

На правах рукописи

УДК: 781.68

Гу Юнчэн

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

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Смирнова Марина Вениаминовна
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург
2026

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Смирнова Марина Вениаминовна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского»

Бородин Борис Борисович

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры фортепиано федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Говар Наталья Алексеевна

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится 29 апреля 2026 года в 14 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001214.html

Автореферат разослан « » марта 2026 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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», «Исполнитель и стиль», 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. Мартинсена. 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 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 воззрений, представляется важным и **актуальным.**

Степень разработанности темы исследования. Рассмотрению творческой деятельности Рабиновича в контексте эпохи, анализу его фундаментальных основополагающих трудов в российском музыкознании посвящен крайне ограниченный объем работ. Среди них отметим проблемную статью Л. Е. Гаккеля, написанную к 70-летнему юбилею

мастера, а также статью А. Е. Хитрука, которая послужила послесловием к последнему изданию труда Рабиновича «Исполнитель и стиль». Ценный материал о творческих встречах с Рабиновичем содержится в интервью А. Хитрука с А. Скавронским. 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 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 исследования 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 Д. А. 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 Д. А. Рабиновичем классификации исполнительских стилей.
6. Оценить правомерность и перспективность позиции Д. А. Рабиновича в сфере анализа интерпретации музыки Ф. Листа и Ф. Шопена пианистами XX века.
7. Определить роль Д. А. 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 музыкознания, 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.

Материал 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.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творческая деятельность Д. А. Рабиновича была predetermined 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 музыкознания 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. Используемая в диссертации методика анализа может лечь в основу работ исследователей в сфере стилового 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 музыкознания 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.

Достоверность исследования 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, апробация отражена в семи публикациях, шесть из которых – в рецензируемых журналах ВАК.

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* определяется актуальность темы исследования, степень изученности проблемы, цели, задачи, методологическая основа диссертации, ее теоретическая и практическая значимость. Формулируются также основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава диссертации – **Труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» и современное исполнительское музыкознание** состоит из трех параграфов. В параграфе 1.1. *«Творческий путь и основополагающие труды Д. А. Рабиновича»* характеризуется интенсивный, богатый и, вместе с тем, полный тяжелых, порой трагических поворотов жизненный и творческий путь. Будучи ровесником XX века, Рабиновичу довелось стать свидетелем и непосредственным участником фундаментальных социокультурных перемен в жизни страны. Благодаря преданности своему делу и силе характера Рабинович выдержал все выпавшие на его долю испытания и в конце жизни «превратился в неистового и «страстного ревнителя пианизма» (А. Хитрук).

Музыкант родился в 1900 году в Женеве, детство провел в Харькове, где, будучи вундеркиндом, проявил предрасположенность к экспрессивной виртуозной фортепианной игре. Впоследствии в своих трудах Рабинович постоянно обращается к теме виртуозности как психологическому и художественному феномену. В Петербургской консерватории Рабинович занимался с 14-ти лет в классе Л.В. Николаева, который изначально привил юноше основы высокого профессионализма. Николаев, активно использовал в работе с учениками интеллектуальный метод: побуждал их досконально анализировать композиторский текст, задумываться над проблемами стиля в сфере исполнительской интерпретации. Все это впоследствии дало о себе знать в новаторских исканиях самого Рабиновича. Обладая высоко развитым уровнем критического суждения, он с юных лет увлекался философской, психологической, социальной, политической проблематикой, что

впоследствии нашло отражение в его основополагающих музыковедческих трудах.

В молодые годы Рабинович был среди тех, кто горячо и страстно приветствовал революционные преобразования в стране. Активно включился музыкант в бурную политическую жизнь эпохи, увлеченно занимался общественной, просветительской работой, глубоко погрузился в изучение политэкономии. Возобновить занятия музыкой ему довелось уже в двадцатые годы, когда он поступает в Московскую консерваторию в класс К. Н. Игумнова. Пианистические и художественные позиции Николаева и Игумнова во многом были различны, что потребовало от Рабиновича определенной профессиональной перестройки. Учеба в Московской консерватории растянулась на долгие десять лет, в течение которых он работал на радио, пробовал свои силы в критической и редакторской деятельности, преподавал в консерватории политэкономия и др.

