

Научная статья

УДК 070

DOI: 10.36871/hon.202304107

**РАЗМЫШЛЯЯ НАД КНИГОЙ С. М. ХЕНТОВОЙ
«ЛЕВ ОБОРИН»***Марина Вениаминовна Смирнова¹, Хань Цин²*

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, 3, литер «А»

^{1,2} Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48

¹ 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-6135-2806

² 564468076@qq.com, ORCID: 0009-0002-1358-4781

В основу статьи положено рассмотрение книги замечательного и исключительно популярного во второй половине XX столетия музыковеда С. М. Хентовой, которая, будучи ученицей Л. Н. Оборина, является представителем школы легендарного пианиста К. Н. Игумнова. Оборин продолжил традиции своего учителя и как исполнитель, и как педагог. Из его класса вышли не только крупные пианисты, но также замечательные педагоги, концертмейстеры. Учениками Оборина являются такие известные российские музыковеды, как В. Дельсон, Г. Цыпин, которые внести немалый вклад в становление российского исполнительского музыкознания. Хентова является на сегодняшний день единственным биографом своего учителя, внесшего немалый вклад в становление отечественного пианизма. Оборин обрел широкую известность после триумфальной победы на Первом Международном конкурсе им. Шопена. В тридцатые годы это имело не только художественный, но и политический резонанс. В книге Хентовой анализируется целый ряд основополагающих для становления исполнительского стиля Оборина моментов. Исследуется процесс творческого пути пианиста в контексте социокультурных установок эпохи. Затрагивается проблема эволюции эстетического восприятия слушательской аудитории. Рассматривается влияние, которое оказала школа Игумнова на формирование творческих установок Оборина как интерпретатора фортепианной музыки Л. Бетховена, П. Чайковского, Ф. Шопена, С. Прокофьева и др., а также педагогические принципы музыканта. В настоящей статье все названные моменты оцениваются с позиций современного научного знания.

Ключевые слова: К. Н. Игумнов, Л. Н. Оборин, музыка, школа, композитор, исполнитель, слушатель, фортепианное искусство, пианистический стиль, интерпретация

Для цитирования: Смирнова М. В., Цин Х. Размышляя над книгой С. М. Хентовой «Лев Оборин» // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 107–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202304107>

Original article

REFLECTING ON S. M. KHENTOVA'S BOOK "LEV OBORIN"*Marina V. Smirnova¹, Han Qing²*

¹ Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
3 liter "A", Teatralnaya pl., Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

© Смирнова М. В., Цин Х., 2023

^{1,2} Herzen State Pedagogical University
48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation,

¹ 79213550630@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-6135-2806

² 564468076@qq.com, ORCID: 0009-0002-1358-4781

The article is based on a review of a book by the remarkable and in the second half of the twentieth century exceptionally popular musicologist S. M. Khentova, who, as a student of L. N. Oborin, was a representative of the school of the legendary pianist K. N. Igumnov. Oborin continued the traditions of his teacher both as a performer and as a teacher. Not only great pianists, but also wonderful teachers and concertmasters came out of his class. Oborin's students were such well-known Russian musicologists as V. Delson and G. Tsy-pin, who have made a considerable contribution to the formation of Russian performing musicology. Khentova is currently the only biographer of her teacher, who contributed greatly to the formation of Russian pianism. Oborin gained widespread recognition after his triumphant victory at the First International Chopin Competition. In the thirties, it had not only artistic, but also political resonance. Khentova's book analyses a number of fundamental moments for the formation of Oborin's performing style. The process of the pianist's creative formation is explored in the context of the socio-cultural attitudes of the epoch. The problem of the evolution of aesthetic perception of the audience is touched upon. The influence that Igumnov's school had on the formation of Oborin's creative attitudes as an interpreter of piano music by L. van Beethoven, P. Tchaikovsky, F. Chopin, S. Prokofiev, etc., as well as the musician's pedagogical principles, is considered. In this article, all these points are evaluated in terms of modern scientific vision and assessment.

Keywords: K. N. Igumnov, L. N. Oborin, music, school, composer, performer, listener, piano art, piano style, interpretation

For citation: Smirnova M. V., Qing Han. Reflecting on S. M. Khentova's Book "Lev Oborin". *Khudzhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 4 (37). P. 107–116. <https://doi.org/10.36871/hon.202304107> (In Russian)

На 2023 год приходятся две памятные даты — 150-летие со дня рождения прославленного пианиста и педагога Константина Николаевича Игумнова и 100-летие со дня рождения замечательного музыковеда Софьи Михайловны Хентовой, труды которой обладали в XX столетии исключительной популярностью и не утратили своей актуальности в наши дни.

