

УДК 78.072

## К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ «СОВЕТСКИЙ СТИЛЬ» В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Денисов С. Г.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург 191023, Россия.

В работе анализируются статьи и рецензии из журнала «Советская музыка» за 1933 – 1939 годы, посвященные фортепианному исполнительскому искусству. Прослежен процесс формирования понятия «советский исполнительский стиль», выявлена его идеологическая подоплека.

**Ключевые слова:** фортепианное исполнительство, советский стиль, советский пианизм, советская фортепианная школа.

## ON THE HISTORY OF THE CONCEPT OF “SOVIET STYLE” IN THE PIANO PERFORMING ARTS

Denisov S. G.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

This paper analyzes the articles and reviews from the magazine “Soviet music” for 1933 – 1939, devoted to the piano performing arts. The process of formation of the concept of “Soviet performing style” is traced, its ideological background is revealed.

**Keywords:** piano performance, Soviet style, Soviet pianism, Soviet piano school.

Представление о советском фортепианном стиле<sup>1</sup>, который должен отличаться как от зарубежного, так и от российского дореволюционного стиля, фигурирует в литературе с 1920-х годов. Но, как ни странно, обнаружить его ясную характеристику непросто. Еще в 1962 году Д. А. Рабинович писал: «Огромный по своему значению <...> процесс становления советского пианизма еще ждет исследователей.

---

<sup>1</sup> Близкие к нему, почти синонимичные понятия — «советский пианизм», «советская фортепианная школа».

Систематическая <...> история нашего фортепьянного исполнительства до сих пор не написана» [1, с. 7]. Поставив столь масштабную задачу, исследователь даже не подступился к ее решению ни во втором издании цитируемой книги (1970), ни в монографии, целиком посвященной проблемам исполнительского стиля (1976). Здесь есть лишь указание на роль марксистско-ленинской эстетики, которой вооружены наши исполнители [2, с. 303]. Продолжая тему работ Рабиновича, Г. М. Цыпин выпустил сборник очерков о советских пианистах (1982), но и в этой книге советской школе уделено всего несколько строк [3, с. 6]. Складывается впечатление, что авторы 1960 – 1980-х годов не пытаются сформулировать признаки советского пианизма. Позже это понятие вовсе выходит из употребления. Вместо термина советский исследователи стали говорить об определенном хронологическом этапе отечественного пианизма.

В последние годы начинается переоценка устоявшихся взглядов на русское и советское фортепианное искусство. А. М. Меркулов ставит под сомнение единство и русской, и советской пианистической школы; он подвергает критике их признаки, сформулированные еще в середине XX века во многом под влиянием идеологии [4; 5]. С. В. Грохотов задается вопросом о самом существовании советского пианизма [6]. Оба слова в названии его статьи — идеология и мифология — намекают на то, что литература о советском пианизме не всегда отражала подлинное состояние дел в фортепианном искусстве.

В настоящей работе прослежен процесс формирования понятия советский фортепианный стиль по материалам журнала «Советская музыка». Статьи, посвященные вопросам фортепианного исполнительства, рассмотрены в хронологическом порядке с 1933 (год основания журнала) и по 1939 год, когда понятия советский стиль и советская фортепианная школа (точнее — ведущие советские школы) окончательно закрепились<sup>2</sup>.

Стилистика журнала определяется общей культурной и политической атмосферой этих лет, а также функцией, которую на него возлагала власть. Следует напомнить, что идеей обновления в начале XX века было охвачено искусство всего мира. Открытия точных

---

<sup>2</sup> При подготовке статьи автор просмотрел весь комплект журнала за указанные годы. Изучено около 150 статей, из них более 50 посвященных вопросам фортепианного исполнительства. Таким образом, получено достаточно полное и подробное представление об изучаемой проблеме. По соображениям краткости здесь цитируются лишь наиболее яркие тексты.

наук, психологии, социологии, экономики, философии создавали представление (во многом оказавшееся иллюзорным), что вся жизнь может быть переустроена на разумных началах, которые гарантируют процветание и благополучие человечества. В Советском Союзе эти идеи соединились с политической реорганизацией, так что поиски новых направлений в искусстве постепенно вылились в требование советского во всех областях — советская литература, живопись, музыка... Творческие потребности талантливых художников сложным образом и по-разному взаимодействовали с условиями, диктуемыми властью, порой приводя к выдающимся результатам. Конструктивизм в архитектуре, советское кино, прикладное искусство (советский фарфор) оставили образцы, ценимые до сих пор.

В то же время уничтожение плюрализма, построение общества, подчиненного единой идеологии наложило свой отпечаток на развитие искусств. Если говорить о музыке, в начале 1930-х годов были закрыты все творческие организации, возникшие в послереволюционный период (в общей сложности более сорока, из них наиболее известные — Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов и Ассоциация Современной Музыки) и их печатные органы. Вместо них был создан Союз Советских Композиторов и журнал «Советская музыка». Их главной задачей было проведение единой государственной политики в музыкальном искусстве, а также выработка общих для всей страны творческих принципов.

Бросается в глаза обилие военной лексики на страницах журнала. Композиторов называют бойцами музыкального фронта, сочинение музыки — битвой за пролетарский симфонизм. О музыкантах, участвовавших в концертах, можно прочесть: «Целая армия исполнителей “всех видов оружия” — инструментальные и вокальные коллективы, ансамбли, солисты...» [7, с. 14]. Примерам нет числа. Язык войны выражает принципиальную политическую позицию советского государства — противостояние враждебному капиталистическому миру, и в то же время поддерживает в читателе крайний накал эмоций в отношении к повседневности. По существу, война шла постоянно — она была в умах людей.

Настойчиво повторяется мысль о превосходстве социализма, о неотвратимой скорой гибели капиталистического мира, об упадке и разложении западной культуры. Главный редактор журнала Н. Челяпов в своей статье, посвященной предстоящему съезду ВКП(б), цитирует Обращение Всесоюзной Академии наук: «Капиталистическое

окружение корчится в спазмах безысходного кризиса. Экономический кризис перерастает в кризис политический и в глубочайший кризис всей буржуазной культуры. <...> В области техники рекомендуется возврат к сохе и прялке. В области экономики к аграрному строю, к средневековым цехам, к феодализму...» (цит. по: [8, с. 9]). Авторы журнала охотно включают в свои материалы подобные поношения, не заботясь о достоверности. Это подавалось как научно обоснованный вывод из марксистского понимания законов истории, не подлежащий сомнению.

