, казалось бы, несовместимое – возвышенность, благородство, высочайший уровень культуры, безупречный профессионализм и полное созвучие духу эпохи тридцатых годов – эпохи полной противоречий – великолепных взлетов, духовных прозрений, неслыханного энтузиазма, героизма и безграничных страданий.

Удивительно точно охарактеризовал эту ситуацию Гаккель, который говорил, что в исполнительстве Гилельса эпоха отразилась как в зеркале: «Имели 30-е свой «музыкальный напор» (помним блоковское: «единий музыкальный напор» в каждое данное время): он – в словах, звуках, названиях, именах; он – в событиях, и мы не сомневаемся, что имя-слово-событие «Эмиль Гилельс» было и осталось частью "музыкального напора" наших 30-х. ... Энтузиазм: сколько его было в молодом пианисте, в созидании им самого себя, в овладении репертуаром, в стремлении «на люди» – играть больше и чаще, играть для всех! Случалось ли, чтобы общий, вневременной стимул художественного творчества («энтузиазм, – по Ф. Шлегелю, — есть принцип искусства») так полно соответствовал стимулу социальной жизни «в данное время?»»²⁰³.

Проблема искусства советского времени волнует умы исследователей нашего времени. Фортепианное исполнительство как один из наиболее массовых видов музыкальной культуры является в этом плане весьма показательным явлением эпохи. Как отмечает с позиций современного

²⁰² Цит. по кн.: Хентова С. М. Эмиль Гилельс. 2-е изд., доп. М., 1967. С. 33.

²⁰³ Гаккель Л. Е. Размышления о Гилельсе URL: https://www.emilgilels.com/erinnerungen/leonid_gakkel_ru.html (дата обращения 11.07.2024).

видения С. Грохотов, сам термин «советский пианизм» истолковывается в современном научном обходе двояком смысле: как принадлежность определенной исторической эпохе и как «своеобразный стилевой феномен: прилагательное “советский” невольно вносит в него некий политический и идеологический оттенок, который неизменно дает о себе знать, когда мы начинаем задумываться об искусстве того или иного советского музыканта»²⁰⁴.

В подтверждение мысли Грохотова, можно сказать, что именно таким путем шли в советские времена многие исследователи исполнительского искусства. Это в полной мере отвечало идеологическим требованиям и установкам времени, от которых едва ли можно было уклониться. Этот подход коснулся оценки творчества большинства музыкантов эпохи, однако Гилельса, представавшего долгие годы едва ли не единственным «посланцем СССР» за рубежом, это коснулось, пожалуй, сильнее всего.

Так, к примеру, один из первых критиков концертных выступлений Гилельса А. Альшванг, сопоставляя стиль игры советского артиста с игрой эмигранта В. Горовица, приходит к следующим достаточно тенденциозным выводам: «Сравнение с Горовицем особенно подчеркивает советский стиль игры Гилельса. У Горовица...при исключительном темпераменте и силе воздействия на слушателя – во всей игре ощущается крайняя изысканность, нередко неврастеничность...Внутренняя сосредоточенность и безусловная целесообразность – таковы характерные черты игры Гилельса»²⁰⁵.

Трудно, на наш взгляд, точно определить сегодня, какой смысловой подтекст вкладывает А. Альшванг в термин «целесообразность». Об этом можно судить, исходя из дальнейшей характеристики, содержащейся в его рецензии: «Активность аудитории после прослушивания Гилельса поразительна: всюду радостные улыбки, приподнятость, точно виртуоз

²⁰⁴ Грохотов С. В. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность... С. 65.

²⁰⁵ Альшванг А. На эстраде // Советское искусство. 1933. 2 июня.

научил двухтысячный коллектив действовать по-новому, вселил ему бодрость, радость жизни»²⁰⁶. Другие критики восхищалисьластной «левиной хваткой» Гилельса, несгибаемой волей и мужеством артиста, его умением управлять многотысячной аудиторией, что является приметой революционера, трибуна, вождя масс.

Приведем также показательное высказывание критики, относящееся уже к 2016 году, где дается сопоставление идейной позиции Гилельса и других пианистов эпохи: «”Чудак” Гленн Гульд видел в музыке невыразимо глубокое духовное начало, которое стремился донести слушателю. Дьердь Циффра – человек тяжелейшей судьбы, будто борясь против невзгод, играл невероятно радостно, светло, помогая своей музыкой и другим находить силы пережить жизненные потрясения. Алексей Султанов славился «инфериальным» исполнением, пронизывающим зрителя до костей. А Эмиль Гилельс – человек серьезный, сдержанный, сильный, воплощал игру суровую, динамичную, мужественную, полную ярких красок, игру, будто становившуюся призывом жить и бороться»²⁰⁷.

Надо сказать, что Рабинович в своей характеристики пианистического стиля Гилельса от прямого использования определения «советский пианизм» и соответствующих этому термину оценок все-таки воздерживается. Вместе с тем, он также констатирует наличие в его игре «реалистической окрашенности», «демократизма» и доступности широкой аудитории, что имманентно считалось атрибутами советского искусства в целом и «советского пианизма» в частности.

Нельзя не отметить, что в оценке творческих устремлений молодого Гилельса долгое время бытовали устойчивые стереотипы, во многом

²⁰⁶ Альшванг А. Указ. соч.

²⁰⁷ Эмиль Гилельс – музыкальное воплощение мужества. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/emil-gilels-great-pianist/?ysclid=lyiwimhs48893647502> (дата обращения: 23.06.2023).

предопределенные также несколько предвзятыми оценками Г. Нейгауза, который полагал, что его ученику недостает широты и глубины общекультурных представлений. Это, по мнению Нейгауза, препятствовало убедительному исполнению пианистом определенной сферы пианистического репертуара, прежде всего лирико-психологической. При этом Нейгауз не учитывал психологической природы натуры самого Гилельса, который был человеком замкнутым, интровертным и не всегда имел склонность открывать в полную силу свои чувства.

Об этом убедительно пишет в своей книге «Эмиль Гилельс» Л. Баренбойм: «Лирика в музыке, как и в поэзии, откровенна, соприкасается с человеческой душой и непосредственно выражает ее порывы. Какая-то отроческая застенчивость, которую юному Гилельсу трудно было преодолеть, – вот что сказывалось на его отношении к лирической музыке. Вовсе не антипатия»²⁰⁸. Баренбойм отмечает также, что Нейгауз «не нашел слов, которые соответствовали бы масштабу и самобытному характеру этого артистического дарования»²⁰⁹.

Музыкально-поэтическая составляющая удивительного таланта Гилельса с покоряющей силой раскрылась на втором этапе его творческого пути – в так называемый «постсоветский» период (начиная с конца пятидесятых годов). В эти переломные, судьбоносные для его искусства годы пианист неожиданно резко изменяет свой исполнительский стиль, артистическую позицию и репертуарные пристрастия. Исходя из этого, безусловно, следует оценивать и критические отзывы этого периода, освещдающие неординарную творческую фигуру выдающегося мастера. Этим же объясняются и расставленные исследователями акценты.

Творческий портрет Гилельса, созданный мастерским первом Рабиновича на грани пятидесятых-шестидесятых годов прошлого века,

²⁰⁸ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс : творческий портрет артиста. М., 1990. С. 72.

²⁰⁹ Там же. С. 73.

охватывает преимущественно первоначальный этап деятельности мастера и лишь отчасти период его перехода к переосмыслению своего искусства. Это обстоятельство специально оговаривается Рабиновичем в предисловии ко второму изданию книги в 1970 году. Рабинович отмечает, что «именно в означенном промежутке времени Э. Гилельс пересмотрел и поднял к новым высотам свою интерпретаторскую версию пяти фортепианных концертов Бетховена, создал великолепные записи Второй сонаты Д. Шостаковича, сонаты a-moll оп. 143 Шуберта, бетховенских «32 вариаций»²¹⁰.

Разумеется, речь идет не только о расширении пианистом концертных программ, но прежде всего об их переосмыслении. Ограниченный объем созданного Рабиновичем предисловия ко второму изданию книги «Портреты пианистов» не позволяет исследователю раскрыть суть произошедшей эволюции исполнительского стиля Гилельса. Показательно, однако, что даже в рамках статьи, написанной в конце пятидесятых годов, Рабинович предвидит закономерность и неизбежность творческой эволюции Гилельса. Не случайно раздел книги Рабиновича «Портреты пианистов», посвященный рассмотрению искусства Гилельса заканчивается прозорливыми словами: «Пройдет еще какое-то время, мы снова будем слушать Гилельса, и тогда станет ясно: ни 1956, ни 1957, ни даже 1959 годы вовсе не были окончательными рубежами, означавшими, что этот замечательный артист достиг своего зенита!»²¹¹.

Основная идея, которой пронизан созданный Рабиновичем творческий портрет Гилельса – углубить и в известном смысле опровергнуть установившееся в те годы ошибочное представление о выдающемся российском пианисте современности прежде всего как о великом виртуозе экстра класса: «Не может возникнуть сомнений, что по природе своего таланта Гилельс не принадлежит к разряду «виртуозов во имя

²¹⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 4.

²¹¹ Там же. С. 203.

виртуозности». Этого не было даже в 1933 году, когда Москва впервые услышала его»²¹², – подчеркивает он.

Оценивая направленность по-своему уникальной, безупречной гилельсовской виртуозности, Рабинович в определенном смысле вступает в полемику с другими критиками, в том числе Г. Коганом, который, в свою очередь, делает акцент прежде всего на выявлении исторической взаимосвязи игры Гилельса с исполнительским искусством великих виртуозов прошлого – в первую очередь с Ф. Бузони. При этом не следует забывать, что, помимо великолепной пианистической оснащенности Бузони был еще и великим реформатором фортепианной игры, основателем антиромантической ветви европейского пианизма. Однако, в отличие от Бузони и его последователей (к примеру, Э. Петри), по сути своей исполнительский стиль Гилельса все же остается, как нам представляется, в рамках романтических традиций.

Затрагивает Рабинович и достаточно сложный, неоднозначный вопрос о своеобразной индивидуальной манере артистического поведения Гилельса на концертной эстраде, которая таит определенную психологическую подоплеку. Рабинович отмечает, что для психологического типа пианиста была характерна большая уравновешенность, «не ведающая нервических изломов, сентиментальной расслабленности»²¹³. Однако, как следует из признаний самого Гилельса, в отдельные переломные моменты жизни отнюдь не чужды были кризисные в психологическом плане состояния, которые, разумеется, не могли не найти отражения в его позиции на эстраде. Другое дело, что обладая природной замкнутостью, Гилельс сохранял на эстраде и в коллегиальном общении внешнюю уверенность, спокойствие, невозмутимость.

Так, в ранней молодости, в самом начале своей головокружительной карьеры, после блестательной победы на Всесоюзном конкурсе Гилельс

²¹² Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 167.

²¹³ Там же. С. 168.

крайне болезненно отреагировал на критические замечания, содержащиеся во хвалебных в целом рецензиях Г. Когана. Признавая высочайший виртуозный и энергетический потенциал игры молодого Гилельса, опытный и проницательный критик усомнился в содержательном наполнении его игры.

Будучи окрылен успехом, иной пианист мог бы не обратить на эту настороживающую реплику внимания. Что касается Гилельса, то для него критика Когана предопределила психологический надлом, переоценку ценностей. «Ставишь перед собой вопрос: что же дальше? – признавался впоследствии Гилельс. – Такого поворотного пункта очень многие не выдерживают... У нас есть много примеров музыкантов, которые сломали себе на этом шею... Тот период я воспринимаю как мрачную беспросветную осень Я не видел выхода... понимал, что нужно сделать что-то в плане романтики, но что?»²¹⁴.

Таким образом, Гилельс отнюдь не чужд был мучительных психологических рефлексий, которые, однако, по наблюдениям Рабиновича, не отразились на внешней манере его артистического поведения. Тем не менее, именно психологический стресс во многом предопределил стилистическую эволюцию пианиста, и репертуарные пристрастия. В тот сложный период пианист обратился к работе над e-moll'ным концертом для фортепиано с оркестром Шопена, что составляло для него немалую психологическую проблему.

В дальнейшем, уже в «постсоветский» период исполнительской деятельности именно глубокий пересмотр своих художественных позиций побудил Гилельса отказаться от выступлений в больших концертных залах. Начиная с семидесятых годов он стал предпочитать им залы камерные. Произошел перелом в ощущении артиста самого себя на эстраде. Он стал выступать значительно реже, отдавать предпочтение репертуару XVIII

²¹⁴ Беседа А.В. Вицинского с Э.Г. Гилельсом. 1945 год. Режим доступа: <https://vk.com/@-211056207-beseda-avvicinskogo-eggilelsom-1945-i-god?ysclid=m7nhgj58p412398166> (дата обращения 203. 2022)

столетия, стремился ограничить свои программы двумя-тремя авторами, а впоследствии стал склоняться к монотематическим концертным программам и сводить к минимуму игру на бис. Аристократ и интроверт по мироощущению Гилельс настолько резко и неожиданно изменился, что публика не могла успеть за ним. Интерес к выступлениям пианисту все нарастал, концерты его неизменно проходили с аншлагом и вызывали горячие дискуссии. Исполнение Гилельсом сочинений Моцарта, сонат Скарлатти, «Лирических пьес» Грига воспринимались как ювелирные шедевры, как царство соразмерности.

Однако работа Рабиновича была написана раньше, чем произошел этот неожиданный и по сути своей судьбоносный поворот в мироощущении прославленного пианиста. В круг анализа Рабиновича входит все же Гилельс энергичный, волевой, электризующий, организующий и сплачивающий аудиторию. В поле анализа Рабиновича попадают в основном тот период, когда, по впечатлению критика, искусство пианиста ассоциировалось с пафосными речами оратора-трибуна, который обращается к толпе, к массе. «Чтобы зажечь сердца людей на площади... надо говорить внятно, а слова выбирать веские, ясные содержательные в своей прямолинейной простоте»²¹⁵, – подчеркивает Рабинович. По сути дела он называет здесь приметы, которые считались характерными для стиля «советского пианизма».

В ракурс рассмотрения критика попадают интерпретации Гилельсом листовского «Ракоци-марша», в которой он отмечает покоряющее неумолимую мерность ритма пианиста при достаточно умеренном динамическом уровне. Это, безусловно, свидетельствует не только о высоком уровне пианистического мастерства, но и художественного вкуса молодого Гилельса. Рабинович справедливо отмечает, что исполнение Гилельс

²¹⁵ Рабинович. Портреты пианистов... С. 171.

противостояло исполнительским штампам, распространенным на концертной эстраде эпохи, возвращает Пятнадцатой рапсодии Листа ее истинный смысл.

Интересно отметить, что черты «советского художника», имеющего право на «героико-революционное» истолкование музыки, Рабинович переносит на исполнение Гилельсом концерта для фортепиано с оркестром си бемоль минор П. Чайковского, «где постепенное неисчерпаемое нарастание приводит к взрыву неслыханной силы»²¹⁶.

Однако, разумеется, будучи проницательным критиком-художником, Давид Абрамович констатацией данных особенностей исполнительского стиля Гилельса не ограничивается. Немалый интерес может представить интереснейший анализ Рабиновичем неординарной трактовки пианистом «Петрушки» И. Стравинского. Исследователь усматривает в интерпретации Гилельсом этого произведения эпические масштабы, роднящие музыку Стравинского со стихией «разбушевавшейся народной вольницы» из оперы М. Мусоргского.

На наш взгляд, подобная оценка является определенным преувеличением, так как замысел Стравинского восходит к скорее к красочным, многоцветным, полным света и радости картинам народных праздников. Это великолепно передано в напоенной светом, гармоничной и лишенной звуковых перегрузок трактовке Гилельса. Трудно согласиться также с утверждением Рабиновича по поводу того, что в лирической экспрессии Гилельса «всегда заметен оттенок ...психологического *risoluto*». Вся дальнейшая эволюция Гилельса как интерпретатора эту характеристику опровергает. В поздний период исполнительской деятельности, как отмечалось выше, Гилельс глубоко погрузился в мир созерцания, рефлексии и философской лирики. Замечательно охарактеризовал его мироощущение позднего периода творчества Л. Баренбойм стихотворной пушкинской строкой:

²¹⁶ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 177.

