

**Отзыв на диссертацию Е.И. Перервы
«Творческая деятельность С. Л. Доренского и традиции русской
исполнительской школы»,
представленную на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Елена Ивановна Перерва обратилась к теме весьма необычной, поставив в центр наблюдения творческую личность выдающегося педагога. Результаты педагогического творчества С.Л. Доренского известны во всем мире, а желание автора связать его педагогические принципы с традицией Московской консерватории и – шире – всей фортепианной педагогической практикой в России абсолютно оправдано. Педагогический опыт профессора Сергея Доренского действительно аккумулирует целую сумму ценнейших предпосылок, является средокрестием различных тенденций, берущих начало во второй половине XIX века.

Русское пианистическое искусство – это действительно мировое событие. Проникновение в «лабораторию» профессиональной подготовки пианиста – задача сколь актуальная, столь и непростая. Автор исследования задалась целью прорисовки основного контура традиций от зарождения клавирного искусства в России до нашего времени, знаковым представителем которого и является профессор Сергей Доренский. Его ученики более 150 раз становились победителями и лауреатами международных конкурсов, проводимых на разных континентах мира.

Две части работы Е.И. Перервы, посвященные соответственно истории русской фортепианной педагогики и опыту профессора Доренского, в принципе провоцируют инверсию в заголовке: «Традиции русской исполнительской школы и творческая деятельность С.Л. Доренского». Но перенесение центра тяжести на фигуру представимую, олицетворяющую и сохранение, и развитие традиций, - оправдано в силу наглядности и масштабной значимости примера.

Первая часть диссертации – «Отечественное фортепианное искусство: истоки и традиции» - имеет целью представить развернутую картину

развития фортепианного дела в России. Список литературы, обработанной автором, вызывает уважение к проделанной работе. Цель усилий – обозначить переход от собственно иностранного обслуживания нового сектора культурной жизни – к становлению специфических признаков русской фортепианной школы, которая со временем становится лидирующей в мировом художественном пространстве. Ценность этого раздела – в назначении акцентов и создании образа исторического перехода от заимствованного – к собственному. Обычно историю русского пианизма начинают от Дж. Фильда, ибо у него учился не только выдающийся Дюбюк, но и А. Виллуан – учитель А. и Н. Рубинштейнов – двух основателей первых русских консерваторий и одновременно – петербургской и московской фортепианных школ. Однако автор стремится к полноте картины и не просто фиксирует имена Лелейна, Гесслера, Штейбельта, Гензельта, Манфредини, но определяет историческое место и некоторые особенности педагогических методов каждого. Кстати сказать, Гензельт в своем методическом пособии обращается главным образом не к ученикам, но к ученицам. Этот момент не акцентирован автором. А жаль, ибо это предметный показатель социального среза начального этапа художественного просвещения в России первой половины XIX века.

Влияние итальянцев, как правило, не координируют с фортепианным искусством. Важно, что Е.И. Перерва связывает клавирную практику XVIII века в России с итальянскими композиторами (Траэтто, Галуппи, Паизиелло, Чимароза), а трактат Винченцо Манфредини акцентирован в связи с настоянием о примате кантилены (*cantabile* в клавирном деле – предтеча тому самому «пению» на фортепиано, искусство которого станет определяющим именно для русской школы). В этой связи Глинка (ученик Фильда и автор трактата о пении) в работе оценивается как предтеча и в области фортепианной педагогики русского оттенения.

Начальный тезис работы о том, что «школа» (индивидуальная и обобщенно осознаваемая), ее производный результат выражены в мозаике

разительно индивидуального разнообразия (см. с. 5) подкрепляется и в разделе исторических наблюдений. Авторские акценты оправдывают компилятивный характер материала. Извлечь различия в исполнительских и педагогических подходах братьев Рубинштейнов, различия и переклички в методиках профессоров первых русских консерваторий на начальном этапе становления национальных школ – именно это в центре внимания. Далее эти различия и сходства прослеживаются в описаниях практики выдающихся профессоров из консерваторий советского периода. Звук (контакт с клавиатурой), педаль, показ в классе, учебный репертуар, проблема первого представления в классе «наизусть», формулы технической подготовки, предконцертная готовность и преодоления волнения, атмосфера в классе – все это представлено в тексте.

Здесь много важных наблюдений. Например, воспитание умения ученика воспроизвести партию аккомпанирующего оркестра в концерте по партитуре. Эта культура была утрачена в советское время. Об этом в работе говорится вскользь. А жаль – речь о важнейшем моменте в образовании пианиста.

В этом сложносочиненном разделе явно недооценен Пабст и вовсе не замечен Кипп. Есть и другие недоразумения. Например, на с. 47 говорится, что А. Рубинштейн не требовал скорого «наизусть», а позже Нейгауз, Гольденвейзер и другие требовали. Видимо, этот альтернативный взгляд – следствие эволюции в педагогических принципах. Но авторское отношение к подобному сдвигу не обозначено. Нигде не говорится, что С. Фейнберг – выдающийся композитор (отсюда аналитическое внимание к Баху и к современной музыке и не склонность требования быстрого «наизусть» - в пользу продления аналитического процесса).