Читателю регулярно напоминают, что марксизм должен лежать в основе мировоззрения любого советского человека, в особенности художника, артиста — «бойца идеологического фронта». Эта мысль прямо провозглашена в первом же номере «Советский музыки» в программной статье В. Городинского: «отказаться от использования как **идейной основы** в музыке всего наследия Маркса-Энгельса-Ленина» — значит «обречь музыку на прозябание, отдать ее на потеху эстетским Иудушкам и всем мелкобуржуазным прихлебателям искусства» [9, с. 7] (выделено в оригинале). Мало того, что к этому призывали профессиональные идеологи, — то же самое говорят композиторы, ученые, такие, как Асафьев, который подчеркивал, что именно благодаря опоре на установки марксизма-ленинизма советское музыкознание стало сферой «волнующих и захватывающих своей широтой и богатейшими перспективами научных проблем и открытий» [10, с. 49]. Учение Маркса, которое Ленин назвал всесильным, выступает в пропагандистских текстах в роли универсального инструмента, гарантирующего успех в любом виде деятельности.

Все это позволяет сказать, что материалы «Советский музыки» предназначены не только для того, чтобы говорить о музыке. Они создают определенную картину мира, подлинность которой заверена ссылками на единственно верное учение. Музыковедение и пропаганда сливаются воедино.

Необходимость нового (советского) исполнительского стиля заявлена в статье с красноречивым названием «В боях за наследство» [11]. Авторы напоминают тезис Ленина, согласно которому для создания новой пролетарской культуры необходимо усвоить и критически переработать все накопленное культурное наследство [11, с. 8]. Этим определяется высокое назначение исполнительского искусства, задача которого как раз заключается в освоении и творческом пересмотре музыки прошлых веков. В статье отмечены достижения молодого

поколения, в котором появился ряд выдающихся музыкантов. Вместе с тем отмечается, что элементы нового — пролетарского, социалистического качества — в исполнительском искусстве еще не сформировались. «Советские музыкальные исполнители <...> в конкретной специфике своего дела до сих пор не нашли своего нового творческого метода...» [11, с. 36]. Важно заметить, что требование нового качества в исполнительстве получает не художественное, а политическое обоснование (противопоставление Западу и поворот в сторону советской власти). Но проблема советского стиля пока только ставится, нет никаких попыток его описать. Обозначаются лишь опасности, с которыми нужно бороться. Здесь авторы повторяют положения своей предыдущей статьи, посвященной симфоническому творчеству [12], где призывают бороться «на два фронта»: с левой и правой угрозой. Характерно, что с самого начала музыкальные стили получают политическую окраску. В этих рассуждениях заметны следы предшествующих дискуссий по поводу РАПМ и АСМ. Применительно к исполнительству левая угроза исходит от современничества: это экспрессионистический либо фокстротно-механистический стиль. Более опасная правая угроза исходит от некритичного преклонения перед прошлым: «буржуазная салонность, эпигонская псевдо-романтическая размагниченность и растрепанность, истерическая экзальтированность, вульгарная аляповатость» [12, с. 36]. Этот набор характеристик во многом задал тон будущих дискуссий, изобилующих лексикой подобного рода.

Некоторые критики поспешили заявить, что новый стиль фортепианной игры уже существует, и образцом его является юный Эмиль Гилельс. В «Советский музыка» с решительными возражениями выступил Г. Коган — один из авторитетнейших исследователей фортепианного искусства. По его мнению, такие категорические высказывания могут объясняться только «недостаточной осведомленностью» в истории фортепианного искусства — в сущности, это обвинение в необразованности. Коган писал: «...было бы рискованно утверждать, “что стиль игры Гилельса есть новый, советский стиль музыкального исполнения”, что “ни в какой другой стране” нет и не было ничего похожего на “такого рода пианистическое явление”» [13, с. 108]<sup>3</sup>. Коган оспаривает как саму идею о новом стиле, так и попытку противопоставить стиль Гилельса старым буржуазным традициям.

<sup>3</sup> Коган цитирует статью М. Гринберга, который как раз пытался объявить о рождении нового фортепианного стиля.

Таким образом, статью Когана можно рассматривать как неявный протест против призывов Калтата и Рабиновича.

В других публикациях 1933 года Коган опирается на привычные представления о классическом и романтическом стилях, а когда находит новые, современные черты — например, у М. Юдиной — то не пытается приписать их советскому стилю [14]. В своем цикле статей об исполнителях<sup>4</sup> он избегает разговора о советском стиле, а в первой статье даже позволяет себе возразить тем, кто пытается навязать пианистам некие обязательные стилистические черты (в данном случае — героическую динамику) [15, с. 116]. Но в третьей статье из этого цикла уже появляется набор идеологических формул: Нейгауз везде «остаётся сыном своего времени, одним из ярких представителей советской интеллигенции. Он живет нашей жизнью, нашими общими интересами. <...> Все мысли, чувства, искания, сомнения, радости, страдания советского человека, работника и гражданина проходят сквозь призму его ярко одаренной индивидуальности» [16, с. 130]. Эти фразы, ничего не говорящие об артистическом облике Нейгауза, звучат как отклик на недавний призыв: «необходимо, чтобы художник своим творчеством принял активное участие в социалистическом строительстве» [12, с. 25] (выделено в оригинале). Бросается в глаза характерное употребление слова *наш*, подразумевающее оппозицию: *наш* — чужой, или *свой* — враг, которая присутствует в языке всей советской эпохи. Тот же Коган в упомянутой статье о советском стиле пишет: «...мы вовсе не хотим сказать, будто под именем “нового, советского” т. т. Гринберг и Альшванг протаскивают старый, буржуазный, насквозь чуждый нам стиль музыкального исполнения» [13, с. 109]. В сочетании «чуждый нам» подразумевается совсем не то «мы», которое стоит в начале цитаты и означает автора. Эти оттенки смысла, привычные для читателей советской эпохи, отражают общую политическую атмосферу, дух сплочения и консолидации. Лозунг «кто не с нами, тот против нас» был реальностью. Очевидно, одна из задач Когана — заверить, что Нейгауз — *наш*, советский.

