

Научная статья

УДК 781

DOI: 10.36871/hon.202402093

ИССЛЕДОВАНИЕ Д. А. РАБИНОВИЧА «МЫСЛИ О ЛИСТИАНСТВЕ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, РЕПЕРТУАР, СТИЛЬ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Марина Вениаминовна Смирнова^{1, 2}, Гу Юнчен²

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
имени А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
набережная реки Мойки, 48

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

² 15136905535@163.com, ORCID:0009-0003-3255-6636

Статья посвящена проблемам развития исполнительского музыкознания, одним из основоположников которого в России явился Д. А. Рабинович. В статье с современных научных позиций оцениваются основные положения проблемного исследования Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль». В своих трудах Рабинович совершил мощный прорыв в сфере критического осмысления фортепианно-исполнительского искусства. Ученый переосмыслил категории рассмотрения эволюции исполнительских стилей благодаря сближению с историческим, философским, психологическим методами познания. Подчеркивается, что в основу разработанного ученым критического метода положена диалогическая составляющая, что исключительно ценно и перспективно в свете современности. Отмечается, что многие вопросы, поставленные Рабиновичем более 60 лет назад, и поныне так и не нашли своего разрешения. Об этом свидетельствуют высказывания таких современных ученых, как Л. Гаккель, С. Грохотов, К. Зенкин, А. Хитрук, В. Чинаев и др. В сравнительном аспекте анализируется эволюция интерпретации музыки Листа пианистами прошлого и современности. В контекст анализа включены интерпретаторские принципы таких мастеров, как К. Игумнов, Г. Нейгауз, Л. Оборин, Г. Гинзбург, В. Софроницкий, С. Рихтер, Э. Гилельс, Е. Кисин, Б. Березовский, Н. Луганский, А. Володось, Д. Трифонов и др. Делается вывод, что основные положения, сформулированные Рабиновичем более 60 лет назад, не утратили в наши дни своей актуальности.

Ключевые слова: музыковедение, исполнительство, эпоха, стиль, культура, восприятие, интерпретация

Для цитирования: Смирнова М. В., Гу Юнчен. Исследование Д. А. Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» в контексте современности // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 93–101. <https://doi.org/10.36871/hon.202402093>

Original article

D. A. RABINOVICH'S RESEARCH "THOUGHTS ON LISTIANISM. INTERPRETATION, REPERTOIRE, STYLE" IN THE CONTEXT OF MODERNITY

Marina V. Smirnova^{1,2}, *Gu Yunchen*²

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

^{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 15136905535@163.com, ORCID: 0009-0003-3255-6636

The article concerns the development of performing musicology, one of the founders of which in Russia was D. A. Rabinovich. The article evaluates the main provisions of Rabinovich's problematic research "Thoughts on Listianism. Interpretation, Repertoire, Style". In his writings, Rabinovich made a powerful breakthrough in the field of critical understanding of piano performance art. The scientist rethought the categories of considering the evolution of performing styles due to convergence with historical, philosophical, and psychological methods of cognition. It is emphasized that his critical method is based on the dialogic component, which is extremely valuable and promising in modern times. Many questions raised by Rabinovich more than sixty years ago to this day have not been resolved. This is evidenced by the statements of such modern scientists as L. Gakkel, S. Grokhotov, K. Zenkin, A. Khitruk, V. Chinaev, etc. The evolution of the interpretation of Liszt's music by pianists of the past and present is analysed in a comparative aspect. The context of the analysis includes the interpretative principles of such masters as K. Igumnov, G. Neuhaus, L. Oborin, G. Ginzburg, V. Sofronitsky, S. Richter, E. Gilels, E. Kisin, B. Berezovsky, N. Lugansky, A. Volodos, D. Trifonov, etc. It is concluded that the main provisions formulated by Rabinovich more than sixty years ago have not lost their relevance today.

Keywords: musicology, performance, epoch, style, culture, perception, interpretation

For citation: Smirnova M. V., Gu Yunchen. D. A. Rabinovich's Research "Thoughts on Listianism. Interpretation, Repertoire, Style" in the Context of Modernity. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 93–101. <https://doi.org/10.36871/hon.202402093> (In Russian)

Культура — гибкий и сложно организованный механизм познания.

