

ОТЗЫВ

официального оппонента **Б.Б. Бородина** на диссертацию
ЗАБОРИНА Семёна Викторовича
«ШОПЕНИАНА ПАДЕРЕВСКОГО КАК ФЕНОМЕН
ПОЛЬСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ»,
представленную на соискание учёной степени кандидата искусствоведения
по специальности **17. 00. 02 – Музыкальное искусство (искусствоведение)**

В последнее десятилетие в изучении исполнительского искусства отчётливо прослеживаются две взаимодополняющие тенденции: во-первых, к монографическим исследованиям-персоналиям¹, во-вторых – к работам обобщающего характера, посвящённым различным направлениям и школам². В теме диссертации С.В. Заборина эти подходы объединены: искусство И.Я. Падеревского, его педагогическая и редакторская деятельность рассматриваются в контексте польской исполнительской культуры.

Актуальность представленного труда обусловливается противоречием между настоятельной необходимостью изучения одного из наиболее авторитетных европейских направлений в интерпретации произведений Шопена и отсутствием в российском музыкознании специальных работ по данному вопросу. Особую злободневность рассматриваемой диссертации придают такие обстоятельства как традиционно значительное место музыки польского гения в репертуаре российских пианистов, распространённость полного собрания сочинений Шопена в редакции Падеревского в отечественном педагогическом обиходе и далеко неоднозначное отношение к ней многих крупных музыкантов.

Научная новизна рецензируемой диссертации определяется комплексным подходом к предмету исследования. Падеревский предстаёт в шопеновском репертуаре как интерпретатор, редактор и педагог, что даёт возможность установить ряд закономерностей его исполнительского стиля, в частности: особенности применения *tempo rubato*, восходящие к шопеновской традиции, и аппликатурные принципы.

¹ См.: *Бугаев О.В.* Исполнительское творчество Даниила Шафрана: дис. ... канд. иск. М., 2007; *Болотов Ю.В.* Исполнительская и педагогическая деятельность А.Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства: дис. ... канд. иск. СПб., 2008; *Воротной М.В.* Исполнительские и педагогические принципы С.И. Савшинского: дис. ... канд. иск. СПб., 2008; *Погодаева Н.О.* Фёдор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор дис. ... канд. иск. Саратов, 2009; *де Лемуш Монтейру Ваику Луиш Филиппе.* Виана да Мота: личность, эстетические взгляды, творческая деятельность: дис. ... канд. иск. СПб., 2012; *Мелик-Давтян Н.Р.* Творческий облик Карла Майера и фортепианная культура его времени. СПб., 2013; *Мальцева Е.Г.* Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни: дис. ... канд. иск. Ростов на Дону, 2014; *Изотова С.А.* А.И. Зилоти и его роль в рецепции творчества И.С. Баха: дис. ... канд. иск. Саратов, 2015; *Перерва Е.А.* Творческая деятельность С.Л. Доренского и традиции русской исполнительской школы: дис. ... канд. иск. М., 2015.

² См.: *Заславская П.И.* Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века: дис. ... канд. иск. Владивосток, 2009; *Моисеева М.А.* Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и барокко: дис. ... канд. иск. М., 2010; *Гарипова Н.Ф.* Становление и развитие башкирского фортепианного искусства (исполнительство, образование, композиторское творчество): дис. ... канд. иск. Саратов, 2010; *Шауэт Гульфайруз.* Фортепианная музыка Монголии второй половины XX века: композитор, инструмент, жанр: дис. ... канд. иск. СПб., 2011; *Мофа А.В.* Лондонская фортепианная школа конца XVIII - начала XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2012; *Берлизов Д.А.* Традиции профессиональной подготовки музыканта-исполнителя в классах камерного ансамбля Московской консерватории: дис. ... канд. иск. М., 2012; *Айзенштадт С.А.* Фортепианные школы Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): дис. ... докт. иск. Новосибирск, 2015.

Несомненной заслугой автора является систематизация сведений о педагогической деятельности музыканта, предпринятая на основе архивных материалов, а также введение в научный оборот значительной части его композиторского наследия.

Теоретическая значимость рассматриваемого исследования связана с выявлением стилевых черт польской исполнительской культуры, что является определённым вкладом в разработку ещё не оформившейся *теории исполнительских школ*. С большой долей вероятности можно предположить, что отдельные положения диссертации найдут **практическое** применение в учебных курсах истории фортепианного искусства, истории исполнительских стилей и в классе фортепиано.

Методологический инструментарий диссертации, включающий историко-аналитический метод, метод сравнительного анализа интерпретаций, дополненные биографическим и контекстно-культурологическим подходами, вполне адекватен объекту и предмету изучения. Среди **материалов** исследования — архивные источники (письма учеников Падеревского, рукописи его сочинений и рабочие экземпляры его изданий), аудиозаписи произведений Шопена в интерпретации польских пианистов рубежа XIX – XX веков, труды российских и зарубежных ученых в области интерпретологии. Библиографический список насчитывает 136 позиций, из них 46 – на иностранных языках.

