

На правах рукописи

ТВЕРИТИНА Елена Владимировна

**ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК АЛЕКСЕЯ НАСЕДКИНА –
ПИАНИСТА, ПЕДАГОГА, КОМПОЗИТОРА**

Специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Магнитогорск 2019

Работа выполнена на кафедре истории,
теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики
ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки»

- Научный руководитель:** **Алексеева Ирина Васильевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Уфимский государственный
институт искусств им. Загира Исмагилова»
заведующая кафедрой теории музыки
- Официальные оппоненты:** **Долинская Елена Борисовна**
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств России,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»
профессор кафедры истории русской музыки
- Лукина Галима Ураловна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»,
заместитель директора по научной работе
- Ведущая организация:** ГБОУ ВПО «Оренбургский
государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей»

Защита состоится 23 ноября 2019 года в _____ на заседании Диссертационного совета Д 999.146.03 при ГБОУ ВО Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки» по адресу 455036, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22, аудитория 85.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Магнитогорской консерватории и на сайте <http://www.magkmusic.com>.

Автореферат разослан «___» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Н.Л. Сокольвяк

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Повышенное внимание к одарённым в нескольких областях музыкантам всегда находилось на пике интереса учёных. Оно стало приметой и сегодняшнего времени. Среди таких личностей особое место по праву принадлежит Алексею Аркадьевичу Наседкину (1942–2014), чьё имя неразрывно связано с Московской консерваторией. Его творчество, органично объединившее исполнительскую, педагогическую и композиторскую деятельность, совпало с непростым периодом культурной жизни страны.

Начавшись в 60-е годы XX столетия в момент расцвета творческого самосознания, когда советская фортепианная школа имела передовые позиции в мировом музыкальном пространстве, а исполнитель нёс просветительскую и гуманистическую миссию, творческий путь музыканта завершился уже в XXI веке с новым ощущением скорости жизни и изменившимися идеалами. Однако все произошедшие перипетии не смогли изменить профессиональные и духовные ценностные ориентиры А. Наседкина и развернуть его академическое классико-романтическое кредо в сторону авангарда и постмодернизма. В одном из отзывов 90-х годов справедливо отмечено, что «стиль его (А. Наседкина – *E. T.*) исполнения нетипичен для нашего нервного времени»¹. Музыканту были чужды крайности в искусстве, а в творчестве неприемлемы суэта, аффектация и эпатаж. Напротив, творческие поиски артиста были связаны с раскрытием интеллектуального и психологического подтекста музыки, а интеллигентность и высоконравственные основы обуславливали эмоциональную сдержанность и благородство, проявившиеся во всех областях деятельности.

Отсутствие временной дистанции (Наседкин ушёл из жизни в 2014 году) представляет особую сложность для осмысления масштаба личности, а также объёма и содержания духовного и профессионального наследия. Непрерывающаяся эволюция музыканта, рождающая новые открытия в разных областях творчества, до сих пор вызывает множество вопросов. При этом парадокс заключается в том, что одни стороны многогранного таланта пользуются явным предпочтением со стороны музыкантов и учёных, тогда как другие остаются незамеченными. Так, несмотря на богатый репертуар пианиста, рецензенты традиционно отмечали его успехи лишь в исполнении сочинений Ф. Шуберта, П. Чайковского и С. Рахманинова. Кроме того, за Наседкиным закрепилась слава эмоционально-закрытого, «холодного» пианиста и не учитывалось влияние композиторского мышления на исполнительский почерк.

Явно недооцененными являются результаты педагогической деятельности Наседкина. Имя наставника, воспитавшего более пятидесяти ярких и талантливых пианистов, составляющих «цвет» русской фортепианной традиции, до сих пор не вписано в один ряд с выдающимися отечественными педагогами. Так, в современных исследованиях, посвящённых оценке фортепианных школ второй половины XX века, имя Наседкина упоминается только в качестве уче-

¹ См. «Комсомолец Узбекистана» от 11 апреля 1990 г.

ника Г.Г. Нейгауза². Вместе с тем, музыкант был одним из талантливых и, возможно, последних педагогов «старой» московской школы.

Ещё в меньшей степени изучена композиторская деятельность, которую А. Наседкин считал ключевой в своей творческой орбите. И здесь очевидны лакуны, требующие интенсивного наполнения. Различные в жанровом отношении, интересные по драматургическим решениям и «свежие» по музыкальному языку опусы пианиста-композитора, к сожалению, не часто звучат на концертных площадках. Часть из них не изданы и совсем неизвестны слушателю. Между тем, фортепианные и камерно-инструментальные сочинения Наседкина заслуживают пристального исследовательского внимания и счастливой сценической судьбы.

Таким образом, назрела потребность научного осмысления особенностей творческого облика Алексея Наседкина. В настоящей работе осуществляется попытка воссоздать портрет уникального пианиста, педагога, композитора и просветителя. Изучение взаимодействия названных граней в пределах одной творческой личности, на наш взгляд, является сложным и безграничным процессом и представляет самостоятельную научную проблему.

Органичные для Наседкина творческие проявления существовали в контрапункте, комплементарно дополняя друг друга. Для того чтобы приблизиться к пониманию творческого процесса, его наполнения и темпоритма, необходимо выявить периоды профессиональной деятельности музыканта и определить роль каждого в развитии его дарования. Важно показать объём личности Наседкина, на наш взгляд, не вполне оцененный современниками, и сделать достоянием широкой музыкальной общественности творческие достижения одного из выдающихся представителей отечественной фортепианной и композиторской школы.

Продолжают открываться архивные документы, содержащие новые интересные факты, а люди, непосредственно общавшиеся с выдающимся музыкантом, готовы поделиться впечатлениями от профессионального сотворчества и дать свою оценку его многогранной деятельности. Названные факторы выявляют *актуальность* данного исследования.

Исследовательский вектор работы направлен на раскрытие *творческого облика* Наседкина, под которым понимается совокупность исполнительских, педагогических и композиторских достижений музыканта. Апеллируя к трём разнонаправленным, но, безусловно, взаимосвязанным граням таланта мастера, применяется термин *почерк* в его переносном, но общеупотребительном значении – индивидуальная манера, характерные черты. В этой связи, *пианизм* в работе рассматривается как профессиональное мастерство исполнителя, его ремесло, сосредоточенное в особенностях артикуляции, звукоизвлечения и звуковедения, педализации и виртуозной техники. При изучении дара Наседкина-наставника используется понятие *педагогическая концепция*, которое вмещает

²См., к примеру, монографию Е.Н. Федорович Русская пианистическая школа как педагогический феномен. М.: Директ-Медиа, 2014. 278 с.

