

Научная статья

УДК 787

DOI: 10.36871/hon.202303093

## ОТРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ СКРИПАЧЕЙ

*Татьяна Борисовна Суханова*

Академия хорового искусства имени В. С. Попова  
125565, Российская Федерация, Москва, улица Фестивальная, 2

t.b.suhanova@yandex.ru, ORCID 0000-0001-7881-3077

В статье рассматривается тема влияния некоторых особенностей русского национального характера на музыкальное мышление и исполнительскую практику. Цель работы — наметить проблемные стороны темы и рассмотреть их на примере явлений отечественного скрипичного искусства XIX–XXI веков. Среди основных аспектов темы: формы отражения национального характера в творчестве и исполнительском искусстве; факторы, повлиявшие на формирование национальных традиций отечественного скрипичного искусства; уникальность и степень выраженности определенного качества национального характера в русском музыкально-исполнительском искусстве. В работе сделан краткий обзор авторов, занимавшихся проблемами музыкального творчества и исполнительства в связи с закономерностями национальной психологии (Б. В. Асафьев, Н. Г. Шахназарова, М. А. Смирнов и др.).

Особое внимание обращено на вопрос о преобразовании исполнительских качеств в связи с изменениями «национального психологического комплекса» (М. А. Смирнов) под воздействием различных социально-исторических и художественных установок. В качестве материала исследования выступают, главным образом, заключения рецензентов, касающиеся особенностей стиля отечественных скрипачей, творчество которых относится к разным историческим периодам: к периоду становления традиций отечественного скрипичного искусства на рубеже XVIII–XIX веков, к советской эпохе и к современному состоянию скрипичного искусства с рубежа XX – начала XXI века и до нашего времени.

Итогом анализа различных явлений отечественного скрипичного искусства XIX – XXI веков становится вывод о том, что национальное своеобразие исполнения как результат отражения тех или иных особенностей национального восприятия мира и эмоциональных реакций по-разному проявляется в разных стилевых контекстах. Но до нашего времени в исполнительском искусстве отечественных скрипачей сохраняются качества (например, интонирование со смысловой и психологической наполненностью звучания, певучесть в звукоизвлечении), обеспечивающие узнаваемость

национальных музыкально-стилистических признаков, так или иначе связанных с особенностями национального характера.

*Ключевые слова:* русский национальный характер, русское скрипичное искусство, советское скрипичное искусство, российские скрипачи, исполнительские традиции, исполнительский стиль, особенности интонирования

**Для цитирования:** Суханова Т. Б. Отражение особенностей национального характера в исполнительском искусстве отечественных скрипачей // *Художественное образование и наука*. 2023. № 3 (36). С. 93–104. <https://doi.org/10.36871/hon.202303093>

Original article

## REFLECTION OF THE NATIONAL CHARACTER TRAITS IN THE PERFORMING ART OF RUSSIAN VIOLINISTS

*Tatyana B. Sukhanova*

Academy of Choral Art named after V. S. Popov  
2 Festivalnaya ul., Moscow, 125565, Russian Federation  
t.b.suhanova@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-7881-3077

The article deals with the influence of some features of the Russian national character on musical thinking and performing practice. The work aims to outline the problematic aspects of the topic and consider them on the example of the phenomena of Russian violin art of the XIX<sup>th</sup> – XXI<sup>st</sup> centuries. Among the main aspects of the topic are the following: forms of reflection of the national character in creativity and performing art; factors that influenced the formation of national traditions of Russian violin art; uniqueness and degree of expression of a certain quality of national character in Russian music-performing art. The paper undertakes a brief review of the authors who dealt with the problems of musical creativity and performance in relation to the regularities of national psychology (B. V. Asafiev, N. G. Shakhnazarova, M. A. Smirnov, etc.).

Special attention is paid to the transformation of performing qualities in connection with changes in the “national psychological complex” (M. A. Smirnov) influenced by various socio-historical and artistic attitudes. The material of the study is mainly the reviewers’ conclusions concerning the peculiarities of the style of national violinists, whose work belongs to different historical periods: to the period of formation of the traditions of national violin art at the turn of the XVIII<sup>th</sup> – XIX<sup>th</sup> centuries, to the Soviet era and to the current state of violin art from the late XX<sup>th</sup> – early XXI<sup>st</sup> century and up to our time.

The outcome of the analysis of various phenomena of Russian violin art of the XIX<sup>th</sup> – XXI<sup>st</sup> centuries is the conclusion that the national uniqueness of performance, as a result of the reflection of certain features of national perception of the world and emotional reactions, is differently manifested in different style contexts. But up to our time, the performing art of Russian violinists retains the qualities (for example, intonation with semantic and psychological content of sound, singsong in sound production), ensuring the recognisability of national musical and stylistic traits, in one way or another associated with the specifics of the national character.

*Keywords:* Russian national character, Russian violin art, Soviet violin art, Russian violinists, performing traditions, performing style, features of intonation

**For citation:** Sukhanova T. B. Reflection of the National Character Traits in the Performing Art of Russian Violinists. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 3 (36). P. 93–104. <https://doi.org/10.36871/hon.202303093> (In Russian)

Процессы глобализации на современном этапе актуализируют вопросы, связанные с национальным мировосприятием, особенностями художественного мышления, которые побуждают к изучению этих явлений и в сфере

музыкального искусства [см. об этом: 4; 12; 27; 28]. Сложности изучения проблем национального в музыке связаны с выходом за пределы музыкознания, так как затрагивают психологические и общекультурные категории — на-

циональный «дух», менталитет, ментальность, характер<sup>1</sup>. Факт того, что в произведениях искусства, и в музыке в том числе, отражаются особенности национального мировосприятия, поведенческих и эмоциональных реакций носителей данной нации, не подвергается сомнению. Однако отсутствие разработанной методологии исследования творчества во взаимосвязи с психологией [см. об этом: 7, 137] не позволяет установить строгую связь между национальными особенностями восприятия окружающей действительности и способами ее отражения, воспроизводящими в музыкальном звучании названные категории.