Попытка очертить понятие советского исполнительского стиля сделана в статье М. С. Друскина [17], которая выделяется из общего ряда научной основательностью, конкретностью и широтой охвата. Большая часть ее посвящена анализу исполнительского искусства Запада. В статье есть множество метких наблюдений над отдельными чертами исполнения — динамикой, агогикой, звуковыми красками,

<sup>4</sup> Под этой рубрикой опубликованы статьи о Г. Гинзбурге, К. Игумнове и Г. Нейгаузе.

обращением с формой. При этом общая уничижительная (в духе времени) характеристика западного исполнительства для современного читателя выглядят тенденциозной: «...расчленение музыкального материала на небольшие отрывки, <...> лишенные органической связи. Вместо большой и непрерывной линии развития <...> смакование, гутирование деталей <...> порочная страсть к мельчанию оттенков...» — и так далее. [17, с. 64]. Ниже говорится, что западноевропейское искусство лишено идейного пафоса, что исполнители, вместо того, чтобы двигать музыкальную культуру вперед, превратились «в тормоза ее развития», утратив творческое начало [17, с. 65].

В основании нового, советского стиля исполнения лежит новая общественная роль музыканта; деятельность музыканта-исполнителя сопоставляется с работой пропагандиста (там же). Новый стиль не охарактеризован, описывается лишь механизм его рождения: он появится в результате пересмотра стилей прошлого «на основе творческих проблем, выдвинутых новым временем, новым классом» [17, с. 66]. Опираясь на тезис Асафьева о преобладающем интонационном строе эпохи, Друскин предполагает, что новый стиль исполнения должен родиться под воздействием нового творчества композиторов. «Осознав <...> стилистические черты советского музыкального творчества, идя от него, наш исполнитель сумеет вскрыть в историческом прошлом близкие, нужные нам черты. <...> Определяющим моментом в выковывании стиля советского исполнителя должно явиться *наше* ощущение динамики, линии, краски, органики развития, которое находит себе выражение в советском творческом стиле» (там же).

Таким образом, рождение нового исполнительского стиля связывается с распространением новой советской музыки. Предполагается, что музыка советских композиторов займет главенствующее место в репертуаре концертных залов и оперных театров, создаст интонационную среду, в которой сформируется интонационный слух и музыкальное мышление исполнителей. Видимо, этот процесс потребует немало времени, что придает проекту черты утопии<sup>5</sup>. Вместе с тем само представление об однородности интонационного пространства, вероятно, является отражением определенного

---

<sup>5</sup> Педагоги старшего поколения помнят, с какой настойчивостью «советские пьесы» внедрялись в экзаменационные программы в советское время. За вычетом Прокофьева и Шостаковича репертуар этот канул бесследно, как только перестал быть обязательным. Музыкальное сообщество не приняло этой музыки, а значит, ее стиль не оказал существенного влияния на исполнительство.

мировоззрения, которое не хочет мириться с разнообразием и требует монолитности, сплоченности во всех общественных проявлениях.

При всех указанных спорных моментах, статья Друскина — едва ли не единственная среди рассмотренных подлинно научная работа, в которой будущий советский стиль описывается не в обобщенных эмоционально-идеологических терминах, а в конкретно-музыкальных. Впрочем, для современного читателя слова о нашем ощущении динамики могут выглядеть как прямая пародия (остается лишь догадываться, входило ли это в сознательные намерения автора): трудно всерьез воспринимать противопоставление нашей и буржуазной динамики, линии и краски. Ясно, однако, что перевод проблемы советского стиля в профессиональную плоскость порождает абсурдный результат, который обнажает сугубо идеологическую подоплеку самого понятия советский стиль.

Следующая крупная статья, посвященная советскому исполнительскому стилю [18], появилась почти через полтора года после работы Друскина. По стилю и духу это чисто пропагандистское произведение, несущее на себе ясный отпечаток эпохи. Как и большинство его коллег, автор начинает с критики западного искусства, которое он называет деградирующим, но не ограничивается общими фразами, а дает персональные оценки нескольким известным пианистам. Так, А. Шнабелю приписывается «суживание репертуарного круга и прогрессирующее с годами абстрагированное философствование»; Артуру Рубинштейну — «налет салонного шика и чувственной эротики»; В. Бакхаузу — «абсолютная выхолощенность чувства и циничная самоуверенность» [18, с. 63]. Подобные ничем не аргументированные отзывы приведены в адрес К. Цекки, Р. Казадезюса и И. Фридмана.

Далее порция презрительных эпитетов достается тем отечественным пианистам, которые еще не работают над новым стилем и подражают западным образцам. Автор переходит к прямым угрозам: «...исполнители с “утонченной” психологией, “гурманы”, <...> характерные убожеством и узостью своего извращенного музыкального восприятия, <...> “неврастеники” с явными признаками истерики и надрыва, <...> академические “мистики”, “священнодействующие” над произведениями классического наследия и протаскивающие религиозный экстаз на советскую эстраду. Исполнители этого типа с классово враждебной пролетариату идеологией должны быть сметены с нашей эстрады» [18, с. 66].

Примечательно, что в статье отсутствует специальная музыкальная терминология; вся позитивная часть состоит из стандартных идеологических директив, которые повторялись без изменений вплоть до 1980-х годов: нужно обладать диалектико-материалистическим мировоззрением (то есть изучать марксизм-ленинизм), бороться с пережитками старой идеологии, заботиться о воспитании нового человека [18, с. 64]. Как видно, новый стиль сам собой должен был родиться под воздействием марксизма. Автор прямо объявляет дело исполнителя *агитацией и пропагандой* и выводит чеканную формулу, наглядно отражающую смысл и цель музыкального творчества: идеал советского исполнителя — «постепенное и властное собирание раздробленных человеческих единиц в одно мощное коллективное целое» [18, с. 65]. Музыка советских композиторов тоже, по мнению автора, окажет воздействие на формирование нового исполнительского стиля. Однако ни конкретные черты этого стиля, ни ясные пути к его рождению так и не описываются.