не только узкопрофессиональные – педагогические методы и приёмы музыканта в фортепианном классе, но и психологию со-творчества, особенности личностных взаимоотношений учителя с учениками.

Степень изученности темы. Нельзя не заметить, что личность Алексея Наседкина не была обделена интересом прессы и общества. Вместе с тем, его творчество в целостности составляющих дарований до сих пор не стало приоритетом исследований отечественных музыковедов.

Первые отклики о «юном вундеркинде» появились в периодической печати ещё в конце 1950-х–начале 60-х годов, в них очерчивались перспективы творческого пути пианиста. Далее в рецензиях на выступления пианиста членов жюри II конкурса им. П. И. Чайковского (1962) – Б. Зайдельхофера, Ф. Музыкаску и Я. Флиера³ подчёркивался «вдумчивый и серьёзный талант» Наседкина. Отзывы 60-х–начала 80-х годов в периодических изданиях («Советская музыка», «Советская культура», «Советская Киргизия», «Советская Литва») содержали факты, детализирующие исполнительский облик музыканта. Наблюдения Л. Новиковой, Е. Богатырёвой, А. Анисимова, Н. Афоной, Е. Пивоваровой, В. Пасхалова выражали живые впечатления от концертов Наседкина.

Попытка более детального знакомства с искусством музыканта была предпринята в сборнике «Алексей Наседкин. Пианист, педагог, композитор» под редакцией М.Г. Соколова. Здесь в интервью с его составителем впервые «прозвучала» прямая речь выдающегося пианиста о взглядах на искусство в целом, а в единственной статье самого А. Наседкина «Об интерпретации Первого концерта для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского» содержались исполнительские комментарии. Кроме того, в сборник вошёл очерк И.В. Лихачёвой о композиторском творчестве пианиста. Таким образом, труд М.Г. Соколова стал первой попыткой обозначить три грани дарования Наседкина.

Начиная с 2000-х годов, отмеченных интенсивной педагогической работой Алексея Наседкина в фортепианном классе, появились отклики его учеников, статьи к памятным датам (к 65-летию и к 70-летию), а спустя десятилетие – воспоминания коллег артиста, отдававших дань уже ушедшему другу. В них запечатлены отдельные черты уникальной личности и музыканта. Особую ценность представляют воспоминания ученицы А. Наседкина Н. Сухаревич⁴ об атмосфере со-творчества в пианистической «мастерской» учителя.

Таким образом, в различных по жанру изданиях при явном внимании к исполнительской грани таланта, реже – педагогической, композиторская ипостась, и, особенно, совокупность трёх компонентов дарования Наседкина рассматривались лишь эпизодически. Специальные исследовательские труды, раскрывающие «тройной» талант Наседкина пока отсутствуют.

Объектом исследования стал феномен автора в единстве составляющих его многообразных областей творчества.

³ См. «Советскую культуру» от 8.05.1962 г.

⁴ См. Сухаревич Н.А. Об исполнительских и педагогических принципах А. Наседкина. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. 92 с.

Предмет – исполнительская, педагогическая и композиторская деятельность Алексея Наседкина в их взаимосвязи.

Цель – системно рассмотреть различные грани деятельности Алексея Наседкина, формирующие целостное представление о специфике его творческой личности.

В соответствии с поставленной целью обозначились и **задачи** исследования:

- провести периодизацию творчества Алексея Наседкина по выработанным критериям в опоре на теорию стадиальности;
- определить характер проявления и логику взаимодействия сторон дарования музыканта в разные периоды творчества, формирующие творческий облик А. Наседкина;
- обозначить главные профессиональные приоритеты А. Наседкина в исполнительском, педагогическом и композиторском видах творчества, определяющие целокупность его личности;
- выявить особенности концертного творчества, репертуарных предпочтений и исполнительского почерка музыканта;
- определить методы и приёмы работы А. Наседкина с учениками в классе фортепиано, образующие его педагогическую концепцию;
- изучить доминирующие в композиторском творчестве А. Наседкина стилевые, жанровые и композиционные особенности опусов в обусловленности и направленности на исполнительскую деятельность.

Методология исследования основана на пересечении исторического, теоретического, источниковедческого и культурологического подходов. Здесь также нашли применение основы психологии творчества и научные идеи анализа музыкального содержания.

Среди *источников* наиболее близкими к заявленной теме стали работы отечественных исследователей, в которых рассматривается феномен творческой личности с позиции взаимодействия составляющих её линий. Среди них работы Л.П. Казанцевой, Е.И. Перервы, Н.О. Погадаевой, И.Е. Покровской, Н.Б. Пушиной, Н.П. Ручкиной, Р.Р. Шайхутдинова, О.А. Якуповой.

Для изучения специфики дарования Алексея Наседкина полезными оказались труды по психологии творчества (М.П. Блинова) и психологии музыкальной деятельности (Г.М. Цыпин).

Предпринятая в работе попытка осуществить периодизацию творческого пути А. Наседкина вызвала необходимость обратиться к теории стадиальности, разработанной отечественной наукой (Г.В. Григорьева, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, Е.Р. Скурко).

Постижение исполнительского облика Наседкина потребовало обращения к трудам по истории и теории пианизма. Исследования А.Д. Алексеева, Л.Е. Гаккеля, В.С. Грицевича, А.М. Меркулова, В.П. Чинаева способствовали прояснению направлений и динамики развития фортепианной культуры советского и пост-советского пространства, представителем которой являлся А. Наседкин. Необходимый объём информации по типологии исполнительских стилей предоставили «портреты» выдающихся пианистов современности, со-

зданные Л.Г. Григорьевым и Я.М. Платеком, В.Ю. Дельсоном, Д.А. Рабиновичем, С.М. Хентовой.

Для исследования исполнительского и педагогического мастерства А. Наседкина применялись подходы, сложившиеся в работах отечественных музыкантов-педагогов и корифеев исполнительского искусства – Г.М. Когана, Е.Я. Либермана, Г.Г. Нейгауза, Л.Н. Оборина, С.И. Савшинского, С.Е. Фейнберга. Важными стали труды, посвящённые традициям воспитания «универсального музыканта» в стенах Московской консерватории, а также работы А.А. Семеновского, Л.Г. Суховой, Е.Н. Федорович, изучающие становление и развитие исполнительских школ. Справочно-юбилейные издания Центральной музыкальной школы (ЦМШ) и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (МГК) дали возможность воссоздать творческую атмосферу формирования профессиональных и человеческих свойств личности Алексея Наседкина.

Исследование музыкального содержания и организации музыкальной материи опусов композитора обусловили обращение к теориям тематизма (труды В.П. Бобровского, В.Б. Вальковой, В.Н. Холоповой), музыкального жанра (работы М.Г. Арановского, А.Г. Коробовой, Е.В. Назайкинско, А.Н. Сохора, М.С. Старчеус, О.В. Соколова, В.А. Цуккермана), а также музыкального стиля (работы М.Н. Лобановой, М.К. Михайлова, Е. В. Назайкинско).