Заявленная тема для отечественного музыкознания не нова. Б. В. Асафьев одним из первых отечественных музыковедов обратил внимание на национальные различия в творчестве представителей разных музыкальных культур Европы<sup>2</sup>. Попытки осмысления вопросов, касающихся отражения в музыке особенностей национальной психологии, нашли отражение в работах Н. Г. Шахназаровой [см.: 28; 29], которая первой ввела в обиход отечественного музыковедения термин крупнейшего российского психолога, социолога и философа И. С. Кона «психический склад нации» [29]. Авторитетным экспертом в обсуждаемой области является отечественный исследователь, педагог-пианист, композитор М. А. Смирнов. Многие положения его работ, в том числе докторской диссертации «Проблемы национального своеобразия русской фортепианной музыки»<sup>3</sup>, монографий «Русская фортепианная музыка», «Эмоциональный мир музыки» [23], посвящены размышлениям о «музыкальной стороне национальных различий» [23, 239], решению глобальной проблемы претворения «национального психологического комплекса» (термин М. А. Смирнова) в фортепианном творчестве композиторов и исполнителей, поиску стилевых закономерностей в различных музыкальных группах (школах, направлениях), объединенных единым национальным

признаком. В ряде исследований о фортепианном искусстве авторитетных российских авторов (Д. А. Рабиновича [16], В. П. Чинаева [27], К. В. Зенкина [4]) можно встретить обращения к характеристике «особых русских качеств», воплощающих в интерпретациях национальную сущность музыки русских композиторов (например, «звонность», «масштабность чувств», «широта дыхания»).

При этом тема отражения особенностей национальной психологии, национального характера в искусстве русских скрипачей до настоящего времени не становилась объектом специального изучения. Труды музыковедов советского времени — И. М. Ямпольского [31], Л. С. Гинзбурга, Л. Н. Раабена [14], В. Ю. Григорьева и др. — были сосредоточены на раскрытии историко-культурологических, биографических, музыкально-аналитических аспектов в обобщении различных явлений истории и теории отечественного скрипичного искусства. Цель представленной работы, не претендующей на полноту изложения темы о национальном характере и его влиянии на исполнительское искусство, — наметить ее основные проблемные стороны и рассмотреть их на примере явлений отечественного скрипичного искусства XIX–XXI веков. В русле обозначенной проблематики представляется важным приблизиться к ответам на вопросы:

— в каких формах национальный характер находит отражение в творчестве и исполнительском искусстве русских скрипачей?

— какое влияние национальные психологические качества оказали на исполнительский стиль русских скрипачей?

— как с течением времени видоизменялись исполнительские качества русских (российских) скрипачей вместе с историческими изменениями «национального психологического комплекса»?

Современная этнопсихология оперирует таким понятием, как «национальное сознание», включающее совокупность религиозных, нравственных, эстетических, социальных убеждений нации, «ментальность», «менталитет»<sup>4</sup>. В отличие от национального сознания,

<sup>1</sup> В. Ф. Одоевский упоминал о тесной связи между музыкой и «народными нравами» в трудах древних философов (Платона, Плутарха и пр.) [13, 283].

<sup>2</sup> Отмечая особенности французского характера — тяготение к ясно очерченному движению, подчинению музыки пластике слова и ритму танца, автор указывал на явные различия с готской культурой с ее влечением к конкретно-чувственному постижению жизни [3, 114].

<sup>3</sup> Смирнов М. А. Проблемы национального своеобразия русской фортепианной музыки: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1982. 415 с.

<sup>4</sup> Ментальность — совокупность умственных навыков, логики мышления, склада ума, влияющих на принятие решений и формирование понятий. Ментальность связана с менталитетом, но не идентична ему. Менталитет — своеобразие мировоззрения и миропонимания, «система основных существующих в этносе представлений» [17, 46], включающая в себя характер верований, ценностные установки.

ментальности и менталитета, обращенных к понятийной, рациональной стороне мышления, национальный характер отражает эмоциональную сторону жизни человека — его эмоциональные и поведенческие реакции на события, особенности мировосприятия, мотивы поступков<sup>5</sup>. Национальный характер представляет собой не сумму черт (задатков, типов нервной системы и т. д.), а целостную структуру. В рамках понятия «национальный характер» рассматриваются свойства группы, объединенной общими традициями и культурой, что предполагает наличие характерных для большей части представителей культуры архетипических черт. Сюда не входят индивидуальные особенности исполнителей. Однако в музыке невозможно не учитывать фактор индивидуальности. В этой связи заслуживает внимания позиция К. В. Зенкина, считающего, что национальный стиль «формировался как “производная величина” от индивидуаль-но-авторского, а не наоборот!» [4, 14].

Так как в основе музыки лежит, в первую очередь, эмоциональное содержание, отдельные стороны национального характера находят отражение в самой реализации звукового материала, исторически сформировавшегося в культурном пространстве нации. В каких именно формах это происходит? В первую очередь, особенности национального мировосприятия обнаруживаются в обращениях к определенному репертуару или жанрам. Во-вторую, — в направленности музыкального мышления исполнителя, выявляемого в характере интонирования, динамике построения звуковой формы, в манере исполнительской «подачи».

В работе М. А. Смирнова «Эмоциональный мир музыки» приведено много тонких наблюдений о специфике русского национального характера и его отражении в музыкальном творчестве и исполнительстве. Это такие черты, как уникальная духовность, способность верить и «дар мыслительства», который нередко наталкивается на «лень» и «беспечность» [цит. по: 23, 253]. В дополнение к этому следует отметить, что православие закрепило в русской ментальности и такие черты, как приоритет духовного над материальным, веру в нравственные идеалы<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> И. С. Кон определял национальный характер как «общность психического склада нации» [7, 122].

<sup>6</sup> В книге «О русском национальном характере» К. Касьянова выдвигает концепцию русского национального менталитета, выделяя качества — терпение, страдание, смирение — как результат православного мировоззрения [12, 106].