«К печалям я привык, расчелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою».

Сам Гилельс не отрицал, что многое в почерке художника диктует также эпоха, ее эстетические и моральные требования, трансформация восприятия слушателей, ее художественные предпочтения и оценки. Гилельс сказал в одном из интервью в последние годы жизни: «Не надо забывать: за прошедшие годы темпы и звучание заметно изменились. В 1930-е годы мы играли быстрее, а то, что исполняли, звучало медленнее. В понимании того времени настоящее звучание было только в медленных частях – пианисты в них пели. Зато при другом движении – мчались»²¹⁷.

Восприятие искусства и жизни меняется при смене поколений, меняется оно и на протяжении бытия самого художника. Однако некоторые психологические доминанты личности остаются неизменными. Нельзя обойти вниманием также эстетическую и психологическую сторону вопроса, которая тоже нашла оригинальное и порой неоднозначное отражение в высказываниях Гилельса, что побуждает задуматься.

В интервью с А. Вицинским, относящемуся к 1945 году. Гилельс рассказывает, что на процесс его творческого становления наложила свой отпечаток природная застенчивость. Так, имея пристрастие к сочинению музыки, в детстве и юности он импровизировал всегда тайком и стеснялся публично исполнять собственные сочинения. «Я даже стыдился выразительно играть... Вот там, где была виртуозность, где был ажиотаж – там можно было не стыдиться»²¹⁸. Любопытно признание Гилельса, сделанное им в беседе с Баренбоймом уже в преклонные годы: «Были пьесы, которые волновали меня до слёз, тщательно скрываемых. Потому что я

²¹⁷ Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: творческий портрет артиста. М.: Советский композитор. 1990. С. 154.

²¹⁸ Вицинский А. Беседы с пианистами. М., 2007. С. 27.

немного сентиментален. Но жизнь сложилась так, что меня таким не знают. Я казался сухим и черствым, потому что стеснялся своих ощущений»²¹⁹.

Весьма оригинальную и неоднозначную характеристику дает Гилельс такому понятию как «красивое» в фортепианной игре: «Сейчас не красота сама по себе рождает красоту, искусство, а духовная оболочка этой красоты. Если сейчас играть так же красиво, как играли бы, скажем, ноктюрны Шопена в его время, то это была бы приторная звучность»²²⁰.

Небезынтересно обратиться к суждениям тех исследователей, которые высказали свое несогласие с рядом оценок Рабиновича касательно гилельсовского исполнительского почерка. Одним из таковых является Г. Гордон. В своей монументальной книге «Эмиль Гилельс», вышедшей в свет в 2008 году, он высказал ряд весьма противоречивых соображений по данной проблематике. Суждения и оценки Гордона зачастую по форме своей неоправданно резки и бескомпромиссны, тем интереснее и заманчивее разобраться в их сути.

Нельзя не согласиться со следующим положением Гордона: «Искусство Гилельса многозначно и потому до конца непостижимо – у него есть своя тайна. Суждение становится нередко верным, когда всматриваешься в явление на расстоянии, когда для оценки есть промежуток «пространственный»...и временной»²²¹. По этому пути мы и предлагает пойти нашему читателю.

Гордон вступает в дискуссию с Рабиновичем по поводу оценки последним исполнения Гилельсом «Свадьбы Фигаро» – сочинения, которое по сути и принесло пианисту славу на Всесоюзном конкурсе в 1933 году. В пылу полемики Гордон резко обвиняет Рабиновича в том, что он «судит на основании предположений и гадания на кофейной гуще», а высказывания

²¹⁹ Цит по : Федорович Е. Тайна Берты Рейнгбальд // Семь искусств. 2018. №12. URL: <https://litbook.ru/article/12500/>. Дата публикации: 06.01.2019.

²²⁰ Там же. С. 154.

²²¹ Гордон Г. Эмиль Гилельс : (за гранью мифа). М., 2007. С. 65.

Рабиновича «сильно отдают дилетантизмом, несмотря на серьезную мину и научный тон»²²². Гордон также осуждает Рабиновича за его стремление «во всем искать недостатки, неважно какие, лишь бы...»²²³. Однако, на наш взгляд, соображения, высказанные Рабиновича по поводу игры Гилельса, вполне убедительны. Критик полагает, что по мере углубления в подтекст произведения, что связано с более глубоким знакомством Гилельса в будущем с оперой Моцарта, с комедией Бомарше и пр., трактовка Гилельса со временем обретет более разнообразные психологические оттенки.

Вместе с тем, нельзя не согласиться с Гордоном в одном важном аспекте: оценивая драматургический аспект прочтения Гилельсом «Свадьбы Фигаро» нельзя забывать, что «это вовсе не опера, а совсем другое сочинение: Фантазия на две темы... – как сказано у Листа»²²⁴. Однако Рабинович этого жанрового, стилистического и содержательного различия не рассматривает и не учитывает.

С аналогичным смещением самой направленности критических оценок мы встречаемся также в известной статье Г. Когана, в которой сопоставляются исполнительские интерпретации парофраза Верди-Листа «Риголетто». Коган делает вывод: «Бузони рельефнее, правдивее, чем Есипова, обрисовывает героев драмы <...> Он пошел дальше Листа, развел, углубил, заострил те элементы, которые присутствовали в ней в зародыше»²²⁵. Вместе с тем, эстетическая задача парофраза, фортепианной транскрипции – скорее напомнить слушателю о прослушанной им опере, возродить в его слухе тематический материал произведения. Таким образом, исполнение Есиповой – изысканной и одновременно смелое, виртуозное, возможно, стилистически ближе в плане реализации жанра.

²²² Гордон Г. Указ. соч. С. 91.

²²³ Там же. С. 90.

²²⁴ Там же. С. 93.

²²⁵ Коган Г. Ферруччо Бузони. 2-е изд., доп. М., 1971. С. 92.

Аналогичные соображения могут быть высказаны и по поводу блестательного, прекрасного, беспредельно увлеченного исполнения юным Гилельсом «Свадьбы Фигаро». Любопытно отметить, что Альшванг, восторженно характеризуя блестательное исполнение пианистом этого сложнейшего в виртуозном плане произведения, отметил: «”Свадьба Фигаро” – это вещь, выражающая всю полноту моцартовской жизнерадостности. Такого исполнения “Свадьбы Фигаро” нам еще не приходилось слышать»²²⁶.

Следует подчеркнуть, что, невзирая на неприятие ряда высказанных Рабиновичем положений, в окончательных итогах и выводах своей книги Гордон в целом солидарен с Рабиновичем. Он разделяет также основополагающее положение, сформулированное Рабиновичем в его труде «Исполнитель и стиль»: «Среди великих пианистов современности по крайней мере трое – Э. Гилельс, С. Рихтер, А. Микеланджели... – являются зачинателями и знаменосцами складывающегося нового виртуозного стиля» <...> Рабинович сделал тот вывод, к которому мы хотим подойти»²²⁷.

В заключительной части творческого портрета Рабинович останавливается на особенностях интерпретации Гилельсом музыки Бетховена. Эта часть репертуара пианиста и поныне является образцом, эталоном совершенства в сфере интерпретации сочинений композитора для молодого поколения пианистов. Закономерно, что Баренбойм в своем исследовании также делает акцент на бетховенских интерпретациях Гилельса. Напомним, что, как указывалось выше, в годы, создания Рабиновичем портрета Гилельса, пианист еще только приступал к переосмыслению свой интерпретаторской позиции. В своих оценках Рабинович преимущественно опирается на трактовки пианиста, которое относится к так называемому «советскому» периоду его исполнительской деятельности.

²²⁶ Альшванг А. Указ. соч. С. 66–67.

²²⁷ Гордон Г. Указ. соч. С. 76.

Рабинович отмечает, что игре пианиста присущи как «неодолимость, непреклонная сила бетховенского духа», так и типичные для музыки композитора «жизненный реализм, страстный “плебейский” демократизм, массовость, черты ораторства, лаконизм»²²⁸. Сопоставляя интерпретации концерта Бетховена до мажор Э. Гилельсом и В. Гизекингом, исследователь опирается на записи тридцатых годов, где молодой Гилельс исполняет концерты с оркестром под управлением советского дирижера К. Элиасберга. Рабинович отмечает, что в «жесткой прямолинейности гигельсовской трактовки словно уже читается будущий бетховенский эпиграф «Es muss sein»²²⁹.

Нельзя не отметить, что в более поздний период Гилельс, исполняя тот же концерт с Кливлендским симфоническим оркестром под управлением Д. Сэлла, пересмотрел свою трактовку в сторону большей сдержанности, строгости, что также вызвало дискуссии. Мнения критиков разделились, что нашло отражение как в советских, так и в зарубежных публикациях. На наш взгляд, в трактовке концерта Гилельсом в тридцатые годы доминирует пафос жизнеутверждения и героизма, а в трактовке пятидесятых – скорее тяготение к классическому мироощущению, большей сдержанности, уравновешенности трактовок. Это находит отражение в использовании всего комплекса средств выразительности – темпа, динамики, исполнительской архитектоники, педализации и др.

Глубоко прав Рабинович, отмечая, что в истолковании бетховенской музыки молодой Гилельс находит опору в симфонизме, а также в отказе от «моцартизации» музыки композитора. Рабинович также высказывает весьма важную на наш взгляд, мысль о том, что «бетховенское ощущение Гилельса не прикреплено ни к «раннему» ни к «позднему» Бетховену. Благодаря удивительной соразмерности игры, чистоте звукового воплощения Гилельсу

²²⁸ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 195.

²²⁹ Там же. С. 195.

удалось достичь синтеза раннего Бетховена в его взаимосвязи с гайдновской стихией с драматической возвышенностью и яркостью среднего периода бетховенского творчества. «Юмор вносится легкими акцентами, динамическими контрастами, полиритмии...»²³⁰

Как нам представляется, в связи с эволюцией творческого мироощущения Гилельс с годами стал склоняться к передаче трансцендентности, характерной для поздних бетховенских творений. Не случайно в программу своего последнего концерта в Большом зале ленинградской филармонии он включил Двадцать девятую сонату композитора.

Интерпретации Гилельсом этого грандиозного бетховенского творения Баренбойм посвятил в своей книге отдельную главу. Исследователь пишет, что Гилельсу удалось в истолковании сонаты достичь сплава полифонического принципа с сонатно-драматургическим симфоническим началом. «И в результате он создал величественный и многозначительный художественный образ, включающий в себя решительность, упорство, грацию, неудержимую жизнерадостность, первозданный хаос, целомудренный покой, противоборство, устрашение и – в конце фуги – пламенные героические порывы, перекликающиеся с идеями первой части»²³¹.

Заслуживает внимания также обобщающий вывод современного критика В. Крушельницкого в статье с показательным названием «Почему отношение к Гилельсу так несправедливо». Крушельницкий, в противовес Рабиновичу, отказывается причислить Гилельса к представителям романтического пианизма: «В нем соединился Серебряный Век Нейгауза, и советский, патетический, волевой пианизм. Я люблю Гилельса за другое... За его матово волшебный звук, за его космичность <...> Гилельс исполнитель

²³⁰ Баренбойм Л. Эмиль Гилельс. С. 102.

²³¹ Там же. С. 19.

меры. Он хорошо знал и чувствовал меру. А романтизм безмерен»²³². При всей условности и неоднозначности подобного вывода мы усматриваем в нем определенное зерно истины.

Подводя итог нашим размышлениям, можно сказать, что созданный Рабиновичем творческий портрет благодаря своей емкости, разносторонности и содержательности активно стимулировал мышление критики и не мог не оказаться своего воздействия на восприятие слушателей. Безусловно, оказал он влияние и на творческую позицию самого Гилельса, который, как метко отметил Рабинович, в те годы еще как художник и мыслитель находился «в пути». По убеждению современных музыкантов Гилельс не только раздвинул и расширил горизонты возможностей фортепианной игры, но и предопределил перспективы и ориентиры ее развития на многие годы вперед.

Мария Гринберг

Д. А. Рабинович – один из немногих, кто с неослабевающим интересом и восхищением следил за эволюцией искусства Марии Израилевны Гринберг. Имя этой замечательной пианистки советский эпохи мало известно современному молодому поколению российских музыкантов. В Китае на сегодняшний день о плодотворной и разносторонней деятельности Гринберг осведомлены лишь немногие. Между тем, Гринберг занимала одно из ключевых мест в отечественной фортепианной культуре своего времени.

Не всегда строгие, мужественные, не по-женски волевые и по сути своей классичные интерпретации пианистки находили понимание у аудитории, тем не менее концерты пианистки неизменно проходили с аншлагом, на них собиралась понимающая публика, подлинные ценители фортепианного искусства. Г. Коган в статьях, относящихся к началу

²³² Крушельницкий В. Почему отношение к Гилельсу так несправедливо. URL: <https://dzen.ru/a/X4EsjUKmlnP38o7a?ysclid=m7nhnsz8fo868505029> (дата обращения 25.02.2025)

тридцатых годов, отмечал: «... Наибольшие споры вызывает ученица Ф. М. Блуменфельда, а затем К. Н. Игумнова, московская пианистка М. Гринберг. Никто, конечно, не отрицает ее даровитости, прекрасно выработанных пальцев и других технических достоинств. Но многим кажется, что ее дарование малосодержательно, что... ради скорого темпа она готова пожертвовать музыкальным смыслом произведения. Мы не согласны с таким взглядом»²³³.

Спустя четверть века Коган отмечает: «Мария Гринберг – одна из самых выдающихся представительниц советского пианистического искусства. Ее исполнение отличается не только культурой, вкусом, превосходным понимание музыки... Оно особенно впечатляет гораздо реже встречамыми чертами – силой и своеобразием художественной мысли, долгим эмоциональным “дыханием”, чуткостью к краскам звучания»²³⁴.

Необычная по силе и привлекательности игра артистки находилась в поле зрения Рабиновича на протяжении долгих лет, характеризуя «трудные и долгие искания пианистки, начиная с ее вступительных экзаменов в консерваторию, когда она покорила взыскательную комиссию неординарностью своей творческой личности. Наблюдения исследователя охватывают процесс эволюции пианистки в его целостности. Гринберг оказалась единственной из советских пианистов, кто в свое время полностью исполнил и записал на пластинки цикл из тридцати двух бетховенских сонат.

«Покоряет захваченность музенированием, правдивый искренний тон, непреклонная воля и – самое главное – яркая образность... Подобной образности и силы воздействия Мария Гринберг достигает выпуклой передачей крайних душевных состояний»²³⁵, – характеризовал игру пианистки А. Аджемов. В советский период записи эти разошлись огромным

²³³ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 443.

²³⁴ Там же. С. 444.

²³⁵ Цит. по: Гринберг Мария Израилевна // Архив пианистки : ноты, книги, музыка, статьи : [сайт]. URL: <https://notkinastya.ru/grinberg-m-i/?ysclid=lyjb0k9180676436411> (дата обращения: 23.01.2024).

тиражом и стали для учащихся музыкальных учебных заведений разных уровней эталонными, образцовыми. Ценность записей цикла сонат Бетховена Гринберг велика и поныне. Современный музыковед С. Вартанов пишет: «Она достигла высшего мастерства с точки зрения фразировки, чувства паузы. И ещё это чувство протяжённости звука. Берётся звук и есть понимание, в какой момент надо взять другой, чтобы не остановилось движение.... В этом плане её исполнение меня поражает. Она абсолютный музыкант. Та серия пластинок с 32 сонатами Бетховена – уникальная»²³⁶.