Материал исследования. Важную часть настоящего исследования составили немногочисленные *интервью* артиста в периодической печати, на радио и телевидении. Здесь информация подаётся в первоизданном виде и позволяет понять позицию музыканта по отношению к самому себе, миру, искусству. Дополняют картину интервью автора работы с учениками Алексея Наседкина, которые были непосредственно вовлечены в «орбиту» выдающегося мастера: Т. Николаевой-Солдатенковой (2016, 2017, 2018), Е. Март-Яцюк (2018), Д. Чефановым (2017). Благодаря состоявшейся беседе с Т.Л. Наседкиной⁵ (2017) более рельефно проявились некоторые факты биографии пианиста-педагога-композитора, отдельные черты исполнительского почерка и приёмы работы над музыкальным произведением в фортепианном классе.

Непосредственным источником, «иллюстрирующим» исполнительское искусство Алексея Наседкина стали *аудиозаписи* его концертных (в залах МГК) и студийных (фирма «Мелодия») выступлений. А уникальные *видеоматериалы* мастер-классов профессора позволили «заглянуть» в его педагогическую мастерскую.

Главный корпус составляют *архивные материалы*, обнаружение и изучение которых принадлежит автору работы. Они образуют три вида документации⁶, связанной с Алексеем Наседкиным:

⁵ Татьяна Львовна Наседкина (род. 1942 г.) – пианистка, выпускница Московской консерватории (класс Т.П. Николаевой). Концертмейстер МГК. Вдова А.А. Наседкина.

⁶ Их систематизация осуществлялась в опоре на типологию архивных документов, представленную в исследовании Е.Е. Полоцкой П.И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра иск. М., 2009. С. 20–25.

– *официальная архивная документация* (списки и протоколы конкурсных выступлений пианиста, афиши и программы его сольных концертов, характеристики из Личного дела для получения Наседкиным учёного звания «доцент» и «профессор», телеграммы);

– *документы личного происхождения* (автобиография, лист о научно-методической деятельности из Личного дела, статья «Об интерпретации Первого концерта для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского»);

– *рукописи музыкальных сочинений* (Соната № 4 для фортепиано, сонаты для альты и фортепиано, скрипки и фортепиано), с которыми автору удалось познакомиться благодаря личным архивам учеников – Т. Николаевой-Солдатенковой и М. Кулагина⁷.

Отдельную нишу среди материалов, привлечённых в работе, занимает графологическая экспертиза почерка А. Наседкина, инициированная автором в 2018 году. Развёрнутое описание психотипа Наседкина помогло сформировать представление о феномене его личности и глубинных истоках дарования.

Преобладающее большинство материалов вводится в научное пространство впервые. Часть из них помещена в Приложения.

Научная новизна работы обусловлена тем, что здесь впервые в отечественном музыковедении осуществлено комплексное исследование творческой деятельности Алексея Наседкина.

В настоящей работе:

– впервые проведена периодизация творчества Алексея Наседкина;

– систематизирована и изучена разрозненная информация об участии пианиста в исполнительских конкурсах;

– в научный обиход введены и исследованы новые, не открытые ранее архивные материалы, связанные с артистической и педагогической линиями жизни музыканта;

– на основании графологической экспертизы создан психологический портрет музыканта;

– собраны и систематизированы сведения об учениках фортепианного класса А. Наседкина;

– впервые в исследовательское поле включены и изучены рукописи фортепианных и камерно-инструментальных сочинений А. Наседкина;

– выявлены сквозные ценностные установки творчества музыканта, проявляющиеся в исполнительской, педагогической и композиторской деятельности.

Положения, выносимые на защиту:

– творчество Алексея Наседкина – пианиста, педагога, композитора и общественного деятеля – является значимой страницей в летописи отечественной музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI вв.;

⁷ Названные рукописи были предоставлены с личного согласия Т.Л. Наседкиной и приняты автором работы с благодарностью.

– творческой доминантой, определившей другие виды деятельности музыканта, стало исполнительское искусство: сквозь призму творения фортепианным звуком отобразилось мировосприятие склонного к интроспекции и духовно-нравственным исканиям музыканта; талант фортепианной импровизации и воображение за инструментом явились побудительным стимулом композиции, а безупречное владение многообразием тембровых возможностей фортепиано и дар наставника определили вектор педагогического мастерства;

– звукозаписи, афиши, программы сольных и камерных выступлений артиста отражают репертуарную динамику и эволюцию его исполнительского стиля, проявившуюся в расширении средств художественно-звуковой палитры от ярких контрастов к тончайшим полутонам и обретении сценической свободы для отображения утончённо-возвышенных эмоциональных состояний;

– педагогическая деятельность А. Наседкина органично продолжила традиции московской фортепианной школы, поскольку основана на принципах творчества и направлена на духовное воспитание целостной художественно многогранной личности музыканта-профессионала;

– в сочинениях с участием фортепиано наиболее отчётливо воплотились особенности исполнительского дарования и авторского стиля Алексея Наседкина, его мировоззренческие и эстетические идеалы, а также свойства личности, сформированные высокопрофессиональной школой и атмосферой «шестидесятых».

Теоретическая и практическая значимость исследования обусловлена тем, что полученные в ходе научной работы выводы расширяют представление об отечественной фортепианной школе второй половины XX – начала XXI вв. и её ярких представителях. Собранные и систематизированные архивные документы и осуществлённые выводы дают основания для проведения дальнейших исследований по современной музыке, музыкальной педагогике, истории и теории пианизма. Аналитические материалы могут быть включены в лекционные курсы и практические занятия по ряду вузовских дисциплин, таких как «История фортепианного искусства», «История отечественной музыки XX века», «Методика преподавания специальных дисциплин в ВУЗе», «Музыкальная форма» и др.

Результаты исследования, адресованные музыкантам-практикам и педагогам класса фортепиано, расширят репертуарные возможности концертной и конкурсной деятельности современных инструменталистов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на фундаментальные музыковедческие труды, апробированные методы исследования, подлинные архивные источники и оригинальные нотные тексты.

Работа неоднократно обсуждалась и была рекомендована к защите на кафедре истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Отдельные положения диссертации изложены в 13-ти публикациях, в том числе четырёх – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ. Результаты исследования прошли апробацию в выступлениях на научных конфе-

ренциях различного уровня: в Магнитогорске (2016, 2017, 2018, 2019), Саратове (2018), Уфе (2017), Челябинске (2018), а также в семинаре для педагогов ДМШ и концерте «Посвящение мастеру» (2017 и 2018, соответственно), на котором прозвучали сочинения А. Наседкина в исполнении автора и коллег.