С. М. Хентова, будучи выпускницей класса Льва Николаевича Оборина (1907–1974), принадлежала к школе Игумнова, которая опирается на богатейшие традиции московской фортепианной культуры. Оборин как педагог пошел по стопам своего учителя, воспитывая музыкантов различной творческой направленности. Из его класса вышли не только концертирующие пианисты, но и глубокие исследователи. С. Хентова, В. Дельсон и Г. Цыпин ярко раскрылись в сфере изучения фортепианно-исполнительского искусства.

Первым и пока единственным биографом Оборина остается Хентова. Характеру мышления и писательскому почерку Софьи Михайловны свойственны обоснованность, четкость и лаконичность. Книга «Лев Обо-

рин» [17], быстро обрела популярность, ее увлеченно читали не только профессионалы, но и многочисленные слушатели филармонических концертов — поклонники оборинской игры. По свидетельству сына Хентовой, профессора В. Гуревича, труд Хентовой был весьма благожелательно воспринят Г. Нейгаузом, который высоко ценил игру Оборина и его педагогическую деятельность.

«О советском, скорее значительном, чем славном пианисте Льве Оборине говорить сложнее, чем о Гилельсе, Гинзбурге или Софроницком, ввиду какой-то то ли загадки в его жизни, а то ли загадки его как пианиста и музыканта» [5], — замечает В. Крушельницкий. Действительно, загадка Оборина как пианиста-феномена существует и обусловлена она как природой дарования музыканта, так и предельно замкнутым складом его характера, склонностью к интровертному мироощущению, а также полным отсутствием интереса к публичности. В. Софроницкому, большому поклоннику игры Оборина, принадлежит остроумный шуточный палиндром: «Велик Оборин, он и робок и Лев».

Оборин обрел всенародную популярность после блистательной победы на Первом Международном конкурсе пианистов имени Шопена, когда, «как лев, защищал в 1927 году честь страны... В Большом зале Московской консерватории остановили концерт, чтобы сообщить публике эту новость. Зал встал» [16]. Сенсационная победа пианиста расценивалась как событие политического престижа. «Пианист высочайшего класса. Совершенство исполнения. Предельное мастерство. Могучий музыкальный интеллект» [6], — характеризует игру Оборина В. Землянский. «Оборин-пианист ассоциируется с собеседником — тактично красноречивым. <...> Его игра оставляет впечатление стройности, как здание с точными пропорциями. Он играет так же легко, как легко его слушать» [13, 143], — отмечает Д. Рабинович.

Небезынтересно отметить, что, будучи победителем одного из самых престижных конкурсов, Оборин негативно относился к процветанию «конкурсомании» в педагогическом процессе. Уже при жизни пианиста ситуация складывалась так, что лишь победа на конкурсе открывала перед молодым музыкантом двери на большую концертную эстраду. Оборин считал такое положение вещей в искусстве неприемлемым: «Пусть будет поменьше конкурсов, а побольше вдумчивой, созидательной работы молодежи и с молодежью, — работы, пронизанной огнем творческих исканий и дерзаний» [17, 184], — говорил он.

Книга «Лев Оборин» основана на богатом фактологическом материале, написана увлекательно, живо, образным, доступным языком, в ней поэтапно освещаются важнейшие вехи творческого пути пианиста в контексте культуры эпохи. В приложении дается концертный репертуар Оборина, список его звукозаписей, а также краткие сведения о многочисленных учениках мастера. «Свыше четверти века я постоянно играю с Львом Николаевичем в камерных ансамблях. Совместная работа доставляет мне истинное художественное наслаждение» [там же, 4], — пишет во вступительной статье многолетний партнер Оборина — прославленный скрипач Д. Ойстрах.

Книга Хентовой «Лев Оборин» создавалась и была опубликована в советское время, когда, как известно, в самой системе оценок царили весьма строгие идеологические установки, что не могло не находить отражения в музыкознании. Творческая деятельность Оборина всецело принадлежала эпо-

хе, когда широко культивировалось понятие «советский пианизм», которое в наши дни подвергается активному переосмыслению. Обращение к книге Хентовой помогает понять природу этого противоречивого исторического феномена.

Как полагает С. Грохотов, само понятие «советский пианизм» многомерно и постичь его помогает учение А. Михайлова о «терминах движения»: «Советский пианизм, как и другие "термины движения" представляет собой единую, довольно сложно организованную систему, — подчеркивает Грохотов, — <...> со временем термин все более утрачивал изначально вкладываемые в него политические и социологические коннотации, пока не превратился в ... своего рода формальную "этикетку"» [4, 66] Многие положения и выводы, сделанные Хентовой в ее труде, подтверждают эту гипотезу.