Ю. Лотман

Во все времена в исполнительском и композиторском искусстве, а соответственно и в музыковедении, сосуществуют две тенденции — традиционная и экспериментальная. Что касается трудов Давида Абрамовича Рабиновича (1900–1978), то в них органично сочетаются оба названных начала. Исследования Рабиновича — «Портреты пиани-

стов», «Исполнитель и стиль», многочисленные критические статьи и др. — находятся на грани соприкосновения исполнительской критики, музыковедения, философии, психологии и эстетики. Вследствие своей многогранности идеи ученого заложили и укрепили основы российского исполнительского музыковедения как науки.

В России восприятие музыки традиционно имело не только художественное, но и нравственное наполнение. В. Серов, В. Каратыгин, Б. Асафьев, Б. Яворский, И. Сол-

лертинский, Г. Коган и др. действительно и последовательно отстаивали этическое начало в музыке, следуя высоким традициям российской национальной культуры. Рассуждения Рабиновича также пронизаны возвышенным нравственным пафосом, что обеспечивает их устойчивую востребованность и жизнеспособность на протяжении десятилетий и вплоть до наших дней.

Подход ученого к оценке явлений фортепианного искусства помогает сориентироваться в сложных инновационных смещениях в широком историко-культурном контексте. Для китайских музыкантов это обретает особую значимость в связи с той ролью, которую играет сегодня фортепиано в культуре страны. «Есть китайская пословица, которая гласит, что десять пальцев человека напрямую связаны с его душой», — подчеркивает легендарный китайский пианист Лю Шикунь.

Исполнительская культура, будучи, в отличие от композиторского творчества, фактором изменчивым и неизбежно исторически преходящим, предполагает разработку специальных методов научного анализа. Труды Рабиновича знаменовали переосмысление категорий исполнительского познания вследствие трансформации самого предмета исследования. Рабинович совершил мощный прорыв в данной сфере музыкально-критического мышления, выявляя исторические, философские и эстетические основы возникновения, развития и смены исполнительских стилей в различные эпохи. На основе этого Рабинович предпринял также попытку создания оригинальной классификации исполнительских стилей, вступив при этом в полемику с немецким ученым К. А. Мартинсенем, автором эпохального исследования «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли».

Рабинович мыслил смело, оригинально, нередко парадоксально, что соответствует сути самого предмета исследования. История сродни искусству, поскольку неизбежно включает компонент личностной интерпретации. В своей критической оценке ведущих пианистических направлений эпохи Рабинович нередко прозревал будущее. Не случайно на его идеи опираются авторы современных философски ориентированных трудов в сфере исполнительского музыкознания. Назовем в первую очередь В. Чинаева, который подчеркивает, что в исполнительской культуре назрело время осмысления художественной самоидентичности, что в полной

мере совпадает с направленностью творческих поисков Рабиновича более чем полувекковой давности.

Неординарный литературный стиль работ Рабиновича побуждает вспомнить о старой российской риторической традиции с ее приверженностью «к сложному, непрямому, кружашему, нелинейному ходу мысли и речи, к словесному изобилию и игре» [4, 216]. Характер изложения мыслей Рабиновича по сути своей диалогичен, что является признаком «присутствия устного слова в письменной речи» [4, 217]. Категория диалога, разработанная в трудах литературоведов XX столетия (М. Бахтина, Ю. Хаммермаса и др.) убедительно спроецирована Рабиновичем на сферу исполнительского музыкознания. Это имеет особую ценность в наш век цифровых технологий, когда снижение диалогической составляющей стало накладывать печать обезличенности на процесс музыкального общения. Диалогическое общение — один из исследовательских путей, благодаря которому, как полагает А. Хитрук, «возникают некие подспудно вырисовывающиеся *фигуры вращения* смыслов, внутри которых невольно образуется и некое новое целое, тот более или менее четко очерченный *круг* концепций... в движении и скрещивании взглядов» [11, 4].