Структура диссертации

Работа изложена в двух томах. Первый том состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы. Второй содержит список сокращений и два приложения, включающие архивные документы (I) и материалы, собранные и систематизированные автором диссертации (II).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, рассматривается степень изученности темы, определяются объект, предмет, цель и задачи работы, раскрывается её методологическая основа. Здесь также формулируются основные положения диссертации, характеризуется её научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Глава I диссертации «**Исполнительское искусство Алексея Наседкина**» содержит характеристику концертной деятельности яркого представителя московской фортепианной школы второй половины XX – начала XXI вв. Рассмотрена роль общекультурной и профессиональной среды, созданной «шестидесятниками» – романтическая атмосфера свободомыслия, духовное возрождение, расцвет научного и художественного самосознания, обусловившие появление уникальных личностей, в числе которых исполнитель, педагог и композитор Алексей Наседкин. Дается оценка достижений музыканта в области фортепианно-исполнительского искусства.

В **1.1. «Этапы творческого пути и репертуарные предпочтения»** фигура музыканта рассмотрена сквозь призму совокупности фактов биографии, профессионального пути и результатов многоаспектной деятельности. Здесь проведена периодизация творчества. Было выявлено, что шлифование граней дарования А. Наседкина протекало в виде своеобразной полифонии, где исполнительство, педагогика и сочинение музыки комплементарно дополняли друг друга. Так, расцвет исполнительства в 1970–80-е годы привёл к плодотворной педагогической деятельности в 2000-х, а реализация композиторского дара происходила на протяжении всей жизни.

Творческий путь музыканта представлен в виде трёх периодов: *становления, расцвета и зрелости*. В анализе каждого из них смысловым акцентом стала оценка результатов пианистической деятельности музыканта во взаимодействии с педагогической и композиторской. Изучение осуществлялось на основе воспоминаний музыканта, его учителей, а также отзывов музыкальных критиков в периодических изданиях.

Первый период (1949–1967) связан с обретением Наседкиным профессиональных основ, академической «базы» на занятиях с А.Д. Артоболевской (1949–1961) в ЦМШ, а также с Г.Г. Нейгаузом и Л.Н. Наумовым в МГК (1961–1966). Были выявлены факторы, повлиявшие на расцвет юного дарования и

определившие его исполнительское кредо. Среди безусловных обозначены уникальные музыкальные способности пятилетнего Наседкина: абсолютный слух, исключительная память, яркая музыкальная и артистическая одарённость. Отмечена судьбоносная роль личностей педагогов и исполнителей в развитии музыканта. Так, занятия с А.Д. Артоболовской позволили ему войти в круг творческой интеллигенции того времени и осознать своё предназначение. Педагогический метод первого учителя приобщил Наседкина к репертуарной «всеядности», здесь возникла потребность импровизировать и сочинять (детские оперы, этюды-упражнения). Г.Г. Нейгауз отшлифовал ценные свойства Наседкина-пианиста, ставшие доминирующими в его исполнительском почерке – лирико-интеллектуальную манеру, внимание к звуку, логическую выстроенность целого. Роль Л.Н. Наумова проявилась в раскрытии важных компонентов исполнительского таланта Наседкина – задушевности и поэтичности.

В формировании пианистического облика Наседкина отмечена роль выдающихся исполнителей (Г. Гинзбург и В. Клайберн), дирижёров (Н. Рахлин) и событий культурной жизни (Первый конкурс им. П. Чайковского).

Участие в престижных международных конкурсах сформировало репертуарные предпочтения и характер пианиста, определило профессиональный и личностный рост. Определена роль первого периода в творческой судьбе музыканта – академическое профессиональное образование и впечатляющий опыт конкурсных выступлений стали прочным фундаментом дальнейшего расцвета его исполнительского искусства.

Второй период (1968–1996) обозначен интенсивной концертной деятельностью, значительным расширением репертуара, утверждением исполнительского почерка и завоеванием пианистом международного признания в России и за рубежом. Здесь ракурсом исследования стали программы (афиши), аудио- и видеозаписи концертов музыканта, а также рецензии профессиональных критиков. Отмечено, что выступления с многоплановыми программами в разных аудиториях – от престижных концертных залов до камерных гостиных музеев – помогли исполнителю обрести артистическую свободу. Показана эволюция стилевых и жанровых предпочтений музыканта, связанная с увлечением в 80–90-е годы творчеством А. Скрябина, открывшего в пианисте особую культуру фортепианного звука, прихотливость *rubato*, изысканность агогики. Выявлена специфика компоновки программ и драматургии выступлений по принципу жанрового и стилевого контраста или идентичности объединённых в циклы сочинений. При этом отчётливо проявлялось мышление композитора. В камерных выступлениях Наседкина (1970–1990) с выдающимися музыкантами-современниками отобразился дар со-интонирования.

Третий период (1997–2014) свидетельствует о своеобразной модуляции приоритетов Наседкина: он менее насыщен концертными выступлениями и связан преимущественно с педагогической деятельностью. Её результатом стало воспитание внушительного количества пианистов международного уровня. Здесь же обозначена роль общественной и просветительской деятельности Наседкина – создателя фондов им. А.Д. Артоболовской и им. Ф. Шуберта, а

также конкурса пианистов в г. Ярославле, которые успешно существуют в современных условиях уже под руководством его учеников.

Выявлена эволюция репертуарных предпочтений исполнителя: сформированные в первом периоде концертной деятельностью и конкурсными требованиями, они обрели свободу в профессиональном выборе концептуальных сочинений – во втором, и устремление к звукописи и тонкой психологизации в третьем.

В **1.2. «Особенности исполнительского почерка»** на основе записей музыканта в различном формате (грампластинок, CD- и видеоматериалов, выступлений на радио) определены параметры, позволившие изучить пианистическую манеру А. Наседкина. К ним отнесены:

– специфика *пианистического аппарата*: уникальная пластика «дышащих» рук с выверенностью движений, не отвлекающая от содержательного плана исполняемого сочинения;

– безупречная *звуковая палитра* (звукообразование, звуковедение) и *искусство педализации*. Подчёркивается духовная составляющая работы над звуком. Объём личности Наседкина нашёл отражение в многообразии смыслов, красок и состояний, воплощённых звуком. В исполнении различных по стилю и жанру сочинений обозначены особенности звуковых решений пианиста, которого Г.М. Цыпин назвал «мастером по “очеловечиванию” голоса инструмента»⁸. Здесь же рассмотрена специфическая виртуозность, её основой стала не только отличная двигательно-координационная сноровка, но и подвижность эмоционально-образных реакций, благодаря которым техника как таковая «растворялась» в исполнительском процессе;

– *искусство музыкального интонирования* как процессуально-осмысленное звуковедение, уникальная способность пианиста «говорить» за роялем связаны с композиторским даром: внутреннее интонирование обусловило необычайную ясность и рельефность его игры;

– *осознанное выстраивание образной драматургии сочинения* связано с композиторским навыком Наседкина «видеть» форму изнутри, что помогало пианисту-интерпретатору реализовать исполнительский замысел посредством точно выбранного темпа и тонких агогических градаций; «метра высшего порядка» с объединением композиционных единиц; осознанного подхода к кульминациям и мн. др.