Распространение православной культуры в России привело к доминированию вокально-хоровых жанров, а они требуют особого внимания к «весомо произнесенному слову» [24, 322]. То есть русский слушатель исторически был приучен к сосредоточенности на смысле, содержании, а не на сонорных свойствах звучания, вызывающих эстетическое наслаждение, как, например, в восточных культурах. С православием музыковед Т. А. Старостина связывает особенности русской певческой традиции, в которой ценились произнесение текста «с воодушевлением, но не крикливо, без всяких попыток чувственного воздействия на слушателя» [там же, 321]. Подобная исполнительская манера, основанная на специфике исполнения вокально-хоровой музыки, существенно сказалась на традициях русского инструментального искусства.

Важной частью содержания русского искусства становятся трагические образы. Это обусловлено *трагичностью* мировосприятия большей части русских людей, порождающего «эмоциональную обнаженность», которую М. А. Смирнов расценивал как следствие неразрешимости духовных конфликтов [23, 245]. Основные истоки драматических и трагических образов русского музыкального искусства второй половины XIX века видятся в русских народных песнях со свойственными им печалью и меланхолией. Любопытной иллюстрацией этого тезиса могут служить наблюдения И. Прача, автора известного сборника русских народных песен (1806): «По минорным тонам большей части протяжных песен... философия усмотрит, конечно, нежность, чувствительность Русского народа, и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех родах» [цит. по: 6, 64]; или историка П. Н. Столпянского (1810): «Простые и протяжные звуки русских песен имеют какую-то отличительную черту меланхолии» [цит. по: 25, 124]. Печаль, столь часто отражаемая в народном творчестве, рассматривалась исследователями XX века как состояние самоосознания, погруженности в собственный внутренний мир: «печаль есть средство к уяснению для себя важнейших психологических и философских аспектов», — писал М. А. Смирнов [23, 247]. Интересно, что антрополог Д. Горер делает аналогичные заключения: многие русские, считал он, «испытывают сильные душевные порывы и короткие всплески социальной активности в промежутках долгих периодов депрессии и “самокопания”» [цит. по: 8, 104].

Не менее свойственна русскому искусству (литературе, живописи, музыке) сфера радости, но особого свойства — тесно соприкасавшаяся с образами печали. Эстетика «смеха сквозь слезы» является, по мнению М. А. Смирнова, отражением характерных национальных черт: «неунывающей бодрости, находчивости и гибкости ума, изобретательности, душевной щедрости» [23, 250]. О полюсах эмоциональных состояний русских людей делал тонкие наблюдения на полях своих «Записок» М. И. Глинка: «У нас или неистовая веселость, или горькая слеза» [2, 69]. Впоследствии они находили проявление в психологической многосторонности портретов героев русских опер<sup>7</sup>, в образном строе русской инструментальной музыки<sup>8</sup>. Феномен противоречивости русского характера связывался М. И. Глинкой с решением задач в сложных жизненных обстоятельствах, при этом композитор сравнивал мироощущение русских с благополучием итальянцев, «которое есть следствие... влияния благодетельного южного солнца» [там же, 70].

Характер развития музыкального материала тоже может многое сказать о народе и его национальном быте: «В русских народных мотивах отзывается, непостижимым для нас образом, русское чувство... — писал в 1852 году один из рецензентов “Северной пчелы”. — У нас нет горных напевов, нет страстных, пламенных мелодий... но в нашей “Вниз по матушке по Волге”, кажется, видишь наши широкие реки, протекающие по необозримым просторам, а в песне “Не белы снеги” представляется нам наша зима с заунывною деревенскою зимнею жизнью» [цит. по: 25, 145]. Как видим, в свойствах национального мировосприятия находится объяснение к тяготению отечественных композиторов к «бесконечной мелодии», а исполнителей — к длинной фразировке.

Проследим, как перечисленные выше качества повлияли на стиль русских скрипачей.

<sup>7</sup> «Сколько противоположностей вы найдете в Иване Сусанине?... Величие русского характера берет верх над всем... и твердая решительность, и теплая вера, и грустные, тяжелые воспоминания утраченного, соединяясь, показывают в полной красоте Сусанина!» [13, 129].

<sup>8</sup> В. Ф. Одоевский о Камаринской Глинки: «Мотив повторяется долго... между тем на душу певуна находят разные думы, разные ощущения, которые отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то заунывным, то буйным» [там же, 227].

Сконцентрированные в музыкальном фольклоре «русские» черты органично вошли в творчество отечественных композиторов последней трети XVIII и XIX веков (С. А. Дегтярева, А. Н. Верстовского, А. Л. Гурилева и др.), писавших для скрипки. Они нашли непосредственное отражение в творчестве и репертуаре русских скрипачей XIX века — Г. А. Рачинского, И. И. Семенова, А. П. Полякова, А. Ф. Львова, А. М. Амадова, Н. Д. Дмитриева-Свечина, А. М. Щепина, Н. Я. Афанасьева. Так, образная сфера грусти пронизывала многие произведения композиторов-скрипачей, основывавшиеся на народно-песенном тематизме. Например, Вариации на песню «Лучина» Г. А. Рачинского — типичный образец крестьянской лирики, описывающей картину женских невзгод. Тот же образный строй был присущ и другим русским песням в инструментальной трактовке скрипача: «Как мне жить без милого моего», «Скучно, матушка, весною жить одной», «Вспомни, вспомни, моя любезная».

Певучесть, выступающая как отличительное качество игры русских исполнителей, принадлежащих к различным инструментальным направлениям (фортепианным, скрипичным, виолончельным и др.), имела своим истоком бытовое музицирование. Несмотря на широкое распространение с последней трети XVIII века в русских городах и провинциях произведений западноевропейских авторов, значение русской песни для формирования национальных профессиональных традиций невозможно переоценить. Песня оказала определяющее влияние и на композиторский, и на исполнительский опыт, в результате чего даже внедрявшиеся в нашу культуру западноевропейские формы обрели российский национальный колорит.