Книга «Лев Оборин» не только информативна, но и ставит ряд проблем. Так, Хентова не обходит вниманием судьбоносного вопроса профессионального самоопределения Оборина. В оценке концертной деятельности упор делается на интерпретации Обориным музыки Шопена и Чайковского. Анализируются также достижения Оборина как концертмейстера и ансамблиста. Особняком стоит глава «Времена года», которая раскрывает глубокое духовное родство интерпретации музыки Чайковского Обориным с его учителем Игумновым. Всестороннему рассмотрению подвергаются также особенности педагогического почерка Оборина.

Отметим, что сама форма подачи материала, избранная Хентовой, образна, доступна и одновременно несет в себе определенную двойственность: для любителя музыки книга полна интересных сведений и исторических фактов, которые расширяют его кругозор, для искушенного профессионала она содержит ряд вопросов, которые и сегодня остаются дискуссионными.

Так, в начальном разделе книги речь идет о методах преподавания первого педагога Оборина Е. Ф. Гнесиной, самоотверженная педагогическая деятельность которой стала сегодня достоянием истории. Как опытный педагог фортепианной игры Хентова отбирает те из установок Гнесиной, которые особенно актуальны для современности. К таковым принадлежит, к примеру, следующая позиция: «Для успеха дела важны не столько новшества, сколько система и порядок». Сегодня, в эпоху стремительных инноваци-

онных перемен в музыкальном образовании, установка эта имеет особую значимость.

Говоря о методе Гнесиной, Хентова особо отмечает ее приверженность работе над упражнениями — методу, который сегодня может показаться устаревшим. Над сложившейся в данной сфере ситуацией имеет смысл задуматься. Оборин вспоминает в беседе с А. Вицинским: «У меня в занятиях обязательно было упражнений не меньше, чем на сорок минут, а то и на час в день. И так до последнего курса... Затем еще этюды» [2, 50]. Аналогичным путем шел и Э. Гилельс, который, уже будучи в зените славы, не прекращал работать над гаммовым комплексом, что вызывало немалое удивление учеников и коллег. На четко организованной системе упражнений базировалась и так называемая система Лешетицкого — музыканта, которого по праву считают лидером в сфере фортепианного обучения в XX столетии. Можно полагать, что характерное для современной методы обучения полное забвение упражнений как важной сферы пианистического воспитания едва ли целесообразно.

При этом нельзя не отметить, что сам пианистический аппарат Оборина обладал уникальными природными качествами: «Техника безупречна, чему немало способствовало самое устройство его рук, будто нарочно приспособленных к фортепианной игре. Широкая, пухлая, мягкая рука. Воздушное, прозрачное *pianissimo*, множество тембров. Кантилена под его пальцами выходила пластичною и певучею» [6].

Обратим также внимание на принципы, посредством которых Гнесина развивала память учеников, побуждая их с детских лет систематически накапливать репертуар. Следует подчеркнуть, что проблема исполнительской памяти является одной из злободневных для наших дней и постоянно дискутируется в современной методической и психологической литературе.

Интересны также размышления Хентовой над самим репертуаром, на котором Гнесина воспитывала пианистов. Превыше всего она ценила «Песни без слов» Мендельсона, которые разучивали все ее ученики. Хентова подчеркивает, что на этом материале в первую очередь вырабатывались навыки вокального интонирования мелодии [17, 26]. Замечательное фортепианное искусство Оборина в полной мере впитало в себя эти принципы. Вспомним поучительные слова Л. Наумова: «Мне нравится, когда ученики

приносят легатную трактовку, значит, их хорошо учили» [10, 57].

Акцент, который Хентова делает на Мендельсоне, имеет особую значимость сегодня, когда музыка композитора, увы, не занимает должного места в учебном и концертном репертуаре пианистов. Вследствие укоренившихся стереотипов восприятия сам настрой мендельсоновских творений «вступил в противоречие с культурным сознанием последующих времен. Легкость пера, обманчивая ясность мендельсоновской музыки способна вводить в заблуждение» [15, 133]. В концертные программы Оборина входил немалый объем мендельсоновской музыки: пятнадцать «Песен без слов», Рондо каприччиозо, Концерт ре минор для фортепиано с оркестром, фортепианное Трио ля минор.