В **главе II «Педагогическая деятельность Алексея Наседкина»** рассмотрено мастерство наставника как естественное продолжение исполнительского и композиторского дарования. Начавшись одновременно, они развивались с разной степенью интенсивности, но всегда в тесном взаимодействии. Педагогические принципы Наседкина формировались в контексте московской фортепианной школы, с которой он был связан «родственными узами». Оценке этих процессов посвящён параграф **2.1. «Основы творческого взаимодействия с учениками»**. Выявляются магистральная идея педагогики Наседкина – воспи-

⁸ См. Г.М. Цыпин На концертах пианистов // Советская музыка, 1968. № 3, С. 59.

тание универсальной личности будущего артиста и особенности сотворчества в классе. Анализ интервью с участниками педагогического процесса – учениками и ассистентами Наседкина, а также видеозаписи открытых уроков дали возможность приблизиться к воссозданию атмосферы занятий и представлению о работе над текстом музыкального произведения в классе.

Отмечается, что А. Наседкин отдал педагогике около пятидесяти лет (1966–2014) и воспитал талантливых учеников – народного артиста РФ В. Овчинникова, заслуженных артистов РФ В. Пясецкого и Ю. Богданова, солистов Московской государственной академической филармонии Т. Колесову и К. Алексеева (их список собран автором и включён в Приложение II). В работе рассмотрена эволюция педагогического мастерства от первых успехов в обучении молодых пианистов до совместных профессиональных достижений учеников – «младших коллег».

Основой успешной педагогической деятельности Наседкина стали: высочайшая интеллигентность, порядочность и такт, дар наставника, способность увлечь и вселить веру в ученика, самому учиться. Отмечено, что педагог был уважителен к способностям студентов, настроен на со-творчество, избегал чрезмерных оценок.

Исполнительство и педагогика Наседкина гармонично взаимодействовали. Продолжая консерваторские традиции пианистов-педагогов Н. Рубинштейна и В. Сафонова, А. Гольденвейзера и С. Фейнберга, Л. Оборина и Г. Гинзбурга, он обогащал духовный опыт и прививал это своим ученикам, подходя к игре на рояле не как к «пальцевой беготне», а как возможности «оглянуться вокруг, или, напротив, глубоко заглянуть в самого себя»⁹.

По воспоминаниям учеников, Наседкин обладал лаконичной манерой объяснения, способностью к метким метафорам, направляющим процесс интерпретации. Анализ видеозаписей мастер-классов Наседкина дал представление о методах работы над культурой звука и одухотворённой интонацией, а также образной драматургией («Ундина» М. Равеля, «Шум леса» Ф. Листа), которые для педагога имели определяющее значение в интерпретации.

В 2.2. *«Работа в классе над пианистическим мастерством»* рассматриваются принципы составления учебных и концертных программ студентов, педагогические приёмы взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом. В сравнении с позициями профессоров прошлого и коллег МГК выявляется подход к количественной и качественной сторонам разнообразного в стилевом и жанровом отношении репертуара, в котором доминировали выученные, «готовые» к концертному исполнению произведения. Так, ученица Наседкина Т. Николаева-Солдатенкова вспоминает, что учитель старался в программу «уместить все эпохи, добавляя “и концертик нужен”»¹⁰. Кроме того, поощрялся

⁹ См. Г.М. Цыпин Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.

¹⁰ Из личной беседы автора исследования с Т. Николаевой-Солдатенковой, состоявшейся 08.10.2018 г.

выбор учениками новых произведений, что способствовало формированию самостоятельности мышления и интереса к фортепианной классике.

Работа над техникой осуществлялась опосредованно, на образцах виртуозных сочинений композиторов-романтиков, составляющих основу программ студентов. Была выявлена особая роль фортепианных сонат Бетховена. Тем не менее, как и в исполнительской деятельности, музыкант-педагог не боялся предлагать ученикам «рискованные» сочинения.

В исследовании детально изучен и обобщён опыт работы Наседкина-педагога над шлифованием пианистического мастерства будущих артистов, в котором ключевое место занимало воспитание «очеловеченного» звука.

Среди основных педагогических приёмов, направленных на обретение студентами-пианистами культуры звука, были выделены следующие:

– *показ педагога за инструментом*, способный «гипнотизировать» и вдохновлять ученика к попытке дотянуться до звукового мастерства (звукоизвлечение и звуковедение) учителя;

– *совместная игра педагога со студентом*, позволяющая «подстраиваться в унисон» эталонному звучанию инструмента (Т. Николаева-Солдатенкова);

– *словесные* (метафорические/ассоциативные) *определения* фортепианных звукообразов, пробуждающие фантазию и способность студентов к духовному наполнению звуковой материи, необходимой для достоверной и художественно-оправданной интерпретации исполняемых сочинений;

– *осознанное предслышание* художественного результата, направленное на раскрытие «интенсивных» и «экстенсивных» (термины Б.Б. Бородина) возможностей фортепиано.

Особое внимание уделялось точному выбору темпа (его преувеличение было недопустимо) для выстраивания образной драматургии и воплощения специфики фортепианной ткани адекватными исполнительскими средствами. В работе над сложными подвижными клише использовался приём игры в медленном темпе, облегчающий пластику движений пианиста в отчётливой детализации фактуры. А для выучивания технически неудобных сегментов применялась игра отдельными руками (особенно – левой) в виде ритмических вариантов.

В 2.3. «*Принципы работы над Первым концертом для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского*» рассматриваются комментарии музыканта, обращённые к потенциальному исполнителю. Анализ единственной методической «страницы» Наседкина выявил адаптацию его исполнительского опыта к педагогической работе с учениками, а панорама ценностных установок дала возможность получить объёмное представление о личности и профессиональных ориентирах педагога.

Вектором исполнительского анализа в статье стало уважение к «слову» Чайковского, как залого создания достоверной и самостоятельной интерпретации, а также задачи воспитания чувства стиля и вкуса. Выявлены практические рекомендации Наседкина для достижения художественного результата: следование заданным в нотном тексте темпу и агогике или их выбор в опоре на слуховые образы (в том числе из предложенных педагогом вариантов).