Рисуя портрет пианистки, Рабинович сосредотачивает свое внимание на ее концертных программах, в которых изначально проявилась тенденция к творческому экспериментированию. Так, Рабинович вспоминает одно из ее выступлений артистки уже в 1959 году, когда программа ее концерта состояла из исключительно редко исполняемых в те годы произведений старинной музыки – двух фантазий Телемана, жиги Грауна, пяти сонат ученика Д. Скарлатти А. Солера и практически не знакомого тогда широкой публике сочинений португальского композитора М. Альбениса. Время показало актуальность и жизненность предпринятых пианисткой усилий по возрождению старинного клавирного репертуара. В то же время, по наблюдению Рабиновича, в игре Гринберг не наблюдалось тенденции к внешне ретроспективному исполнению этой музыки: «Пианистка играла крепко и напористо, моментами хлестко, моментами погружаясь в задумчивость... все-таки в существе своем романтичную»²³⁷.

Высоко оценивает Рабинович также программу из редко исполняемых произведений Баха, исполненную Гринберг. Он отмечает, что в ее интерпретации предстал Бах «молодой, беспокойный... в своей гордой

²³⁶ Вартанов С. Великий музыкант Мария Гринберг : какой она была на уроках и в жизни. Вспоминает Сергей Вартанов. URL: <https://dzen.ru/a/XxKamxWa2GprnvM1> (дата обращения: 27.01.2024).

²³⁷ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 208.

«плебейской непримиримости, так напоминающей нам Бетховена!»²³⁸. Следует подчеркнуть, что, в отличие от Рабиновича, другие критики, в том числе Коган, весьма критично отнеслись к прочтению музыки Баха пианисткой, отмечая, впрочем, что его мнение отнюдь не умаляет выдающихся качеств пианистки, а, напротив «является данью уважения к этим качествам: только с художником глубоким, принципиальным уместен спор о принципах его искусства»²³⁹, – подчеркивает он.

Анализируя исполнение Гринберг бетховенской музыки (в частности, помимо цикла сонат он останавливает внимание на трактовку ею концертов для фортепиано с оркестром). «Вариаций на тему Паганини И. Брамса, «Симфонических этюдов» Р. Шумана, Рабинович усматривает в игре пианистки антиромантические тенденции. Он отмечает также, что в процессе творческой эволюции в игре пианистке давали о себе знать рационалистические тенденции, а также склонность к догматическим преувеличениям.

«Антиромантическая Гринберг пребывала в постоянном споре с Гринберг-романтиком. Требования разума спорили в ней с влечением чувств, осознаваемое – с интуитивным»²⁴⁰, – замечает Рабинович. Известно, что Гринберг была среди тех, кто в тридцатые годы безоговорочно принял новаторскую интерпретацию бетховенских сонат А. Шнабелем. Слушая сегодня записи Гринберг. Можно усмотреть, что она восприняла от австрийского пианиста склонность к темповой поляризации частей. Что касается ритмического подхода, то Гринберг, в отличие от Шнабеля, оставалась приверженцем большой ритмической строгости и устойчивости.

Следуя традициям Антона Рубинштейна, Мария Израилевна не ограничивалась артистической деятельностью, а была подлинным музыкантом-просветителем. Широкое распространение получили в 50-60-е

²³⁸ Там же. С. 208.

²³⁹ Коган Г. Вопросы пианизма... С. 446.

²⁴⁰ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 226.

годы XX века записи уроков Марии Израилевны по работе над сонатами Бетховена, которые и сегодня по методической убедительности и разносторонности отнюдь не утратили своей актуальности. Восхищает, с каким предельным вниманием пианистка следует в своих рекомендациях за тончайшими деталями авторского текста.

При этом она предоставляет исполнителю возможность творческого выбора. «Каждый динамический оттенок, каждая смена тональности. имеет тысячу различных значений, и дело исполнителя выбрать те из них, которые бы естественно слились как с музыкой, так и с личностью интерпретирующего её, то есть составить свою индивидуальную исполнительскую партитуру для каждого данного произведения»²⁴¹, – отмечает Гринберг в методических комментариях.

Бетховенскую фактуру она трактует как многослойную симфоническую партитуру, проводит убедительные аналогии с тембровыми особенностями звучания различных оркестровых инструментов, предлагает интереснейшие образные параллели. Особое внимание Гринберг обращает на убедительность в передаче целостной формы произведения. Остается сожалеть, что эти уникальные записи, которые можно сопоставить с «Беседами у рояля» Н. Е. Перельмана, мало распространены в практическом обиходе современных педагогов и учащихся.

Одной из первых начала она использовать СМИ для распространения своих глубоко продуманных педагогических установок в сфере изучения музыки Бетховена. Мария Израилевна выпустила пластинки с исполнительскими и педагогическими комментариями, что оказалось широко востребованным и заметно повысило уровень фортепианного преподавания в стране. Созданный Рабиновичем портрет пианистки дает представление об

²⁴¹ Слюсарева Е. Начальный период работы над сонатой Бетховена F-dur в старших классах фортепиано. Дата публикации 5 мая 2018 года. URL: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/311015-nachalnyj-jetap-raboty-nad-i-chastju-sonaty-f> (дата обращения: 15.06.2024).

особенностях исполнительских трактовок пианистки и о том вкладе, который Гринберг сделала в сферу становления исполнительской и педагогической культуры России.

Святослав Рихтер

Свою уникальную книгу «Портреты пианистов» Д. Рабинович завершает размышлениями о творческом пути выдающегося музыканта современности Святослава Рихтера. Святослав Рихтер – фигура знаковая для XX столетия, таковой остается она и поныне, что Рабинович настоятельно подчеркивает в созданном им портрете. Немаловажно также, что как Рихтер, так и Гилельс, вследствие творческой универсальности поныне являются кумирами не только для российских, но и для многих зарубежных, в том числе китайских пианистов, мечтающих о достижении мировой славы, вершин мастерства.

За истекшие десятилетия после выхода в свет труда Рабиновича о Рихтере появился большой объем разнообразных, разножанровых, порой противоречивых материалов. Достаточно назвать фильмы: «Рихтер непокорённый» (1998), «Загадка Рихтера» (2015); книги: Г. Цыпина «Святослав Рихтер: творческий портрет» (1981); «Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей» (2000); Б. Монсенжона «Рихтер. Диалоги. Дневники» (2002); В. Чемберджи «Святослав Рихтер. О Рихтере его словами» (2017) и немалое количество статей. Тем не менее, портрет, созданный в середине прошлого столетия Рабиновичем, оказался основополагающим в результате чего на характеристики, данные Рабиновича опирается большинство авторов, пишущих о Рихтере.

Так, Рихтера наряду с Гилельсом Рабинович назвал «гроссмейстерами фортепианного искусства», что неоднократно повторялось в критических исследованиях последующих времен. Широкое распространение получили

также такие предложенные Рабиновичем определения универсальной природы артистической личности Рихтера как «Рихтер – атакующий» и «Рихтер – музенирующий». Эта подмеченная Рабиновичем двойственность природы художественного дарования пианиста впоследствии переживала процесс эволюции – художественной трансформации, смыслового переосмыслиния, не утрачивая при этом своей первичной сути.

Творческий путь Рихтера при всем его величии был неоднозначен и полон исканий. Рабинович остро чувствовал и уже в те далекие годы предсказал неоднозначность будущей артистической судьбы артиста. В определенные периоды в мироощущении пианиста доминировал «Рихтер – атакующий», однако в заключительный период творческого пути, безусловно, удерживал верх «Рихтер-музенирующий». Это дало о себе знать в репертуарных смещениях, в переосмыслинии пианистом интерпретации музыки Бетховена, Брамса, Шопена, Шумана. По-иному стал истолковывать пианист бетховенские сонаты, прежде всего – поздние, концерты для фортепиано с оркестром, «Вариации на тему Диабелли»

По наблюдениям Л. Гаккеля, Рихтер на заключительном этапе «старался вписать себя в рамки камерного музенирования – от “Декабрьских вечеров” до фестиваля в Тарусе и совсем уже домашних собраний в Верхнем Посаде. Вероятно, ему хотелось укрыться от прожекторов официальной известности и создать тесную слушательскую среду. Это не удавалось в полной мере: государственный статус известнейшего советского артиста так или иначе давал о себе знать²⁴². Таким образом, в опоре на положения работы Рабиновича можно вновь и вновь углубить представления о процессе эволюции артистического стиля выдающегося пианиста современности.

На первый план исследователь выводит характерное для пианиста ощущение широкохватности, которое современные критики нередко

²⁴² Гаккель Л. Е. Святослав Рихтер : «Для кого же сегодня играть? // Вестник Академии русского балета им А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42) С. 152–154.

заменяют словом космизм. Причем, как подчеркивает Рабинович, речь идет не просто о всеобъемлющем репертуаре пианиста, а о «противоположности самоочевидной монолитности» (имеющей место у Антон Рубинштейна, Г. Нейгауза, С. Фейнберга и др.) уникальной «многоликости». «Применительно к Рихтеру нецелесообразно ставить специальный акцент на каких-то его репертуарных пристрастиях, тем более через них искать путь к его индивидуальности»²⁴³, – подчеркивает Рабинович.

Именно это редчайшее качество мироощущения Рихтера и предопределяет космизм его искусства. Рабинович глубоко прав – вселенское начало, пронизывающее мироощущение пианиста, явление уникальное в исполнительском искусстве. Именно оно и является отличительным признаком облика Рихтера как художника. Рихтер больше чем пианист, он «соединительное звено между настоящим и вечностью» – писал о Рихтере Альфред Шнитке, – его проблемы располагаются на уровне более высоком... они возникают и решаются на стыке искусства, науки и философии, в точке, где единая истина выражается универсально и всеобъемлюще»²⁴⁴.

Нельзя не отметить, что идея космизма в фортепианном искусстве в наши дни достаточно широко (возможно, излишне широко) распространена в сфере исполнительского музыкознания. Так, скажем, на наш взгляд, достаточно дискуссионной является характеристика, которую В. Чинаев дает достаточно рациональной интерпретации двух последних сонат Бетховена М. Плетневым: «Исповедальность – и движенье космических светил, проблема души – и выходы в беспределья <...> Бетховенские 110 и 111 опусы преподаны Плетневым как сонорные символы... императивного,

²⁴³ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 247.

²⁴⁴ Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей. М., 2000. С. 295.

бесспорного. “Моральный закон” во мне и выход к “звездному небу надо мной”...»²⁴⁵.

Об интеллектуализме Рихтера, о его стремлении к синтезу, упорядочиванию жизни и искусства также сказано немало. Действительно, выдающийся музыкант современности «всегда стремился к цельности, к единству, к пропорциональности, к симметричности. Для него эти качества воплощали две геометрические фигуры: круг и пентаграмма»²⁴⁶, – делает вывод современная критика.

Можно с уверенностью сказать, что именно вселенское начало в художественном видении пианиста приводило в восторг Г. Нейгауза, который выделял Рихтера из всей многоликой плеяды своих учеников. В этом плане философскую позицию Рихтера можно сопоставить с бетховенской, не забывая, разумеется, при этом о различиях композиторского и исполнительского предназначений в искусстве.

«Споры о том, к какому стилю следует причислять музыку Бетховена – к классицизму, романтизму или экспрессионизму – не утихают и поныне. С нашей точки зрения, Бетховен – и в этом его уникальность в истории музыки – может быть соотнесен с любым из перечисленных стилей»²⁴⁷ (). Исследователи говорят также об абсолютной иррациональности бетховенской эволюции, «мешающей» более или менее связно выстраивать историю новой европейской музыки. Рихтера также, вследствие его творческой универсальности невозможно отнести ни к одному из исполнительских стилей, искусство его не вписывается в прокрустово ложе ни одной из существующих пианистических типологий.

²⁴⁵ Чинаев В. П. К вопросу о новой парадигме в исполнительстве. Тенденции в современном клавирно-фортепианном искусстве (на примере интерпретаций А. Штайера, Т. Бегина, М. Плетнёва, А. Любимова, П. Андершевского) // Фортепиано сегодня : сб. статей по материалам II Всерос. науч.-практ. конф. «Фортепиано сегодня» 17–18 февр. 2020 года. Санкт-Петербург ; Саратов, 2023. С. 21–22.

²⁴⁶ Борисов Ю. Записи Рихтера // Литературная газета. 2000. 8–14 марта. С. 13.

²⁴⁷ Хитрук А. Ф., Тимченко И. Е. Исполнительские парадоксы... С. 152.

Грандиозная фигура Рихтера по-своему непостижима, трудно поддается целостному охвату, что ставит в тупик уже не первое поколение исследователей. В интерпретациях Рихтера парадоксально обозначены различные, а порой и противоречащие друг друга черты, причем, нередко, в определенные периоды творчества, они предстают доведенными до крайности. В связи с этим, искусство Рихтера, по наблюдению Рабиновича порой скорее подавляло мощью, чем дарило наслаждение и радовало артистичностью.

Так, по свидетельству Рабиновича, исполняя на эстраде «Дикую охоту» Ф. Листа, Рихтер, «будто охваченный внезапным пароксизмом бешенства, поразил стихийной необузданностью... В этой исступленной... ярости почувствовалось нечто беспричинное»²⁴⁸. Позволим себе предположить, что в этом страстном порыве нашло отражение стремление пианиста вывести музыку Листа за пределы установившихся исполнительских стереотипов, «взорвав» рояль, вернуть трансцендентному этюду композитора его исконную суть.

Как известно, программа этюда восходит к роковому образу Вотана из древнегерманских сказаний, взглянув в глаза которого человек мог либо умереть, либо утратить рассудок. Рабинович полагает, что процесс поиска Рихтера в сфере листианства растянулся на долгие годы и увенчался созданием уникальной по силе и значимости интерпретации си минорной листовской сонаты. Еще более сложным и противоречивым явился путь Рихтера к постижению загадки шопеновской музыки.

Нельзя не согласиться с Рабиновичем, что Рихтер, осваивая за короткий срок грандиозные пласти музыки (все этюды Листа, все сонаты Шуберта, «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, большой объем ра�ахманиновской, прокофьевской музыки и пр.) «приводит в движение» неисчерпаемые внутренние резервы личности с целью определить свою

²⁴⁸ Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 245.

личностную позицию, преодолеть заштампованность интерпретаций, бытующих на концертной эстраде эпохи.

Подобный подход по плечу лишь избранным. Подражать в этом плане мастеру чрезвычайно сложно, практически невозможно, для этого необходимо обладать той феноменальной, подвластной Рихтеру способностью мыслить крупными, обобщенными категориями. С юных лет ему дано было читать музыку, как читают книгу: «Читал целыми днями, не торопясь, перечитывая прочитанное, наслаждаясь чтением... Музыка и стала для него вскоре «открытой книгой»²⁴⁹.

Можно, на наш взгляд, поспорить с утверждением Рабиновича, что у Рихтера нет или почти нет излюбленных областей репертуара. Избирательность, пристрастность – неотъемлемое качество сильной масштабной творческой личности. Пианист признавался также, что есть множество сочинений, которыми он восхищается и любит слушать, но по каким-то личностным. Психологическим причинам у него не возникает желания их исполнять.

«Мой принцип, что надо играть только те сочинения, в которые действительно влюблен, а не те, которые обязательно «принято» играть»²⁵⁰, – говорил Рихтер. Не случайно Давид Абрамович сам начинает писать портрет пианиста, характеризуя его дебютное выступление с Шестой сонатой С. Прокофьева. Можно полагать, что могучий удар “col pugno” стал визитной карточкой пианиста в сфере прокофьевского репертуара, где он явился и первооткрывателем, и первоходцем.

По сути дела, в созданном Рабиновичем портрете, невзирая на признание универсальности и широкохватности рихтеровского репертуара, отчетливо проступают такие его доминанты как Шуберт, Прокофьев,

²⁴⁹ Там же. С. 246.