Между тем, социокультурная ситуация в стране становится все более напряженной. В послевоенный период назревают серьезные противоречия в сфере литературы и искусства, приведшие к хорошо известному постановлению 1948 года. Вследствие целого ряда причин идеологического характера в том же году последовал арест Рабиновича. Пребывание музыканта в лагерном заключении продолжалось вплоть до 1955 года. Лишь благодаря заступничеству ряда крупных музыкантов, в первую очередь Д. Д. Шостаковича, Рабинович возвращается в Москву. С этого времени он ограничивает свою деятельность лишь музыкально-критической и научной сферами. Активное посещение концертов, сотрудничество с журналами «Музыкальная жизнь» и «Советская музыка» приводит к появлению целого ряда ярких проблемных статей по проблемам пианизма.

В параграфе 1.2. *«Труд Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль» в контексте прошлого и современности»* подвергается всестороннему критическому анализу как основополагающий в исполнительском музыкознании второй половины XX столетия. Отмечается, что исследование Рабиновича «Исполнитель и стиль» стало явлением эпохальным по своей значимости. Оно находится на стыке исполнительской критики, теоретической ветви исполнительского музыкознания, психологии музыкального восприятия и эстетики. Рабинович использует в своем анализе комплексный подход, его исследовательская позиция во многом предопределила формирование теоретической базы исполнительского музыкознания. В своей критической оценке ведущих пианистических направлений эпохи Рабинович, безусловно, прозревал будущее. Об этом свидетельствует опора на наблюдения и выводы Рабиновича в работах

современных исследователей.

Во все времена в искусстве сосуществуют две тенденции – традиционная и экспериментальная. Экспериментальный подход Рабиновича помогает сориентироваться в сложных инновационных смещениях современной концертной жизни в широком историко-культурном контексте. Исследователь совершил мощный научный прорыв в сфере исполнительского музыкознания, выявляя философские и эстетические основы эволюции фортепианных стилей в различные эпохи.

Диалогическое общение, характерное для подачи материала Рабиновичем помогает найти новую пространственно-временную позицию в оценке явлений фортепианно-исполнительского искусства. Неординарный литературный стиль Рабиновича восходит к российской риторической традиции прошлого с ее приверженностью «к сложному, непрямому, кружашему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре»¹. Богатейшие наблюдения критика за выступлениями пианистов XX столетия, пронизательные оценки их исполнительских трактовок и репертуарных пристрастий чрезвычайно оживляют изложение и обогащают теоретические обобщения и выводы автора.

Рабинович последовательно доказывает, что само понятие фортепианной школы неотделимо от традиции и ее трансформации. Внимание к данному вопросу является чрезвычайно актуальным для современности. По наблюдениям ученых, в наши дни специфика и границы не только индивидуальных, но и национальных стилей и школ размываются, что приводит к стилистической усредненности и позволяет говорить о «некоем “интерконтинентальном” исполнительском мейнстриме» (В. Чинаев).

В параграфе 1.3. *«Д. А. Рабинович как создатель оригинальной исполнительской типологии»* отмечается, что поднятые ученым проблемы систематизации исполнительских стилей, а также связанной с данным процессом необходимостью уточнения научной терминологии, и поныне еще недостаточно разработаны в музыкознании, что затрудняет работу исследователей.

Рассмотрение специфических стилевых особенностей и репертуарных устремлений пианистов XX века явились почвой, породившей у исследователя важнейшие утверждения и догадки. В своем стремлении

¹ Зенкин К. В. О смысловом пространстве понятия «интонация» в музыковедческих и литературоведческих текстах / Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук // Михайловские чтения -2015. А. В. Михайлов - исследователь литературы и культуры. – С. 360–377.

создать классификацию исполнительских стилей Рабинович отказывается от шаблонных установок и стереотипов. Он делает акцент на взаимосвязях стилистических явлений в музыкальном искусстве с социокультурной ситуацией эпохи, с закономерностями слушательского восприятия. Этот сложный неоднозначный вопрос рассматриваются на основе сопоставления конкретных исполнительских трактовок. В результате перед взором читателя раскрывается богатейшая панорама фортепианной культуры эпохи в ее целостности и изменчивости, что проливает свет на природу эволюции ведущих фортепианных школ. Обретенный Рабиновичем в юности идеал листовско-рубинштейновского пианизма то и дело дает о себе знать в его размышлениях и оценках. Исследователь настойчиво говорит о грядущих процессах перерождения и вырождения названных традиций, что и имеет место в действительности.