Побудительным мотивом к созданию статьи стало стремление автора освободить исполнение концерта от театральной бравурности, излишней экспрессивности и вернуть ему первозданную красоту. На это направлены рекомендации в отношении кантиленного, благородного фортепианного звука (основная и побочная темы ч. II и ч. I, III, соответственно). Даже при исполнении кульминационных зон финала Наседкин настаивает выявлять песенно-танцевальную природу музыки, избегая агрессивности. Для пианиста-педагога очевидны и средства, способствующие достижению этого эффекта: безупречное пальцевое владение фортепианной тканью и дозированное использование педали.

В диссертации отмечается скрупулёзность и тщательность в описании Наседкиным-педагогом методов проработки технически неудобных сегментов текста с учётом особенностей строения разных рук. Предлагаются удобные позиционные и аппликатурные варианты исполнения пассажей, а также упрощения трудных мест. Даются чёткие указания для достижения концертной интонации, баланса фортепианной и оркестровой звучности посредством взаимодействия партий солиста и оркестра и др.

В главе III «Композиторское творчество Алексея Наседкина» рассматривается наименее изученная сфера деятельности музыканта. Собранные автором уникальные рукописные и изданные материалы позволили представить панораму авторского наследия. В центре исследования находятся сочинения с участием фортепиано, их анализ расположен от миниатюр к крупным формам.

В 3.1. «Характеристика наследия» через взаимосвязь музыканта с композиторскими традициями прошлого и современности обозначены темы творчества, особенности музыкального языка, стиля и жанровые предпочтения.

Выявляются предпосылки композиторского таланта Наседкина, который отмечал, что воображение, тяга к сочинительству и импровизации проявилась в нём значительно раньше, нежели к исполнительству и стала творческой потребностью.

Отмечено значение учителей (А.В. Парусинов – в ЦМШ; народный артист РСФСР С.А. Баласанян – в МГК). Закончив композиторский факультет спустя два года после окончания фортепианного (1968), Наседкин на протяжении сорока лет создавал сочинения разных жанров и форм. При этом продолжалась его концертная и педагогическая деятельность. Кроме сценической музыки (детские оперы) в архиве композитора присутствуют Струнный квартет и Симфониетта; сочинения для фортепиано: четыре сонаты, две тетради прелюдий, Детский альбом, отдельные пьесы; камерные сочинения: сонатные опусы с участием фортепиано (для гобоя, контрабаса, альты и скрипки).

Рафинированно-интеллектуальный и напряжённый внутренний мир композитора XX века отображён в интонационном строе, который рождается на пересечении русской и западной традиций, прошлого и современного Алексею Наседкину. Выявляются параллели сочинений с философским строем и полифонической многослойностью музыки Д. Шостаковича, моторно-пластическими компонентами тематизма и токкатно-ударным беспедальным звучанием фортепиано С. Прокофьева, а также инструментальным мелкоючеи-

стым и графическим письмом, ясной «классичностью» форм П. Хиндемита. Очевидна связь музыкальной речи композитора с барочной традицией: заимствованные из её «словаря» риторические фигуры создают духовный объём его сочинений.

Самосозерцание и монологичность автора, запечатлённые в музыкальной материи опусов, обусловили отображение мира сквозь призму постижения собственной индивидуальности. Отмечено, что специфику развития музыкальной мысли определяют свойства личности и исполнительская манера, в которых проявлены рефлексивность, деликатность, внимание к деталям.

В работе рассмотрена жанровая панорама, охватывающая фортепианные миниатюры (Прелюдии, Детский альбом) и крупные концептуальные полотна фортепианных и камерных сонат. Выявляется опора композиторского почерка на классико-романтические традиции. В миниатюрах наблюдаются классически стройные композиция и драматургия, ясность изложения музыкальной мысли, а в сонатах – черты свободных форм и романтической поэмы, обусловленные логикой монологического высказывания. Полифоническое мышление композитора с предельной концентрацией музыкальной мысли, крещендирующая форма устанавливают глубинную связь с композиторами-предшественниками и современниками. Тем не менее, обновление музыкального языка (усложнение диатоники хроматическими и модальными вкраплениями, элементы серийной техники, диссонантная вертикаль и мн. др.) не связано с ультрасовременными техниками письма.

В сочинениях Наседкина выявлены тезы, представленные лейтинтонациями «мечты» (противодвижение восхождения по звукам трезвучия и нисходящей секунды) и «вопроса» (сцепление восходящих и нисходящих «изломанных» секунд со скрытым в них абрисом тритона). Они «разлиты» или локализованы в музыкальной материи сочинений и выполняют роль авторского слова.

Отмечена пианистичность мышления композитора, тонко передающего нюансы фортепианного звука. Так, медленные фрагменты сочинений отличает сокровенный тон высказывания, в сольных сонатах проявляется фресковое и концертное звучание, а в камерных – интонация со-интонирования. Исполнительское владение Наседкиным богатой палитрой пианистических клише отобразилось в манере композиторского письма, удобстве виртуозных компонентов.

В 3.2. «**Фортепианные сочинения малой формы**» отмечается роль программных и непрограммных сочинений, предназначенных для взрослого слушателя (две тетради прелюдий, 1966–2005) и для детей (Детский альбом, 1996–1997), в шлифовании композиторского стиля. В них продолжается романтическая традиция объединения миниатюр в циклы. Музыкальное содержание *прелюдий* проясняют вербальные компоненты: заголовки, посвящение К. Ганеву и мотив-монограмма. Фигурационный тематизм инструментальной этимологии с элементами полифонии ассимилирует черты иных жанров (этюд и токката, элегия, ноктюрн и др.); интонационные арки выстраивают драматургию пьес.

Здесь воплощён широкий круг образов и тем: «ремесленных» (термин Л.П. Казанцевой) – «Фанфары» и «Октавы» и общехудожественных – «Пастораль», «Мысль», отображающих мировоззренческие и профессиональные идеа-

лы пианиста-композитора. Особенности исполнительского дарования Наседкина проявляются в философско-интеллектуальном контексте тематизма без аффектации. Стиль отличает лаконизм средств, отсутствие перегруженности сверхсложными пианистическими задачами (каждая пьеса развивает один-два приёма фортепианной техники), что предполагает включение миниатюр в педагогический репертуар¹¹.

Тончайшая детализация и прорисовка линий отсылает к образцам инструментальной музыки западноевропейского барокко. А предельная концентрация музыкальной мысли, опосредованность эмоции и современный гармонический язык свидетельствуют о принадлежности прелюдий к значительным сочинениям XX века.