В краткий первоначальный период занятий в Московской консерватории Оборину посчастливилось заниматься в классе Николая Карловича Метнера, который вскоре эмигрировал. Общение с этим удивительным музыкантом наложило глубокий отпечаток на формирование артистической личности юного Оборина. Такие постулаты Метнера, как «слухом выправлять звук, а осязанием — пластику движений!», «убрать все резкие движения...», «инструмент никогда не уступает насилию» [8, 7] и пр. нашли яркое отражение в художественном кредо пианиста.

В концертные программы Оборина входила Соната-воспоминание, излюбленный номер в концертных программах самого Метнера. Светлая ностальгическая нота, элегический, меланхолический колорит, присущий этой «сонате-загадке» был глубоко созвучен мироощущению пианиста. По убеждению Л. Сабанеева, музыка Метнера «не для современного, темного, полного низменных интересов мира, она выше нашей современности» [14, 85]. Нельзя не отметить также определенные пересечения в репертуаре обоих пианистов. Так, в программы Метнера и Оборина входил Четвертый концерт Ант. Рубинштейна, который сегодня крайне редко звучит на концертной эстраде.

Весьма проникательными представляются также наблюдения Хентовой над исполнительским жестом Оборина, который в полной мере соответствовал метнеровскому идеалу: «Во-первых, посадка! И ощущение нутра — *detendre!*» [8, 10]. Хентова отмечает, что участие веса руки в игре пианиста было предельно ограниченным. Это позволило ему развить тончайшую тактильную

чувствительность. Именно природа туше, контакт с клавиатурой приблизили пианиста к овладению жемчужной игрой, что в те годы стало уже прерогативой избранных.

«Оборин на всю жизнь сохранил сдержанность телодвижений за фортепиано, антипатию к подбрасываниям рук, наклонам и поворотам туловища. Игра стоила ему минимум усилий», — замечает Хентова. Стиль игры пианиста отличался благородством, аристократизмом, полным отсутствием суетности.

Нельзя не отметить, что в те годы, когда Хентова писала свою книгу, проблеме пианистической мимики и жестикуляции не уделялось достаточного внимания в педагогическом процессе, что впоследствии дало о себе знать в известной унификации данной сферы исполнительского искусства. Оперируя понятием «смыслопроясняющее движение» А. Меркулов доказывает, что жест и мимика пианиста отнюдь не являются вторичными по отношению к создаваемой звуковой картине [7, 36]. Аналогичной позиции придерживался и Б. Л. Яворский, когда говорил о «пластически-содержательных» движениях.

Характеризуя атмосферу Московской консерватории, Хентова отмечает: «Диспуты и дискуссии стали неотъемлемой частью консерваторской жизни. Возникли студенческие кружки, объединявшие единомышленников» [17, 39]. Среди друзей Оборина были такие замечательные музыканты, как В. Шебалин, Д. Кабалевский, З. Левина и др. Тесные контакты связывали Оборина с Д. Шостаковичем, И. Соллертинским, Б. Яворским, что, по признанию пианиста, «давало толчок к духовной жизни». Общение с учителями, особенно с Н. Мясковским, К. Игумновым, обеспечивало живую связь с предшествующими поколениями.

К сожалению, в наши дни живительный опыт диалогической составляющей в студенческом и коллегиальном общении заметно снизился. Резко сузились и формы межсемейного культурного досуга, «порвалась связь времен» (У. Шекспир). Об этом с тревогой говорят современные психологи, культурологи, педагоги. Л. Гаккель приходит к весьма неутешительным выводам: «Очень резко очерчивается дефицит внимания друг к другу и дефицит внимания вообще. <...> Скоротечное взаимодействие субкультур... “crossover” (“пересечение”) есть по преимуществу опыт молодежи. “Пересекаться” и развлекаться — таков этот опыт, причем

развлечение становится главным институтом за пределами обязанностей» [3, 239].

Восхищают лаконичные, предельно меткие, порой парадоксальные психологические характеристики музыкантов, которые приводит Хентова в своей книге. Так, учителя Оборина по классу композиции, Мясковского, она характеризует как человека, имеющего «склонность к умственной рефлексии и психологической усложненности, творчески очень пытливого, но, в сущности, мало темпераментного» [17, 37]. Б. Яворскому она дает следующую характеристику: «Музыкант-исследователь, теоретик, лектор — музыкант энциклопедических знаний и трагической судьбы. Редкостно одаренный от природы, он не выразил себя ни в одной области так, как мог бы это сделать» [там же, 52].