В рамках настоящей статьи мы остановимся на сравнительно кратком по объему и одновременно поразительно смелом и емком в смысловом отношении исследовании Рабиновича «Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль» [8]. Размышления над провидческой статьей Рабиновича, написанной в середине прошлого столетия, позволяют нам вступить в диалогическое общение с ее автором. Подобный подход поможет найти новую пространственно-временную позицию во взгляде на пути становления российского пианизма будущего и на место сочинений Листа в этом процессе.

Как подчеркивает Рабинович, новаторские прозрения Листа изначально вызывали небывалые по длительности и остроте споры: «Интерес к Листу то возрастал до громадных масштабов, то весьма ощутимо падал» [там же, 83]. В известном смысле это дает о себе знать и в музыкальной культуре конца XX — начала XXI века. Сегодня листианцы, принадлежащие к различным национальным школам, стоят на распутье.

Одна из причин заключается в том, что современное исполнительство переживает известный кризис, связанный с перенасы-

ценностью музыкального информационного потока, предопределившего трансформацию слушательского восприятия. «Искусство, к сожалению, стало слишком “расхожим”, слишком навязчивым и, главное, слишком мало требующим в смысле культуры восприятия, — замечает Л. Наумов. — Оно... перестало быть таинством» [11, 39]. Это не могло не отразиться и на отношении к творениям Листа.

В наши дни, как это ни парадоксально, учитывая резко возросший пианистический уровень в глобальном масштабе, лидирующая позиция фортепиано на концертной эстраде заметно пошатнулась. «Стремление отойти от фортепианоцентричности — характерная черта времени, — отмечает молодой российский пианист Ю. Фаворин. — <...> Рояль более не является инструментом “для завоевания аудитории”» [12]. В связи с этим назрела необходимость, следуя листовским идеалам, вновь искать пути к утверждению фортепиано как инструмента всемогущего, универсального.

Повышенный интерес к Листу связан также с новым витком неоромантических тенденций в современную эпоху глобальной компьютеризации и рационализма. «Мы все стоим на пороге некоей новой — “виртуальной” — культурной эры... Причем все быстро уравнивается, утрачивая былое понятие раритета, становится общедоступным фактом» [13, 15], — сокрушается В. П. Чинаев. Но искусство Листа по природе своей «раритетно», оно предназначено поражать, «встряхивать» умы, побуждать к действию, трансформировать восприятие. Музыку Листа легче погубить, чем опустить до уровня обыденного. Нелишне вспомнить также о высоком интеллектуализме музыки Листа, о той энергии сопротивления, которая отличала его артистическую и нравственную позицию.

Среди основных стилистических направлений в сфере листианства первой половины XX века Рабинович выделяет тяготение к «демонизму», к лирике, народному элементу, бравуре. Как полагает ученый, тенденция отрицания демонизма и мистицизма в трактовке музыки Листа утвердилась еще в эпоху становления принципов так называемого «советского пианизма». «Исполнительское искусство напрямую зависит от текущих общественных условий, организации концертной жизни, критики, социального состава публики, — подчеркивает современный исследователь С. Грохотов. — Тем более наглядно эта зависимость прояв-

лялась в условия Советский России и СССР с их тотальной регламентацией и идеологизированностью» [3, 67]. Рабинович признает, что установка «советского пианизма» на жизнеутверждение, доступность, демократичность, массовость привнесли в истолкование музыки Листа «существенные коррективы и уточнения». «Искусство наших лучших концертантов... покоится на здоровом реалистическом фундаменте, — пишет он. — В нем не встретишься ни с субъективной замкнутостью артиста в самом себе, ни с мистической отрешенностью» [8, 93]. Плоды этого процесса отечественное исполнительство в известной мере пожинает и поныне. На наш взгляд, в современном преломлении «листовский демонизм, мистицизм» во многом утратили свою первозданность и заметно преобразились.