²⁵⁰ Святослав Рихтер об исполнительстве. Дата публикации 23 апреля 2016 года. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/richter-aforism/?ysclid=lyk5zcr1wn834630638> (дата обращения 13.07.2024).

Бетховен. Эту мысль разделяет Л. Гаккель: «Он играет Бетховена: это всегда *непротиворечиво* – без резких темповых и динамических контрастов, звучность одновременно и слитная, и прозрачная. Это космос лежит перед вами во всей своей законченности. В рихтеровском Шуберте гипнотизирует ровность, или – иначе сказать – мерное движение времени: по своему «земному пути» идет одинокий странник. А в Прокофьеве пианист невероятно тонизирован энергией, «ударность фортепиано достигает предела»²⁵¹. Данные Гаккелем характеристики отношения Рихтера к интерпретации музыки разных композиторских стилей при своем лаконизме удивительно точны. В статье Рабиновича можно найти рассуждения, которые в известном смысле стали предпосылкой для сделанных современным исследователем Гаккелем выводов. К названным трем именам, которые составляют доминанту творческих устремлений пианиста, на наш взгляд, следует добавить Р. Шумана.

Как полагает Рабинович, Рихтер-художник в своем искусстве тяготел к двум противоположным центрам, один из которых – музицирование, определившее исполнительскую интонацию пианиста. Кто, как не Шуман в своих фортепианных творениях в лице Флорестана и Эвзебия тяготел к аналогичным крайним эмоциональным центрам? Состояние музицирования, когда Рихтер, пребывая наедине с музыкой как бы забывает о присутствии публики, и достигает полнейшей отрешенности, «Он сидит откинувшись. Голова чуть склонена набок. Лицо задумчиво и сосредоточено. Жесты мягкие и осторожные»²⁵². Олицетворением этого состояния может послужить исполнение Рихтером лирических страниц из «Фантастических пьес» Шумана. По сути дела, преподнесение пианистом таких проникновенных миниатюр как «Вечером» и «Отчего?» это уже не лирика, а скорее трансцендентная медитация.

²⁵¹ Гаккель Л. Е. Святослав Рихтер : «Для кого же сегодня играть? // Вестник Академии русского балета им А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42) С. 152–154.

²⁵² Рабинович Д. Портреты пианистов... С. 256.

Рабинович подмечает, что два противостоящих друг другу эмоциональных начала живут в рихтеровских громадных руках. «Перефразируя популярное изречение, следовало бы сказать, что руки – зеркало души пианиста», – пишет он. Оба названные состояния нашли широкое отражение в фотоархиве Рихтера. Это проницательное наблюдение Рабиновича можно было бы спроектировать и на искусство других крупных пианистов.

Второе состояние пианиста, именуемое Рабиновичем как «Рихтер – атакующий» знаменует стихию безудержности, экстаза, обжигающей, безудержной возбужденности. Показательно, что Рабинович в качестве примера приводит пьесу «Ночью» из тех же шумановских «Фантастических пьес». К названным двум состояниям артиста мы позволим себе добавить еще и третье – Рихтер возвышенно радостный, примиренный, просветленный. Именно в этом ключе, с улыбкой счастья, исполняет он полного света жизнерадостного Гайдна, который, как известно, был любимым композитором Прокофьева – рихтеровского кумира.

Прокофьев называл Гайдна «самым детективным композитором». «Милый Гайдн, я его очень люблю, а другие пианисты? Сравнительно равнодушны»²⁵³, – сокрушался Рихтер. Подобные параллелизмы весьма интересны и поучительны в мире исполнительского искусства. Вспомним, что именно Рихтеру принадлежат замечательные слова, обращенные ко всем без исключения пианистам: «Необходима вера в сочинение, полное доверие к тому, что сочинение выражает и как оно написано. Без веры в сочинение нельзя хорошо сыграть его»²⁵⁴.

Закончить свои размышления мне хотелось бы словами нашего замечательного современника А. Шнитке: «Святослав Рихтер олицетворяет

²⁵³ Святослав Рихтер об исполнительстве. Дата публикации 23 апреля 2016 года. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/richter-aforism/?ysclid=lyk5zcr1wn834630638> (дата обращения 13.07.2024).

²⁵⁴ Там же.

некую вершину, где реальность музыки уже становится ее историей. Никакие соображения, что Рихтер – наш современник, что его можно увидеть и услышать, не могут хоть на секунду сделать его привычным: Рихтер уже десятилетия стоит в одном ряду с такими фигурами, как Шопен, Паганини, Лист, Рахманинов»²⁵⁵.

Исследование Д. Рабиновича «Портреты пианистов» явилось первым обобщающим трудом в плане определения и систематизации закономерностей становления отечественного пианизма в советский период. Написанный прекрасным художественным языком, емкий в смысловом отношении труд Рабиновича и поныне остается эталонным образцом жанра исполнительского портрета в российском музыкоznании.

²⁵⁵ Фонд Святослава Рихтера. URL: <http://richterfoundation.ru/zitaty.htm> (дата обращения: 13.07.2024).

ГЛАВА 3. Д. А. РАБИНОВИЧ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИАНИСТАМИ МУЗЫКИ Ф. ЛИСТА И Ф. ШОПЕНА

3.1. Анализ работы Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль»²⁵⁶

Перу Д. А Рабиновича принадлежит также достаточно лаконичное и одновременно поразительно смелое и емкое исследование, посвященное эволюции листовских трактовок пианистов, что весьма актуально для современной концертной ситуации в данной сфере. Новаторские прозрения Листа изначально вызывали небывалые по длительности и остроте споры: «Интерес к Листу то возрастал до громадных масштабов, то весьма ощутимо падал <...> Универсальных листианцев не существует»²⁵⁷, – замечает исследователь. Сделанные Рабиновичем выводы и сегодня не утратили своей актуальности.

Современное исполнительство переживает известный кризис, связанный с перенасыщенностью музыкального информационного потока, предопределившего трансформацию слушательского восприятия. «Искусство, к сожалению, стало слишком «расхожим», слишком навязчивым и, главное, слишком мало требующим в смысле культуры восприятия, – замечает Л. Наумов. – Оно...перестало быть таинством»²⁵⁸. Это не могло не отразиться и на восприятии листовских творений.

Размышления над провидческой статьей Рабиновича, написанной в середине прошлого столетия, позволяют нам вступить в диалогическое общение с ее автором пол вопросам о месте сочинений Листа пианизме

²⁵⁶ В параграфе 3.1. использованы материалы из статьи: Гу Юнчэн, М. Смирнова. Исследование Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» в контексте современности. Художественное образование и наука = Arts Education and Science. – 2024. – № 2. – С. 93–101.

²⁵⁷ Рабинович Д. Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль // Рабинович Д. Исполнитель и стиль... М., 1979. Вып. 1. С. 82.

²⁵⁸ Наумов Л. Мало быть «стоиком» – нужно бороться // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2020. С. 39.

будущего. Парадоксом современной концертной эстрады является уход от фортепианоцентричности: лидирующая позиция рояля как инструмента универсального заметно пошатнулась.

Молодой российский пианист Юрий Фаворин называет это характерной чертой времени: «Рояль более не является инструментом „для завоевания аудитории“»²⁵⁹. Можно полагать, что назрела необходимость, следуя листовским идеалам, вновь искать путь к утверждению рояля как инструмента всемогущего, универсального.

«Мы все стоим на пороге некоей новой – «виртуальной» – культурной эры... Причем все быстро уравнивается, утрачивая былое понятие раритета, становится общедоступным фактом»²⁶⁰, – сокрушается В. Чинаев. Но искусство Листа по природе своей «раритетно», оно предназначено поражать, «встряхивать» умы, побуждать к действию, трансформировать восприятие. Музыку Листа легче погубить, чем опустить до уровня обыденного. Этому противостоит высокий интеллектуализм музыки Листа, характерная для нее поразительная энергия сопротивления.

Среди основных стилистических направлений в сфере листианства своего времени Рабинович выделяет тяготение к «листовскому демонизму», к лирике, народному элементу, бравуре. Можно полагать, что за истекшие десятилетия листовский демонизм, мистицизм» утратили свою первозданность и заметно преобразились.

Тенденция отрицания демонизма и мистицизма в трактовке музыки Листа утвердилась еще в эпоху так называемого «советского пианизма». Рабинович отмечает: «Искусство наших лучших концертантов... покоится на здоровом реалистическом фундаменте. В нем не встретишься ни с

²⁵⁹ Чинаев В. П. За границами мейнстрима : интервью [2015 года] // Юрий Фаворин : [офиц. сайт]. URL: http://favorin.ru/articles_rus_2015.html (дата обращения: 20.03.2023).

²⁶⁰ Чинаев В. П. «Эффект контрапункта» : русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России : история и современность... М., 2016. С. 15.

субъективной замкнутостью артиста в себе самом, ни с мистической отрешенностью»²⁶¹.

Более полувека спустя С. Грохотов делает следующий вывод: «Исполнительское искусство напрямую зависит от текущих общественных условий – организации концертной жизни, критики, социального состава публики. Тем более наглядно эта зависимость проявлялась в условия Советской России и СССР с их тотальной регламентацией и идеологизированностью»²⁶².

Можно полагать, что определенным следствием эстетических установок «советского пианизма» явилось утверждение на эстраде Листа – приподнято-праздничного, ярко-виртуозного, а также пронизанного героическим пафосом. В наши дни в связи с изменением критериев слушательских предпочтений все более утверждается на концертной эстраде Лист декоративный, нарядный, театрализованный.

Обратимся к раскованной, пафосной, ярко зреющей интерпретации прославленным китайским артистом Ланг Лангом Второй Венгерской рапсодии Листа. Для его исполнительской манеры характерно применение эффектных театрально-сценических приемов. В результате элементы его трактовки популярного сочинения Листа ассоциируются в известной мере с экстравагантными шоу эффектами. Ланг Ланг сопровождает исполнение экспрессивной жестикуляцией и мимикой. Весьма неожиданны и эффектны в его игре паузы-вопросы, паузы-восклицания, паузы-обрывы.

Вспомним, что весьма смелые темпоритмические и динамические эффекты использовали в трактовке данного листовского сочинения также пианисты прошлого. Так, в блистательно виртуозном преподнесении Второй рапсодии Сергеем Рахманинов угадываются иронические, даже

²⁶¹ Рабинович Д. Мысли о листианстве... С. 93.

²⁶² Грохотов, С. В. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность... С. 67.

саркастические интонации. Что касается Ланг Ланга, то для его шикарного исполнительского почерка подобный подход отнюдь не характерен.

Вторая рапсодия Листа по сути своей допускает богатейшие преобразования и даже мистификации, что сродни листовскому артистическому кредо. Сегодня можно услышать и остро пародийные образцы преподнесения Второй рапсодии. Оригинальное эстрадно-юмористичное, четырехручное исполнение этого удивительного сочинения Листа предложили Борге Розенбаум и Леонид Хамро. В 2017 году Рапсодия Листа появилось в репертуаре и обрела совершенно новое, уникальное звучание в исполнении фортепианного трио Bel Suono. Игра музыкантов покорила аудиторию виртуозным блеском, неожиданными темповыми смещениями, чарующей красочностью.

Не угасает интерес к наследию Листа и в эпоху постмодерна. На этом этапе у пианистов усилилась надежда прорыва к неведомому, трансцендентному. Листовская «Трансцендентность» – не просто выход за пределы пианистических возможностей, но прежде всего неодолимое стремление, преодолевая духовную гравитацию, прорваться в высшие сферы бытия и познания, что удается немногим.

Мистическое, демоническое начало при полном отсутствии внешних эффектов выявлял в своих уникальных, мужественных, предельно концентрированных интерпретациях «Трансцендентных этюдов» Владимир Софроницкий. «Звучности весомые, темпы часто заторможенные, и пламенный темперамент артиста с усилием пробивается сквозь сдерживающую его броню»²⁶³, – так характеризует стиль игры Софроницкого Рабинович. Не чужды выдающемуся мастеру также самозабвение, ярость, наэлектризованность, лежащие в основе листианского мироощущения.

В наши дни погони за безопасностью черты эти во многом утрачены листианцами. Так, С. Рихтер, оценивая исполнение прославленным Евгением

²⁶³ Рабинович Д. Мысли о листианстве... С. 92.

Кисиным листовского этюда f-moll, отметил: «Хорошо выучен, хорошо играет, но не бросается, очертя голову, в море. А может быть никогда и не бросится»²⁶⁴. Как нам представляется, возврат современных пианистов в зону крайних эмоциональных состояний, в область беспредельного риска – один из путей возрождения листовской музыки в ее первозданности.

Постоянно выносит на эстраду и записывает листовские сочинения Даниил Трифонов. За феерическое и весьма оригинальное исполнение «Трансцендентных этюдов» он был удостоен премии Грэмми. Трифон рассказывает: «Во время записи «Трансцендентных этюдов» представлял множество сюжетов. Например, что каждый этюд – прихожанин церкви со своими мыслями, чаяниями, проблемами»²⁶⁵.

Окидывая взглядом пианизм своего времени, Рабинович отмечает, что Игумнов с максимальной полнотой раскрывал себя в лирико-философской сфере, Нейгауз покорял бурностью романтического порыва, Софроницкий – скульптурной стройностью, мужеством, суворостью колорита. В игре Я. Зака, П. Серебрякова Рабинович ценил лирико-виртуозную направленность.

По убеждению Рабиновича стиль Э. Гилельса и С. Рихтер «не укладывается в рамки традиционных представлений о “романтическом” или “классицистском пианизме”, при всей несходности индивидуальностей, они «открыли следующую главу в стилевой эволюции пианизма, в истории листианства»²⁶⁶.

Как отмечает Рабинович, романтическая направленность долго господствовала в мировом листианстве, интерес к Листу стремительно нарастает и на новом витке неоромантических тенденций. Широко и

²⁶⁴ Монсенжон Б. Рихтер : диалоги. Дневники / [пер. с фр. О. Пичугин]. М., 2002. С. 370.

²⁶⁵ Трифонов Д. «После «Искусства фуги» Баха раскалывается голова» : интервью с Даниилом Трифоновым // Правила жизни : [сайт журнала]. – Дата публикации: 22.10.2021. URL: <https://www.pravilamag.ru/hero/284743-posle-iskusstva-fugi-baha-raskalyvaetsya-golova-intervyu-s-pianistom-daniilom-trifonovym/?ysclid=lu4nnah9v7387988116> (дата обращения: 16.01.2023).

²⁶⁶ Рабинович Д. Мысли о листианстве... С. 191.

многогранно представлено романтическая ветвь листианства и в современном пианизме. Среди тех, кто примыкает к ней в наши дни отметим тяготеющего к виртуозному истолкованию Листа Б., Березовского, проникновенного, стихийно-эмоционального М. Култышева, сдержанного, вдумчивого А. Лубянцева и др.

Однако романтическая направленность в трактовке музыки Листа не является сегодня единственной и даже, по убеждению Рабиновича, доминирующей: «Уступая ей во влиятельности, рядом с ней существовала и давала о себе знать тенденция обратного порядка, “классицистская”»²⁶⁷, – отмечает Рабинович. «Так, например, «Лев Оборин не ищет в Листе ни трагических конфликтов, ни нарочитой философской углубленности...», – замечает Рабинович. Пианиста больше привлекает изысканная красота мира листовской образности»²⁶⁸.

Рабинович концентрирует внимание на тяготеющей к классичности игре Григория Гинзбурга: «В листовских, как, впрочем, и в любых других интерпретациях Г. Гинзбурга царит гармония соразмерности»²⁶⁹, – подчеркивает он. Сегодня классицистский подход в трактовке Листа весьма неординарно дает о себе знать и у других продолжателей школы Гольденвейзера. Тяготение к строгости, упорядоченности, фактуры, чистоте линий, обогащенное оригинальной темброво-сонорной трактовкой материала, покоряет в листовских интерпретациях Н. Луганского. Исполнение пианистом этюда «Метель» является, на наш взгляд, в плане колористическом подлинным шедевром.