Хентова — проникательный наблюдатель, раскрывающий нам облик Игумнова, пианиста и педагога, проникающий в тайники творческой лаборатории музыканта и одновременно призывающий к дискуссии. Мы позволим себе не согласиться с Софьей Михайловной, которая усматривает существенные различия в творческом кредо Метнера и Игумнова. «Это был музыкант иного склада, чем Игумнов», — замечает Хентова [там же, 46]. Как нам представляется, многое роднило обоих названных мастеров — и высота интеллекта, и глубокая интровертность натуры, и внешняя замкнутость, склонность к сомнениям и исканиям.

Равно как и Метнер, Игумнов в работе с учениками «все “ошупывал” и проверял на инструменте в процессе бесконечного вслушивания <...> Музыка открывала совсем особый, самый глубокий таинственный мир, перед ее воздействием он останавливался с трепетным удивлением, <...> боясь вспугнуть вдохновение неосторожным словом, грубой аналогией, отвлеченной схемой» [17, 47]. Многие черты своего неповторимого стиля передал Оборину Игумнов — тяготение к неторопливым темпам, проинтонированности пассажей, к вслушиванию, созерцанию при редкостной сосредоточенности, психологической концентрации.

«Культура игумновской школы оберегала Оборина от крайностей. Пианист не терял чувства меры» [там же, 55]. Последнее наблюдение Хентовой представляется нам исключительно важным. Строгие игумновские установки не позволили юному Оборину пойти по опасному пути подражания своим знаменитым современникам, в том числе таким

замечательным виртуозам, как Э. Гилельс, Я. Флиер и др. «Путь подражания — самый легкий», — гласит восточная мудрость. Избегав этого пути, Оборин пришел к выработке индивидуальных художественных решений, соответствующих природе его дарования.

Немалое место в жизни Оборина занимали композиторские опыты, Большой интерес представляют размышления Хентовой над тем, как Оборин делал нелегкий выбор между композиторской и исполнительской деятельностью. Надо с сожалением констатировать, что в наши дни студенты-пианисты редко профессионально увлекаются сочинением музыки, что дает о себе знать в «боязни новизны» и приводит к стереотипности интерпретаций.

Обладая высокоразвитыми композиторскими слуховыми представлениями, Оборин практиковал также занятия с нотами без инструмента, что помогало найти новые перспективы в области истолкования музыки. Так, Лев Николаевич вспоминает, что именно изучение партитуры концерта Листа неожиданно породило некое творческое озарение: помогло ему услышать произведение «в совершенно новом для него преломлении, новом темпе и звуковом колорите» [2, 50]. С годами пианист все чаще склонялся именно к такому типу работы: «Чтение текста становится для меня все более плодотворным... является просто каким-то вдохновляющим моментом» [там же; 51].

На протяжении долгих лет Оборин постоянно включал в свои концертные программы поздние сонаты Бетховена, Четвертую балладу Шопена, опусы Чайковского, а также Третий концерт Прокофьева. Интересны размышления Хентовой по поводу истолкования Обориным этого весьма новаторского для того времени произведения. Софья Михайловна подчеркивает, что Оборин не принадлежал к достаточно широкому кругу пианистов, которые активно стремились в ту пору подражать авторской трактовке. Сам оборинский стиль игры, его скорее пастельная, нежели фресковая звуковая палитра не располагали к артистической дерзости. Исполняя произведения Прокофьева, пианист создает свой звучащий образ инструмента, несущий ощущение устойчивости, ясности, равновесия.

Продолжая рассуждения Хентовой, отметим, что показательным представляется сам выбор Обориным среди пяти прокофьевских концертов именно Третьего, который в известном смысле явился для композито-

ра сочинением переходным, знаковым. Как отметил Мясковский, в Третьем концерте, наряду с активным, порой сокрушительным динамизмом сосуществуют характерные для русской народной песенности «моменты глубокого, растворяющего душу покоя и тишины» [1, 61], что оказалось близким Обориному.

Если сопоставить, к примеру, интерпретации Оборина и В. Горовица, то, не уступая легендарному Горовицу в виртуозном совершенстве, Оборин отдает предпочтение более сдержанным темпам и динамике. Заметно повышенное внимание пианиста к выявлению прозрачности диатоники, особенностей подголосочной полифонии, выявлению вариантности попевочного развертывания материала. Изысканно проинтонированы в исполнении Оборина орнаментальные фигурации, которые в преподнесении Горовица буквально «сметаются» вихреобразными темпами.

Как отмечает Хентова, «сонатами Гайдна и Моцарта Оборин... почти не интересовался... Увлечение музыкой Скрябина было временным» [17, 63]. Таким образом, Оборин оказался одним из немногих в тридцатые годы, кому удалось избежать воздействия культа Скрябина, вовлекшего в свою орбиту Г. Нейгауза, С. Фейнберга, А. Гольденвейзера, В. Софроницкого, А. Логовинского, А. Боровского и др. Спокойный, разумный подход Оборина помог ему избежать крайностей и пойти по репертуарному пути, соответствующему природе его дарования.