В период формирования профессиональных традиций отечественного скрипичного искусства на рубеже XVIII и XIX веков наиболее популярным жанром стала инструментальная обработка *народных песен* [14; 31], которая способствовала перенесению многих принципов вокального интонирования на инструментальную почву. Тесное взаимовлияние вокального и инструментального начал становится особенно явным в искусстве русских скрипачей первой половины XIX века. Закономерности этого процесса были тонко подмечены Б. В. Асафьевым: характеризуя игру скрипача Г. А. Рачинского (1777–1843), он говорил о «вкладывании голоса» в инструментальные мелодии. Действительно, манера

исполнения популярных в Москве в 1820-е годы «русских песен» Рачинского<sup>9</sup> основывалась на принципах воспроизведения городского певческого фольклора. Сохранились свидетельства Ф. Китченко о том, как скрипач проводил буквально исследовательскую работу, перенимая фольклорную исполнительскую манеру: услышав на улице «специфически окрашенный напев» от горожан самых разных социальных слоев, он заставлял «пропевать его со всей особенностью» [31, 201], запоминал и в дальнейшем воспроизводил эти особенности в исполнении на скрипке.

Описания игры русских скрипачей середины XIX века, которыми мы располагаем сегодня, точно указывают на вокальные истоки их исполнительского стиля. Так, В. Ф. Одовский писал о «вокальной прелести тона» И. И. Семенова (1798–1874) [цит. по: 31, 171]; «необыкновенная выразительность “пения” на скрипке, в которой много славянской теплоты» [цит. по: там же, 252] отмечалась в исполнениях Н. Д. Дмитриева-Свечина (1824 – ок. 1865): «Он играет, словно поет, вкладывая в скрипку всю душу» [цит. по: там же, 248]. А. Ф. Львов (1798–1870) в своем методическом руководстве «Советы начинающим играть на скрипке» (1859) общей целью скрипачей называл «приближение звука инструмента к человеческому голосу» [цит. по: 10, 14].

Однако певучесть, как и любые другие исполнительские качества, нельзя считать свойственной лишь русской исполнительской традиции. Можно найти немало примеров, подтверждающих владение искусством «пения на инструменте» представителей других национальных культур XIX века. Так, вокальные качества отмечались в игре выдающихся исполнителей того времени: ирландского пианиста Д. Филда (1782–1837), бельгийского виолончелиста Ф. Серве (1807–1866), чешского скрипача Ф. Лауба (1832–1875) и многих других. Это говорит о неспецифичности певучести как основополагающего принципа именно русской исполнительской культуры. В данном случае правильнее поставить вопрос не о наличии или отсутствии определенного качества, а об использовании разными национальными культурами различных оттенков этого качества.

Проблему разграничения свойств «певучести» у разных национальностей поднимал П. И. Чайковский. В качестве примера он приводил богатую мелодичность, свойственную итальянской музыке, которая в то же время отличается от русского или немецкого искусства «легко воспринимаемой внешней красотостью» [26, 355]. В этой связи обратим внимание на характеристики критиков XIX века, отражающие нюансы «пения на инструменте» русских скрипачей. Г. А. Рачинский «образовал игру свою, так сказать поюще; без этого свойства никакой механизм рук не одушевит инструмента звуками, доходящими до сердца» [цит. по: 31, 194]. В исполнениях Н. Д. Дмитриева-Свечина отмечалась «необычная сила», «искренность чувств», исповеднический тон: «Он играет, словно поет, вкладывая в скрипку всю душу» [цит. по: там же, 248]. А. Д. Улыбышев наблюдал в игре Н. Я. Афанасьева (1820–1898) «пение, полное нежности, грации и теплоты чувств» [цит. по: 21, 38]. Как видим, характеристики затрагивают индивидуализированные оттенки «русского пения» на скрипке — теплоту, задушевность, искренность. Их можно рассматривать как звуковую материализацию некоторых черт русского характера, включающего в себя такие качества, как человечность, открытость, потребность в доверительных отношениях, порождавшую стремление вывести личное вовне.

Отечественная публика любила виртуозное мастерство<sup>10</sup>, но не «виртуозничество» с подчеркиванием внешних сторон технического мастерства. Эмоциональные «перехлесты», свойственные русским исполнителям, но согреты искренним чувством, нередко противопоставлялись отечественными критиками преувеличениям «показным» в игре иностранцев. Так, например, виртуозный блеск в исполнениях гастролировавшего в России французского скрипача А. Буше (1778–1861) приравнивался к «фиглярству» (кривлянию) [цит. по: 31, 280]; А. Ф. Львов писал о неприятных ощущениях, производимых игрой Н. Паганини (1782–1840), «полной дикой страсти» и всегда преувеличенной

<sup>9</sup> Речь идет об инструментальных обработках русских народных песен — жанра, сформировавшегося в творчестве И. Хандошкина и получившего дальнейшее развитие в творчестве скрипачей первой половины XIX века.

<sup>10</sup> Об этом свидетельствуют эмоциональные отклики русской публики об игре инструменталистов-вундеркиндов, заполнивших концертную сцену России в 1830–1840-х годах — В. Латышева, П. Рамазанова, Н. Афанасьева, Д. Савостьянова, братьев Эйхгорн, А. Рубинштейна [см. об этом подробнее: 14, 36].

[10, 36]<sup>11</sup>. Об исполнении одной из фантазий А. Контского на романс А. А. Алябьева «Соловей» рецензент известного в то время петербургского журнала «Пантеон» отзывался, как о «подражании чириканью птиц»: «Чириканье это передается г. Контским превосходно — арпеджиями и гаммами, но у всякого невольно вырывается вопрос: музыка, где ты?» [цит. по: 1, 83]. С резкой критикой виртуозничества выступали А. Н. Серов и В. Ф. Одоевский. А. Н. Серов в статье 1851 года «Музыка и виртуозы» писал: «Виртуоз больше и больше имеет в виду себя... дань своему механическому умению. <...> И вот для концертов <...> выбираются только те пьесы, которые в особенном блеске выставляют то или другое совершенство игры виртуоза, ту или другую сторону любимой их манеры» [1, 83]. «Желательно бы <...> на инструментах услышать истинное пение без фарсов, без выжимки и без выдрягивания, без этих вечных вибрато, от которых сообщается такая невыносимая приторность игре многих знаменитостей, посетивших нашу столицу...» [13, 216], обозначал свою позицию В. Ф. Одоевский.