Единственным авторитетным ученым первой половины XX века, предшественником Рабиновича, обратившимся к созданию пианистической типологии, явился К. Мартинсен – автор основополагающего труда «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли». Необходимо учитывать, что Мартинсен подходит к разрешению данной проблематики с позиций философско-психологических, а Рабинович – также на основании обобщения явлений конкретной пианистической практики. Учитывая историческую эпоху написания труда, ученый признается в определенном отрыве советского музыкознания от мирового в плане информационном, что не позволяло ему целостно охватить ситуацию.

В полемике с Мартинсеном Рабинович обращается к проблемам терминологии, полагая, что вместо систематизации пианистических типов Мартинсен дает описание некоторых пианистических стилей. Обращаясь к проблемам терминологии, Рабинович относит такие понятия как «стиль», «тип», «виртуоз», «классицизм», «романтизм», «рационализм», «академизм» и пр. к категории так называемых «скрещивающихся понятий».

Рабинович подчеркивает, что предлагаемое им разделение пианистов на виртуозов и «невиртуозов» является скорее типологическим, нежели стилистическим, ибо виртуозность, в отличие от техничности, непосредственно связана с психологической природой артистизма. Наряду с «виртуозным», исследователь выделяет также стиль «эмоциональный», разделяя его на два подтипа – «эмоционально-возбужденный» и «лирический, медитативный».

При рассмотрении виртуозности как психологического феномена Рабинович опирается на сложившееся еще в эпоху античности и научно обоснованное в XX столетии учение о темпераментах. Четыре

пианистических типа (а не три, как следует из классификации Мартинсена) Рабинович правомерно соотносит с гиппократово-павловской квалификацией. Он выделяет виртуозный, эмоциональный, рационалистический и интеллектуальный типы. В предложенной ученым схеме нет прямых соответствий с природой четырех темпераментов – холерика, сангвиника, меланхолика и флегматика. Рабинович полагает крайне опасным механическое проецирование основанной на психофизиологическом базисе классификации темпераментов в сферу пианизма. Тем не менее, исследователь подчеркивает перспективность дальнейшего использования учения о темпераментах применительно к исполнительской проблематике.

Предложенная Рабиновичем классификация опирается на постоянство, устойчивость, некую константу, лежащую в основе психологического облика артиста. Опора на это положение позволяет размышлять о поэтически камерной природе романтизма Г. Нейгауза, о «классицистском пианизме» Г. Гинзбурга, о преобладании «интеллектуалистских тенденций» в игре М. Гринберг и пр.

Рабинович отмечает, что романтический стиль в целом изначально оказался расколотым и предрекает возможность самых неожиданных *романтических* проявлений в фортепианном искусстве будущего. В этом плане позиция его оказалась пророческой. К примеру, она аналогична той, которой придерживается сегодня А. Любимов. Музыкант усматривает в музыке Сильвестрова, А. Шнитке, Д. Лигети, Л. Берио и др. ясно различимый отблеск романтизма.

На место стихийности, импульсивности всегда рано или поздно приходит рациональный склад. По наблюдениям Рабиновича это нередко порождает новые стилистические модели, которые ошибочно могут быть приняты за романтические. Что касается современного пианизма, то в нем также наблюдаются неожиданные метаморфозы, вследствие чего в обиход современного музыкознания входят такие термины как «прагматичный романтизм», «транссентиментализм» и др.

Поднимает Рабинович и тему так называемого салонного исполнительства, которое он трактует в духе идеологии советского времени, то есть преимущественно негативно вследствие его элитарности. При этом Рабинович подчеркивает редкостную жизнестойкость салонной культуры и неизбежность пересмотра отношения к ней, что и происходит в наши дни. Перспективным представляется предложенное Рабиновичем разграничение «салонно-элегического» и «салонно-виртуознического» направлений в пианизме. Ученый признает салонный стиль явлением полисемантичным, существующим в вариативных дефинициях и несущим мощную

культурологическую нагрузку. Рабинович резонно предлагает искать истоки салонности в академизме, трактует салонность в контексте разработанной А. Михайловым категории движения, что в полной мере соответствует современным научным установкам.