Оборин — артист скорее аполлонического, нежели дионисийского склада, что встречается в фортепианном искусстве не так уж часто. «Искусство Оборина мало расположено к романтически таинственной приглушенности или к страстным излияниям <...> Чужда дарованию Оборина и нервная аффектированность» [13, 144], — отмечал Д. Рабинович.

Немалый интерес вызывают рассуждения Хентовой о творческих поисках Оборина в сфере интерпретации музыки Бетховена. «Несмотря на скепсис знатоков, он не терял веры и упорно включал сочинения Бетховена в свои концертные программы... зная, что, вероятно, вновь на следующий день прочитает... по своему адресу критические замечания» [17, 64–65]. Позволим себе не согласиться с Софьей Михайловной в том, что Оборин в силу молодости не мог уловить психологического подтекста бетховенской музыки. На наш взгляд, скорее, публика и критика в те годы еще не могли уловить

и оценить новаторского прочтения Обориным музыки Бетховена.

Это была эпоха, когда в исполнительстве доминировало преимущественно ярко романтизированное либо героическое отношение к бетховенским сонатам. Шли также бурные споры о новаторском интеллектуальном подходе Шнабеля, смело нарушившим каноны интерпретации бетховенской музыки. Что касается Оборина, то он уже в молодые годы опередил свое время в трактовке бетховенского стиля. Для его эстетической позиции характерен отказ от романтизации музыки композитора.

Столь гармоничного мировоззрения не знал в ту пору ни один пианист. Игра Оборина в известном смысле ретроспективна и одновременно обнаруживает связи с современными исполнительскими тенденциями. На смену броским динамическим контрастам и повышенной драматизации приходит предпочтение умеренной и приглушенной звучности. Современным критериям соответствует также строгость оборинского ритма, обостренная кристаллизация каждого структурного элемента, внятность артикуляции. Игра пианиста — звонкая, острая, рассыпчатая близка к современному звуковому идеалу, с которым мы встречаемся в бетховенских интерпретациях П. Бадур-Скоды, Г. Соколова, А. Любимова, В. Афанасьева, Н. Луганского, А. Лубянцева и др.

В трактовке поздних бетховенских опусов Оборин формирует свое специфическое просветленное пространство. Его исполнение *Adagio ma non troppo* из Тридцать первой сонаты — царство чистой поэзии без усложненности, что отвечало философскому кредо музыканта. По наблюдениям В. Чинаева, в недрах современного пианизма на новом смысловом витке все ярче дает о себе знать возврат к проявлениям камерно-меланхолического пианизма: «...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» [19, 12]. Чинаев отмечает присутствие названных черт у М. Плетнева, Г. Соколова, В. Афанасьева, И. Погорелича и справедливо полагает, что новая пианистическая генерация уже приняла эту эстафету.

Закономерно, что в первой половине и в середине XX века подобные новаторские устремления Оборина в истолковании музыки Бетхо-

вена не могли быть еще по достоинству восприняты и оценены современниками. Названные приемы исполнительской выразительности в корне противоречили привычным в ту эпоху, большей частью романтизированным установкам в трактовке бетховенских сонат.

Светлый талант Оборина в полной мере раскрылся также (возможно, прежде всего) в определенных сферах романтического репертуара. Пианиста с юных лет привлекал Шопен, а также музыка русских композиторов. Надо полагать, что именно Игумнов привил Оборину любовь к внешне скромным, но исполненным глубоко чувства миниатюрам Чайковского — «Детскому альбому», «Временам года», пьесам *op. 40* и др. Отметим, что многие из пьес Чайковского (за исключением цикла «Времена года», разумеется) и поныне остаются за пределами распространенного пианистического репертуара в силу камерного настроения, близости к традициям домашнего музицирования. «Они все имеют свой “усадебный” русский шарм прошлого столетия, — говорил С. Рихтер, — вся эта музыка не так легко удается артисту... а слушатель часто считает, что это не так уж серьезно и трудно» [9, 299]. Оборин органично и без видимого напряжения справлялся с этими трудностями. Не являлась для него помехой и некоторая «непианистичность» изложения ряда пьес Чайковского.

Незабываемое впечатление производит обезоруживающе ясное, доверительное исполнение Обориным «вполголоса» «Осенней песни» из «Времен года». При этом игра пианиста предельно выровнена и лишена того налета артистического своеволия, чарующей «старомодности», которой покоряла исполнительская манера его учителя Игумнова. Тем не менее в игре обоих артистов ощутима глубокая духовная общность.

