

ОТЗЫВ

на автореферат диссертации **Заборина Семёна Викторовича**
«Шопениана Падеревского
как феномен польской исполнительской культуры»,
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство

Значение исследовательского труда С. В. Заборина чрезвычайно велико. Если коротко, его можно обозначить так: реабилитация Падеревского. Великого пианиста, музыкального и политического деятеля нет в живых без малого восемьдесят лет, со времени его триумфальных выступлений в России прошло немногим более ста, но его имя, его искусство, казалось, забыты прочно, надолго. Диссертация С. В., без преувеличения, прорыв, пусть даже запоздалый в отечественной музыкальной науке, но тем более необходимый.

Хочется поддержать автора диссертации в его убеждении: «Еще впереди то время, когда шопеновские записи Падеревского станут пользоваться заслуженной популярностью в профессиональной среде. <...> Обращение к искусству Падеревского должно будет способствовать преодолению стереотипов современной исполнительской шопенианы и ее дальнейшему стилистическому обновлению» (с. 3). Задачи, которые ставит перед собой исследователь, многообразны: исследовать генезис пианизма Падеревского; воссоздать портрет Падеревского-пианиста по его шопеновским звукозаписям; осмыслить феномен *tempo rubato* Падеревского и другие. С. В. Заборин впервые в России предпринимает всестороннее изучение шопенианы Падеревского, формулирует закономерности *tempo rubato* и агогической нюансировки в игре пианиста, выявляет аппликатурные принципы Падеревского-редактора, систематизирует сведения о педагогической деятельности музыканта (с. 5).

С решением этих задач автор включается в решение, пожалуй, важнейшей общей и самой трудной задачи – выводит теорию фортепианного исполнительства из кривых закоулков на ясный прямой путь, возвращает вещи с головы на ноги, обратно в их естественное положение.

Разумеется, на этом пути исследователя подстерегают опасности. И первая из них маячит уже в названии работы: С. В. рассматривает искусство Падеревского как феномен *польской* исполнительской культуры. Или в том, как автор формулирует цель диссертации: исследовать шопениану Падеревского как феномен *польской* фортепианной культуры рубежа XIX–XX вв. и определить ее место в польской шопениане XX века (с. 5). Это ловушка патриотизма, который, в сущности говоря, неуместен и вреден в деятельности интеллектуальной и художественной, каким бы он ни был, польским или русским. Подозреваю, в данном случае исследователь находится в плену польских исследователей, которые всячески акцентируют во всем *польскость* Падеревского. (Заметим, их можно понять: что было бы с Польшей и где была бы она сегодня, если бы не Падеревский!..)

Конечно, не нужно и невозможно отрицать национально-польский характер искусства Падеревского. Но, на мой взгляд, С. В. непомерно преувеличивает, иногда искусственно конструирует польскость шопенианы Падеревского. Говоря о двух ветвях

польской шопенианы – Микули и Лешетицком (и его ученике Падеревском, с. 8), нелишне было бы помнить, что Лешетицкий, будучи учеником Карла Черни, в какой-то степени представляет традицию бетховенскую, венскую.

Или: «Звучание фортепиано у польских шопенистов обладает особым качеством, ... звучит так, как будто исполняется камерным ансамблем..., без явного первенства мелодического голоса и подчинения остальных» (с. 9). Действительно ли это уникальность польской шопенианы?

На с. 11 читаем: «Французские пианисты играют Шопена очень свободно. Их игра богата мельчайшими нюансами, полутенями, фраза изысканна и неуловима, подобна аромату французских духов, а педаль пришла с акварелей импрессионистов. Такая манера исполнения больше подходит музыке Дебюсси». Такое обобщение кажется грубым: почему очень свободная манера в игре Шопена больше подходит Дебюсси? разве не было шопеновской ветви французского (то есть парижского) пианизма? Вот и Альфред Корто был (через Эмиля Декомба) «внуком» Шопена. Наконец, вспомним, что сам Шопен был и остается наполовину явлением парижского пианизма. (Кстати, в этой связи выскажу сожаление, что в разделе «Сравнение интерпретаций ноктюрна Шопена op. 15 № 2 *Fis-dur*» не оказалось записи Камилла Сен-Санса. Было бы весьма интересно прочитать или услышать комментарий С. В. к этому исполнению.)

Вообще, С. В. в его стремлении к определенной и понятной классификации не свободен от ненужного схематизма, в стремлении к логически стройным взаимосвязям – от абстракций. Так, утверждение «несмотря на то, что оба музыканта [Антон Рубинштейн и Падеревский] декларировали верность нотному тексту и авторской воле, игра каждого из них нередко противоречила этой позиции» (с. 12) звучит наивно и едва ли фактически верно.

То же на с. 14: «Падеревский стремился достичь баланса между верностью авторскому тексту и проявлением индивидуальности исполнителя». Что такое эта «верность тексту», особенно в некоем равновесии с индивидуальностью исполнителя? Не вкрался ли здесь застарелый предрассудок вследствие фиктивного (и притом эффективного!) равенства текста и произведения? Если так, то остается непонятым отношение Падеревского к нотному тексту Шопена: «Маэстро привносит в ритмический рисунок произведений пунктирный ритм, а также заменяет ритмические фигуры в мазурках, словно сжимая шопеновский ритм» (с. 16). Но это неверно! Ритм не привносят в ритмические рисунки, а *выносят* его из рисунков в звучащую реальность.

Высказанные замечания свидетельствуют всего лишь о помехах – досадных, но не катастрофических. Они не могут перевесить вдумчивую работу исследователя, его многие тонкие наблюдения над интонацией, динамикой, туше, фразировкой, агогикой, педализацией Падеревского.

Читателю автореферата, не знакомому с самой диссертацией, как обычно, хотелось бы узнать больше подробностей. На с. 15: «Записи, сделанные в Америке в 1922, 1923-24, 1927-28 годах, отличаются определенной спецификой, позволяющей говорить об эволюции исполнительского стиля Падеревского». В чем же специфика? каково содержание эволюции?

Почему «выявление неожиданных [?!] подголосков в средних голосах фортепианной фактуры» (с. 23) стоит в ряду признаков салонной манеры? Разве это не обязательное важнейшее проявление музыкальности исполнителя?

В целом и в деталях работа С. В. – солидное, тщательно продуманное исследование, которое к тому же открывает многообразные возможности в дальнейшем изучении феномена Падеревского.

Работа С. В. Заборина соответствует требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013 года.

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

М. П. Мищенко

Контактная информация
Мищенко Михаил Петрович
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургской государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
190000, Санкт-Петербург, Театральная площадь, д. 3
Тел.: (812) 312 21 29
E-mail: musicus@yandex.ru

Подпись
ЗАВЕРЯЮ

Ведущий документовец