Рабинович считает классицистскую направленность, то есть, приоритет ясности, логичности, упорядоченности «защитным барьером против романтического своенравия». Ученый отмечает также, что преобладание классицистской направленности приводит к упрощению артистического поведения. К аналогичным выводам приходит и современный исследователь А. Меркулов в работе, посвященной проблемам трансформации пианистической мимики и жестикуляции в разные исторические эпохи..

Во времена Рабиновича бурные дискуссии разгорались по поводу пользы и вреда звукозаписей. Достаточно вспомнить разгоревшуюся в конце 60-х годов на страницах журнала «Советская музыка» дискуссию между Г. Коганом² и Н. Корыхаловой³. Размышляет над этой проблемой также Рабинович в труде «Исполнитель и стиль». Признавая перспективность распространения звукозаписей, сам он, однако, опирается, главным образом, на живой слушательский опыт.

Опора на сравнительный анализ звукозаписей утвердила интеллектуальный подход в интерпретологии и предопределила появление типа пианиста-исследователя. К таковому можно отнести, к примеру, П. Бадура-Скоду, В. Афанасьева, С. Мальцева, А. Любимова, П. Лаула и др. Заметно тяготение ряда современных пианистов выражать себя в слове. Исполнение аутентистами музыки Моцарта, Бетховена, Шуберта на старинных инструментах побудило многих задуматься о правильности трактовки средств выразительности на современном рояле.

Подтвердилось в наши дни и предсказанное Рабиновичем преобладание рационального подхода в пианизме. Как отметил еще А. Брендель, начиная со второй половины XX века в фортепианной игре преобладает так называемый «текстовый фетишизм». Вследствие этого на смену «эпохе редакций», пришла «эпоха уртекстов». Наблюдается явное предпочтение к созданию редакций текстологического типа. Исполнительские и даже педагогические редакции заметно отошли на второй план, что, отчасти, связано с высоким уровнем развития звукозаписи, позволяющим зафиксировать свою интерпретацию. Между тем, редакция и звукозапись суть разные явления не только по форме, но и по своей сути. Редакция располагает значительно более высокой степенью обобщенности и

² Коган Г. Свет и тени грамзаписи // «Советская музыка». 1969. №5. С. 60-69.

³ Корыхалова Н. Скорее свет, чем тени // «Советская музыка». 1969. №6. С. 63.

способна оказать более сильное концепционное воздействие на мышление эпохи по сравнению со звукозаписью. В связи с этим имеются все основания надеяться на то, что искусство редактирования начнет возрождаться в ближайшем будущем и вновь войдет в эпоху расцвета.

Немалое внимание уделяет Рабинович всестороннему анализу понятия интеллектуализм применительно к фортепианному искусству. Одно из доминирующих в пианизме первой половины XX века направлений он именуется «лирическим интеллектуализмом». Центральной фигурой, символизирующей данный стиль, для Рабиновича становится А. Шнабель, интерпретации которого вызвали бурные, непримиримые споры. Рабинович был убежден, что любой отважный художник-новатор, создатель инновационных стилистических моделей «неизбежно ставит в тупик исследователей. Принесенная великими реформаторами новизна требует сроков»⁴. Время подтвердило правоту его творческой позиции.

Можно смело утверждать, что предложенная Рабиновичем классификация развивает созданную Б. Асафьевым концепцию «музыкально-интонационного словаря эпохи», утверждая в ее контексте исполнительскую составляющую. Асафьев подчеркивает, что именно «интонирование как процесс проявления мысли» воедино связывает триаду композитор-исполнитель-слушатель. Исходя из этого асафьевского положения, Рабинович делает вывод, что каждый исполнительский стиль нацелен на «своего» слушателя, который также может принадлежать к определенному типу. В совместном творческом процессе формируется система восприятия в эпохальном масштабе. В сфере стилистической неизбежны определенные эстетические параллели. Так, вслед за Рабиновичем В. Чинаев задается вопросом о возможности проведения параллели между переходной эпохой второй половины XVIII столетия и нашим временем.