Контрастом на этом фоне выглядели отклики тех же рецензентов на исполнения русских скрипачей. Заслуживает внимания интерпретация понятия «виртуозность» отечественным критиком, обсуждавшим одно из исполнений Н. Д. Дмитриева-Свечина: «Виртуозность *virtuosite*, качество редкое даже во многих достойных уважения артистах, составляет особенную, отличительную черту его великого таланта. Виртуозность есть полное, гармоничное сочетание природных данных с искусством и обработкой... В ней проявляется в высшей степени характер личности» [цит. по: 31, 252]. Во-первых, рецензент делает акцент на виртуозности как комплексе качеств исполнительского мастерства, во-вторых, приводит тонкое наблюдение об отражении особенностей личности в характере виртуозного мастерства. Отсутствие наносного пафоса очень ценилось публикой в игре скрипача европейской выучки А. М. Щепина (1817–1878): «...смычок

истинного художника, <...> без тех натянутых эффектов, которыми унижается музыка даже у первенствующих талантов» [цит. по: там же, 233]). Интересно, что критик акцентировал внимание на виртуозности, которая не подкреплялась внешней жестикомией и телодвижениями: «Замечательно также, что г. Щепин в самых трудных пассажах не изменяет приятной своей наружности» [цит. по: там же, 232]. Внешняя скромность поведения артиста на сцене, объясняемая отсутствием желания показать себя, сочеталась с полным раскрытием душевных сил в кульминационные моменты.

Вышеперечисленные замечания вносят определенный вклад в характеристику манеры русских скрипачей на этапе формирования исполнительского стиля на рубеже XVIII – XIX веков и позднее. В той или иной степени в ней просматривается национально-психологический компонент, который не только был предопределен историей нации, но и имеет свойство меняться вместе с ней. И. С. Кон высказал мысль о том, что типичные для конкретной национальной общности качества могут ослабляться или исчезать в последующих поколениях в изменившихся социальных условиях [7, 155]. Это побудило к обсуждению в данной статье еще одного вопроса: а продолжают ли свойства русского характера воздействовать на исполнительский стиль в последующие художественные эпохи?

Вновь обратимся к области отечественного скрипичного искусства, но уже советского периода<sup>12</sup>. В ходе социалистических преобразований национальные нравы и сам русский характер претерпели существенные трансформации. В нем появились новые черты, отражающие общие для многих народов Советского Союза условия жизни и предопределившие дальнейший вектор развития советского исполнительского искусства.

1920–1930-е годы характеризуются появлением нового типа художника — энергичного, создающего жизнеутверждающие произведения. Среди признаков советского искусства этих лет, отличающихся от культу-

<sup>11</sup> При этом А. Ф. Львов восхищался отдельными сторонами исполнительского искусства Н. Паганини: «Понятно невероятное изумление, в которое он приводил своих слушателей: то целую пьесу играл на одном баске; то скрипку превращал в гитару, то в флажолет... и при всем этом никогда ни малейшей неверности в интонации самых высоких нот» [10, 36].

<sup>12</sup> Эпоха звукозаписи поставила исследователей исполнительского искусства в неодинаковые условия. Если в изучении стиля исполнителей XIX века можно опираться лишь на рецензии, то по отношению к искусству XX века и позднее мы можем составить более объективные суждения, опирающиеся не только на отзывы современников, но и на реальную звуковую картину анализируемых явлений.

ры царского времени, — высокая идейность и оптимизм. Искусство послевоенного времени тяготело к строгости, ясности высказывания — идея доминирования общественного над личным привела к отказу от субъективности. Результатом изменения мировоззрения стало полное или частичное нивелирование ранее типичных для русского характера качеств — тяготения к «крайностям» в художественном отражении действительности, повышенной эмоциональности и открытости в выражении чувств [15, 73]. Правда, данная тенденция стала отражением в большей степени идеологического вектора советской критики, нежели реальной практики.

Л. Н. Раабен писал об отказе советских скрипачей от лирики, их стремлении к объективности, «академическому бесстрастию» [там же]. Однако анализ рецензий на исполнения отечественных скрипачей 1920–1930-х годов (М. Эрденко, Д. Цыганова) и послевоенного времени (Д. Ойстраха, Л. Когана, И. Безродного, Б. Гутникова, В. Климова, И. Ойстраха и др.) не дают в полной мере согласиться с этим утверждением. Сошлемся на ряд примеров. И. М. Ямпольский неоднократно подчеркивал одно из главных качеств игры М. Эрденко — «певучесть неповторимого по теплоте и задушевности звука» [цит. по: 17, 63]. Противоположные «академическому бесстрастию» черты зафиксированы и в рецензиях на исполнения Л. Когана: «Звук шел как бы из сердца исполнителя, глубокий, страстный, с необыкновенной вибрацией» (М. Вайнберг [цит. по: 9, 22]); «Глубина и музыкальность сочетались у него с какой-то потрясающей сердце лиричностью и поразительной легкостью» (А. Макаров [цит. по: там же, 50]).

Русская национальная традиция в советское время нашла полное претворение в «пении» на инструменте. При этом оно могло совершенно по-разному преломляться в индивидуальных стилях отечественных скрипачей: в игре И. Безродного певучесть позволяла передавать глубокое философски-возвышенное раздумье; в исполнениях Э. Грача выражала непосредственность переживания; интонирование вокального типа, насыщенное богатством тембровых красок, характеризовало игру З. Шихмурзевой [18, 146]. «Вокальные ассоциации» по-прежнему возникают при анализе рецензий на игру советских скрипачей. Например, дирижер Е. Ф. Светланов сравнивал исполнительскую манеру Л. Когана с исполнением

русских певцов: «Сочный, богатый, объемный, исключительно теплый, согретый сердечностью и широтой души, он был подобен голосу Обуховой в нижнем регистре, а в верхнем напоминал незабываемый кристальный тембр Неждановой» [цит. по: 9, 35].