Оборин был первым представителем школы Игумнова, который взялся вслед за своим учителем за интерпретацию «Времен года». Трудно согласиться с Д. Рабиновичем, который характеризует подход Оборина скорее как описательный и отмечает, что его трактовке недостает психологизма [13, 143]. Действительно, игра пианиста лишена привычной для трактовки музыки Чайковского чувствительности, она скорее созерцательна, что и составляет тайну ее притягательности. Вспомним меткое наблюдение Г. Нейгауза: «антивыразительность — тоже краска».

Нелишне вспомнить также весьма дискуссионное и наводящее на раздумья выска-

зывание современника Оборина А. Скавронского, который жалеет о том, что «эволюция пианизма как “конкурсного” искусства привела с течением времени к доминированию совершенно иной манеры пианистического “воспитания”... к невоспитанности, огрублению современной пианистической речи, что заметно и в личном общении людей» [18, 243].

Развивая мысль Скавронского, нелишне вспомнить, что даже в те давние годы многим казалась неординарной предельно сдержанная манера личностного и педагогического общения Оборина с коллегами, учениками, друзьями. Многие в этом плане он унаследовал от своего учителя Игумнова, который «панически боялся живописных фраз и общих пояснений» [17, 47]. Оборин называл эту предрасположенность «умным немногословием» [11].

Размышляя над книгой Хентовой, нельзя не остановиться на ее оценке педагогической деятельности Оборина. Разумеется, в начале шестидесятых годов, когда Софья

Михайловна писала свою книгу, рано еще было подводить итоги данной сферы его деятельности. Сегодня можно смело утверждать, что результаты педагогической работы Оборина превзошли все ожидания. Время показало, что педагогика музыканта дала исключительно богатые и продуктивные всходы в самых разных направлениях — концертно-исполнительском, дирижерском, научно-методическом, педагогическом.

Оборину — человеку глубоко интеллигентному, безукоризненно воспитанному — принадлежат замечательные слова: «Вообще я полагаю, что каждому исполнителю, прежде всего, не мешало бы иметь десятка два правил “хорошего поведения в музыке”. Эти правила должны касаться содержания и формы исполнения, эстетики звучания, педализации и т. д.» [12, 71]. Интересно задуматься, какой смысл вкладывал музыкант в эти слова? Нам представляется, что смысл их выходит за пределы сугубо специальных пианистических параметров и имеет моральное, мировоззренческое наполнение.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Весилов А. (Н. Я. Мясковский). Сергей Прокофьев. «Мимолетности» // К новым берегам. 1923. № 1.
2. Вицинский А. Беседы с пианистами. М. : Классика—XXI, 2007. 227 с.
3. Гаккель Л. Е. «Откуда мы? Куда идем?». Лекции по истории Санкт-Петербургской консерватории. СПб. : Изд-во Политехнического университета, 2013. 250 с.
4. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией. Фортепианная культура России. История и современность: сборник статей и м-лов. М. : МГК им. П. И. Чайковского. 2016. № 80. С. 65–77.
5. Крушельницкий В. Немного касаясь бытового пианиста Льва Оборина. URL: <https://dzen.ru/a/XZ3JVHTxvACsvgmst> (дата обращения: 06.10.2023)
6. Лев Николаевич Оборин (1907–1973). 100 великих музыкантов. URL: <https://info.wikireading.ru/95019> (дата обращения: 30.04.2023)
7. Меркулов А. Мимика и жестикация пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. № 1. С. 35–50.
8. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М. : Музыка, 2011. 64 с.
9. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. М. : Классика—XXI, 2002. 477 с.
10. Наумов Л. Н. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М. : РИФ Антиква, 2002. 329 с.
11. Оборин Л. Замечательный русский пианист // Литература и искусство. 1943. 08 мая.
12. Оборин Л. Н. О некоторых принципах фортепианной техники // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. С. 71–80. Вып. 2.
13. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. М. : Советский композитор, 1970. 280 с.
14. Сабанев Л. Л. Николай Карлович Метнер // Воспоминания о России. М. : Классика—XXI, 2005. 268 с.
15. Смирнова М. В. На легком челноке искусства. СПб. : Композитор, 2019. 256 с.
16. Советские пианисты. Творческие биографии. URL: <https://www.culture.ru/s/pianists/> (дата обращения: 27.02.2023)
17. Хентова С. Лев Оборин. Л. : Музыка, 1964. 203 с.
18. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М. : Классика—XXI, 2020. 320 с.