Можно полагать, что определенным следствием эстетических установок советского времени явилось то, что со второй половины XX века процветал преимущественно Лист приподнято-праздничный, ярко-виртуозный, пронизанный героическим пафосом. В связи с изменением социокультурной ситуации, а соответственно и критериев слушательских предпочтений, в наши дни все более утверждается на концертной эстраде Лист декоративный, нарядный, театрализованный, что находит отражение как в российском, так и в китайском пианизме.

Небезынтересно, к примеру, прислушаться и присмотреться к исполнению знаменитым Ланг-Лангом Второй Венгерской рапсодии Листа, где пианист использует целый набор театрально-сценических приемов. Некоторые из них, на наш взгляд, сродни экстравагантным шоу-эффектам. Китайский артист играет рапсодию раскованно, ярко, зрелищно, с плакатным пафосом, активно используя драматургическую экспрессию жеста и паузы. Вспомним, что весьма смелые темпоритмические и динамические эффекты имели место в трактовке данного сочинения также пианистами прошлого. Так, в виртуозном преподнесении Второй рапсодии С. Рахманиновым угадываются иронические, даже саркастические интонации. Что касается Ланг Ланга, то для его шикарного исполнительского почерка подобный подход отнюдь не характерен.

Современный пианизм предлагает различные, в том числе и остро пародийные варианты прочтения Второй рапсодии Листа — сочинения, которое по сути своей до-

пускает различного рода преобразования и мистификации. Так, весьма оригинальное эстрадно-юмористичное, даже комичное по жестуляции и пианистическим эффектам исполнение Второй рапсодии в четыре руки предложили современный датский пианист Борге Розенбаум и Леонид Хамро. Не чужды картинности и граничащей с экзатичностью декоративности также многие современные молодые листианцы. В 2017 году Рапсодия Листа появилось в репертуаре фортепианного трио *Bel Suono* и приобрела совершенно новое, уникальное звучание в плане масштабности, пианистического размаха и богатства смелых темпоритмических и тембровых находок.

Как предсказывал Рабинович, интерес к наследию Листа стремительно нарастает на новом витке неоромантических тенденций, предопределивших жажду прорыва к трансцендентному. Имеет смысл задуматься над тем, какой подтекст вкладывал композитор в понятие «трансцендентность» и как трактуют это понятие современные музыканты. Трансцендентность (от *лат. transcendens* — «переступающий, превосходящий, выходящий за пределы») — не просто выход за пределы пианистических возможностей, но прежде всего — стремление, преодолевая себя, прорваться в высшие, недоступные сферы бытия и познания.

Мистическое, демоническое начало при полном отсутствии внешних эффектов выявлял в своих уникальных, мужественных, предельно концентрированных интерпретациях «Трансцендентных этюдов» Владимир Софроницкий. «Звучности весомые, темпы часто заторможенные, и пламенный темперамент артиста с усилием пробивается сквозь сдерживающую его броню» [8, 92], — так характеризует стиль игры Софроницкого Рабинович. Не чужды выдающемуся мастеру также самозабвение, ярость, наэлектризованность, лежащие в основе листианского мироощущения,

В наши дни погони за безопасностью черты эти во многом утрачены. Так, С. Рихтер, оценивая исполнение прославленным Евгением Кисиним листовского этюда *f-moll*, отметил: «Хорошо выучен, хорошо играет, но не бросается, очертя голову, в море. А может быть, никогда и не бросится» [6, 370]. Как нам представляется, возврат современных пианистов в зону крайних эмоциональных состояний, в область беспредельного риска — один из путей возрождения листовской музыки в ее первозданности.

Присущее артистической позиции на эстраде самого Листа королевское достоинство также подверглось известной трансформации, упрощению. Как отметил А. Скваронский, эволюция пианизма как конкурсного искусства предопределила иную «манеру пианистического “воспитания”», что дает о себе знать «в огрублении пианистической речи <...> Из менталитета молодых музыкантов словно бы исчезла сфера сакрального, трансцендентного» [11, 243], столь необходимая при общении с музыкой Листа.