В исполнительской манере скрипачей русского и советского периодов просматривается общая черта: *смысловая и психологическая наполненность инструментального звучания*. В. А. Юзefович, размышляя об особенностях исполнительского стиля Д. Ойстраха, особо выделял его способность донесения до слушателей всего богатства и глубины содержания, «безоговорочное подчинение виртуозной стороны исполнительства выразительно-смысловой» [30, 110]. Усиление этого качества в исполнительстве советского времени породило феномен «очеловечивания инструментализма» (определение Б. В. Асафьева) [цит. по: 27, 22]. Одна из его граней — декламационность и речевая гибкость интонирования. Другой причиной развития данной тенденции стало само содержание инструментального творчества советских композиторов: «Музыку ряда произведений композиторов XX века, — писал Л. Н. Раабен, — словно приходится уже не “петь”, а “говорить”, “произнося” каждое “слово” с глубоким внутренним подтекстом» [15, 83].

Такие качества игры русских скрипачей, как отсутствие вычурности и потребности в самолюбовании, отражающие особенность национального характера, определенно резонировали эстетическим требованиям советской эпохи. Строгий облик советских скрипачей исключал любые проявления наигранности в сценическом поведении, приторности в тембровых характеристиках звучания. Если детально углубиться в примеры, то со всей очевидностью обнаруживаются общие черты в игре русских скрипачей XIX и XX веков. «Откровенность без навязчивости», «сердечность без экзальтации» была свойственна исполнительскому облику И. Безродного [цит. по: 5, 110–111]. М. Вайнберг и И. Андронников были единомышленны во мнении относительно игры Л. Когана: «...у него была самая, в хорошем смысле слова, высокая эстрадность, лишенная всякой ложной позы» [цит. по: 9, 22]. Руководство логикой постижения внутреннего развития образов, «отсутствие неоправданных порывов» отмечались в интерпретациях В. Климова [19, 163].

Говоря о тенденциях последнего пятидесятилетия в отечественном скрипичном испол-



нительстве, следует обозначить новые социокультурные явления, способствовавшие изменению общественного мировоззрения. Это активная международная миграция, интеграция самых разных национальных традиций в современное художественное пространство, отсюда и стремление самих исполнителей к стиливому универсализму. Космополитизм художественного мышления 1970–1990-х годов породил новые качества в исполнительском облике отечественных скрипачей (речь идет об искусстве Л. Исакадзе, И. Бочковой, О. Кагана, О. Крысы, В. Спивакова, Т. Гринденко, Э. Грача и др.): интеллектуальную заостренность, семантическую глубину и универсализм в наполнении концертных программ, предельную насыщенность образного содержания исполняемого, концепционность интерпретаций [см. об этом подробнее: 20, 83, 90]. Казалось, на первый план выступили качества, противоположные «русским» особенностям игры. Однако неоромантические тенденции последней трети XX века обусловили поворот к некоторым исполнительским свойствам, резонирующим природе русского национального характера. Среди них — полнота и искренность в выражении чувств. По этому поводу педагог и исследователь скрипичного искусства В. И. Руденко писал следующее: в 1970-е годы «проникновенность, лиризм, искренность и задушевность музыки, как бы индивидуальное обращение к слушателю “стали больше в цене”. Тон высказывания стал более доверительным, раскованным и интимным» [там же, 80]. Данные наблюдения подтверждает ряд примеров интерпретации советскими скрипачами музыки русских композиторов. Высокий накал высказывания, многогранность эмоциональных оттенков акцентировались в исполнении В. Третьяковым Концерта для скрипки с оркестром П. Чайковского (1977) [там же, 76]. Преодоление эмоциональной монохромности, рельефные погружения в различные эмоциональные состояния — в интерпретациях И. Ойстрахом Концерта А. Глазунова [19, 159].

Игру современных российских скрипачей по-прежнему отличает глубина тона и певучесть. Вокальный тип мышления в игре С. Крылова проявляет себя даже в общих формах движения. Большой органичности в передаче русских образов (например, в интерпретациях скрипичных пьес П. Чайковского), на наш взгляд, достигает Н. Борисоглебский: ему удается добиться удивительной теплоты и естественной певучести. В игре наших совре-

менников обостряется до предела «говорящая» выразительность интонирования — до той степени, когда *legato* в нарочито выделяемых слогах теряет качества слитности. Таким образом, инструментальная певучесть, сохраняя качества смысловой слитности, преобразуется в выразительность декламационного инструментального высказывания, наполненного акцентами, обостряющими восприятие. Это можно наблюдать в исполнениях В. Третьякова, В. Репина, С. Крылова, П. Милюкова.

Неоромантические тенденции побуждают современных исполнителей вспомнить об элементах импровизационности и спонтанности в показе своих инструментальных возможностей, которые особенно типичны для исполнительской манеры С. Крылова. Совершенная инструментальная техника для современного российского скрипача не самодостаточна: она постоянно расширяется за счет включения *неожиданных* решений, не типичных с точки зрения академических правил. Например, в исполнениях П. Милюкова нередко наблюдаются замедления в тихих нюансах, ускорения при усилении громкости, которые он мастерски превращает в художественные достоинства.

Нацеленность на коммуникацию с публикой, активное внедрение элементов театра (и других визуальных искусств) в практику инструментального исполнительства делают поведение на сцене наших современников иным по сравнению с аскетичным обликом советских скрипачей. Провозглашается свобода исполнительского жеста, внутренняя порывистость все смелее находит внешнее выражение в движениях солистов (это заставляет вспомнить выступления Т. Гринденко, А. Решетина, П. Милюкова).