Апробация результатов исследования происходила на международных конференциях в Санкт-Петербургской и Московской консерваториях, а также в ГКА им. Маймонида. Диссертантом представлено 8 статей (около 6 п.л.), три из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура рассматриваемой работы состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, библиографии и 3 приложений, содержащих списки шопеновских аудиозаписей польских пианистов, в том числе и самого Падеревского, и указатель проштудированных диссертантом в польских архивах писем его учеников.

Во **Введении** в качестве изучаемого *объекта* заявлена «шопениана Падеревского как совокупность интерпретаций польским пианистом, педагогом и редактором творческого наследия Шопена» (с. 6 дис.). Принимая во внимание *название* диссертации, а также её *цель*, где шопениана Падеревского постулируется «как феномен польской фортепианной культуры», *приведённая формулировка выглядит не вполне корректно*. В действительности же объектом исследования, судя по реалиям представленного текста, является именно польская фортепианная культура, а предметом – шопениана Падеревского.

Предложенной поправке полностью соответствует заголовок **Первой главы** – «Польская исполнительская шопениана», в которой автором кратко рассмотрена генеалогия «шопеновской ветви польского пианизма» и на основе анализа звукозаписей предложена характеристика *отдельных* признаков её стиля. Однако создание целостного представления об исполнительской манере польских пианистов здесь, на мой взгляд, затруднено недостаточным вниманием к *содержательному* компоненту их стиля при акцентировании *выразительных средств* – характера звука, динамики, специфики расслоения фактуры, *tempo rubato* и педализации. Именно по этим параметрам в четвёртом разделе главы производится сравнение интерпретаций

ноктюрна Шопена ор. 15 № 2 Fis-dur, приводящее к довольно противоречивым и неожиданным для читателя заключениям. Так исполнение Ф. Бузони на с. 33 дис. сопоставляется с оперой *buffa*³, а в итоговой таблице (с. 40) вдруг попадает в рубрику «драматический театр». Интерпретация С.В. Рахманинова сначала признаётся салонной; он, по мнению С.В. Заборина, «эмоционально безучастен к картине, которую "рисует" прекрасными красками» (с. 38 дис.). Но в результате уточнений великий композитор-пианист оказывается в парадоксальной графе «*драматический салон*», – вывод, претендующий чуть ли не на потрясение основ рахманиноведения и даже теории исполнительства, – что, в свою очередь, провоцирует просьбу оппонента *в процедуре защиты прояснить содержание этой весьма нетрадиционной категории. Требуется комментарий также критерий отбора артистов разных поколений, аудиозаписи которых были взяты для сравнения.* Следует заметить, что сложность адекватного сопоставления звукозаписей чрезвычайно высока из-за неравноценности их технических характеристик⁴, поэтому *не будет лишним и объяснение методики проведённого слухового анализа.*

Пятый раздел главы, где автор стремится вписать искусство польских пианистов в контекст мировой шопенианы, открывается убедительной полемикой с А.В. Засимовой, в результате которой диссертанту удаётся опровергнуть её тезис о единстве и строгости «европейской манеры» исполнения произведений Шопена. Но при дальнейшем чтении возникает всё больше вопросов. Понимая сложность вербализации слуховых впечатлений, всё же не могу согласиться с целым рядом формулировок, предложенных здесь диссертантом. Рахманиновская интерпретация Вальса ор. 64 № 2 вновь даёт С.В. Заборину сомнительный повод говорить о «русском салонном стиле» (с. 44 дис.), будто бы в исполнительском наследии композитора-пианиста и не было трагедийного прочтения Сонаты b-moll, драматического Третьего скерцо и т.д. Соглашаясь с правом соискателя выбирать те или иные персоналии, с трудом скрываю своё недоумение и досаду по поводу отсутствия в данной диссертации даже упоминания об искусстве такого выдающегося отечественного шопениста как Станислав Нейгауз. *Решительный протест* рецензента вызывает насквозь субъективная, ничем не мотивированная, огульная характеристика шопеновских трактовок В. Горовица, Э. Гилельса, С. Рихтера, Г. Гинзбурга, А. Султанова, П. Серебрякова, Э. Вирсаладзе, переданная словами К.Н. Игумнова – «Шопен виртуозов». Как бы критически не относиться, скажем, к Шопену Рихтера или Гилельса, но обвинять их в «скудости замысла, прикрываемой внешней уверенностью и блеском»⁵, – а именно так Константин Николаевич понимал упомянутый *нежелательный* тип исполнения Шопена, – *нет никаких оснований.*

Во *Второй главе* диссертации на основе многочисленных зарубежных источников рассматривается формирование творческой личности И.Я. Падеревского,

³ В данной характеристике прослеживается влияние идей Г.М. Когана, сопоставлявшего исполнение листовской парافразы «Риголетто» А.Н. Есиповой и Ф. Бузони.

⁴ В их число вошли Софроницкий, Рахманинов, Бузони, Падеревский, Корто и Эткин. Временной диапазон записей – от 1912 до 1960 г.

⁵ Пианисты рассказывают. Вып. 1. М.: Музыка, 1990. с. 153.