Рабинович в статье «Лист и листианцы» подчеркивает, что искусство все же всегда отстаивает свои права независимо от эстетических и идеологических установок времени. Эту мысль в полной мере разделяет Л. Гаккель, характеризуя, к примеру, игру С. Рихтера в остро проблемной статье «Для кого же сегодня сыграть?»: «Рихтер был одним из тех, благодаря кому в советский жизненный синтез почти внезапно проникало вещество художественной фантазии и способность преображать мир по образу и подобию художника-творца» [2, 153].

Как отмечает Рабинович, романтическая направленность долго господствовала в мировом листианстве. Среди своих современников исследователь особо выделяет Генриха Нейгауза, Константина Игумнова и Владимира Софроницкого, отмечая, что каждый из этих крупнейших пианистов по-своему расставлял акценты в листовском репертуаре. Рабинович подчеркивал, что Игумнов с максимальной полнотой раскрывал себя в лирико-философской сфере, Нейгауз покорял бурностью романтического порыва, Софроницкий — скульптурной стройностью, мужеством, суровостью колорита. В игре Я. Зака, П. Серебрякова Рабинович ценил лирико-виртуозную направленность.

Однако романтическая установка в трактовке музыки Листа не является единственной. «Уступая ей во влиятельности, рядом с ней существовала и давала о себе знать тенденция обратного порядка, “классицистская»» [8, 94], — отмечает Рабинович. Ученый полагает, что в данной сфере немалый интерес представляет исполнительский стиль Льва Оборина — ученика Игумнова. «Л. Оборин не ищет в Листе ни трагических конфликтов, ни нарочитой философской углубленности, — замечает Рабинович. — Пианиста больше привлекает изысканная красота мира листовской образности» [там же, 96].

Действительно, светлый оборинский талант тяготел к гармоничной уравновешенности, игра его очаровывала редкостным аристократизмом. С. Хентова связывает классицизм лирики Оборина с интонационными особенностями его исполнительского стиля, отмечает «приверженность пианиста к строгим пропорциям, стройности и соразмерности форм» [10, 95], что расходилось с общепринятым в листовских интерпретациях и производило на аудиторию весьма неожиданное и благотворное впечатление.

В своем исследовании Рабинович концентрирует внимание также на исполнительском стиле Григория Гинзбурга: «В листовских, как, впрочем, в любых других интерпретациях Г. Гинзбурга, царит гармония соразмерности» [8, 95], — подчеркивает он. Гинзбург, как известно, — представитель школы Александра Гольденвейзера, которая славилась своей строгой классицистской направленностью, что отнюдь не равнозначно рассудочности, рациональности подхода. Игра Гинзбурга, по впечатлениям Рабиновича, пленяла эмоциональностью другой природы, нежели у романтиков.

Рабинович отмечал, что при всей несхожести индивидуальностей Гилельса и Рихтера, которых он называл «гроссмейстерами исполнительского искусства», стиль обоих пианистов «не укладывается в рамки традиционных представлений о “романтическом” или “классицистском” пианизме». Рабинович высказал предположение, впоследствии подтвердившееся, что Гилельс и Рихтер, каждый на свой лад, открыли новую «главу в стилиевой эволюции пианизма, в истории листианства» [8, 191].

Если обратиться к пианистам последующих поколений, то нельзя не вспомнить М. Дихтера, исполнившего все 19 Венгерских рапсодий Листа. Дихтер, по мнению критики, не столь блистал яркой виртуозностью, сколь олицетворял лирическую, изысканную, сдержанно-благородную направленность в своих листовских трактовках.

Широко и многогранно представлена романтическая ветвь листианства и в современном пианизме. Среди тех, кто примыкает к ней в наши дни, отметим тяготеющего к виртуозному истолкованию Листа Б. Березовского, проникновенного, стихийно-эмоционального М. Култышева, сдержанного, вдумчивого А. Лубянцева и др. В беседе с авторами настоящей статьи Лубянец так определил свою позицию в листианстве:

«Я стараюсь поменьше слушать чужие исполнения произведений, которые собираюсь изучать... Из-за легкой доступности любых записей в интернете заметна тенденция к появлению концептуальных Франкенштейнов: исполнители слушают разные записи и используют чьи-то идеи в интерпретации. В итоге может получиться неполноценная концепция исполнения, где много хороших идей, которые мешают друг другу <...> Лист опасен для таких исполнителей».