Рабинович подчеркивает, что процесс интеллектуализации фортепианного исполнительства, непременно отразится на природе будущих репертуарных смещений, что также нашло подтверждение в наши дни. Сегодня интеллектуально-классицистская направленность дает о себе знать в игре позднего А. Шиффа, П. Бадюра-Скоды, А. Бренделя, М. Кисина, М. Плетнева, Г. Соколова, Н. Луганского и др., а также в безукоризненно точной, эмоционально сдержанной игре ряда молодых китайских пианистов.

Весьма интересны и наводят на размышления наблюдения Рабиновича о проявлениях академизма в сфере фортепианной педагогики. Ученый исторически ограничивает это влияние дореволюционным периодом русской

⁴ Рабинович Д. Исполнитель и стиль. С. 182.

музыкальной культуры. Однако, если принять во внимание многоликость академических тенденций, нельзя не заметить, что они дают о себе знать и в наши дни. В последние десятилетия время проблема эта начинает волновать китайских педагогов, о чем рассказывают в своих работах Бянь Мэн, Ню Яцян, Сюй Бо, У И и др.

Таким образом, в фундаментальном труде «Исполнитель и стиль» Рабинович углубляет и обогащает концепцию, предложенную его предшественником Мартинсенем, и прокладывает путь в будущее исполнительского музыкознания. Развивая идеи Рабиновича, В. Чинаев предполагает, что полная хаоса и противоречий эпоха постмодерна «символизирует переход от исчерпавшихся концов к предстоящим началам».

Глава вторая **Книга Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов» в контексте современного видения** состоит из двух параграфов. В параграфе 2.1. **«Общий обзор и оценка книги Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов»** исследование Рабиновича рассматривается как итог его многолетней критической деятельности. Рабинович выступает как первопроходец в плане создания классического образца исполнительского портрета. В книгу вошел ряд очерков, посвященных искусству советских мастеров К. Игумнова, Г. Нейгауза, В. Софроницкого, Г. Гинзбурга, Л. Оборина, Э. Гилельса, М. Гринберг, С. Рихтера.

Рабинович обратился к выявлению стилистической, типологической принадлежности пианистов, разработал новаторскую методологию исследования с использованием сравнительного анализа интерпретаций.

Жанр «портрета» по сути своей существенно выходит за рамки концертной рецензии и предполагает осмысление игры пианиста в его эволюции, в контексте стилевых устремлений эпохи и с учетом трансформации слушательского восприятия. Суждения Рабиновича пронизательны, системны, но зачастую противоречивы, субъективно окрашены. В этом дает о себе знать специфика самой науки об исполнительстве. Появление книги Рабиновича во многом предопределило пути, по которым пошли в дальнейшем его последователи. Так, например, размышления ученого проливают свет на неоднозначный вопрос о природе так называемого «советского пианизма», в основе которого лежала установка на массовость, демократизм, жизнеутверждение. Само это понятие подвергается в наши дни критической переоценке (в частности, в трудах С. Грохотова).

В параграфе 2.2. **«Анализ портретов отдельных исполнителей»** отмечается, что в своих характеристиках пианистов Рабинович делает весьма прозорливые, далеко идущие выводы. Так, он предсказывает, что творческие

идеи К. Н. Игумнова могут оказаться в будущем исключительно перспективными, что и доказывает современность. Игумнов – глава огромной фортепианной школы, уникальную жизнеспособность которой показало время. Достаточно назвать имена музыкантов, вышедших из класса Игумнова: В. Ашкенази, О. Бошнякович, М. Гамбарян, М. Гринберг, Б. Давидович И. Добровейн, Я. Мильштейн Л. Оборин, Е. Тимакин, Я. Флиер, Н. Штаркман и др. За каждым именем стоит богатая творческая судьба – в исполнительской, педагогической, научной, просветительской сферах деятельности.