Перечисленные факты еще раз подтверждают, что национальное своеобразие в исполнении, порожденное особенностями национального характера, может по-разному проявлять себя в разном стиливом контексте. Преобладающая меланхолия в искусстве скрипачей XIX века трансформируется в оптимистичный и жизнеутверждающий тон интерпретаций первой половины XX века; художественная искренность и стихийность в проявлении эмоций эпохи романтизма перерастает в академическую деловитость, возвышенное познание и интеллектуализм послевоенного времени советской эпохи. Но вместе с тем до нашего времени в исполнительском искусстве отечественных скрипачей сохраняются качества (например, инто-

нирование со смысловой и психологической наполненностью звучания, певучесть в звукоизвлечении), позволяющие узнавать на-

циональные музыкально-стилистические признаки, так или иначе связанные с особенностями национального характера.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Вуйтевич Е.* Историческое развитие польско-русских музыкальных связей в области смычкового исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1987. 199 с.
2. Глинка Михаил Иванович (1804–1857). Записки Михаила Ивановича Глинки. 1804–1854. СПб : Русская старина, 1871. 194 с.
3. *Глебов И. (Асафьев Б. В.)* Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. М., 1975. С. 112–126.
4. *Зенкин К. В.* Где искать специфику русской пианистической школы? // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. статей и материалов / науч. рук. проекта В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. Ф. Мофа. М. : НИЦ Московская консерватория, 2016. С. 11–14.
5. Игорь Безродный / сост. М. Тампере-Безродная, К. Пашель, А. Меркулов, В. Упорин. М. : Дека-ВС, 2010. 320 с.
6. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 2. М. : НИЦ Московская консерватория, 2009. 590 с.
7. *Кон И.* К проблеме национального характера // История и психология. Институт всеобщей истории, Институт философии АН СССР / ред. Б. Поршнева, Л. Анцыферова. М. : Наука, 1971. С. 124–132.
8. *Лебедева Н. М.* Введение в этническую и кросс-культурную психологию. М. : Ключ-С, 1999. 224 с.
9. Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. М. : Советский композитор, 1987. 246 с.
10. *Львов А. Ф.* Советы начинающему играть на скрипке. 3 изд. М. : Университетская типография, 1896. 47 с.
11. *Моисеева Н. А., Сорокикина В. И.* Менталитет и национальный характер (О выборе метода исследования) // Социологические исследования. 2003. № 2 (226). С. 45–55.
12. Национальные школы в эпоху глобализации: «история с географией» (Интервью и беседы с Л. О. Аюпяном, К. В. Зенкиным, Л. В. Кириллиной, А. М. Раскатовым, Дж. Селимхановым, В. Н. Юнусовой / ведущая А. А. Амрахова) // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 2–28.
13. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М. : Государственное музыкальное издательство, 1956. 723 с.
14. *Раабен Л. Н.* История русского и советского скрипичного искусства. Л-д : Музыка, 1978. 199 с.
15. *Раабен Л. Н.* Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней // Вопросы теории и эстетики музыки. Л-д; М. : Музыка, 1965. Вып. 4. С. 69–86.
16. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. М. : Советский композитор, 1979. 320 с.
17. *Руденко В. И.* Развитие традиций московской скрипичной школы в творческой и педагогической деятельности М. Г. Эрденко // Избранные статьи / сост. В. Е. Матвеева. М.; СПб : Нестор-История, 2016. С. 54–73.
18. *Руденко В. И.* Школа А. И. Ямпольского сегодня // Избранные статьи / сост. В. Е. Матвеева. М.; СПб : Нестор-История, 2016. С. 141–149.
19. *Руденко В. И.* Звучит скрипичная музыка // Избранные статьи / сост. В. Е. Матвеева. М.; СПб : Нестор-История, 2016. С. 155–165.
20. *Руденко В. И.* Классика в концертном репертуаре советских скрипачей 1970-х годов // Избранные статьи / сост. В. Е. Матвеева. М.; СПб : Нестор-История, 2016. С. 73–95.
21. *Сафонова Е. Л.* Скрипичная школа Московской консерватории от истоков до 80-х годов XX века. М. : МГК П. И. Чайковского, 2012. 388 с.
22. *Серов А. Н.* Избранные статьи: в 2 т. Т. 1 / под общ. ред. со вступ. ст. и прим. Г. Н. Хубова. М. : Государственное музыкальное издательство, 1950. 627 с.
23. *Смирнов М. А.* Эмоциональный мир музыки. М. : Музыка, 1990. 318 с.
24. *Старостина Т. А.* Высотные системы на пограничьях эпох, верований и жанров // Русская музыка. Рубежи истории: материалы международной научной конференции / науч. труды Московской гос. консер-

- ватории им. П. И. Чайковского. М. : МГК П. И. Чайковского, 2005. С. 314–324.
25. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге / коммент. А. Розанова. Л. : Музыка, 1989. 223 с.
  26. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
  27. Чинаев В. П. «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. статей и материалов / науч. рук. проекта В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. Ф. Мофа. М. : НИЦ Московская консерватория, 2016. С. 15–26.
  28. Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и национальная школа // Н. Г. Шахназарова. Избранные статьи. Воспоминания / под ред. С. К. Лащенко и А. В. Лебедевой-Емелиной. М. : Государственный институт искусствознания, 2013. С. 43–47.
  29. Шахназарова Н. Г. Проблема национального и интернационального // Н. Г. Шахназарова. Избранные статьи. Воспоминания / под ред. С. К. Лащенко и А. В. Лебедевой-Емелиной. М. : Государственный институт искусствознания, 2013. С. 9–42.
  30. Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М. : Советский композитор, 1978. 352 с.
  31. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. Т. 1. М.; Л. : Государственное музыкальное издательство, 1951. 516 с.
  4. Zenkin K. V. Where to Look for the Specifics of the Russian Pianistic School? *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nyye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya)* [*Russian Piano Culture: History and Modernity (Musical Epochs and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation)*]. *Digest of articles*. Moscow, 2016. P. 11–14. (In Russian)
  5. Tampere-Bezrodnaya M., Pashel' K., Merkulov A., Uporin V. (ed.) Igor Bezrodnny. Moscow, 2010. 320 p. (In Russian)
  6. Kirillina L. V. Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo [Beethoven. Life and Work : in 2 vol.]. Vol. 2. Moscow, 2009. 590 p. (In Russian)
  7. Kon I. To the Problem of National Character. *Istoriya i psikhologiya [History and Psychology]*. Moscow, 1971. P. 124–132. (In Russian)
  8. Lebedeva N. M. Vvedenie v etnicheskuyu i kross-kul'turnuyu psikhologiyu [Introduction to Ethnic and Cross-Cultural Psychology]. Moscow, 1999. 224 p. (In Russian)
  9. Grigoriev V. Yu. (ed.) Leonid Kogan. Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i. Interv'yu [Leonid Kogan. Memories. Letters. Articles. Interview]. Moscow, 1987. 246 p. (In Russian)
  10. L'vov A. F. Sovety nachinayushchemu igrat' na skripke [Tips for a Beginner to Play the Violin]. Moscow, 1896. 47 p. (In Russian)
  11. Moiseeva N. A., Sorokovikova V. I. Mentality and National Character (on the Choice of Research Method). *Sotsiologicheskiye issledovaniya [Sociological Studies]*. 2003, no. 2 (226). P. 45–55. (In Russian)
  12. National Schools in the Era of Globalization: “History with Geography” (interviews and conversations with L. O. Akopyan, K. V. Zenkin, L. V. Kirillina, A. M. Raskatov, J. Selimkhanov, V. N. Yunusova, presenter — A. A. Amrakhova). *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [The Music Theory Society's Journal]*. 2017, no. 2 (18). P. 2–28. (In Russian)
  13. Odoevsky V. F. Muzykal'no-literaturnoe nasledie [Musical and Literary Heritage]. Moscow, 1956. 723 p. (In Russian)
  14. Raaben L. N. Istoriya russkogo i sovetskogo skripichnogo iskusstva [History of Russian and Soviet Violin Art]. Leningrad, 1978. 199 p. (In Russian)
  15. Raaben L. N. Aesthetic and Stylistic Trends in the Musical Performance of Our Days. *Voprosy teorii i estetiki muzyki [Questions of Theory and Aesthetics of Music]*. Leningrad, Moscow, 1965, vol. 4. P. 69–86. (In Russian)
  16. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil' [Performer and Style]. Vol. 1: Problemy pianis-