Ключевые моменты статьи отмечены бросающейся в глаза тавтологичностью, например: «...*советский исполнитель* должен раскрыть подлинное идейно-эмоциональное содержание данного произведения в плане тех конкретных задач художественной интерпретации, которые он ставит перед собой как *советский артист-исполнитель*» (там же). Подводя итог, автор пишет: «...все это, плюс непосредственность, правдивость творческих переживаний, согретых подлинной и здоровой эмоциональностью, воля к радостному утверждению жизни – вот стимулы, те вехи, которые укажут *советскому искусству* путь к *нашему искусству* – искусству социалистического реализма» (там же; в обеих цитатах курсив мой. — С. Д.). Объяснение этой тавтологии будет дано ниже.

Рецензии на фортепианные концерты (кроме цитированных работ Г. Когана наиболее важные из них: [19] и [20]) в эти годы также не содержат ясных указаний на новые, *советские* черты исполнения. Оценки лежат в русле традиционного противопоставления классической и романтической манеры, а замечания о советском стиле звучат как дежурные фразы. Характерно их появление рядом с критикой в адрес зарубежных музыкантов. Автор утверждает, что исполнители буржуазного мира, даже такие фигуры, как Карло Цекки и Артур Рубинштейн, поддаются тенденции к голой технике и формальному трюкачеству, и продолжает: «Советское исполнительство строится на диаметрально противоположной основе

— полного подчинения технических средств творческому выявлению музыкального содержания. Это — один из *ведущих тезисов советского исполнительства*» [20, с. 48]. В данном случае под именем «советского» выводится банальность, выражающая общий идеал всякого искусства, не только музыкально-исполнительского.

В целом *советский стиль* в это время (1933 – 1935 годы) понимается как некая задача, которая ставится перед исполнителями и требует еще своего решения. Некоторые авторы пытаются дать хотя бы приблизительную характеристику, которая в основном состоит из таких образов, как воля, энергия, устремленность, здоровая мужественность, бодрый тонус и пр. Стиль мыслится как классовая категория, и перечисленные качества позаимствованы из бесчисленных речей, говорящих о духе и настроении пролетариата — передового класса, ведущего человечество в новую жизнь. Эти качества приветствуются не только при исполнении советских произведений, но и музыки прошлых веков. Разумеется, ее нужно использовать критически, необходимы новые подходы: «Бах, Гендель, Шопен, Лист перестают быть музейной реликвией. Жизнерадостная, крепкая хватка, здоровый лиризм, богатство динамических оттенков — все эти качества приняты большинством наших музыкантов за исполнительскую основу» [21, с. 83]. Попутно говорится, что о законченном советском стиле говорить еще рано, проявляются пока лишь его «зародыши», а сам стиль остается делом будущего.

Ситуация радикально меняется с конца 1936 года. Очевидно, это связано сполитическими переменами: только что принятая Конституция СССР возвестила о построении социалистического государства. До этого времени вектор пропаганды был направлен в будущее; социализм, новые экономические и общественные отношения, воспитание нового человека — все это подавалось как отдаленная цель. Теперь печать полна рапортами о победах и свершениях. Музыканты вместе со всей страной прославляют новую конституцию, советское государство и его вождя (характерный образец: [22]). Двадцатая годовщина Октябрьской революции, которую отмечали в следующем году, породила новый подъем триумфальных интонаций.

Все это не могло не отразиться на музыкальной критике и публицистике. В те же годы советские музыканты — пианисты и скрипачи — добились больших успехов на международных конкурсах, и это стало поводом, чтобы провозгласить: советская исполнительская школа существует, она заняла ведущее положение в мире, и это

доказывает превосходство социализма. Критики спешат заявить об этом.

Представляя шеренгу победителей (опять армейский лексикон), Б. Тиц объясняет победы на конкурсах достижениями советской власти: «У нас, в СССР, созданы такие условия, о которых музыкальная молодежь капиталистических стран не может даже и мечтать». Далее он отдает должное учителям, подготовившим лауреатов: «Имена проф. Игумнова, Гольденвейзера, Нейгауза, Фейнберга, Рейнгальд и др. — славные имена...» [23, с. 92–93]. Так обсуждение стиля естественно смыкается с разговором о школе. В дальнейшем эти два понятия будут фигурировать вместе. В самом деле, новые черты исполнения (если они есть) вырабатываются в процессе обучения молодых пианистов.

Номер журнала, приуроченный к 20-летию Октября, почти полностью выглядит как отчет о достижениях и победах. В подборке материалов об исполнительстве читаем: «Можно говорить о советской фортепианной и скрипичной школе как о школах, получивших мировое признание и влияние. <...> Создан и существует советский стиль исполнения. <...> Армия молодых советских исполнителей, проникнутая пафосом великих идей нашей эпохи, — это художественная сила огромной мощи. Советские исполнители разрешают практически проблему советского стиля исполнения» [24, с. 88]. Снова видим знакомые черты — военная лексика, тавтология в последней фразе. Показательная формулировка: проблема советского стиля разрешается практически. Это значит, что никто пока не сформулировал, каков этот стиль (или каким он должен быть). Аргумент только один: раз советские музыканты побеждают на конкурсах, значит, стиль есть, он получил признание и представляет мощную силу. В сущности, это лишь декларация, но она будет иметь продолжение и развитие.