Самобытный по музыкальному содержанию *Детский альбом* Наседкина даёт представление о специфике композиторского мышления исполнителя и педагога. Он посвящён А.Д. Артоболевской – первому учителю Наседкина. Вписываясь в контекст XX века, цикл обнаруживает связь с альбомами Р. Шумана и П. Чайковского. Композитор включает в диалог прошлое и настоящее, эмоционально открытый мир детства и сложные размышления взрослого человека.

Построение цикла аналогично альбому П.И. Чайковского. Двенадцать миниатюр открывает пьеса «Утро», а завершает – «Вечерняя песня». Здесь отображены впечатления одного дня счастливого детства и, шире – целой жизни человека. Главными становятся темы времени и памяти, запечатлённые посредством ностальгической интонации. Она свидетельствует о присутствии «биографического автора» (термин Л. П. Казанцевой).

Свойства личности автора во многом определяют образно-смысловые линии цикла:

– *лирико-психологическая* («Грустная минута», «Воспоминание о детстве», «Пастораль») с интимно-личностным тоном высказывания;

– *духовно-нравственная* с опорой на вокально-хоровые традиции («Воспоминание о детстве», «Зимний вечер. Вьюга», «Вечерняя песня»);

– *линия природы и человека* («Птичий базар», «Радуга», «Ласковый май», «Зимний вечер. Вьюга»), воплощённая в фортепианной звукописи.

В ярко-образном тематизме выявлены знакомые ребёнку интонационно-лексические модели различной этимологии:

– *звукоизобразительные и графические* знаки – звукоподражание трелям птиц («Утро»), хлопанью их крыльев и щебету («Птичий базар»), фигуры *вращения* (метель – «Зимний вечер. Вьюга») и *волны* (радуга в одноименной миниатюре);

– *знаки-образы движения* – выражение настроений и атмосферы самозабвенной игры ребёнка посредством ритмопластики польки («Птичий базар»), поступи («Марш»), бега («Шутка»);

¹¹ Прелюдии Наседкина являются обязательными для участия в Международных конкурсах пианистов им. А.Д. Артоболевской (Москва) и им. А. Наседкина (Ярославль).

– *знаки-образы инструментов: золотой ход валторн* и *знаки-образы свирели* («Утро»), *фанфар* («Марш») и *колоколов* («Печальные звоны») – «ситуативные знаки» сцен жизни и эмоциональных реакций;

– *вокально-речевые* прообразы западноевропейской и русской традиций: песенные («Вечерняя песня»), декламационные («Марш») и трихордовые («Воспоминании о детстве») интонации; *lamento* («Грустная минута», «Ласковый май») и *хорал* («Зимний вечер. Вьюга»), передающие размышления автора о скоротечности жизни.

Отмечено, что педагогическая направленность цикла проявляется в высокохудожественном содержании, доступности языка, удобстве для детской руки приёмов фортепианной игры.

В 3.3. «*Сочинения крупной формы*» рассмотрено тяготение композитора к масштабно-циклическому, концептуальному по содержанию жанру «чистой» музыки – сонате. Она занимала в исполнительском и педагогическом репертуаре Наседкина одно из ведущих мест. В опусах для фортепиано *соло* выявлена опора на различные жанровые модели композиторов–романтиков и европейской музыки XX века: традиционного сонатно-симфонического цикла (Соната № 1 – 1967, Соната № 4 – 1990), одночастной фортепианной поэмы («Соната-баллада» – 1968) и программных многочастных жанров («Романтическая» № 3 – 1976).

Драматургию четырёх сонат выстраивают противоположные образные сферы: моторно-токатная в главных партиях и лирико-созерцательная – в побочных (к примеру, ч. II Сонаты № 1 и ч. I Сонаты № 4). Конфликт вносят темы-образы внеличного характера («Соната-баллада»), ему подчинены все этапы драматургии, где происходят жанровые модуляции: из песни в марш («Соната-баллада»), из колыбельной в вальс (Соната № 1 – побочная партия ч. I и тема ч. III). В финале субъективно-личное начало тем трансформируется и обретает «вселенские» масштабы.

Трактовка виртуозности тематизма отражает исполнительский подход Наседкина, при котором доминирует «экспрессия размышления» (выражение Г. М. Цыпина). Тем не менее, виртуозные компоненты демонстрируют многообразные возможности фортепиано:

– *моторно-двигательные* клише – тремоло/трели нижнего тематического пласта и общие формы движения (пассажи, двойные ноты и др.) энергетически заряжены и звучат в кульминациях. Их многократное повторение и секвенцирование в быстром темпе обуславливают высокий уровень виртуозности («Соната-баллада», раздел *Grandioso*; ч. I, III Сонаты № 4);

– *темброво-регистровые сопоставления* противоположных по звучанию клише формируют пространственные эффекты и создают дополнительную пианистическую сложность («Соната-баллада», раздел *Presto*);

– *артикуляционный контраст* тематических фрагментов со сменой приёмов звукоизвлечения, динамики и темпоритмики исполнения способствует предельному напряжению и требует от исполнителя мгновенного мышечного и эмоционального переключения. Особая роль принадлежит авторским обозначениям в тексте.

В результате отмечается, что фортепианная соната в творчестве пианиста-композитора Наседкина стала жанром, в котором наиболее ярко представлены возможности любимого инструмента. А глубина интонационного содержания, новизна музыкального языка и яркость образного плана ставят их в один ряд с мировыми достижениями фортепианной литературы второй половины XX – начала XXI вв.

В *камерных сонатах* Алексея Наседкина запечатлена «интровертная концепция» (выражение О. В. Соколова) с интеллектуально-философским образным планом и особой доверительной интонацией. В создании тонкого по стилю и интересного по содержанию дуэтного высказывания отмечена роль концертно-исполнительского участия Наседкина в камерно-инструментальных ансамблях с выдающимися музыкантами современности.

Известны четыре камерные сонаты А. Наседкина: для гобоя (1966), контрабаса (1974), альты (1992) и скрипки (2005) в дуэте с фортепиано, созданные одновременно с сонатами для фортепиано соло. Эволюционные процессы стиля, композиции и драматургии камерных сочинений Наседкина устремлены от контрастно сопоставленных (трёх и четырёх) частей цикла в ранних сонатах (гобойная и контрабасовая) к сквозным моноформам с доминированием медленных темпов в зрелых сонатах (альтовая и скрипичная). Драматургические преобразования направлены в сторону монологичности с волновым типом сквозного развития одной интонации-тезы и её образной трансформацией в кульминации.