Талантливый молодой российский пианист Д. Трифонов с немалым успехом выносит на эстраду и записывает большое число листовских сочинений, в том числе «Трансцендентные этюды», за блистательное и оригинальное исполнение которых он был удостоен премии Грэмми. Небезынтересно признание самого Трифонова: «Во время записи “Трансцендентных этюдов” представлял множество сюжетов. Например, что каждый этюд — прихожанин церкви со своими мыслями, чаяниями, проблемами» [5].

Сегодня классицистский подход в трактовке Листа дает о себе знать весьма неординарно, интересно. Преимущество эстетических установок в рамках различных школ, разумеется, претерпевает с течением времени существенную трансформацию. Так, тяготение к строгости, упорядоченности, к прозрачности фактуры, чистоте линий, обогащенное склонностью к оригинальной темброво-сонорной трактовке материала, проявлено в ярких листовских интерпретациях Николая Луганского — ученика С. Доренского, который, в свою очередь, учился у Гинзбурга, представителя школы Гольденвейзера.

Как полагал С. Фейнберг, к музыке Листа уместно скорее применить философски окрашенный термин «скрытая программность», нежели более упрощенный — «сознательная программность» [9, 67]. Нам представляется, что трактовки Луганского олицетворяют именно «скрытую программность», которая предполагает вариативное, многомерное раскрытие художественного образа. Пианисту не чуждо также тяготение к той «растворенности времени», которая покоряет в поздних опусах Листа. Можно полагать, что подобная направленность трактовок предопределена новаторскими исканиями в сфере сонористики и формообразования. Исполнение Луганским листовского этюда «Метель» является, на наш взгляд, в этом плане подлинным шедевром.

Названная тенденция своеобразно проявилась и в творческой позиции А. Володоса (1972), искусство которого — незаурядное явление в сфере листианства в эпоху современного поставангарда. Володос — блистательный виртуоз, которого критика изначально ставила в один ряд с Горовицем. Небезынтересно отметить, что после Горовица Володос оказался едва ли не единственным, кто обратился к исполнению на эстраде не лишенной эксцентризма «Итальянской польки» Рахманинова и салонно-виртуозной пьесы «Искорки» И. Мошковского.

Всемирную известность обрел в первое десятилетие XXI века альбом Володоса с записями собственных транскрипций сочинений Листа, которые демонстрировали феноменальные пианистические возможности артиста. Нельзя не отметить также запись 2010 года, на которой запечатлено исполнение Володосем листовской Сонаты-фантазии «По прочтении Данте». В этой интерпретации уже дают о себе знать некие новые творческие прозрения музыканта, в частности его повышенный интерес к сфере приглушенных звучностей. «Сегодня я играл Листа, и мне очень понравилось, что между его произведениями была тишина», — признался пианист в одном из интервью [7].

Нам представляется закономерным, что в процессе эволюции исполнительского стиля Володос заметно сократил размах своих концертных выступлений и стал склоняться к особой сфере репертуарных пристрастий. В течение последних лет пианиста интересует «скорее музыка тихая и медленная, чем быстрая и громкая. Пример тому — последний диск Володоса, где представлены редко играемые сочинения Листа, в основном поздние опусы, написанные композитором в период погружения в религию» [1].

Музыка позднего Листа, доселе сравнительно редко исполняемая и таящая интереснейшие перспективы, все более привлекает внимание современных молодых артистов, что не случайно. Поздние листовские откровения, особенно его «траурные» опусы, рефлексивны и активизируют ассоциативную сферу. Они отличаются столь притягательной для современного искусства незавершенностью действия, трудно постижимой «раздвоенностью» сознания. Двойственность проявлена здесь во всем — и в предельной гармонической утонченности, «отравленности» гармонии, и в стирании тональных граней, в политоникальности.