19. Чинаев В. П. Очерк второй. Между реальностью и сном. Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XXI века в контексте постмодернизма // *Пианофорум*. 2022. № 3. С. 5–12.

REFERENCES

1. Vesilov A. (N. Ya. Myaskovsky). Sergei Prokofiev. Visions Fugitives. *K novym beregam [To New Shores]*. 1923, no. 1. (In Russian)
2. Vitsinsky A. Besedy s pianistami [Conversations with Pianists]. Moscow, 2007. 227 p. (In Russian)
3. Gakkel L. E. Otkuda my? Kuda idem? [Where Are We From? Where Are We Going? : lectures on the history of the Saint Petersburg Conservatory]. Saint Petersburg, 2013. 250 p. (In Russian)
4. Grokhotov S. V. "Sovetskii pianism": mezhd u ideologii i mifologii. Fortepiannaya kul'tura Rossii. Istoriya i sovremennost' ["Soviet Pianism": Between Ideology and Mythology. Piano Culture of Russia. History and Modernity]. Digest of articles and materials. Moscow, 2016, no. 80. P. 65–77. (In Russian)
5. Krushelnitsky V. Nemnogo kasayas' zabytogo pianista L'va Oborina [Slightly Touching the Forgotten Pianist Lev Oborin]. (In Russian). Available at: <https://dzen.ru/a/XZ3JVHTxvACvymst> (accessed: 06.10.2023)
6. Lev Nikolayevich Oborin (1907–1973). 100 Great Musicians. (In Russian). Available at: <https://info.wikireading.ru/95019> (accessed: 30.04.2023)
7. Merkulov A. Facial Expressions and Gestures of a Pianist in the System of Performing Resources. *Uchenye zapiska RAM im. Gnesinykh [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]*. 2014, no. 1. P. 35–50. (In Russian)
8. Medtner N. K. Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora [Daily Work of the Pianist and Composer]. Moscow, 2011. 64 p. (In Russian)
9. Monsaingeon B. Rikhter. Dnevnik. Dialogi [Richter. Diaries. Dialogues]. Moscow, 2002. 477 p. (In Russian)
10. Naumov L. N. Pod znakom Neugauza. Besedy s Katerinoi Zamotorinoi [Under the Sign of Neuhaus. Conversations with Katerina Zamotorina]. Moscow, 2002. 329 p. (In Russian)
11. Oborin L. Remarkable Russian Pianist. *Literatura i iskusstvo [Literature and Art]*. 1943. May 8. (In Russian)
12. Oborin L. N. On Some Principles of Piano Technique. *Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva [Questions of Piano Performance]*. Moscow, 1968, vol. 2. P. 71–80. (In Russian)
13. Rabinovich D. A. Portrety pianistov [Portraits of Pianists]. Moscow, 1970. 280 p. (In Russian)
14. Sabaneyev L. L. Nikolai Karlovich Medtner. *Vospominaniya o Rossii [Memories of Russia]*. Moscow, 2005. 268 c. (In Russian)
15. Smirnova M. V. Na legkom chelnoke iskusstva [On the Light Boat of Art]. Saint Petersburg, 2019. 256 p. (In Russian)
16. Pianisty sovetskoj epokhi [Pianists of the Soviet Era]. (In Russian). Available at: <https://www.culture.ru/s/pianists/> (accessed: 27.02.2023)
17. Khentova S. Lev Oborin. Leningrad, 1964. 203 p. (In Russian)
18. Khitruk A. Odinnadtsat' vzglyadov na fortepiannoe iskusstvo [Eleven Views on Piano Art]. Moscow, 2020. 320 p. (In Russian)
19. Chinaev V. P. Essay Two. Between Reality and Dream. Several Views on Piano Performance of the XXIst century in the Context of Postmodernism. *Pianoforum*. 2022, no. 3. P. 5–12. (In Russian)

Информация об авторах:

Смирнова М. В. — доктор искусствоведения, профессор; профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.

Цин Хань — аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (Китайская Народная Республика).

Information about the authors:

Smirnova M. V. — Doctor of Art Criticism, Professor; Professor at the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Saint Petersburg State Conservatory

named after N. A. Rimsky-Korsakov; Professor at the Department of Music Education at the Herzen State Pedagogical University.

Qing Han — Postgraduate student at the Department of Music Education (People's Republic of China).

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.
The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 02 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 27 октября 2023 года; принята к публикации 31 октября 2023 года.

The article was submitted October 02, 2023; approved after reviewing October 27, 2023; accepted for publication October 31, 2023.