Многое в традициях листианства неизбежно подвергается трансформации, упрощению. Мало кому из современных пианистов удается передать на эстраде самого Листа королевское достоинство артистической позиции Листа. Эволюция пианизма как конкурсного искусства

²⁶⁷ Рабинович Д. Мысли о листианстве... С. 94

²⁶⁸ Там же. С. 96.

²⁶⁹ Там же. С. 95.

предопределила иную «манеру пианистического "воспитания"». А. Скавронский подчеркивает: «Это дает о себе знать в огрублении пианистической речи <...> Из менталитета молодых музыкантов словно бы исчезла сфера сакрального, трансцендентного»²⁷⁰.

По наблюдениям ученика А. Гольденвейзера С. Фейнберга к музыке Листа уместно скорее применить философски окрашенный термин «скрытая программность» нежели более упрощенный – «сознательная программность»²⁷¹. Нам представляется, что именно этот вид программного истолкования музыки Листа предлагает слушателю Луганский. Пианисту не чуждо также тяготение к передаче той «растворенности времени», которая доминирует в поздних опусах Листа иозвучна новаторскимиисканиями современных музыкантов в сфере формообразования.

Названная тенденция своеобразно проявилаась также в удивительной игре Аркадия Володося – незаурядном явлении в сфере листианства в эпоху поставангарда. Володось – блестательный виртуоз, которого критика изначально ставила в один ряд с Горовицем. Любопытно, что после Горовица Володось оказался едва ли не единственным, кто обратился к исполнению на эстраде «Итальянской польки» Рахманинова и салонно-виртуозной пьесы «Искорки» И. Мошковского. «Этот репертуар не играют сегодня. Не умеют играть. Салонные пьесы предназначены прежде всего очаровывать... Элегантность хорошего тона проявляется здесь в отсутствии излишеств»²⁷², – отмечает М. Смирнова.

Немалый интерес представляет собой созданный в первое десятилетие XXI века альбом Володося с записями его собственных транскрипций сочинений Листа. Записи эти являются демонстрацией не только

²⁷⁰ Скавронский А. Педагогика открыла для меня вторую молодость. Из воспоминаний // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 246.

²⁷¹ Фейнберг С. О музыке и о себе // Пианисты рассказывают : [сб.]. 2-е изд. М. : Музыка, 1990. Вып. 1. С. 67.

²⁷² Смирнова М. На легком членоке искусства. С. 16.

феноменальных виртуозных возможностей пианиста, но и принципиально нового подхода к интерпретации листовской музыки, новые творческие прозрения музыканта. Выделяется в этом плане также запись А. Володося 2010-го года, запечатлевшая исполнение артистом Сонаты на прочтение Данте. В этой записи проявлен повышенный интерес пианиста к сфере тихих, затаенных, приглушенных звучностей. Володось признался в одном из интервью: «Сегодня я играл Листа, и мне очень понравилось, что между его произведениями была тишина»²⁷³.

В последние годы Володось заметно сократил размах своих концертных выступлений, что представляется вполне закономерным с учетом изменения сферы его репертуарных пристрастий. «В течение последних лет пианиста интересует «скорее музыка тихая и медленная, чем быстрая и громкая. Пример тому – последний диск Володося, где представлены редко играемые сочинения Листа, в основном поздние опусы, написанные композитором в период погружения в религию»²⁷⁴, – отметил М. Гайкович.

В поздних фортепианных опусах Листа, доселе сравнительно редко исполняемых, намечены подступы к художественному мышлению нашего времени с его тяготением к аскетизму – скучости фактуры, графичности письма, к линеаризму, к жестким гармониям, порой – к размытости контуров, к истирающим звуковым эффектам. Сочинения позднего Листа рефлексивны, что активизирует ассоциативную сферу. Некоторые из них отличаются интригующей незавершенностью, трудно постижимой «раздвоенностью» сознания. Вследствие обилия альтераций двойственность

²⁷³ Володось А. Пианист Аркадий Володось: «У меня была идея стать настройщиком» // Известия : [сайт]. URL: <https://iz.ru/news/309149> (дата обращения: 24.03.2024).

²⁷⁴ Гайкович М. Аркадий Аркадьевна Володось // Belcanto : [сайт]. URL: <https://www.belcanto.ru/volodos.html?ysclid=lu4humhpeb522217479> (дата обращения: 24.03.2024).

проявлена здесь в так называемой «отравленности» гармоний, приводящей к стиранию тональных граней, к политоникальности.

Обладая лейтмотивностью, музыка позднего Листа пребывает в особом пространственно-временном континууме. Нестандартное регистровое расположение голосов по вертикали порождает ощущение наличия различных источников звучания, а также звуковых провалов, пустот.

В этом можно усмотреть близость творческих озарений Листа кисканиям современных композиторов, на что обратил внимание И. Соколов: «...Божественная энергия звука до известной степени сегодня исчерпана, и, конечно, момент кризиса в мировом композиторском творчестве отрицать нельзя. Силой этой энергии развития музыкального языка более не происходит, — размышляет исследователь. — И все же проблема здесь не чисто технологическая, но скорее духовная: нужен какой-то новый источник энергии. Вернее, он где-то существует, но нужно его по-новому почувствовать»²⁷⁵.

Композиторские прозрения в сфере тихих звучностей, вплоть до попыток вслушивания в «космическое беззвучие» не могут не найти отражения в исполнительском творчестве. Как следствие возникает нарушение привычных принципов коммуникабельности и необходимость перестройки самих основ слушательского восприятия.

П. Мещанинов отметил: «В музыкальном искусстве на протяжении веков происходит колебание маятника между “формой-утверждением” и “формой-вопросом”. В целом, можно сказать, что линеарность в музыке есть стихия сочинения, паратаксиса, в то время как вертикаль скорее относится к стихии подчинения, гипотаксиса»²⁷⁶. В современном пианизме, безусловно,

²⁷⁵ Соколов И. В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят // Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 123.

²⁷⁶ Мещанинов П. Прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем звучать вес объема музыкальной истории... // Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство... М., 2007. С. 135.

одерживает верх идея линеарности, что и отражено в концепциях молодых листианцев нашей эпохи.

Подводя итоги, отметим, что Рабиновича в сфере исполнительского листианства сумел выявить и поставить сложные неоднозначные вопросы, решение которых принадлежит будущим поколениям. Ценность позиции Рабиновича в том, что многие из поднятых им проблем отнюдь не утратили в наши дни своей злободневности. Решение их открывает перед пианистами богатейшие возможности для реализации новаторских интерпретаторских решений в сфере прочтения наследия Листа в его целостности.

3.2. Идеи Д. А. Рабиновича об интерпретации музыки Ф. Шопена в контексте достижений китайского пианизма²⁷⁷

Проблемная работа Рабиновича «Шопен и шопенисты» побуждает современных исполнителей, педагогов, исследователей, слушателей серьезно задуматься над эволюцией в области исполнения шопеновской музыки. В статье «Еще раз о шопенистах», явившейся ответом спустя полвека на поставленные Рабиновичем вопросы, М. Смирнова пишет: «Не довелось сбыться надежде Д. Рабиновича на то, что «королевскому трону» в области шопенизма долго пустовать не придется. Трон этот поныне не еще занят, да и едва ли это сможет когда-либо произойти»²⁷⁸.

Поныне не просто ответить на вопрос Рабиновича о том, кого из пианистов в наши дни мы с уверенностью могли бы назвать шопенистами? Даже признанные жюри и публикой лауреаты конкурсов им. Шопена далеко

²⁷⁷ В параграфе 3.2. использованы материалы из статьи: Гу Юнчэн. Творческие идеи Д. А. Рабиновича и современное китайское фортепианно-исполнительское искусство // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022. – № 70. – С. 103–107.

²⁷⁸ Смирнова М. В. Еще раз о шопенистах // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков : идеи, личности, школы : сб. статей по материалам междунар. науч. конф. СПб., 2012. Ч. 1. С. 152.

не всегда отвечают этому высокому званию, если подходить к ним со строгими мерками, предъявленными Рабиновичем. По его убеждению, само «понятие “шопенист” сложнее и содержательнее, чем это кажется на первый взгляд. Оно далеко не исчерпывается репертуарными предпочтениями артиста, но предполагает наличие индивидуального подхода к интерпретации, истолкованию шопеновского наследия.

В рамках настоящего параграфа заключительной главы диссертации мы обратимся к искусству тех пианистов китайского происхождения, которые в последние годы занимают ведущие места на мировом фортепианном олимпе²⁷⁹.

Среди китайских пианистов выделяется Брюс (Сяою) Лю – канадский пианист китайского происхождения, обладатель первой премии на XVIII Международном шопеновском конкурсе в Варшаве в 2021 году. Показательно, что его учитель Данг Тай Сон, также в свое время (в 1980 году) также стал победителем на конкурсе имени Шопена.

Членов взыскательного авторитетного жюри и слушателей покорила камерное по своей сути, нежное и чувствительное исполнение Лю концерта Шопена. Исполнительский стиль молодого китайского пианиста был необычен, оригинален, что и позволило Лю стать фаворитом столь престижного конкурса. Исходя из предложенной Рабиновичем классификации, Лю можно отнести к типу пианистов лирико-интеллектуального склада.

Однако, на наш взгляд, если подходить к искусству Лю с теми высокими требованиями, которые предъявляет к шопенистам Рабинович, сегодня нельзя еще говорить о том, что Лю удалось утвердить в современной шопениане собственную самобытную художественную позицию. Есть определенные предпосылки, что со временем, он может стать изысканным

²⁷⁹ Нельзя не отметить, что многие из них получили образование в зарубежных странах.

исполнителем миниатюр Шопена. Однако, современная концертная индустрия и слушательские пристрастия все же не отдает предпочтения миниатюристам, в том числе и в сфере шопенизма. Выступления в больших залах предполагают непременное включение в программы произведений крупной формы – сонат, баллад, скерцо и пр., что, возможно, войдет в противоречие с устремлениями молодого китайского пианиста.

По мнению Рабиновича, разновидность шопенистов, сфокусированных на исполнении миниатюр композитора, численно крайне малочисленна. Рабинович пишет в своей работе: «И если сегодня находятся единичные концертанты, избегающие играть сонаты или баллады Шопена, то дело тут в самих исполнителях...чувствующих, что им недостает масштаба для передачи шопеновских произведений крупной формы»²⁸⁰. Данная позиция, критика не утратила в наши дни своей актуальности и полемичности.

Обратимся к интерпретациям шопеновских сочинений китайским пианистом Юньди Ли, удостоенного в восемнадцать лет первой премии на XIV шопеновском конкурсе в 2000 году. Из ранних записей Юньди Ли особенно привлекает своей пластичностью и ясностью исполнение ноктюрнов. При этом подчеркнем, что в исполнительской манере китайского пианиста нет и тени чувствительности.

По прошествии двадцати лет Ли несколько изменил свою позицию: пианист склоняется скорей к виртуозной, блестяще-концертной стихии шопеновской музыки, что дало о себе знать в его репертуарных предпочтениях. Нам представляется, что Юньди Ли можно отнести вследствие этого к типу шопенистов-виртуозов. Не случайно в CD-сборнике с названием «Steinway legends: legends in the making», куда вошли записи игры Элен Гrimо, Ланг Ланга, включен в исполнении Юньди Ли шопеновский опус № 22 «Andante spianato и Большой блестящий полонез».

²⁸⁰ Рабинович Д. А. Шопен и шопенисты. С. 12

Трудно ответить однозначно на поставленный Рабиновичем основополагающий вопрос о принадлежности Юньди Ли к подлинным шопенистом. На сегодняшний день пианист наиболее ярко раскрывает он свой талант скорее в исполнении произведений Листа, нежели Шопена. Вследствие этого определенный налет «листианства» дает о себе знать и в преподнесении пианистом шопеновских произведений.

В программах прославленного китайского пианиста Ланг Ланга музыка Шопена не занимает ведущего места. Обладая предельно свободным, демонстративным, моментами эксцентричным исполнительским почерком, он находится в непрестанном поиске. Взрывчато, блистательно, поистине феерично его преподнесение шопеновских Скерцо.

Критика отмечает: «Стиль Ланга отличается богатством музыкального оформления, особенно креативными фантазийными, элементами и возбужденным драматическим наполнением. Как сказал Альфред Корт: «Это игры, но игры пугающие, это танцы, но танцы возбужденные, горячечные...»»²⁸¹. Отличаясь экстравагантностью подходов, однажды один из этюдов Шопена китайский пианист Ланг Ланг сыграл на эстраде не рукой, а апельсином, постепенно сдирая его кожу.

Пленительные неповторимые трактовки шопеновских вальсов, Первой баллады, фа минорного концерта, этюдов Шопена-Годовского предложила слушателям блистательная Юджа Ванг (Ван Юйцзя), которая за свою феноменальную беглость получила артистическое прозвище «летающие пальцы».

Вдумчивое прочтение труда Рабиновича «Шопен и шопенисты» побуждает также задуматься над рядом проблемных для современности вопросов: сохранилась ли в наши дни тенденция известной сентиментализации шопеновской музыки? Как подобное явление может

²⁸¹ Ланг Ланг играет произведения Шопена и Чайковского. URL: <https://www.medici.tv/ru/concerts/lang-lang-in-versailles-andy-sommer> (дата обращения: 09.10.2022).

быть воспринято современной публикой? В каких формах трансформируется сегодня так называемое виртуозическое направление в шопенизме, которому Рабинович предсказывал особую жизнестойкость? Наблюдаются ли искажения художественных идеалов шопеновского мироощущения на современной концертной эстраде и в какой форме они проявляются? Распространены ли в современном исполнительстве шаблонные, трафаретные истолкования шопеновских произведений, на засилие каковых сетовал сто лет назад Б. Асафьев?

Ответы на эти вопросы поможет дать наблюдение за процессами, происходящими на современной концертной эстраде. Вспомним пророческие слова Н. Перельмана, оброненные им в одном из писем: «У меня впечатление (основанное на наблюдениях), что исполнительство на планете к концу века принимает все более и более поверхностно-ослепительный характер. Из всех знаков препинания в музыкальной речи предпочтительное место стал занимать знак восклицательный. Акценты и восклицания приняли угрожающий характер! Запятые и точки – вот будущее музыкальной речи»²⁸². К трактовке музыки Шопена это высказывание имеет самое непосредственное отношение, ибо оно касается внятности пианистической речи, возврата во многом утраченного владения артикуляцией, искусством «*bien dire*» (говорить красиво).

Исходя из положений Рабиновича, можно сделать вывод, что современные китайские пианисты, находятся в процессе интенсивных творческих исканий. Некоторые из них примыкают к так называемым «боковым» ветвям шопеновского исполнительства, наличие которых весьма ценно и важно. Рабинович утверждал: «Подобные «боковые» ветви отнюдь не представляют собой незначащего явления. Они имеют за собой

²⁸² Перельман Н. Е. Письма Н. Е. Перельмана к Фаине Брянской // Перельман Н. Е. Беседы у рояля. Воспоминания. Письма. Москва : Арт-транзит, 2013. С. 222.

длительную историю и нередко отмечены именами крупнейших концертантов»²⁸³.

Интерпретация гениальной музыки Ф. Листа и Ф. Шопена на протяжении веков постоянно ставит перед интерпретаторами все новые задачи. Меняется характер мышления исполнителей и их взгляд на произведение, не остается неизменным также слушательское восприятие, что является мощным творческим стимулом для новых поисков и новых откровений.

Обращает на себя внимание следующее высказывание Рабиновича: «Мы намеренно, простоты ради, ограничили рассмотрение явлений цепочкой “эпоха – стиль – направление – школа”. В действительности, оно богаче и многообразнее. Нити преемственности включают в себя идущие из прошлого, освоенные как духовное наследство и внепианистические, более того, вообще внемузыкальные, скажем, философско-эстетические воздействия»²⁸⁴.