Музыка позднего Листа пребывает в особом пространственно-временном континууме. Для нее характерно тяготение к аскезе — скупости фактуры, к графичности письма, линейаризму, лейтмотивности, к жестким, остро диссонансирующим гармониям, к размытости контуров вследствие нестандартного расположения голосов по вертикали. Ускользающие, истаивающие звуковые эффекты порождают ощущение наличия различных источников звучания, а также звуковых провалов, пустот. Все названное в целом предопределило в музыке позднего Листа подступы к художественному мышлению будущего.

Направленность поздних листовских озарений созвучна исканиям современных композиторов: «Божественная энергия звука до известной степени сегодня исчерпана, и, конечно, момент кризиса в мировом композиторском творчестве отрицать нельзя. Силой этой энергии развития музыкального языка более не происходит, — размышляет И. Соколов. — И все же проблема здесь не чисто технологическая, но скорее духовная: нужен какой-то новый источник энергии. Вернее, он где-то существует, но нужно его по-новому почувствовать» [11, 112]. Композиторские прозрения в сфере тихих звучностей — вплоть до вслушивания в тишину не могут не найти отражения в исполнительском творчестве. Как следствие возникает нарушение привычных принципов коммуникабельности и необходимость перестройки самих основ слушательского восприятия.

Как отметил П. Мещанинов, в музыкальном искусстве на протяжении веков происходят «колебания маятника между “формой-утверждением” и “формой-вопросом”». В целом можно сказать, что линейарность в музыке есть стихия сочинения, паратаксиста, в то время как вертикаль скорее относится к стихии подчинения, гипотаксиста» [там же, 133]. В современном пианизме, безусловно, одерживает верх идея паратаксиста, что и отражено в концепциях молодых листианцев нашей эпохи.

В рамках настоящей статьи мы попытались обозначить основные дискуссионные моменты, опираясь на размышления полувековой давности выдающегося российского критика и музыковеда Рабиновича. Как следует из вышеизложенного, многие из поднятых исследователем вопросов отнюдь не утратили сегодня своей злободневности. Сделанные ученым выводы сохраняют свою

силу и в наши дни. «Универсальных листианцев не существует» [8, 86], — подчеркивает Рабинович. Ценность позиции Рабиновича как критика и аналитика исполнительского искусства в том, что он сумел выявить и поставить проблемы, решение которых

принадлежит будущим поколениям. Все это в комплексе открывает перед современными пианистами богатейшие возможности для реализации целого комплекса вариативных интерпретаторских решений в сфере листианства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гайкович М.* Аркадий Аркадьевич Володось. URL: <https://www.belcanto.ru/volodos.html?ysclid=lu4humhpeb522217479> (дата обращения: 24.03.2024)
2. *Гаккель Л. Е.* Святослав Рихтер: «Для кого же сегодня сыграть?» // Вестник Академии русского балета имени О. Я. Вагановой. № 3 (42). 2016. С. 152–154.
3. *Грохотов С. В.* «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация) : сборник статей и материалов. М. : Московская консерватория, 2016. С. 65–78.
4. *Зенкин К. В.* Музыка–Эйдос–Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М. : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
5. Интервью с Даниилом Трифоновым. URL: <https://www.pravilamag.ru/hero/284743-posle-iskusstva-fugi-baha-raskalyvaetsya-golova-intervyu-s-pianistom-daniilom-trifonovym/?ysclid=lu4nnah9v7387988116> (дата обращения: 24.03.2024)
6. *Монсенжон Б.* Рихтер. Дневники. Диалоги; пер. с фр. О. Пичугина. М. : Классика XXI, 2002. 477 с.
7. Пианист Володось. У меня была идея стать настройщиком. URL: <https://iz.ru/news/309149> (дата обращения: 24.03.2024)
8. *Рабинович Д. А.* Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль // Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1. М. : Советский композитор, 1979. С. 82–103.
9. *Фейнберг С. Е.* О музыке и о себе. Беседа с А. Вицинским // Пианисты рассказывают. Вып. 1. М. : Музыка, 1990. С. 59–76.
10. *Хентова С. М.* Лев Оборин. Л. : Музыка, 1964. 203 с.
11. *Хитрук А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М. : Классика XXI, 2022. 320 с.
12. *Чинаев В. П.* За границами мейнстрима. Интервью. URL: http://favorin.ru/articles_rus_2015.html (дата обращения: 24.03.2024)
13. *Чинаев В. П.* «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация) : сборник статей и материалов. М. : Московская консерватория, 2016. С. 15–29.