В этом же номере Г. Нейгауз пишет о советской пианистической культуре. В ее основе, конечно, идеология: «Вся система нашего музыкального воспитания, основанная на глубоком, всестороннем идейно-политическом и культурном развитии учащегося, явилась лишь частью нашей общей воспитательной системы, с ее характерной направленностью и целеустремленностью, с ее умением, максимально развивая личные свойства индивида, включать его в работу коллектива, общества, социалистического государственного организма в целом. И поэтому, несомненно, можно уже говорить о рождении советской пианистической культуры, о советском стиле исполнения» [25, с. 89–90]. Логика неясна, но нет нужды спрашивать, каким образом первое пред-

ложение объясняет второе, – читатель не найдет в приведенном абзаце ничего, кроме нагромождения пропагандистских формул. Развивается ряд уже знакомых образов: прежде всего идейно-политическое развитие, то есть марксистское мировоззрение. Подчинение личности коллективу, единство и сплоченность – то, о чем ярко говорил Каменский. Появление нового стиля подтверждается лишь успехами советских исполнителей на международных конкурсах, и в статье, по существу, происходит подмена: Нейгауз говорит не о пианистической культуре в целом, а лишь о качествах, характерных для группы пианистов – лауреатов конкурсов.

В статье названы три главные черты, отличающие советский стиль исполнения: 1. «... наши музыканты играют, <...> более точно следуя авторским указаниям»;

2. Автор отмечает «большую убежденность, ясность, силу и темпераментность советского стиля», которые проистекают из стремления «быть понятым широкими массами слушателей, доставить им радость»;

3. У наших пианистов «реже наблюдается разрыв между замыслом и техническими средствами, между формой и содержанием» (там же, с. 90–91).

Все три пункта кажутся спорными. Противопоставление советских исполнителей западным – обычный ход того времени. Очевидно, что у читателей «Советской музыки» было не много возможностей познакомиться с иностранными исполнителями, поскольку гастроли были нечастыми, а звукозапись еще не получила массового распространения. Так что советские критики, как мы уже убедились, могли приписывать западным музыкантам любые отрицательные черты и не опасаться опровержения. Разве иностранный исполнитель не стремится увлечь слушателей? Это естественное желание любого артиста во все времена. Точное следование авторским указаниям в советской критике на словах приветствуется, но в то же время упреки в академизме или музейности – не редкость<sup>6</sup>, а новизну трактовок часто одобряют. Обращение к понятиям формы и содержания в последнем пункте выглядит как отсылка к марксистской фразеологии,

<sup>6</sup> «Рутинерское, некритичное преклонение перед прошлым» и «академическое» ремесленничество» упоминались среди тех явлений, которые представляют угрозу для музыкальной молодежи [12, с. 36]

обязательная в то время; ее функция — не раскрыть мысль, а лишь придать ей легитимность.

Статья Нейгауза, по-видимому, первая авторитетная попытка не просто заявить о существовании нового стиля исполнения, но дать его описание. В дальнейшем его тезисы развиваются другими авторами, причем музыкальному исполнительству придается все большее и большее идеологическое значение, а главным и почти единственным критерием успеха начинает служить победа на конкурсе.

Следующая, 21-я годовщина революции — еще один повод для громких заявлений: «Мы можем смело сказать, что советская музыкальная культура — самая высокая в мире. Победа советских музыкантов на международных конкурсах имеет огромное политическое значение. Капиталистический мир воочию убедился, что советский строй обеспечивает невиданный расцвет не только экономики, но и культуры, науки, искусства» [26, с. 89–90]. То, что раньше пряталось в подтекст, теперь заявлено со всей откровенностью: музыка в Советском Союзе — часть политики, она нужна государству, чтобы демонстрировать миру свои достижения. Говоря о причинах побед, автор продолжает: «Советские музыканты побеждают потому, что <...> обладают характерными свойствами советских людей <...> и потому, что наша музыкальная школа имеет таких выдающихся педагогов, как К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Л. В. Николаев» (там же, с. 90; опять тавтология).

С тех пор, как объявлено, что стиль уже существует, он упоминается в текстах, словно нечто само собой разумеющееся, не нуждающееся в определении. Тема школы почти вытесняет тему стиля. Успехи пианистической культуры и музыкальной педагогики приравниваются к победам на конкурсах, а список выдающихся педагогов — это список тех, чьи ученики стали лауреатами. Состав тот же, что раньше назвал Б. Тиц, за одним исключением: вместо Рейнгальд — Николаев. Именно этим списком и руководствовался А. Альшванг, который в том же номере «Советской музыки» начал свой цикл очерков о советских фортепианных школах ([27; 28; 29; 30; 31])<sup>7</sup>. В этом цикле создано представление о главных советских фортепианных школах, которое позже было на многие годы закреплено в книгах и

<sup>7</sup> Итоговый список Альшванга: Игумнов, Нейгауз, Гольденвейзер и Николаев. Отметим, что все четверо сформировались как музыканты и педагоги еще до революции (годы рождения соответственно: 1873, 1888, 1875 и 1878), так что их принадлежность к советскому еще нужно было подтверждать.

энциклопедиях (положение Фейнберга осталось неопределенным, его то называли главой школы, то нет).

Все статьи цикла построены по одному плану: сначала дается творческий портрет педагога, а затем — его учеников. Разумеется, в них содержится множество интересных замечаний об исполнительской манере каждого пианиста, но большинство из них никак не соотносится с идеей советского. Стиль изложения вполне укладывается в общее русло публицистики 1930-х годов: утверждение превосходства советского искусства и обличение западного. Встречаются случаи откровенной непоследовательности, когда одно и то же качество у зарубежных артистов подается как отрицательное, а у советского — как положительное. Говоря о западном искусстве, Альшванг с пренебрежением называет импровизационность исполнения «гальванизацией омертвело искусства». «Потуги подобного рода не могли вдохнуть живую душу в пение “механического соловья”» [27, с. 93]. А в очерке о Г. Нейгаузе превозносится импровизационный характер его игры, когда произведение звучит каждый раз будто впервые [28, с. 62]. Другой пример: «Советские артисты отличаются <...> полным изгнанием всего туманного, неопределенного, — того, что на международной бирже музыкантов котируется под именем “поэтичности”» [29, с. 108]. В то же время именно «поэтичность — вот то несколько расплывчатое слово» [27, с. 97], которое Альшванг находит наиболее подходящим для Р. Тамаркиной.