Размышления над проблемными работами Рабиновича, посвященными проблемам интерпретации музыки Листа и Шопена, позволяют нам вступить в диалогическое общение с ее автором. Ценность позиции Рабиновича как критика и аналитика исполнительского искусства в том, что он сумел выявить и поставить проблемы, решение которых принадлежит будущим поколениям.

²⁸³ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М., 1979. Вып. I. С. 15-16.

²⁸⁴ Там же. С. 87

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Имя Давида Абрамовича Рабиновича в сознании ряда поколений связано с проблематикой фортепианного искусства и прежде всего с его замечательными трудами «Исполнитель и стиль» и «Портреты пианистов», Наряду Б. В. Асафьевым, Г. М. Коганом, Л. А. Баренбоймом, С. М. Хентовой, Л. Е. Гаккелем и др. Д. А. Рабинович заложил прочные основы отечественного исполнительского музыкоznания. Во многом благодаря усилиям Д. А. Рабиновича названная ветвь музыкальной науки достигла на определенном этапе подлинного расцвета, активно и успешно продолжает свое развитие сегодня – на новом этапе, в новых исторических условиях. «Неистовым ревнителем пианизма» образно и метко называет Рабиновича современный исследователь А. Ф. Хитрук.

Укреплению российского исполнительского музыкоznания немало способствовало появление фундаментального, основополагающего, поистине эпохального и в своем роде уникального труда Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль». Работа эта подводила итог многолетним размышлением выдающегося российского ученого над сложными и неоднозначными проблемами эволюции фортепианно-исполнительского искусства как художественного феномена, над проблемой зарождения, бытования и смены исполнительских стилей.

Живой, полемически страстный и одновременно углубленно научный настрой работ Д. А. Рабиновича, активно используемый им диалогический метод изложения материала побуждают современных исследователей вновь и вновь задуматься над стилевыми исканиями крупнейших пианистов прошлого и современности, над репертуарными смещениями, происходящими на концертной эстраде и в сфере активно развивающейся звукозаписи.

Начиная с середины прошлого века, фортепианное исполнительство в советской стране стало обретать все большую значимость в жизни людей, филармонические залы заполнили представители разных профессий. Международные, Всероссийские, Всесоюзные исполнительские конкурсы вызывали немалый интерес у аудитории, результаты их подвергались широкому обсуждению. Этот глобальный процесс значит расширил горизонты осмысления и оценки фортепианно-исполнительского искусства эпохи как феномена. Критически острые в оценочном плане, философски и психологически углубленные в соответствии с научными установками времени книги и статьи Рабиновича, обладавшего редкой музыкантской «наслушанностью», задавали тон богатейшим профессиональным и слушательским дискуссиям.

Д. А. Рабиновичем был поставлен целый ряд актуальных вопросов касательно самой сути исполнительского искусства. Назовем в качестве примера следующие: Почему игру Святослава Рихтера невозможно спутать с игрой Эмиля Гилельса? Где заканчивается виртуозность в высоком смысле этого слова и начинается «виртуозничество»? Как рождается исполнительская индивидуальность пианиста?

Поскольку однозначного ответа на подобные вопросы быть не может, Рабинович в своих трудах нередко вступает в диалогический спор с другими критиками и даже с самим собой, что необычайно стимулирует мысль читателя. «Местами речь Д. А. напоминает научный диспут, где роли оппонентов играет он сам. Случай сам по себе уникальный, по крайней мере для историка пианизма»²⁸⁵, – отмечает А. Ф. Хитрук.

Смелый, необычный творческий подход Рабиновича может послужить примером для многих современных молодых исследователей. Критические оценки Д. А. Рабиновича далеко не беспристрастны, но неизменно продиктованы глубокой внутренней убежденностью.

²⁸⁵ Хитрук А. Ф. Неистовый ревнитель пианизма... С. 200.

Опираясь на проверенные временем традиции русской критики, а также обладая огромным слушательским опытом, Рабинович основывает свои рассуждения на сопоставлении, осмысливании и систематизации процесса развития фортепианного исполнительства в нашей стране. В книге «Портреты пианистов» исследователь достаточно избирательно подходит к выбору персонажей для рассмотрения, что было подвергнуто критике. Однако выбор этот предопределен значимостью деятельности пианистов для отечественной музыкальной культуры, а также личными художественными склонностями и предпочтениями критика.

Рабинович на протяжении всей своей жизни находился во власти так называемого фортепианоцентризма, который столь страстно утверждали на заре романтизма блестательные Ференц Лист и Антон Рубинштейн, выступая на лучших концертных эстрадах мира с клавирабендами. Вместе с тем, Рабинович в свое время уже предвидел несколько иной поворот в судьбах развития фортепианного исполнительства будущего. Современность, как можно судить на основании позиции ряда современных исполнителей и исследователей, знаменует определенный отход от бытовавших долгие годы сугубо фортепианных инструментальных предпочтений.

Д. А. Рабинович в результате сопоставления стилистического своеобразия игры целого ряда выдающихся пианистов выделяет четыре типа исполнительских стилей, напрямую зависящих от характера самого пианиста: виртуозный, эмоциональный, рациональный и лирическо-интеллектуальный. Д. Рабинович отнюдь не скрывает, что идет в определенной степени по стопам знаменитой работы авторитетного немецкого ученого К. А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли».

Вместе с тем, как настоятельно подчеркивает Хитрук, Рабинович не только существенно расширяет, но также дополняет и во многом углубляет предложенную Мартинсеном концепцию пианистических «типов».

Новаторский подход Рабиновича был во многом предопределен веком грамзаписи, чрезвычайно расширившим диапазон исполнительского анализа.

В концепционном труде «Исполнитель и стиль» Рабиновичем была предпринята попытка дать классификацию исполнителей XX столетия. Сама по себе задача эта чрезвычайно сложна, так как явления искусства редко укладываются в прокрустово ложе распространенных классификаций. Рабинович прекрасно сознавал условность и спорность предложенной им систематизации. Вместе с тем, он полагал, что стремление к упорядочению, лежит в основе познания искусства и в целом, что, безусловно, способствует развитию музыкальной науки. В значительной степени усилия исследователя были направлены на анализ, уточнение и усовершенствование научной терминологии в сфере исполнительского музыказнания, что трудно переоценить.

В значительной мере подводит итог размышлению Рабиновича одновременно открывает путь к новымисканиям следующее его высказывание: «Мы намеренно, простоты ради, ограничили рассмотрение явлений цепочкой “Эпоха – стиль – направление – школа”. В действительности, оно богаче и многообразнее. Нити преемственности включают в себя идущие из прошлого, освоенные как духовное наследство и внепианистические, более того, вообще внемузыкальные, скажем, философско-эстетические воздействия»²⁸⁶.

Не утрачивают своей актуальности и интереснейшие, перспективные мысли Рабиновича об эволюции в сфере интерпретации музыки композиторов романтического направления – прежде всего Ф. Листа и Ф. Шопена. Многие из наблюдений критика и высказанных им предположений по данной проблеме оказались пророческими. В наши дни концертная эстрада в глобальном масштабе переживает серьезную трансформацию,

²⁸⁶ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль... М., 2008. С. 134.

резко изменились запросы слушательской аудитории и ее художественное восприятие, что стимулирует артистов к новым творческим поискам.

По убеждению В. Чинаева наше неоднозначное время постмодерна символизирует своеобразный переход от исчерпавшихся концов к предстоящим началам: «На переживаемом нами историческом разломе искушенного знания и нового чувствования осваиваются территории «новых земель»²⁸⁷.

Современные исследователи разных стран, следуя традициям Рабиновича, усматривают в этом бесконечном процессе познания эволюции исполнительской культуры как открытия, так и парадоксы, осмысление которых служат более глубокому проникновению в тайны искусства.

Можно с уверенностью утверждать, что, невзирая на все трудности и противоречия современной эпохи, в музыкальном исполнительстве XXI столетия зарождаются и ярко проявляют себя также и новые типы исполнителей, формируются новые стили и новые фортепианные школы, о чем размышляют, следуя по пути, проложенному Рабиновичем, современные музыканты в глобальном масштабе.

Представители разных стран, в том числе России и Китая, являются не только свидетелями, но и непосредственными участниками этого непрерывного захватывающего творческого процесса, на котором концентрирующих артистов, педагогов, исследователей, учащихся многочисленных слушателей ждет немало неожиданных поворотов, творческих откровений. Своеобразным путеводителем остаются для современных музыкантов проблемные труды Д. А. Рабиновича, из которых еще долгие годы ученые будут черпать все новые и новые перспективные идеи.

²⁸⁷ Чинаев В. П. Неосентиментализм... неоштурмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре? Очерк III. Часть II : Бетховен современности : философская рефлексия, эстравагантный демарш, отрешенная медитативность // Pianoфорум. 2020. № 4 (44). С. 36.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агасарян, К.* Исполнительский стиль Григория Гинзбурга. – Дата публикации 1 марта 2017 года. – URL: <https://www.arttalant.org/publikacii/752-ispolnitelyskiy-stily-grigoriya-ginzburga> (дата обращения: 27.01.2024). – Текст : электронный.
2. *Аджемов, К. Х.* Зрелость мысли и мастерства / К. Х. Аджемов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1969. – № 1. – С. 90–91.
3. *Альшванг, А.* На эстраде / А. Альшванг. – Текст : непосредственный // Советское искусство. – 1933. – 2 июня.
4. *Андреев, В. И.* Педагогика высшей школы : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 033400 – Педагогика и дополнительной квалификации «Преподаватель высшей школы». – Казань : Центр инновационных технологий, 2013. – 499 с. – ISBN 5-93962-093-7. – Текст : непосредственный.
5. Архитектурный стиль «рационализм». – Текст : электронный // Ars in modulus. – 25 марта 2020 г. – URL: https://vk.com/wall-182234183_5204 (дата обращения: 22.01.2023). Доступно на сайте: Вконтакте.
6. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / [редакция, вступительная статья, с. 3–18, и комментарий Е. М. Орловой]. – 2-е издание. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – Кн. 1 и 2. – 376 с., 1 л. портр. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
7. *Баренбойм, Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Ленингр. ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра фортепьяно ; Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Музгиз, 1962. – Т. 2 : 1867–1894. – 492 с., 13 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

8. *Баренбойм, Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство : [статьи и очерки]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. – 336 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
9. *Баренбойм, Л. А.* Эмиль Гилельс : творческий портрет артиста / Л. А. Баренбойм ; [редактор Т. Н. Голланд]. – Москва : Советский композитор, 1990. – 264 с. : портр. – Библиогр.: с. 257–259. – Дискоография Э. Гилельса: с. 243–256. – ISBN 5-85285-065-9. – Текст : непосредственный.
10. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Издание 3-е. – Москва : Художественная литература, 1972. – 470 с. – Текст : непосредственный.
11. *Бетховен, Людвиг ван.* Соната № 6 для фортепиано фа мажор : соч. 10 № 2 / Л. Ван Бетховен ; автор педагогических комментариев и исполнитель Мария Гринберг (фп.) ; Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Апрелевка : Мелодия, 1964. – 1 грп. : звук , диск : 33 об/мин, моно, 25 см. –Д-13757 (в конв.) Д-13758 : Б. ц. – Музыка (исполнительская) : аудио.
12. *Биглер, Л. В.* Л. Н. Оборин – педагог : идеи, установки, приемы и способы учебно-воспитательной деятельности : специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка) : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Москва, 2004. – 192 с. – Текст : непосредственный.
13. *Благой, Д. Д.* Мастер / Д. Д. Благой. – Текст : непосредственный // Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы : [сборник / составитель М. Яковлев]. – Москва : Советский композитор, 1984. – С. 24.
14. *Борисов, Ю.* Записи Рихтера / Ю. Борисов. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 2000. – 8–14 марта. – С. 13.

15. *Бочаров, С. Г.* Огненный меч на границах культур. Идея обратного перевода // Михайлов А. В. Обратный перевод : русская и западно-европейская культура : проблемы взаимосвязей. – Москва : Язык русской культуры, 2000. – 852 с. – URL: <https://itexts.net/avtor-aleksandr-mihaylov/195339-obratnyy-perevod-aleksandr-mihaylov/read/page-1.html> (дата обращения: 20.06.2024).
16. *Бянь Мэн.* Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство / Бян Мэн ; [место защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 1994. – 22 с. – Текст : непосредственный.
17. *Вартанов, С.* Великий музыкант Мария Гринберг : какой она была на уроках и в жизни. Вспоминает Сергей Вартанов / С. Вартанов. – URL: <https://dzen.ru/a/XxKamxWa2GprnvM1> (дата обращения: 27.01.2024). – Текст : электронный.
18. *Вартанов, С. Я.* Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры : 17.00.09 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / С. Я. Вартанов ; [место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова]. – Саратов, 2013. – 64 с. – Текст : непосредственный.
19. *В. В. Д.* Филологи и писатели о том, что же такое виртуозность / автор текста В. В. Д. – Текст : электронный // Нейромаяк : [сайт]. – URL: <https://dzen.ru/media/polhold/filologi-i-muzykanty-o-tom-chto-je-takoe-virtuoznost-607b4655eac7203d75170957> (дата обращения 06.12.2022).
20. *Вицинский, А. В.* Беседа А. В. Вицинского с Э. Г. Гилельсом. 1945 год / А. В. Вицинский, Э. Г. Гилельс. – Текст : электронный // Вконтакте. Э. Г. Гилельс (1916–1985). – Дата публикации: 24.11.2022. –

URL: <https://vk.com/@-211056207-beseda-avvicinskogo-eggilelsom-1945-i-god> (дата обращения: 20.03.2022).

21. *Вицинский, А. В. Беседы с пианистами* / А. В. Вицинский ; авт. вступ. ст. А. М. Меркулов. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 227, [2] с. – Библиогр. в тексте. – ISBN 978-5-89817-180-3. – ISBN 5-89817-180-0. – Текст : непосредственный.
22. *Войтина, Ю. М. Шпаргалка по общим основам педагогики* / Ю. М. Войтина. – Москва : Аллель, 2008. – 85 с. – URL: <https://pedlib.ru/Books/6/0423/>. – Текст : электронный.
23. Волгоград – Фортепиано – 2000 : сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства / редактор – составитель М. В. Лидский. – Волгоград : Л.Б.Ф., 2000. – 296 с. : 2 л. ил. – Текст : непосредственный.
24. *Володось, А. Пианист Аркадий Володось: «У меня была идея стать настройщиком»* / А Володось. – Текст : электронный // Известия : [сайт]. – URL: <https://iz.ru/news/309149> (дата обращения: 24.03.2024).
25. Воспоминания о Софроницком : сборник / [составитель Я. И. Мильштейн] ; редактор Е. Сазонова. – Москва : Советский композитор, 1970. – 694 с., [19] л. портр. – Текст : непосредственный.
26. Вспоминая Святослава Рихтера. Святослав Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / ред. И. А. Антонова. – Москва : Игра слов, 2000. – 384 с. – ISBN 5-93123-010-6. – Текст : непосредственный.
27. *Гайкович, М. Аркадий Аркадьевна Володось / М. Гайкович.* – Текст : электронный // Belcanto : [сайт]. – URL: <https://www.belcanto.ru/volodos.html?ysclid=lu4humhpeb522217479> (дата обращения: 24.03.2024).