REFERENCES

1. Gaikovich M. Arkady Arkadyevich Volodos. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/volodos.html?ysclid=lu4humhpeb522217479> (accessed: 24.03.2024)
2. Gakkel' L. E. Svyatoslav Richter: "For Those I Can to Play Today?". *Vestnik Akademii russkogo baleta im. O. Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2016, no. 3 (42). P. 152–154. (In Russian)
3. Grokhotov S. V. "Soviet Pianism". Between Ideology and Mythology. *Fortepiannaya kul'tura Rossii. Istoriya i sovremennost'. Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya* [Russian Piano Culture. History and Modernity. Musical Eras and Styles: Aesthetics, Poetics, Performance Interpretation]. Moscow, 2016. P. 65–78. (In Russian)
4. Zenkin K. V. Muzyka-Eidos-Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke [Music-Eidos-Time. A. F. Losev and the Horizons of Modern Music Science]. Moscow, 2015. 464 p. (In Russian)
5. Interv'yu s Daniilom Trifonovym [Interview with Daniil Trifonov]. (In Russian). Available at: <https://www.pravilamag.ru/hero/284743-posle-iskusstva-fugi-baha-raskalyvaetsya>

- golova-intervyu-s-pianistom-daniilom-trifonovym/?ysclid=lu4nnah9v7387988116 (accessed: 24.03.2024)
6. Monsaingeon B. Rikhter. Dnevnik. Dialogi [Richter. Diaries. Dialogues]. Moscow, 2002. 477 p. (In Russian)
 7. Pianist Volodos'. U menya byla ideya stat' nastroiishchikom [I Had an Idea to Become a Tuner]. (In Russian). Available at: <https://iz.ru/news/309149> accessed: 24.03.2024)
 8. Rabinovich D. A. Thoughts on Listianism. Interpretation, Repertoire, Style. *Ispolnitel' i stil'. Izbrannye stat'i* [Performer and Style. Selected Articles]. Vol. 1. Moscow, 1979. P. 82–103. (In Russian)
 9. Feinberg S. E. About Music and about Myself. A Conversation with A. Vitsinsky. *Pianisty rasskazyvayut* [Pianists' Stories]. Vol. 1. Moscow, 1990. P. 59–76. (In Russian)
 10. Khentova S. M. Lev Oborin. Leningrad, 1964. 203 p. (In Russian)
 11. Khitruk A. F. Odinnadtsat' vzglyadov na fortepiannoe iskusstvo [Eleven Views on Piano Art]. Moscow, 2022. 320 p. (In Russian)
 12. Chinaev V. P. Za granitsami meinstrima [Beyond the Boundaries of the Mainstream : interview]. (In Russian). Available at: http://favorin.ru/articles_rus_2015.html (accessed: 24.03.2024)
 13. Chinaev V. P. "The Counterpoint Effect": Russian Performing Traditions and Modern Context. *Fortepiannaya kul'tura Rossii. Istoriya i sovremennost'* [Russian Piano Culture. History and Modernity. Digest of articles and materials]. Moscow, 2016. P. 15–29. (In Russian)

Информация об авторах:

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

Гу Юнчен — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ имени 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 Piano Teaching Methods at the Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; Professor at the Department of Musical Education at the Herzen State Pedagogical University.

Gu Yunchen — Postgraduate student at the Department of Musical 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 14 апреля 2024 года; одобрена после рецензирования 15 мая 2024 года; принята к публикации 17 мая 2024 года.

The article was submitted April 14, 2024; approved after reviewing May 15, 2024; accepted for publication May 17, 2024.