Эпитет советский встречается неоднократно, но его появление не подкреплено никакими аргументами. Иохелес — музыкант интеллектуального склада, философ, «настоящий, полноценный советский художник» [27, с. 97]; Нейгауз — «художник-оптимист, советский художник, активный и живой работник социалистического искусства» [28, с. 62]. Порой рассуждения доходят до совершенной демагогии: «...для педагогической работы А. Гольденвейзера определяющим являются не интерпретации, <...> а тот чуткий барометр, который безошибочно регулирует взаимоотношения мастера с окружающей общественной действительностью» [29, с. 107].

Заключительный очерк полностью посвящен советскому исполнительскому стилю, но и здесь критик дает только общие формулировки, во многом опирающиеся на высказывания Нейгауза (его Альшванг прямо цитирует), Друскина, Дельсона, Каменского и других, упомянутых выше: опять говорится о народности и реализме, об обращении к массам, о задаче дать простые и убедительные трактовки.

Автор справедливо и убедительно описывает новые условия, которые созданы в Советском Союзе для развития музыкальных талантов, — широкая сеть музыкальных школ, училищ, консерваторий, — но условия — это еще не стиль.

Подводя итог своим очеркам, Альшванг призывает коллег: «Хотелось бы, чтобы <...> было сказано во весь голос, что советский стиль исполнения есть такая же реальность, как и советский стиль в кино, литературе, в живописи. <...> И надо констатировать, что многие наши прекрасные исполнители, еще недостаточно осознавшие величие задач, которые они сами подчас блестяще разрешают, на деле уже осуществляют принципы советского стиля исполнения» [31, с. 111]. Повторяется уже знакомая уловка: музыканты, на деле (то же, что «практически») создающие новый стиль исполнения, не вполне сознают, каков этот стиль. Значит, и критик имеет право не описывать его, ограничиваясь отсылками к всеильной идеологии, благодаря которой новый стиль проявится сам собой у пианистов, проникнутых этой идеологией. Вот типичный образчик: «Самая сущность советского исполнительства заключается в революционном порыве, в создании нового. Этим порывом полны все проявления советской культуры. Социалистическая революция вносит во все области жизни разумные принципы организации, плана. Смелое, полное огня исполнение лучших советских музыкантов отличается вместе с тем строгостью мысли, правильностью, закономерностью» [31, с. 108], — такие пассажи ничего конкретного о стиле исполнения не говорят и оставляют критикам полную свободу порицать либо восхвалять музыкантов, произвольно трактуя черты их исполнения как чуждые нам либо как подлинно советские.

Причина этой расплывчатости, а также тавтологии, не раз отмеченной в приведенных цитатах, лежит в двусмысленности самой категории *советского*. В печати 30-х годов то и дело встречаются фразы типа: «...было бы глубокой ошибкой огулом причислять к советским всех без исключения композиторов, критиков, музыкальных деятелей, живущих в СССР и в определенных случаях скрывающих свое враждебное лицо под “советской” маской» [12, с. 31]. В подобных случаях контекст не позволяет точно определить разницу между мнимо советским, просто советским и подлинно советским. Разгадка обнаруживается в Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова [35], который издавался с 1934 по 1940 годы и призван был зафиксировать новые языковые реалии советской эпохи.

Из пяти значений слова советский, данных в этом словаре, первые два очевидны: 1) прилагательное, связанное с организацией общества и власти (то самое, которое стоит в названии страны — Советский Союз); 2) «находящийся, происходящий в СССР». Третье значение вскрывает интересующий нас аспект: «Советский 3. Соответствующий мировоззрению и практическим задачам рабочего класса, преданный советской власти» [35, т. 4, стлб. 341–342] (Заметим: позднейшие словари русского языка это значение слова не приводят, идеологический язык предпочитает не проявлять себя слишком откровенно).

Теперь ясен смысл тавтологических конструкций, подобных встреченным в статье Каменского: «*советский исполнитель* должен раскрыть содержание... в плане задач..., которые он ставит перед собой как *советский артист-исполнитель*». Первое советский — это исполнитель, живущий и работающий в СССР. Второе — нечто обязывающее: это *подлинно советский*, то есть преданный советской власти, выражающий ее идеологию, укрепляющий эту власть. Самый надежный способ подтвердить принадлежность к *подлинно советскому* — сказать об общественной, а не творческой деятельности: «С самых первых месяцев существования советского государства до сегодняшнего дня А. Б. Гольденвейзер, со свойственной ему исключительной энергией, принимает деятельное участие в мероприятиях, проводимых в области советской музыкальной культуры» [29, с. 103].

Таким образом, тот подлинно советский стиль, которого требовали от музыкантов, — это стиль, соответствующий задачам рабочего класса и его мировоззрению, стиль, выражающий преданность советской власти. Ничего, кроме идеологии, здесь не содержится. Советский исполнительский стиль — это понятие скорее из области пропаганды, чем музыковедения<sup>8</sup>.

В этом видится главная причина того, что характеристика советского исполнительского стиля не получила развития в литературе, и фразы, написанные в 1930-е годы, почти без изменений повторялись вплоть до 1980-х.

---

<sup>8</sup> В первые годы «Советской музыки» язык журнальных статей довольно откровенно проявляет пропагандистскую направленность. Встречается, например, сочетание: «лозунг пролетарского симфонизма» [12, с. 22]. Слово «лозунг» выдает суть дела: «пролетарский симфонизм» — не столько музыковедческий термин, сколько идейный призыв. Со временем эти проявления маскируются.

«Советское исполнительское искусство идет своим самостоятельным, в значительной мере обособленным путем. <...> Здесь — мощнейшее воздействие советской эпохи, выдвинувшей перед концертантами ряд принципиально новых задач, вооруживших их марксистско-ленинской эстетикой, безоговорочно и до конца утвердившей в нашем исполнительстве (а следовательно, и в пианизме) реалистические основы» [2, с. 303].