В творческой позиции Г. Г. Нейгауза, Рабинович выделяет как главные параметры во многом противоречивой личности мастера пристрастность и абсолютную честность. «Девиз Нейгауза – максимализм, главное для него совесть» – отмечает полвека спустя Л.Н. Наумов. Рабинович называет Нейгауза романтиком всеобъемлющим, особо отмечая его по-ренессансному широкоохватную культуру. Характеризуя облик Нейгауза, Рабинович использует термины «победительность», «изначальность» и «первозданность», что имеет глубокую психологическую подоплеку. Не обходит критик вниманием и причин «неровности» и «уязвимости» нейгаузовской игры. Л. Наумов, Л. Гаккель, А. Хитрук, и другие усматривали в этом проявление парадоксальной – импульсивной, мятущейся природы пианиста. По мысли Рабиновича, Нейгауз, будучи предельно пристрастным, одновременно стремился к «страстной объективности», искал в музыке «радостную гармонию красоты», неизменно оставался художником восторженным и «приверженным добру», что остается огромной ценностью в нашу полную эстетических и нравственных противоречий эпоху.

Немало сделал Рабинович и в плане раскрытия неординарной фигуры В. Софроницкого, поныне освещенной в музыкознании крайне скупо. «Его “особость” – самая сложная проблема»⁵, – подчеркивает Рабинович. Для зарубежных музыкантов Софроницкий и сегодня остается, уникальным самородком, загадкой «русской души». Рабинович остается единственным, кто, благодаря возможности присутствовать на концертах Софроницкого в разные годы, создал целостный портрет мастера с позиций его творческой эволюции. Доминантой мироощущения пианиста он называет трагедийное начало. Гаккель ставил игру пианиста на один духовный уровень с иконописью, усматривал в ней некую экстатическую приподнятость.

Характеризуя игру Г. Р. Гинзбурга, ученика А. Б. Гольденвейзера, Рабинович в противовес укоренившимся представлениям утверждает, что,

⁵ Рабинович Д. Портреты пианистов. С. 84.

блистательный виртуоз Гинзбург, никогда не был кумиром широкой публики. Критик усматривает причины этого в несоответствии эстетической позиция пианиста установкам времени, идеалам «советского пианизма». Рабинович относит Гинзбурга к интеллектуальному типу пианистов, полагает его предтечей ряда грядущих интерпретаторских преобразований. По мнению Рабиновича публика и критика эпохи не были готовы оценить новаторские установки Гинзбурга в первую очередь как исполнителя музыки венских классиков.

Современность подтверждает правоту его слов. Особенно наглядно это проявилось в сфере трактовки бетховенских сонат раннего и среднего периодов. Гинзбург настойчиво проповедовал Бетховена классичного, гармоничного, бесконфликтного, просветленного. Эту линию продолжил на позднем этапе Рихтер, «Бетховен которого всегда непротиворечив» (Л. Гаккель), а также Г. Соколов, А. Шифф, В. Березовский, Д. Трифонов и др.

Создавая портрет Л. Н. Оборина, Рабинович отмечает, что «он играет так же легко, как легко его слушать». Высокоразвитый вкус и чувство меры послужили, по мнению критика, причиной недооценки искусства артиста. Рабинович отмечает, между тем, что совершенные по духу и воплощению интерпретации Оборина не устареют, так как соответствуют идеалам вневременным. И в этом отношении критик, безусловно, оказался провидцем.

Фигура Гилельса в наши дни стала центром интенсивного напряжения, и переоценки. Начало дискуссиям положили труд Л. Баренбойма, полемическая книга Г. Гордона, а также парадоксальные работы Л. Гаккеля. Рабинович констатирует наличие в игре Гилельса «реалистической окрашенности», «демократизма» и доступности широкой аудитории, что имманентно считалось атрибутами советского искусства в целом и «советского пианизма» в частности. «Шум времени» имел его своей частью и воплощался в нем» – замечает полвека спустя Л. Гаккель. В игре позднего Гилельса Гаккель усматривал музыку «очищающей, умиротворяющей красоты, исцеляющего совершенства»⁶. Закономерно, что Рабинович не мог в те годы разделять этой позиции. Не усматривал он в игре пианиста и отмеченной Гаккелем щемящей шопеновской ноты. Нельзя забывать, однако, что на момент создания Рабиновичем портрета, Гилельс не достиг еще своего зенита, искусство его не претерпело той метаморфозы, которая отличала игру позднего Гилельса.