## REFERENCES

1. Vuitevich E. Istoricheskoe razvitie pol'sko-russkikh muzykal'nykh svyazei v oblasti smychkovogo ispolnitel'stva [Historical Development of Polish-Russian Musical Relations in the Field of Bow Performance]. Candidate dissertation. Moscow, 1987. 199 p. (In Russian)
2. Glinka M. I. Notes of Mikhail Ivanovich Glinka. 1804–1854. *Russkaya Starina [Russian Antiquity]*. Saint Petersburg, 1871. 194 p. (In Russian)
3. Glebov I. (Asafiev B. V.) French Music and Its Modern Representatives. *Zarubezhnaya muzyka XX veka [Foreign Music of the XX<sup>th</sup> century]*. Moscow, 1975. P. 112–126. (In Russian)

- ticheskoi stilistiki [Problems of Pianistic Style]. Moscow, 1979. 320 p. (In Russian)
17. Rudenko V. I. Development of the Traditions of the Moscow Violin School in the Creative and Pedagogical Activity of M. G. Erdenko. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Saint Petersburg, 2016. P. 54–73. (In Russian)
  18. Rudenko V. I. The School of A. I. Yampolsky Today. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Saint Petersburg, 2016. P. 141–149. (In Russian)
  19. Rudenko V. I. Violin Music Sounds. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Saint Petersburg, 2016. P. 155–165. (In Russian)
  20. Rudenko V. I. Classics in the Concert Repertoire of Soviet Violinists of the 1970<sup>s</sup>. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles]. Moscow, Saint Petersburg, 2016. P. 73–95. (In Russian)
  21. Safonova E. L. Skripichnaya shkola Moskovskoi konservatorii ot istokov do 80-kh godov XX veka [Violin School of the Moscow Conservatory from Its Origins to the 80<sup>s</sup> of the XX<sup>th</sup> century]. Moscow, 2012. 388 p. (In Russian)
  22. Serov A. N. *Izbrannyye stat'i* [Selected Articles : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1950. 627 p. (In Russian)
  23. Smirnov M. A. Emotsional'nyi mir muzyki [Emotional World of Music]. Moscow, 1990. 318 p. (In Russian)
  24. Starostina T. A. Altitude Systems on the Borders of Epochs, Beliefs and Genres. *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii* [Russian Music. Frontiers of History: materials of the International Scientific Conference]. Moscow, 2005. P. 314–324. (In Russian)
  25. Stolpyansky P. Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge [Music and Music-Making in Old Petersburg]. Leningrad, 1989. 223 p. (In Russian)
  26. Tchaikovsky P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Musical Critical Articles]. Moscow, 1953. 437 p. (In Russian)
  27. Chinaev V. P. “Counterpoint Effect”: Russian Performing Traditions and Modern Context. *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'* (Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya) [Russian Piano Culture: History and Modernity (Musical Eras and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation). Digest of articles]. Moscow, 2016. P. 15–26. (In Russian)
  28. Shakhnazarova N. G. National Tradition and National School. *Izbrannyye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memories]. Moscow, 2013. P. 43–47.
  29. Shakhnazarova N. G. Problem of National and International. *Izbrannyye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memories]. Moscow, 2013. P. 9–42. (In Russian)
  30. Yuzefovich V. David Oistrakh. Besedy s Igorem Oistrakhom [David Oistrakh. Conversations with Igor Oistrakh]. Moscow, 1978. 352 p. (In Russian)
  31. Yampol'sky I. M. Russkoe skripichnoe iskusstvo. Ocherki i materialy [Russian Violin Art. Essays and Materials]. Vol. 1. Moscow, Leningrad, 1951. 516 p. (In Russian)

*Информация об авторе:*

**Суханова Т. Б.** — кандидат искусствоведения, доцент, руководитель Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры.

*Information about the author:*

**Sukhanova T. B.** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Centre for Continuing Education and Professional Development of Creative and Managerial Personnel in Culture.

Статья поступила в редакцию 15 июня 2023 года; одобрена после рецензирования 15 июля 2023 года; принята к публикации 17 июля 2023 года.

The article was submitted June 15, 2023; approved after reviewing July 15, 2023; accepted for publication July 17, 2023.