«Приоритет автора исполняемой музыки; отказ от интерпретаторского субъективизма; верность как духу, так и букве произведения; высокая игровая культура, строгий вкус, точность и тщательность внешней отделки, безотказный техницизм — эти характерные особенности советской школы пианизма как бы переходят по наследству от учителей к ученикам» [3, с. 6–7].

Так же по наследству от одного автора к другому переходят и характеристики советского стиля. Вплоть до 1936 года критики указывают исполнителям, какой стиль им надлежит создать, а затем вдруг провозглашают, что новый стиль уже создан. Одного этого достаточно, чтобы усомниться в реальном существовании нового стиля. Кроме того, разговор о стиле исполнения не выходит на профессиональный уровень (обсуждение звучания, фразировки, педализации, ритма и т. д.), что особенно удивительно для страны, утвердившей марксистско-ленинскую идеологию: проповедуя материализм, критики обсуждают одну лишь идейность, не касаясь звуковой материи. Сама же идейность в целом сводится к расплывчатым лозунгам: бодрый тонус, энергия, воля и тому подобное.

Отразились ли эти призывы на фортепианном искусстве? Если и отразились, то в незначительной степени и не у самых выдающихся артистов. Высказывается мнение, что «особая звуковая среда, в которой жили люди, — восторженные голоса дикторов и бодрые ритмы массовых песен» могла повлиять на стиль исполнения. В пример приводятся некоторые записи того же Гилельса и Флиера конца 1930-х годов [6, с. 73]. Продолжая размышлять на эту тему, спросим: потому ли эти музыканты играли «простовато-беззаботно» или «улыбчиво-безмятежно» [там же], что восприняли эти черты в звуковой среде? Или потому, что от них этого требовали газеты? Или потому, что сами были молоды, беззаботны, полны сил и надежд? Пианисты ли откликнулись на зов советской власти и вложили в исполнение свою

молодую энергию — или пропагандисты от музыковедения попытались выдать их успехи за результат своей деятельности?

Думается, верно второе. Упомянутое выше стремление превратить Гилельса в эталон советского стиля сразу встретило серьезные возражения, но гораздо важнее собственные слова пианиста, сказанные через много лет: «“Железный ритм”, “каменная кладка”. Я чувствовал, что начинаю от этих слов задыхаться, ибо это было совсем не то, чего я хотел. И вся эта кирпичная кладка и хватка, все эти — в данном случае неуместные образы, заимствованные из производственного цеха, — они и раздражали, и больно ранили меня». [33, с. 59].

Гилельс нашел точное и вместе с тем деликатное слово. Когда речь идет об искусстве, идеологические образы неуместны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. М.: Сов. композитор, 1962. 268 с.
2. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1 М.: Сов. композитор, 1979. 320 с.
3. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. Музыкально-критические статьи. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.
4. Меркулов А. М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация) : сб. ст. и мат-лов / науч. ред. В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. С. 112–132.
5. Меркулов А. М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Новгород, 10-14 окт. 2014 г. / ред. Т. Б. Суханова, О. А. Щербатова и др.; Н. Новгород: Изд-во Нижегород. конс., 2015. 468 с. С. 12–28.
6. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. ст. и мат-лов / науч. ред. В. П. Чинаев, отв. ред.

С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. С. 65–77.

7. За творческое новаторство, за творческую критику // Советская музыка. М. 1939. № 1. С. 14–18.

8. *Челяпов Н. В.* Музыкальный фронт к XVII партсъезду // Советская музыка. 1934. № 1. С. 7–13.

9. *Городинский В. М.* К вопросу о социалистическом реализме в музыке // Советская музыка. 1933. № 1. С. 6–18.

10. *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Мой путь // Советская музыка. 1934. № 8. С. 47–50.

11. *Калтат Л. Л., Рабинович Д. А.* В боях за наследство // Советская музыка. 1933. № 3. С. 7–40.

12. *Калтат Л. Л., Рабинович Д. А.* На два фронта! // Советская музыка. 1933. № 2. С. 5–31.

13. *Коган Г. М.* К вопросу о советском исполнительском стиле // Советская музыка. 1933. № 4. С. 107–110.

14. *Коган Г. М. (К. Гримих).* Концерт Моцарта в исполнении М.В. Юдиной // Советская музыка. 1933. № 6. С. 114.

15. *Коган Г. М. (К. Гримих).* Григорий Гинзбург // Советская музыка. 1933. № 2. С. 114–117.

16. *Коган Г. М. (К. Гримих).* Генрих Нейгауз // Советская музыка. 1933. № 5. С. 129–131.

17. *Друскин М. С.* К вопросу о стиле исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.

18. *Каменский А. Д.* К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства (в порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. №12. С. 61–68.

19. *Острецов А. А.* Концерты Э. Гилельса // Советская музыка. 1934. № 2. С. 56–58.

20. *Дельсон В. Ю.* Владимир Софроницкий // Советская музыка. 1934. №10. С. 48–50.

21. *Л. С.* Концерты лауреатов 2-го всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей // Советская музыка. 1935. № 5. С. 82–84.

22. Под солнцем Сталинской Конституции // Советская музыка. 1938. № 12. С. 5–6.
23. Тиц Б. Победа советских пианистов // Советская музыка. 1937. №4. С. 92–93.
24. Ямпольский И. М. Творческий расцвет // Советская музыка. 1937. № 10–11. С. 85–89.
25. Нейгауз Г. Г. Наша пианистическая культура // Советская музыка. 1937. № 10–11. С. 89–90.
26. Дьяков А. Соревнование талантов // Советская музыка. 1938. № 10–11. С. 88–90.
27. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк первый: К.Н. Игумнов и его школа // Советская музыка. 1938. № 10–11. С. 91–103.
28. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк второй: Г.Г. Нейгауз и его школа // Советская музыка. 1938. № 12. С. 61–72.
29. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк третий: А. Б. Гольденвейзер и его школа // Советская музыка. 1939. № 3. С. 103–108.
30. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк четвертый: Школа Леонида Николаева // Советская музыка. 1939. № 7. С. 44–49.
31. Альшванг А. А. О советском исполнительском стиле // Советская музыка. 1939. № 11. С. 105–111.
32. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / сост. В.В. Виноградов и др.; под общ. ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1935–1940.
33. Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста. М.: Сов. композитор, 1990. 260 с.