⁶ Гаккель Л. Размышления о Гилельсе Режим доступа: <https://7i.7iskusstv.com/y2024/nomer6/gakkel/> (дата обращения 05.06. 2025)

Рабинович – один из немногих, кто с неослабевающим интересом следил за эволюцией искусства М. Гринберг, ученицы Игумнова, искусство которой мало знакомо современному молодому поколению. Рабинович ценил игру пианистки за благородство, ярко выраженное волевое начало, стремление к экспериментированию. Гринберг оказалась единственной из советских пианистов, кто в свое время полностью исполнил и записал цикл из тридцати двух бетховенских сонат, Звукозапись эта на долгие годы стала для музыкантов советского времени эталонной. Гринберг явилась также новатором в использовании звукозаписи в педагогическом процессе.

Рихтера, наряду с Гилельсом, Рабинович назвал «гроссмейстерами фортепианного искусства». Широкое распространение получили также предложенные Рабиновичем определения двойственной природы артистической личности пианиста: «Рихтер – атакующий» и «Рихтер – музицирующий». Рабинович предсказал также, что в будущем Рихтер окажется «в л а с т и т е л е м д у м» на фортепианном небосклоне эпохи. Именно так и оценивает искусство Рихтера XXI век. Гаккель усматривает в игре пианиста космизм, «величественную одухотворенность, почти абстрактность... как отражение глубокой личной драмы, а именно – одиночества»⁷

Подводя итог, подчеркнем, что труд Рабиновича «Портреты пианистов» оказался знаковым для развития интерпретологии. По сути это своеобразная энциклопедия исполнительских подходов, которая позволяет по-новому взглянуть также и на современную ситуацию в данной сфере.

Третья глава **Д. А. Рабинович об интерпретации пианистами музыки Ф. Листа и Ф. Шопена** состоит из двух параграфов. В параграфе 3.1. анализируется исследование **«Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль»**. Новаторские прозрения Листа изначально вызывали небывалые по остроте споры, которые не утихают и по сей день. Перенасыщенность информационного потока породила утрату чувства раритета, лидирующая позиция фортепиано на концертной эстраде заметно пошатнулась что отразилось и на восприятии листовских творений. Назрела необходимость, следуя листовским идеалам, вновь искать путь к утверждению рояля как инструмента всемогущего. Искусство Листа по природе своей «раритетно», оно предназначено поражать, «встряхивать» умы, трансформировать восприятие. Музыку Листа легче погубить, чем опустить до уровня обыденного.

⁷ Гаккель Л. Для кого же сегодня играть? Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/svyatoslav-rihter-dlya-kogo-zhe-segodnya-sygrat/viewer> (дата обращения 12 июня 2025)

Среди основных направлений в сфере листианства Рабинович выделяет тяготение к «демонизму», лирике, народному элементу, бравуре. Как отмечает Рабинович, тенденция отрицания демонизма и мистицизма в трактовке музыки Листа утвердилась еще в советскую эпоху с ее установкой на реализм, героический пафос. В современном преломлении «листовский демонизм, мистицизм» заметно преобразились. Достаточно прочно утвердился Лист – приподнято-праздничный, ярко-виртуозный, зрелищный.

Интересна направленность исканий листианцев эпохи поставангарда в сфере репертуара. Так, на последнем диске А. Володося, представлены поздние опусы композитора, отражающие прозрения в сфере тихих звучностей, вплоть до вслушивания в тишину. Наблюдается также характерное для исканий эпохи переосмысление хронотопа.

В наши дни погони за безопасностью, из менталитета молодых музыкантов словно бы исчезла сфера сакрального, трансцендентного, столь необходимая при общении с музыкой Листа. Возврат в зону крайних эмоциональных состояний, в область беспредельного риска – один из путей возрождения листовской музыки в ее первозданности.

В основу параграфа 3.2. *«Идеи Д. А. Рабиновича об интерпретации музыки Ф. Шопена в контексте достижений китайского пианизма»* положена работа Рабиновича «Шопен и шопенисты». По убеждению критика само понятие «шопенист» сложнее, чем это кажется на первый взгляд. В параграфе рассматривается вопрос о том, кого из китайских пианистов можно назвать шопенистами? Исходя из предложенной Рабиновичем классификации, Брюса (Сяю) Лю, фаворита XVIII Международного шопеновского конкурса в Варшаве 2021 года, можно отнести к типу шопенистов лирико-интеллектуального склада. Юньди Ли (первая премия на XIV шопеновском конкурсе в 2000 году) и блистательную Юджа Ванг (Ван Юйцзя) «летающие пальцы», – к типу шопенистов-виртуозов. В программах прославленного Ланг Ланга музыка Шопена не занимает значительного места. Обладая предельно свободным, демонстративным, даже эксцентричным почерком, он находится в непрерывном поиске.