Драматургия зрелых сочинений построена на контрасте авторских лейтинтонаций в синтезе с фигурой *креста* фигурам *тремоло* и *трели*, а также *Dies irae*, которые образуют конфронтацию образных сфер личного и внеличного и формируют концепцию духовного возрождения через страдания. В медленных сольных каденциях инструментов-партнёров происходит концентрация «слов от автора», которые превращаются в прерывающие течение событий монологи-исповеди. Возрастает роль каждой «произнесённой» музыкальной интонации. В этом смысле символично завершение последнего сочинения – скрипичной сонаты «замиранием» звукового пространства, изображающего уход героя-автора с творческой «сцены».

Отмечена обобщающая роль фортепианных каденций, отличающихся предельным «сжатием» тематических событий и обострением интонационного напряжения.

В **Заключении** исследования сконцентрированы основные выводы работы. Установлено, что в разноликой музыкальной панораме второй половины XX – начала XXI вв. Наседкин остался верен академическим традициям, эстетическим установкам московской фортепианной школы (исполнительской и педагогической) и классико-романтическим ориентирам в сочинении музыки. В основе творчества уникального по дарованию музыканта Наседкина находится универсализм его личности – неустанный и постоянный интерес к искусству и культуре, высочайшая образованность, профессионализм, тончайшее музыкальное чутьё и проницательность.

На основании собранных и проанализированных материалов в работе было выявлено, что разные грани дарования Наседкина развивались контрапунктом и не всегда с равной степенью интенсивности. Вместе с тем, незыблемые приоритеты проявились во всех аспектах творчества музыканта, а эволюционные процессы были обусловлены непрекращающейся духовной жизнью, интересом к судьбам искусства и склонностью к рефлексии. В процессе исследования стало очевидным, что в союзе пианиста-педагога-композитора именно исполнитель стал творческой доминантой, стимулирующей другие виды его профессиональной деятельности, тогда как композитор – её побудительным мотивом и интеллектуальным центром. При этом педагогическая и организаторская сферы явились результирующими, адаптирующими две другие к области музыкальной практики.

Исследование показало, что яркой приметой исполнительского искусства Наседкина стал синтез интеллектуального и эмоционального начал, выраженных в идеальной архитектонике формы и звуковом мастерстве, способном отобразить разные драматургические пласты от лирико-монологических высказываний до масштабных фресковых полотен.

Выявлено, что стиль Наседкина-педагога, являясь органичным продолжением его исполнительских достижений и композиторского дарования, отличался лаконизмом, доступностью, уважением к самостоятельному выбору студентами учебного репертуара и направленностью многообразных средств пианистического мастерства на достижение главной цели – достоверного воплощения художественного образа сочинения.

Установлено, что в сочинениях *для* и *с* участием фортепиано Наседкин раскрывается как художник, тонко чувствующий и умеющий использовать специфику своего любимого инструмента, его богатые выразительные и технические возможности. В них со всей очевидностью проявились исполнительские (цикл Прелюдий, сонаты) и педагогические (Детский альбом) устремления музыканта.

Намечаются возможные пути и перспективы дальнейшего изучения творчества Алексея Наседкина, личного архива музыканта, оценки сочинений композитора, не связанных с фортепиано (детские оперы, Струнный квартет, Симфониетта), постижение тонкостей взаимодействия с партнёрами в многосоставных ансамблях.

Проведённое исследование позволило осознать значение фигуры нашего старшего современника – Алексея Аркадьевича Наседкина, оценить объём его творческого наследия и роль духовного вклада в развитие российского искусства.

Публикации по теме диссертации

*Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК
при министерстве науки и высшего образования РФ
(общим объёмом 2.4 п. л.):*

1. *Тверитина Е.В.* Феномен взаимодействия исполнителя А. Наседкина с композиторским текстом С. Прокофьева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3 (77), ч. 2. – С. 180-184. (0,6 п. л.)
2. *Тверитина Е.В.* О специфике музыкального содержания Детского альбома Алексея Наседкина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2018. – № 3. – С. 85–91. (0,6 п. л.)
3. *Тверитина Е.В.* К проблеме изучения камерных сонат композитора Алексея Наседкина // Художественное образование и наука: Научный журнал. – М.: РГСАИ, 2019. – № 1 (18). – С. 29–35. (0,6 п. л.)
4. *Тверитина Е.В.* Педагогические принципы Алексея Наседкина в русле московской фортепианной школы // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2019. – № 3. – С. 146–150. (0,6 п. л.)

*Статьи, опубликованные в других изданиях
(общим объёмом 4.4 п. л.)*

5. *Тверитина Е.В.* Грани творческого дарования Алексея Наседкина // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Материалы межвузовской научно-практической конференции, 19-20 апреля 2016 года. Ред-сост. Н.И. Лазарева. Магнитогорск, 2016. – С. 114 – 123. (0,5 п. л.)
6. *Тверитина Е.В.* О некоторых особенностях фортепианных прелюдий Алексея Наседкина // Наука об искусстве в XXI веке. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных (17 мая 2016 г.) / ред. В. А. Шуранов, Г. А. Яруллина. – Уфа, 2017. – С. 108–115. (0,4 п. л.)
7. *Тверитина Е.В.* Франц Шуберт в исполнительской орбите Алексея Наседкина // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Материалы научно-практической конференции с международным участием (12-13 апреля 2017 г.) / ред-сост. Н. И. Лазарева. – Магнитогорск, 2017. – Вып. 4. – С. 129–136. (0,5 п. л.)
8. *Тверитина Е.В.* Феномен взаимодействия исполнительского и композиторского творчества (на примере сочинений отечественных пианистов) // Образование в сфере искусства. – Магнитогорск, 2018. – № 1. – С. 31 – 38. (0,6 п. л.)
9. *Тверитина Е.В.* Штрихи к исполнительскому портрету Алексея Наседкина // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: Сб. статей по мат. Междунар. научно-практической конференции (17-18 мая 2018). – Саратов. – С. 154–159. (0,4 п. л.)

10. *Тверитина Е.В.* С. Прокофьев – А. Наседкин: творческие параллели / Е. В. Тверитина // Прокофьевские чтения: сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. (6-7 нояб. 2018 г.). Вып. 2 / Челяб. гос. ин-т культуры; редкол. Е. Б. Долинская, Т. М. Синецкая, Т. Ю. Шкербина. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – С. 132–142. (0,5 п. л.)
11. *Тверитина Е.В.* Алексей Наседкин. Лики мастера // Музыкальная академия. – 2018. – № 4. – С. 247-251. (0,4 п. л.)
12. *Тверитина Е.В.* Педагогический комментарий А. Наседкина к Первому концерту для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского // Образование в сфере искусства. – Магнитогорск, 2019. – № 1 (13). – С. 15–21. (0, 6 п. л.)
13. *Тверитина Е.В.* Композиторское наследие Алексея Наседкина // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается: сборник научных статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. – Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. – С. 128–145. (0, 5 п. л.)