



А.А. Платонова, И.Н. Виноградов

Особенности исполнительского почерка М.И. Гринберг

В статье рассматривается проблема стилевой принадлежности исполнительского почерка выдающейся пианистки XX века Марии Израилевны Гринберг. Вследствие яркой индивидуальности и уникальности личности артистки авторы столкнулись с непростой задачей, связанной с выявлением и конкретизацией исполнительского типа ее игры. В ходе работы, прослеживая преемственность и анализируя влияния, опираясь на различные источники, а также записи Марии Гринберг, удалось определить, систематизировать и классифицировать специфические особенности ее стиля. Извилистый творческий путь пианистки, ее способность к поиску самобытности музыкального выражения в фортепианном искусстве, артистической трансформации и эволюции с одной стороны и сохранению собственного «Я» с другой обусловили становление неординарной и яркой исполнительницы, актуальность творчества которой сохраняется в настоящее время.

Ключевые слова: фортепиано, фортепианное искусство, пианистка Мария Гринберг, фортепианный стиль, исполнительский стиль.



а многолетнюю историю своего существования и развития отечественная фортепианная школа славилась артистами, не просто безупречно владеющими инструментом, но глубокими музыкантами, стремящимися проникнуть в самую суть исполняемого произведения и создать максимально убедительную концепцию. Одной из таких пианисток, обладавшей собственным самобытным стилем, способностью не просто исполнять, но интерпретировать музыку, была Мария Израилевна

Гринберг. Ее творческий путь был тернист: не сразу пришло признание публики и критиков, обвинявших артистку в начале ее становления как художника в надуманности, нарочитости, эмоциональной сдержанности.

Исполнительский стиль Марии Гринберг, ощутивший на себе влияние педагогов Ф.М. Блуменфельда и К.Н. Игумнова, а также пианистов-современников А. Шнабеля и М.В. Юдиной, эволюционировал, претерпевал качественные изменения и приобрел черты законченности, уравновесив противоречия и примирив противоположные стороны различных школ. Д.А. Рабинович характеризует блуменфельдовское и игумновское направления как «две ветви русского романтико-реалистического пианизма», берущие начало в традициях А.Г. Рубинштейна [4, с. 204]. От Феликса Михайловича М.И. Гринберг унаследовала масштабность трактовок и блистательный артистизм, оркестровое понимание фортепиано, коммуникативность и мужественность исполнения. От Константина Николаевича переняла речевую интонационную выразительность фразы, интимность и задушевность, романтическую камерность, простоту и естественность выражения. Объединяющее, общее начало двух ответвлений выразилось в способности Марии Израилевны горизонтально мыслить, слышать себя как бы со стороны, а также в умении петь на фортепиано и пользоваться разнообразием красочной палитры инструмента. Кроме того, оба педагога разными путями и методами вели юную пианистку к одной цели – не просто исполнять, но толковать авторский текст.

Д.А. Рабинович в книге «Портреты пианистов» относил стилю игры М.И. Гринберг к интеллектуальному типу, романтико-реалистическому направлению, однако неуклонно акцентировал внимание читателя на том, что данная типология весьма условна и не является исчерпывающей ввиду постоянной трансформации исполнительского стиля артистки. Более того, в своей работе «Исполнитель и стиль», анализируя художественный почерк артистки, он столкнулся с проблемой его типовой специфики, характеризуя как «стилевой ребус М. Гринберг», который еще предстоит расшифровать [3, с. 79].

Условно творческое становление пианистки можно подразделить на несколько этапов. Одесский период – время, когда

закладывался художественный фундамент почерка будущей артистки, именно тогда она много внимания уделяла импровизации и сочинению музыки, что впоследствии сказалось и в стремлении к поиску и эксперименту в трактовках, и в переложениях и транскрипциях различной литературы. Следующий этап – обучение в Московской консерватории. Здесь Мария Израилевна получила необходимые знания и умения, прекрасную пианистическую школу. Именно в этот период начались поиски ее собственного исполнительского «Я». Д.А. Рабинович писал: «Она шла к реализации поставленных задач упорно, с осознанной целеустремленностью. Она не могла допустить, чтобы ее исполнительство превратилось в “конгломерат влияний”. Слушая других, она искала в их игре себя. И, работая над своими концертными программами, артистка всячески остерегалась пассивного саморастворения в исполняемой музыке: в каждом произведении, в специфике его она старалась уловить опять-таки родственные ей черты. Поэтому в ее интерпретациях появлялись порой парадоксальные сближения, казалось бы, абсолютно несходного [3, с. 201]. Этот период Д.А. Рабинович условно называл «антиромантическим». Мария Гринберг находила подтверждение своим исканиям в искусстве А. Шнабеля и М.В. Юдиной, вплотную сконцентрировав внимание на творчестве Л. Бетховена. Ее игру тех лет отличали такие качества как динамизм, волевая активность, ясность мышления, цельность охвата, мужественность. Именно в это время критики указывали на опасность экспериментов пианистки, обвиняя ее в отсутствии эмоциональности, необщительности и неверности трактовки. С. Шлифштейн писал в рецензии 1936 года: «Гринберг исходит не от живой музыки произведения, а, как мне кажется, из какого-то абстрактного принципа “монументального искусства” [5, с. 102].

Что же такое эмоциональность исполнения? И почему в ней так долго отказывали Марии Израилевне? И каков же верный путь постижения музыкального сочинения – от мысли к чувству или от прочувствования к осмыслению? Д.А. Рабинович писал: «Приходится напомнить, что эмоциональность эмоциональности рознь. Двоякого рода особенности характеризуют данный вид эмоционализма. Прежде всего, он понимался... как противопоставленная осознанности безотчетная стихийная интуи-