Можно полагать, что современные китайские пианисты являются сегодня представителями так называемых «боковых» ветвей шопеновского исполнительства, которые, по убеждению Рабиновича, вносят свою лепту в процесс осовременивания и обновления интерпретаторских подходов к музыке композитора, активно воздействуют на эволюцию слушательского восприятия.

Труд Рабиновича побуждает также задуматься над рядом волнующих музыкантов в наши дни вопросов: сохранилась тенденция

сентиментализации шопеновской музыки и как это явление может быть воспринято современной публикой? В каких формах трансформируется сегодня так называемое виртуозническое направление, которому Рабинович предсказывал особую жизнестойкость? Наблюдаются ли искажения идеалов шопеновского мироощущения и в какой форме эта тенденция проявляется?

Подводя краткий итог, можно заключить, что ценность позиции Рабиновича как критика и аналитика исполнительских концепций листианцев и шопенистов прошлого и современности заключается в том, что он сумел выявить и поставить проблемы, решение которых принадлежит будущим поколениям.

В *Заключении* указывается, что новаторские идеи Рабиновича заложили фундамент российского исполнительского музыкознания и легли в основу современных исследований в данной сфере. В своем концепционном труде «Исполнитель и стиль» Рабинович предлагает собственную классификацию исполнительских типов, вступая при этом в творческую полемику К. Мартинсенем. Труд Рабиновича «Портреты пианистов» и поныне остается эталонным в сфере создания исполнительского портрета.

Используя диалогический метод, Рабинович поднимает такие проблемные вопросы как романтический пианизм, виртуозность, классицистский и рациональный стили, салонность и др. Исследования Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» и «Шопен и шопенисты» позволяют проследить эволюцию в сфере интерпретации фортепианной музыки композиторов-романтиков и во многом предсказать преобразования будущего.

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. Музыканты разных стран, следуя традициям Рабиновича, усматривают в бесконечном процессе познания эволюции исполнительской культуры как открытия, так и парадоксы, осмысление которых служит более глубокому проникновению в тайны искусства.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

*Публикации в рецензируемых научных изданиях,
включенных в перечень ВАК РФ:*

1. Гу Юнчэн. Творческие идеи Д. А. Рабиновича и современное китайское фортепианно-исполнительское искусство / Гу Юнчэн //

Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2022. – № 70. – С. 103–107. (0,31 п.л.)

2. Гу Юнчэн. Д. А. Рабинович о путях развития отечественного пианизма (к 60-летию выхода в свет книги «Портреты пианистов» / Гу Юнчэн // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2022. – № 71. – С. 78–83. – ISSN 2222-5064. (0, 38 п. л.)

3. Гу Юнчэн. Явление исключительное на концертной эстраде: анализ исполнительского стиля (к 150-летию со дня рождения Константина Николаевича Игумнова) / Гу Юнчэн // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2023. – № 73. – С. 64–68. (0,31 п. л.)

4. 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, искусствоведение). – 2024. – № 83. – С. 69–75. (0,44 п.л./ 0,22 п.л.)

5. Гу Юнчэн. Исследование Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» в контексте современности / М. В. Смирнова, Гу Юнчэн // Научный журнал «Художественное образование и наука». – 2024. – № 2 (39). – С. 93–101. – ISSN 2410-6348. (0,56 п. л./0,28 п.л.)

6. Гу Юнчэн. Исполнительский стиль Григория Гинзбурга в восприятии музыкантов прошлого и современности (к 120-летию со дня рождения пианиста / Гу Юнчэн // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2025. – № 84. – С. 85–90. (0,38 п.л.)

Публикации в других изданиях

7. Гу Юнчэн. Д. А. Рабинович и его роль в российском исполнительском музыкознании / Гу Юнчэн // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции / Редактор-составитель Н. И. Верба, научный редактор Р. Г. Шитикова. – Вып. 18. – СПб.: Астерион, 2023. – С. 80–86. (0,44 п.л.)