28. *Гаккель, Л. Е.* Величие исполнительства : М. В. Юдина и В. В. Софроницкий / Л. Е. Гаккель. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1994. – 95 с. – ISBN 5-87388-033-6. – Текст : непосредственный.
29. *Гаккель, Л. Е.* Леонид Гаккель : «Вы не можете предать музыку и сменить профессию. Если всё-таки вы нашли своё место, то и музыка вас не предаст. Музыка вас спасёт» / интервью взяла Анна Гагулина. – Текст : электронный // STRAVINSKY.ONLINE : [сайт]. – Дата публикации 27 сентября 2021. – (Старшее поколение). – URL : //https://stravinsky.online/starshee_pokolenie_leonid_gakkel?ysclid=l11gv00qi7572708800 (дата обращения 23.06.2023).
30. *Гаккель, Л. Е.* Размышления о Гилельсе / Л. Е. Гаккель. – URL: https://www.emilgilels.com/erinnerungen/leonid_gakkel_ru.html (дата обращения 11.07.2024). – Текст : электронный.
31. *Гаккель, Л. Е.* Святослав Рихтер : «Для кого же сегодня играть? / Л. Е. Гаккель. – Текст : электронный // Вестник Академии русского балета им А. Я. Вагановой. – 2016. – № 1 (42) – С. 152–154. – ISSN 1681-8962. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/svyatoslav-rihter-dlya-kogo-zhe-segodnya-sygrat/viewer>) (дата обращения: 20.02.2023).
32. *Гаккель, Л.* Художник-критик [о критической деятельности Д. А. Рабиновича] / Л. Гаккель. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1970. – № 11. – С. 28–32.
33. *Гаккель, Л. Е.* Я не боюсь, я музыкант / Л. Е. Гаккель. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1994. – 176 с. – ISSN – Текст : непосредственный.
34. *Гордон, Г. Б.* Эмиль Гилельс : (за гранью мифа) / Г. Гордон. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 349, [2] с., [13] л. ил., портр. – ISBN 978-5-89817-194-0. – Текст : непосредственный.
35. Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы / редактор-составитель Л. Г. Гинзбург. – Издание 2-е, расширенное и

дополненное. – Москва : Музыка, 2015. – 423 с., [16] л. ил., портр., факс. – ISBN 978-5-140-1298-3. – Текст : непосредственный.

36. Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы : [сборник / составитель М. Яковлев]. – Москва : Советский композитор, 1984. – 288 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

37. *Григорьев, Л. Г.* Современные пианисты : [справочник] / составители : Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. – Москва : Советский композитор, 1977. – Ч. 1. – 286 с., 16 л. ил. – Текст : непосредственный.

38. Гринберг Мария Израилевна. – Текст : электронный // Архив пианистки : ноты, книги, музыка, статьи : [сайт]. – URL: <https://notkinastya.ru/grinberg-m-i/?ysclid=lyjb0k9180676436411> (дата обращения: 23.01.2024).

39. *Грицевич, В. С.* История стиля в фортепианном исполнительстве / В.С. Грицевич. – Москва, 2000. – 148 с. : нот. – ISBN 5-89598-0075-9. – Текст : непосредственный.

40. *Грохотов, С. В.* «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией / С. В. Грохотов. – Текст : непосредственный // Фортепианская культура России : история и современность : музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей и материалов / отв. ред. С. В. Грохотов]. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 65–77. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; вып. 80). – ISBN 978-5-89598-317-1.

41. Гу, Юнчэн. Исполнительский стиль Григория Гинзбурга в восприятии музыкантов прошлого и современности (к 120-летию со дня рождения пианиста) / Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2025. – № 84. – С. 85–90. – ISSN 2222-5064.

42. Гу, Юнчэн. Д. А. Рабинович и его роль в российском исполнительском музыкознании / Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции / редактор-составитель Н. И. Верба, научный редактор Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2023. – Выпуск 18. – С. 80–86. – ISBN 978-5-00188-371-5.
43. Гу, Юнчэн. Д. А. Рабинович о путях развития отечественного пианизма (к 60-летию выхода в свет книги «Портреты пианистов») / Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022. – № 71. – С. 78–83. – ISSN 2222-5064.
44. Гу, Юнчэн. Творческие идеи Д. А. Рабиновича и современное китайское фортепианно-исполнительское искусство / Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022. – № 70. – С. 103–107. – ISSN 2222-5064.
45. Гу, Юнчэн. Явление исключительное на концертной эстраде : анализ исполнительского стиля (к 150-летию со дня рождения Константина Николаевича Игумнова) / Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2023. – № 73. – С. 64–68. – ISSN 2222-5064.
46. Дегтярев, Н. И. Модерн и музыка : феномены стиля (на материале австро-немецкой оперы начала XX века) / Н. И. Дегтярева. – Текст : непосредственный // Музыковедение. – 2009. – № 4. – С. 25–30. – ISSN 2072-9979.
47. Драч, Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века : 17.00.02 :

автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Г. Драч ; Саратовская государственная консерватория. – Саратов, 2006. – 25 с. – Текст : непосредственный.

48. *Дятлов, Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : теория и практика : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Д. А. Дятлов ; [место защиты: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 34 с. – Текст : непосредственный.*

49. *Загадка Рихтера : документальный фильм / режиссер Георгий Ананов. – Время воспроизведения: 00:51:35. – URL: https://vk.com/video-211323528_456239323 (дата обращения: 10.10.2024). – Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.*

50. *Задерацкий, В. О музыкальных предпочтениях нового времени (нефортепианные размышления) / В. Задерацкий. – Текст : непосредственный // Pianoфорум. – 2020. – № 4 (44). – С. 4–13.*

51. *Зенкин, К. В. О проявлениях «модернизма» в исполнительском искусстве: Ф. Бузони – М. Юдина – Г. Гульд / К. В. Зенкин. – Текст : непосредственный // От модерна к авангарду : сборник статей Международной научной конференции / ответственный редактор С. В. Грохотов. – Москва : Научно-издательский центр Московской консерватории, 2021. – С. 167–176. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сер. «Музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация» ; Выпуск 87). – ISBN 978-5-89598-411-6.*

52. *Зенкин, К. В. О смысловом пространстве понятия «интонация» в музыковедческих и литературоведческих текстах / К. В. Зенкин. – Текст : непосредственный // Жизнь в науке : Ал. В. Михайлов – исследователь литературы и культуры : коллективная монография /*

ответственный редактор Л. И. Сазонова ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. – Москва : Изд-во Ин-та мировой лит. им. А.М. Горького РАН, 2018. – С. 360–377. – ISBN 978-5-9208-0541-6

53. *Игумнов, К. Н.* Мои исполнительские и педагогические принципы : конспект доклада / с комментариями Л. А. Баренбойма. – Машинопись с правкой Л. А. Баренбойма. – ЦГАЛИ СПб. – Ф. Р-493 Баренбойм Л. А. – Оп. 1. – Д. 1200. – Текст : непосредственный.

54. *Игумнов, К. Н.* О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского / К. Н. Игумнов. – Текст : непосредственный // Пианисты рассказывают : сборник / составление, общая редакция и вступительная статья М. Г. Соколова. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 150–155. –ISBN 5-7140-0290-3.

55. *Каменская, А.* Пианист Алексей Любимов : «Для людей искусства никаких приказов нет» / А. Каменская. – Текст : электронный // Стиль : [сайт]. – Дата публикации 18 апреля 2022 года. – URL: <https://style.rbc.ru/people/625d5ad89a7947b57652b8e9?ysclid=lyg5izxh5w255703236> (дата обращения 10.07.2024).

56. *Кильдюшова, Л. В.* Феномен музыкальной интерпретации в практике фортепианного исполнительства : 24.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Л. В. Кильдюшова ; [место защиты: Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева]. – Саранск, 2017. – 27 с. – Текст : непосредственный.

57. Китайский пианист Ланг Ланг самый чувственный пианист нашего времени. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3517179/post375204646> (дата обращения: 09.10.2022). – Текст : электронный.

58. *Коган, Г. М.* Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / Г. М. Коган ; составление, вступительная статья С. В. Грохотова, примечания С. В. Грохотова, М. А. Дзюбенко ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории и теории исполнит. искусства. – Москва : Московская консерватория, 2019. – 410, [1] с., [19] л. ил., портр., факс. : ил., портр., факс. – Библиогр.: с. 279-393 и в подстроч. примеч. – Имен. указ.: с. 394-410. – ISBN 978-5-89598-362-1. – Текст : непосредственный.
59. *Коган, Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – Москва : Советский композитор, 1968. – [Вып. 1]. – 462 с. : нот., ил. – На обл. только частное заглавие. – Текст : непосредственный.
60. *Коган, Г. М.* О книге Мартинсена / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли : [перевод с немецкого] / Карл Адольф Мартинсен ; [редакция, примечание и вступительная статья Г. М. Когана]. – Москва : Музыка, 1966. – С. 3–12.
61. *Коган Г. М.* О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Коган Г. М. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / сост., вступ. ст. С. В. Грохотова ; примеч. С. В. Грохотова и М. А. Дзюбенко. Москва : Московская консерватория, 2019. – С. 305–366.
62. *Коган, Г. М.* Техника и стиль в игре на фортепиано / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Коган Г. Вопросы пианизма. – Москва : Советский композитор, 1968. – С. 47–67.
63. *Коган, Г. М.* Ферруччо Бузони / Г. М. Коган. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Советский композитор, 1971. – 232 с., ил., нот. ; 14 л. ил., нот. – Текст : непосредственный.
64. *Котляренко, Г. Р.* Глен Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата искусствоведения / Г. Р. Котляренко ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 1998. – 23 с. – Текст : непосредственный.

65. *Крушельницкий, В.* Немного касаясь забытого пианиста Льва Оборина / В. Крушельницкий. – Текст : электронный // Dzen.ru : [сайт]. – Дата публикации 9 октября 2019 года. – URL: <https://dzen.ru/a/XZ3JVHTxvACvgmst> (дата обращения: 09.05.2023). – Текст : электронный.

66. *Крушельницкий, В.* Почему великий пианист Эмиль Гилельс был в тени Святослава Рихтера / В. Крушельницкий. – Текст : электронный // Dzen.ru : [сайт]. – Дата публикации 10 октября 2020 года. – URL: <https://dzen.ru/a/X4EsjUKmlnP38o7a> (дата обращения 01.05.2023).

67. *Кузнецов, А. И.* Леонид Гаккель. Величие исполнительства : В. В. Софроницкий и М. В. Юдина ; Леонид Гаккель. Я не боюсь, я музыкант ; П. И. В. Нестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века. III. Я. Гиршман. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Коротко о книгах / А. Кузнецов. – Текст : электронный // Новый мир. – 1995. – № 11. – ISSN 0130-7673. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/11/i-leonid-gakkel-velichie-ispolnitelstva-m-v-yudina-i-v-v-sofroniczkij-leonid-gakkel-ya-ne-boyus-ya-muzykant.html (дата обращения: 10.04.2023). – Доступно на сайте Журнальный зал.

68. Ланг Ланг играет произведения Шопена и Чайковского. – URL: <https://www.medici.tv/ru/concerts/lang-lang-in-versailles-andy-sommer> (дата обращения: 09.10.2022). – Текст : электронный.

69. *Луговская, Е.* «Зачем вы так поступили со мной?». Что случилось с пианистом-вундеркиндом Алешей Султановым / Елизавета Луговская. – URL: <https://mel.fm/zhizn/istorii/4830179-zachem-vy-tak->

postupili-so-mnou-chto-sluchilos-s-pianistom-vunderkindom-aleshey-sultanovym (дата обращения: 12.07.2023). – Текст : электронный.

70. *Лю Шикунь*. Лю Шикунь : «Даже самое тяжелое время человек может пережить с помощью великой музыки» / беседу с Лю Шикунем вел корреспондент журнала «Pianoфорум». – Текст : непосредственный // Pianoфорум. – 2022. – № 4 (52). – С. 14–23.

71. Мария Вениаминовна Юдина : статьи. Воспоминания. Материалы / [составление, подготовка текста и примечание А. М. Кузнецова ; общая редакция С. В. Аксюка ; предисловие Г. М. Когана]. – Москва : Советский композитор, 1978. – 416 с., 13 л. ил. : ил., факс. – Текст : непосредственный.

72. Мария Гринберг : сборник статей и материалов : к 90-летию со дня рождения / под ред. Р. А. Островского. – Петрозаводск, 1999. – 110 с. – Текст : непосредственный.

73. Мария Гринберг : статьи. Воспоминания. Материалы / [составитель и литературный редактор А. Г. Ингера]. – Москва : Советский композитор, 1987. – 302,[1] с., [9] л. ил. – Текст : непосредственный.

74. *Мартинсен, К. А.* Индивидуальная фортепианская техника на основе звукотворческой воли : [перевод с немецкого] / Карл Адольф Мартинсен ; [редакция, примечание и вступительная статья Г. М. Когана]. – Москва : Музыка, 1966. – 220 с. : схем., нот. ил. – Текст : непосредственный.

75. Мастера советской пианистической школы : очерки : [учебное пособие для фортепианных факультетов консерватории / под редакцией А. Николаева] ; Московская ордена Ленина государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано. – Москва : Музгиз, 1961. – 238 с., 4 л. портр. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

76. *Мещанинов, П.* Прикасаясь к Баху, мы неизбежно заставляем звучать вес объем музыкальной истории... / П. Мещанинов. – Текст : непосредственный // Хитрук А. Ф. Одннадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком. – Москва : Классика-XXI, 2007. – С. 131–163. – ISBN ISBN 978-5-89817-196-4.
77. *Мильштейн, Я. И.* Константин Николаевич Игумнов. – Москва : Музыка, 1975. – 471 с., 17 л. ил. : нот. ил. – Список лит. в примеч.: с. 424–442. – Указ фондов: с. 456-457 и имен: с. 463–470. – Концертный репертуар К.И. Игумнова: с. 445–454. – Статьи и заметки К. Н. Игумнова, и лит. о нем: с. 459–462. – Текст : непосредственный.
78. *Михайлов, А. В.* Обратный перевод : русская и западно-европейская культура : проблемы взаимосвязей / А. В. Михайлов. – Москва : Язык русской культуры, 2000. – 852 с. : ил. – (Язык. Семиотика. Культура). – ISBN 5-7859-0034-3. – Текст : непосредственный.
79. *Монастыришина, Ю. А.* Творчество Гленна Гульда в художественном контексте эпохи : специальность 17.00.02 – музыкальное искусство : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Ростов на Дону, 2019. – 47 с. – Текст : непосредственный.
80. *Монсенжон, Б. Рихтер* : диалоги. Дневники / Бруно Монсенжон ; [перевод с французского О. Пичугин]. – Москва : Классика-XXI, 2002 (ОАО Тип. Новости). – 477, [1] с., [17] л. ил., портр. : ил., табл. – ISBN 5-89817-050-2.
81. Музыковед Царева Екатерина Михайловна отмечает юбилей. – Текст : электронный // Музыкальное обозрение : [сайт]. – Дата публикации 10 июня 2016 года. – URL: <https://muzobozrenie.ru/muzy-koved-tsareva-ekaterina-mihajlovna-otmechaet-yubilej> (дата обращения: 22.04.2024).