## REFERENCES

1. Rabinovich D. A. Portrety pianistov. M.: Sov. kompozitor, 1962. 268 s.
2. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil'. Izbrannye stat'i. Vyp. 1 M.: Sov. kompozitor, 1979. 320 s.

3. *Tsy-pin G. M.* Portrety sovetskikh pianistov. Muzykal'no-kriticheskie stat'i. M.: Sov. kompozitor, 1982. 256 s.
4. *Merkulov A. M.* K voprosu o stilevoj spetsifike otechestvennoj pianisticheskoy shkoly // Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye ehpokhi i stili: ehstetika, poehtika, ispolnitel'skaya interpretatsiya) :sb. st. i mat-lov / nauch. red. V. P. CHinaev, otv. red. S. V. Grokhotov, red. A. V. Mofa. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. S. 112–132.
5. *Merkulov A. M.* Russkaya fortepianno-ispolnitel'skaya shkola ili shkoly? // Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: dialog traditsij i shkol: sb. trudov Vseros. nauch.-prakt. konf. Nizhnij Novgorod, 10-14 okt. 2014 g. / red. T. B. Sukhanova, O. A. SHHerbatova i dr.; N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. kons., 2015. 468 s. S. 12–28.
6. *Grokhotov S. V.* «Sovetskij pianizm»: mezhdru ideologiej i mifologiej // Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye ehpokhi i stili: ehstetika, poehtika, ispolnitel'skaya interpretatsiya): sb. st. i mat-lov / nauch. red. V. P. Chinaev, otv. red. S. V. Grokhotov, red. A. V. Mofa. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. S. 65–77.
7. Za tvorcheskoe novatorstvo, za tvorcheskuyu kritiku // Sovetskaya muzyka. M. 1939. № 1. S. 14–18.
8. *Chelyapov N. V.* Muzykal'nyj front k XVII parts"ezdu // Sovetskaya muzyka. 1934. № 1. S. 7–13.
9. *Gorodinskij V. M.* K voprosu o sotsialisticheskom realizme v muzyke // Sovetskaya muzyka. 1933. № 1. S. 6–18.
10. *Asaf'ev B. (Igor' Glebov).* Moj put' // Sovetskaya muzyka. 1934. № 8. S. 47–50.
11. *Kaltat L. L., Rabinovich D. A.* V boyakh za nasledstvo // Sovetskaya muzyka. 1933. № 3. S. 7–40.
12. *Kaltat L. L., Rabinovich D. A.* Na dva fronta! // Sovetskaya muzyka. 1933. № 2. S. 5–31.
13. *Kogan G. M.* K voprosu o sovetskom ispolnitel'skom stile // Sovetskaya muzyka. 1933. № 4. S. 107–110.
14. *Kogan G. M. (K. Grimikh).* Kontsert Motsarta v ispolnenii M.V. YUdinoj // Sovetskaya muzyka. 1933. № 6. S. 114.
15. *Kogan G. M. (K. Grimikh).* Grigorij Ginzburg // Sovetskaya muzyka. 1933. № 2. S. 114–117.

16. *Kogan G. M. (K. Grimikh)*. Genrikh Nejgauz // Sovetskaya muzyka. 1933. № 5. S. 129–131.
17. *Druskin M. S.* K voprosu o stile ispolneniya // Sovetskaya muzyka. 1934. № 7. S. 63–66.
18. *Kamenskij A. D.* K probleme bor'by za stil' sovetskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva (v poryadke obsuzhdeniya) // Sovetskaya muzyka. 1935. №12. S. 61–68.
19. *Ostretsov A. A.* Kontserty EH. Gilel'sa // Sovetskaya muzyka. 1934. № 2. S. 56–58.
20. *Del'son V. Yu.* Vladimir Sofronitskij // Sovetskaya muzyka. 1934. №10. S. 48–50.
21. *L. S.* Kontserty laureatov 2-go vsesoyuznogo konkursa muzykantov-ispolnitelej // Sovetskaya muzyka. 1935. № 5. S. 82–84.
22. Pod solntsem Stalinskoj Konstitutsii // Sovetskaya muzyka. 1938. № 12. S. 5–6.
23. *Tits B.* Pobeda sovetskikh pianistov // Sovetskaya muzyka. 1937. №4. S. 92–93.
24. *Yampol'skij I. M.* Tvorcheskij rastsvet // Sovetskaya muzyka. 1937. № 10–11. S. 85–89.
25. *Nejgauz G. G.* Nasha pianisticheskaya kul'tura // Sovetskaya muzyka. 1937. № 10–11. S. 89–90.
26. *D'yakov A.* Sorevnovanie talantov // Sovetskaya muzyka. 1938. № 10–11. S. 88–90.
27. *Al'shvang A. A.* Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk pervyj: K.N. Igumnov i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1938. № 10–11. S. 91–103.
28. *Al'shvang A. A.* Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk vtoroj: G.G. Nejgauz i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1938. № 12. S. 61–72.
29. *Al'shvang A. A.* Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk tretij: A. B. Gol'denvejzer i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1939. № 3. S. 103–108.
30. *Al'shvang A. A.* Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk chetvertyj: SHkola Leonida Nikolaeva // Sovetskaya muzyka. 1939. № 7. S. 44–49.
31. *Al'shvang A. A.* O sovetskom ispolnitel'skom stile // Sovetskaya muzyka. 1939. № 11. S. 105–111.

32. Tolkovij slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / sost. V.V. Vinogradov i dr.; pod obshh. red. D. N. Ushakova. M.: Gos. izd. inostrannykh i natsional'nykh slovarej, 1935–1940.

33. *Varenbojm L. A.* EHmil' Gilel's: Tvorcheskij portret artista. M.: Sov. kompozitor, 1990. 260 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Денисов С. Г. — доцент; [siminator@yandex.ru](mailto:siminator@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Denisov S. G. — Ass. Prof.; [siminator@yandex.ru](mailto:siminator@yandex.ru)