испытывавшей значительное влияние Т. Лешетицкого и А.Г. Рубинштейна, предлагается обзор и характеристика его педагогической деятельности, а в заключительном параграфе формулируются его методические установки. *Третья глава* посвящена непосредственно исполнительскому наследию польского мастера в шопеновском репертуаре, изучаемому в различных аспектах – от отношения пианиста к авторскому тексту до технических средств воплощения замыслов. Её закономерным продолжением становится *Четвёртая глава*, в которой впервые в отечественной истории исполнительства приводятся факты, связанные с работой музыканта над редакцией Полного собрания сочинений Ф. Шопена, и анализируются лежащие в её основе редакторские принципы. В этих трёх главах автор демонстрирует свою научную компетентность и неподдельную увлечённость материалом исследования. Он не скрывает противоречий в оценке исполнительской деятельности Падеревского, хотя и несколько смягчает их, избегая цитирования наиболее резких высказываний, в которых в своё время не было недостатка. Например, рецензент «Русской музыкальной газеты» (1899, №4) отмечал, что в игре пианиста «порой ощущаешь тапёрский шик и салонное жеманство», а в своих *rubato* он доходит иногда до «цыганства». Представляется взвешенной характеристика педагогики Падеревского и вполне обоснованным вывод, что его методические взгляды «выстраиваются в целостную картину, а его уроки стоят на уровне лучших образцов педагогического творчества выдающихся музыкантов» (дис. с. 83). Действительно, когда знакомишься с рекомендованным Падеревским алгоритмом работы над произведением – преодоление технических трудностей, конструирование целого, работа над деталями, – то невольно обращаешь внимание на заключительную стадию, где мастер советует «забыть» о предшествующих этапах (дис. с. 72). Это указание сопоставимо со знаменитой установкой Г.Г. Нейгауза, ориентированной на концертное выступление: «Всё знать – всё забыть!» К явным достоинствам диссертации относится критический обзор архивных источников, относящихся к коллективному труду над редакцией Полного собрания сочинений Шопена. В результате диссертант приходит к аргументированному заключению, что издание Падеревского неправомерно считать исчерпывающим «кодексом стиля» этого пианиста (дис., с. 150 – 151).

Положительно оценивая центральные главы диссертации, всё же отмечу, что рукописи явно бы не повредила более тщательная работа над словом и внимательная корректура. Тогда, может быть, текст был бы избавлен от «бытовизмов», вроде «крупной артикуляции» (дис. с. 108), а исполнительское искусство Франции не «обогащалась» бы такими фантомами как Самсон ФранЦуа и Паскаль Вуайон (вместо Девуайон), которые, оказывается, «находят особую, французскую меру свободы» (дис. с. 42). Пожелание унифицированного, радующего глаз оформления нотных примеров довершает этот гипотетический список нереализованных возможностей.

Ввиду того, что в тексте отзыва уже было задано несколько *вопросов*, то в заключение дополню их список лишь тремя принципиальными:

1. В диссертации часто говорится о «салонном стиле», «салонной манере интерпретации», «салонном начале», «салонном интонировании», «духе салонности»,

«салонном обаянии». Но салонная культура весьма неоднородна, и определение «салонности» порой не лишено отрицательной коннотации. Поэтому *хотелось бы услышать от автора обоснованную и внятную дефиницию, если не «салонного стиля», то хотя бы понятия «салонности»*⁶.

2. На с. 136 диссертации читаем: «В игре и фортепианных композициях Паде-ревского одинаково проявляется виртуозное начало. Оно выражается в ускорении пассажей, введении каденций». В связи с данным высказыванием, прошу соискателя уточнить: *каково Ваше понимание терминов «виртуоз» и «виртуозность»?*

3. Диссертант, опираясь на мнение профессора А.М. Меркулова, утверждает, что «было бы ошибкой рассматривать русскую исполнительскую шопениану в каком-то одном ключе, как единое монолитное явление» (с. 43 дис.). *Но имеются ли основания воспринимать как некое единство польскую манеру исполнения произведений Шопена?*

Высказанные замечания и заданные вопросы свидетельствуют о несомненной актуальности представленного труда. Автореферат и публикации отражают основные положения рецензируемой диссертации. Имеются все основания сделать вывод, что диссертация С.В. Заборина является состоявшимся, серьёзным научным исследованием, соответствующим требованиям пункта 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24 сентября 2013 года, а её автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17. 00. 02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Официальный оппонент, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории
исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского»
БОРОДИН Борис Борисович
29. 01. 2016 г.

Министерство культуры Российской Федерации,
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского»;
620014, Российская Федерация,
г. Екатеринбург, просп. Ленина, д. 26;
Тел.: 8 (343) 371-21-80; факс 8 (343) 371-67-61
E-mail: mail@uralconsv.org
Веб-сайт: http://www.uralconsv.org
E-mail (личный) bbborodin@mail.ru



⁶ В частности, на с. 105-106 дис. автор даёт характеристику салонной интонации, но не салонности как таковой.