Творческой фигуре С.Л. Доренского посвящен второй обширный раздел работы, в свою очередь состоящий из двух частей: рассмотрение исполнительской манеры Доренского и анализ его педагогических принципов

в контексте их соотношения с обозначенными выше накоплениями в сфере методик фортепианного воспитания.

Вначале С. Доренский представлен как последователь школы Г.Р. Гинзбурга, обозначены иные влияния, определившие становление его исполнительского облика. Следует заметить, что в период с 1950 по 1980 годы Доренский действительно блистал на концертных эстрадах мира и справедливо отнесен к выдающимся представителям русского пианизма второй половины XX века. Автор работы прежде всего оценивает Доренского как шопениста. Именно Шопену в первую очередь посвящает Доренский монографические вечера. Яркая выраженная романтическая направленность – общая характеристика исполнительской манеры Доренского – подчеркивает автор. Здесь много говорится о чисто звуковой благородности и колористических звукооттенениях в пластах фактуры, подчеркивается лирическая направленность исполнительской манеры Доренского. Судя по дошедшим до нас бесценным записям всех мазурок Шопена, это действительно так. В этой связи говорится и о необычных трактовках Бетховена (он также нередко становился основой монографических программ пианиста), который у Доренского в большей мере философ-мыслитель, нежели автор накаленных фортепианных «симфоний». Однако, в упрек автору могу поставить фразу «моменты повышенной экспрессии практически не свойственны пианисту». Сохранившаяся запись Большой сонаты Чайковского в исполнении Доренского – ярчайшее свидетельство симфоничности мышления исполнителя и высочайшей энергетики подачи материала этой «фортепианной симфонии». К сожалению, эта запись не вошла в сферу обозрения, что могло бы расширить представление о Доренском-пианисте. В работе говорится об «оркестральности» (в полихромном понимании), но не о симфоничности мышления. Последнее, кстати, отразилось и в трактовке Сонаты b-moll Шопена, представленной в конце исследования.

Педагогическое творчество (иначе это нельзя назвать) Доренского – явление, весьма непростое в исследовании, - главный объект внимания автора диссертации во втором ее разделе. И здесь следует отметить полноту представления фундаментальных оснований, опорных знаков метода, вобравшего исторический опыт и окрашенного индивидуальными привнесениями. Прежде всего автор обозначает принцип «всесторонней образованности» как инициального посыла, идущего от Учителя. Но в центре – борьба за творческую индивидуальность. Никакого диктата. Только совместное обсуждение. Индивидуальность – высшая драгоценность, ее создание – цель. Нет ни одного класса со столь разительным разнообразием учеников (достаточно сравнить Николая Луганского и Дениса Мацуева). «Натаскивание» допускается исключительно как вынужденная мера в отношении учеников среднего дарования.

В этом разделе обсуждается все: показ за роялем (отражение высших исполнительских умений), проблема выбора репертуара, творческая атмосфера в классе (принцип «семьи»), работа над звуком и педалью и проблема «предчувствования звука», вопросы сбалансированной педали. Выделен важнейший тезис Доренского: не переходить из эстетического состояния в физическое на сцене. Вообще вопросы психологической подготовки к концертному выходу автор считает столь же важными, как и узкопрофессиональные обстоятельства усвоения текста и общих основ фортепианной техники. Последние рассматриваются в различных аспектах (вплоть до рекомендованного времени ежедневных занятий). И здесь в центре – постулат: звуковой образ – импульс к поиску физического ощущения. Суггестивное воздействие Доренского на учеников зафиксировано в их многочисленных отзывах.

Работа Е.И. Перервы действительно представляет образ выдающегося исполнителя и педагога. Укажу на несколько недостатков, чтобы подчеркнуть их частный характер. При обсуждении линии Гольденвейзер-Гинзбург-Доренский (с. 116) почему-то говорится, что Доренский «возобновил»

традиции исполнительской школы. Выходит, что его предшественники-учителя ее утратили? В заключении говорится исключительно о Московской «школе». А в заголовке (и реально в тексте!) речь о русской школе (суммарно). Полная путаница с нотными примерами в аналитическом разделе, представляющем Сонату Шопена. Они почти все неверно инкрустированы в текст и соответствуют иным абзацам, их поясняющим. Везде: «Приведенный ниже пример...». Реально же он выше. Это легко исправимая ситуация.

Работа Е.И. Перервы соответствует требованиям, предъявляемым к кандидатской диссертации, ее автор достоин присуждения ученой степени кандидата искусствоведения. Автореферат и публикация отражают существо содержания.

Доктор искусствоведения,
профессор Московской консерватории

В.В. Задерацкий

Задача
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского»
125009, Москва,
ул. Б. Никитская, 13/6

Тел.: 8 (495) 629 9659
Факс: 8 (495) 690 2273

e-mail: rectorat@mosconsv.ru



В.В. Задерацкий
Иван Семович Ч.В.
Нот. Отд.