82. *Наумов, Л.* Мало быть «стоиком» – нужно бороться / Л. Наумов. – Текст : непосредственный // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – Москва : Классика-XXI, 2007. – С. 38–41. – ISBN 978-5-89817-196-4.
83. *Наумов, Л. Н.* Под знаком Нейгауза : беседы с К. Замоториной / Лев Наумов ; газета «Музыкальное обозрение». – Москва : Антиква, 2002. – 329 с., [24] л. ил. – ISBN 5-87579-039-3.
84. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 2 издание. – Москва : Музгиз, 1961. – 319 с. – На обложке указано : Об искусстве фортепианной игры – Текст : непосредственный.
85. *Нейгауз, Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз; [Вступ. ст. и comment. Я. и. Мильштейна]. - 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Сов. композитор, 1983. – 526 с. Текст : непосредственный.
86. Неизвестный Гилельс. – Екатеринбург : [б. и.], 2012. – 605 с. : ил., портр. – Содерж. : биография Эмиля Гилельса / Елена Федорович. Концертография Эмиля Гилельса / Джудит Рэйнор, Фальк Шварц. – ISBN 978-5-98602-070-9. – Текст : непосредственный.
87. Неистовый ревнитель пианизма. – Дата публикации 6 декабря 2021. – URL: <https://m.ok.ru/group/57291195809871/topic/154806960302927?st.dmod=AYER> (дата обращения: 10.08.2022). – Текст : электронный.
88. Н. К. Метнер : воспоминания, статьи, материалы / [Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки] ; составитель-редактор, автор вступительной статьи, комментарий, указатели З. А. Апетян. – Москва : Советский композитор, 1981. – 352 с., 8 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

89. *Ню Яцянь*. О фортепианной педагогике в современном Китае / Ню Яцянь. – Текст : непосредственный // Преподаватель XXI век. – 2009. – № 2, Ч. 1. – С. 108–112. – ISSN 2073-9613.
90. *Оборин, Л. Н.* Горизонты недавнего прошлого / Л. Н. Оборин. – Текст : непосредственный // Пианисты рассказывают / составление, общая редакция и вступительная статья М. Г. Соколова. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1990. – Вып. первый. – С. 81–90. – ISBN 5-7140-0290-3.
91. Л. Н. Оборин 1907–1974 : статьи. Воспоминания : к семидесятилетию со дня рождения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Факультет специального фортепиано; [составитель и предисловие М. Г. Соколова]. – Москва : Музыка, 1977. – 223 с. – Текст : непосредственный.
92. *Палий, Е. Н.* Салон как феномен культуры России XIX века : традиции и современность : 24.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии / Елена Николаевна Палий ; [место защиты: Государственная академия славянской культуры]. – Москва, 2008. – 39 с. – Текст : непосредственный.
93. *Перельман, Н. Е.* Беседы у рояля. Воспоминания. Письма / Натан Перельман. – Москва : Арт-транзит, 2013. – 291 с. : ил.; 1 CD-ROM. – ISBN 978-5-905102-33-2. – Текст : непосредственный.
94. *Перельман, Н. Е.* Письма Н. Е. Перельмана к Фаине Брянской / Н. Е. Перельман. – Текст : непосредственный // Перельман Н. Е. Беседы у рояля. Воспоминания. Письма / Натан Перельман. – Москва : Арт-транзит, 2013. – С. – ISBN 978-5-905102-33-2.
95. Пианисты рассказывают : сборник / составление, общая редакция и вступительная статья М. Г. Соколова. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1990. – Вып. 1. – 173, [1] с. – ISBN 5-7140-0290-3. – Текст : непосредственный.

96. *Рабинович, Д. А.* Вэн Клайберн – Ван Клиберн / Д. А. Рабинович. – Текст : непосредственный // Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. – Москва : Советский композитор, 1981. – Вып. 2: Критико-публицистические этюды. – С.
97. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – Москва : Классика–XXI, 2008. – 208 с. – (Серия «Мастер-класс»). – ISBN 978-5-89817-256-5. – Текст : непосредственный.
98. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль : избранные статьи : [в 2 выпусках] / Д. А. Рабинович. – Москва : Советский композитор, 1981. – Вып. 2 : Критико-публицистические этюды. – 229 с. – Текст : непосредственный.
99. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль : избранные статьи : [в 2 выпусках] / Д. А. Рабинович. – Москва : Советский композитор, 1979. – Вып. I : Проблемы исполнительской стилистики. – 320 с. – Текст : непосредственный.
100. *Рабинович Д.* Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль // Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. – Москва : Советский композитор, 1979. – Вып. 1 : Проблемы исполнительской стилистики. – С. 82 – 103
101. *Рабинович, Д. А.* Портреты пианистов : К. Игумнов, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Г. Гинзбург, Л. Оборин, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рихтер. – Москва : Советский композитор, 1962. – 268 с., 8 л. портр. : портр. – Текст : непосредственный.
102. Рихтер непокорённый = Richter, L'Insoumis : французский документальный фильм / режиссер Брюно Монсенжон ; оператор Рафаэль О'Берн ; кинокомпания Ideale Audience. – Фильм вышел в 1998 г. – Время воспроизведения: 2:33:36. – URL: https://my.mail.ru/mail/olga_shved/video/14065/15838.html (дата обращения: 10.10.2024). – Изображение (движущееся ; двухмерное) : видео.

103. *Сальникова, М. В.* Темперамент как художественная тема в музыке и ее интерпретация в «temperamento» (импульсах)» Бориса Франкштейна / М. В. Сальников. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 2. – С. 173–181. – ISSN 2076-4766.
104. *Свиридов, Г. В.* Музыка как судьба / Георгий Свиридов ; [составитель, автор предисловия и комментариев: А. С. Белоненко]. – 2-е издание, доработанное и дополненное. – Москва : Молодая гвардия, 2017. – 794, [1] с., [16] л. ил., портр. : портр. – (Библиотека мемуаров «Близкое прошлое»). – ISBN 978-5-235-03935-3. – Текст : непосредственный.
105. Святослав Рихтер об исполнительстве. – Дата публикации 23 апреля 2016 года. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/richter-aforism/?ysclid=lyk5zcr1wn834630638> (дата обращения 13.07.2024).
106. *Скавронский, А.* Педагогика открыла для меня вторую молодость. Из воспоминаний / А. Скавронский. – Текст : непосредственный // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – Москва : Классика-XXI, 2007. – С. 223–251. – ISBN ISBN 978-5-89817-196-4.
107. *Слюсарева, Е.* Начальный период работы над сонатой Бетховена F-dur в старших классах фортепиано. – Дата публикации 5 мая 2018 года. – URL: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/311015-nachalnyj-jetap-raboty-nad-i-chastju-sonaty-f> (дата обращения: 15.06.2024). – Текст : электронный.
108. *Смирнова, М. В.* Артур Шнабель и его эпоха / М. В. Смирнова ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. – 351 с. : ил., нот. – ISBN 5-88718-056-0. – Текст : непосредственный.

109. *Смирнова, М. В. Еще раз о шопенистах / М. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков : идеи, личности, школы : сборник статей по материалам международной научной конференции / ответственный редактор А. А. Штром ; Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра методики фортепианного исполнительства, педагогики и специализированного общего курса фортепиано. – Санкт-Петербург : Издательство Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», 2012. – Ч. 1. – С. 141–151. – ISBN 978-5-7422-3657-3.*
110. *Смирнова, М. В. Из золотого фонда педагогического репертуара : Р. Шуман, П. Чайковский, К. Дебюсси, С. Прокофьев : учебное пособие / М. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 185, [2] с. : ил., ноты. – Библиогр. в подстроч. примеч. – Содержание вынесено на титульный лист. – ISBN 978-5-7379-0398-5. – Текст : непосредственный.*
111. *Смирнова, М. В. Исследование Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» в контексте современности / М. В. Смирнова, Гу Юнчэн. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука = Arts Education and Science. – 2024. – № 2 (39). – С. 93–101. – ISSN 2410-6348.*
112. *Смирнова, М. В. На легком членоке искусства : о музыке, пианистах, педагогах и слушателях / М. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2019. – 240 с. – ISBN 978-5-7379-0938-3. – Текст : непосредственный.*
113. *Смирнова, М. В. Г. Г. Нейгауз и современная концертная эстрада (к 60-летию со дня смерти пианиста) / М. В. Смирнова, Гу Юнчэн.*

– Текст : непосредственный // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2024. – № 83. – С. 69–75. – ISSN 2222-5064.

114. Соколов, И. В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят / И. Соколов. – Текст : непосредственный // Хитрук А. Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком. – Москва : Классика-XXI, 2007. – С. 103–130. – ISBN 978-5-89817-196-4.

115. Стиль (в искусстве). – Текст : электронный // Энциклопедический словарь. 2009. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/89246/СТИЛЬ> (дата обращения: 20.03.2022).

116. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : 17.00.02 – музыкальное искусство : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Сюй Бо ; [место защиты : Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 24 с. – Текст : непосредственный.

117. Тип [понятие] // Литературная энциклопедия. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4549 (дата обращения: 14.02.2023). – Доступно на сайте: Академик : словари и энциклопедии на Академике.

118. Толстых, Н. П. Музыкант Иван Карлович Черлицкий / Н. П. Толстых. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : сборник статей и материалов. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 29–41. – ISBN 978-5-89598-317-1.

119. Трифонов, Д. «После «Искусства фуги» Баха раскалывается голова» : интервью с Даниилом Трифоновым / Д. Трифонов. – Текст : электронный // Правила жизни : [сайт журнала]. – Дата публикации:

22.102021. – URL: <https://www.pravilamag.ru/hero/284743-posle-iskusstva-fugi-baha-raskalyvaetsya-golova-intervyu-s-pianistom-daniilom-trifonovym/?ysclid=lu4nnah9v7387988116> (дата обращения: 16.01.2023).

120. Ульянова, Р. А. Григорий Романович Гинзбург и его роль в развитии советского пианизма : 17.00.02 : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1985. – 226 с. : нот. – Текст : непосредственный.

121. Федорович, Е. Н. Великий Гилельс : [о жизни и творчестве музыканта] / Е. Н. Федорович. – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория, 2007. – 205 с., [3] л. ил., цв. ил., портр. – ISBN 5-98602-017-0. – Текст : непосредственный.

122. Федорович, Е.Н. Российские пианисты XX века / Е. Н. Федорович.– Екатеринбург, 2020. – 146 с. – URL: <https://goo.su/OQoCTg> (дата обращения: 15.03.2023).

123. Федорович, Е. Тайна Берты Рейнгбальд / Е. Федорович. – Текст : электронный // Семь искусств. – 2018. – № 12. – URL: <https://litbook.ru/article/12500/>. Дата публикации: 06.01.2019.

124. Файнберг, С. О музыке и о себе / беседа с А. Вицинским // Пианисты рассказывают : [сборник] / составление, общая редакция и вступительная статья М. Г. Соколова. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 59–75. – ISBN 5-7140-0290-3.

125. Файнберг, С. Пианизм как искусство / С. Файнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с., 5 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

126. Фонд Святослава Рихтера. – URL: <http://richterfoundation.ru/zitaty.htm> (дата обращения 13.07.2024).

127. Хентова, С. М. Лев Оборин. – Ленинград : Музыка, [Ленингр. отделение], 1964. – 203 с., 1 л. портр. : ил., нот. – Текст : непосредственный.

128. *Хентова, С. М.* Эмиль Гилельс. – 2-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1967. – 279 с., 7 л. ил. – (Современное исполнительство).
129. *Хитрук, А. Ф.* Исполнительские парадоксы : музыкальные шедевры прошлого в зеркале фортепианных интерпретаций XX века / А. Ф. Хитрук, И. Е. Тимченко. – Москва : Классика-XXI : Арт-транзит, 2020. – 284 с. – ISBN 978-5-905102-93-6. – Текст : непосредственный.
130. *Хитрук, А. Ф.* Круги и скрещенья / А. Ф. Хитрук. – Текст : непосредственный // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – Москва : Классика-XXI, 2007 – С. 3–13. – ISBN 978-5-89817-196-4.
131. *Хитрук, А.* Неистовый ревнитель пианизма : о Давиде Абрамовиче Рабиновиче и его книге // Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Классика-XXI, 2008 – С. 198–207. – (Серия «Мастер-класс»). – ISBN 978-5-89817-256-5.
132. *Хитрук, А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком / А. Хитрук. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 316, [2] с., [4] л. ил., портр. : ноты – ISBN 978-5-89817-196-4. – Текст : непосредственный.
133. *Цветаева, М. И.* Домики старой Москвы : [стихотворение] / М. И. Цветаева. – URL: <https://www.culture.ru/poems/34527/domiki-staroi-moskvy> (дата обращения 22.10.2022). – Текст : электронный.
134. *Цыпин, Г. М.* Алексей Борисович Любимов / Г. М. Цыпин. – Текст : электронный // Belcanto : [сайт]. – URL: https://www.belcanto.ru/lubimov_alexei.html (дата обращения 14.11.2022).
135. *Цыпин, Г. М.* Святослав Рихтер : творческий портрет / Г. М. Цыпин. – 2-е издание. – Москва : Музыка, 1981. – 25, [7] стлб. : ил. – (Мастера исполнительского искусства). – Текст : непосредственный.
136. *Чемберджи, В. Н.* Святослав Рихтер. О Рихтере его словами / Валентина Чемберджи. – Москва : ACT, 2016, (макет 2017). – 350 с., [8] л.

ил., портр., факс. – (Биографии великих музыкантов). – (Вечная музыка : иллюстрированные биографии великих музыкантов). – ISBN 978-5-17-101111-6.

137. Чинаев, В. П. За границами мейнстрима : интервью [2015 года] // Юрий Фаворин : [официальный сайт]. URL: http://favorin.ru/articles_rus_2015.html (дата обращения: 20.03.2023).

138. Чинаев, В. П. К вопросу о новой парадигме в исполнительстве. Тенденции в современном клавирно-фортепианном искусстве (на примере интерпретаций А. Штайера, Т. Бегина, М. Плетнёва, А. Любимова, П. Андершевского) / В. П. Чинаев. – Текст : непосредственный // Фортепиано сегодня : сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции «Фортепиано сегодня» 17–18 февраля 2020 года. – Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2023. – С. 8–36. – ISBN 978-5-0027-345-0.

139. Чинаев, В. П. Неосентиментализм... неоштюмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре? Очерк III. Часть II : Бетховен современности : философская рефлексия, эстравагантный демарш, отрешенная медитативность / В. П. Чинаев. – Текст : непосредственный // Pianoфорум. – 2020. – № 4 (44). – С. 30–37.

140. Чинаев, В. П. Фортепиано и постсовременность. Очерк второй. Между реальностью и сном. Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XXI века в контексте постмодернизма / В. П. Чинаев. – Текст : непосредственный // Pianoфорум. – 2022. – №3 (51). – С. 5–12.

141. Чинаев, В. П. «Эффект контрапункта» : русские исполнительские традиции и современный контекст / В. П. Чинаев. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : сборник статей и материалов. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 15–28. – ISBN 978-5-89598-317-1.

142. *Шайхутдинов, Р. Р.* Фортепианная школа Г. Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Магнитогорская государственная консерватория. – Магнитогорск, 2001. – 22 с. – Текст : непосредственный.
143. *Шенберг, А.* Стиль и мысль : статьи и материалы / Арнольд Шенберг ; составление, перевод, комментарий Н. Власовой и О. Лосевой ; Государственный институт искусствознания. – Москва : Композитор, 2006. – 528 с. : табл., ноты. – ISBN 5-85285-838-2. – Текст : непосредственный.
144. *Шачин, С. В.* Философия диалога Ю. Хабермаса и М. Бахтина в контексте сопоставления социокультурных оснований немецкой и российской философских традиций / С. В. Шачин. – Текст : непосредственный // Кант. – 2020. – № 4 (37), Декабрь. – С. 328–336. – ISSN 2222-243X.
145. Эмиль Гилельс – музыкальное воплощение мужества. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/emil-gilels-great-pianist/?ysclid=lyiwighs48893647502> (дата обращения: 23.06.2023). – Текст : электронный.
146. Эстетика классицизма / добавил [материал Upload] ; Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова «ВГИК». – Текст : электронный // Studfiles : [сайт]. – URL: <https://studfile.net/preview/1788220/page:9/> (дата обращения: 18.01.2023).
147. *Юдина, М. В.* Мысли о музыкальном исполнительстве / М. В. Юдина. – Текст : непосредственный // Мария Вениаминовна Юдина : статьи. Воспоминания. Материалы / [составление, подготовка текста и примечание А. М. Кузнецова ; общая редакция С. В. Аксюка ; предисловие Г. М. Когана]. – Москва : Советский композитор, 1978. – С. 299–303.

148. Яков Флиер : статьи, воспоминания, интервью /
[составление: Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев]. – Москва : Советский
композитор, 1983. – 272 с. : нот. ил., 13 л. ил. – Текст : непосредственный.