

Научная статья

УДК 78.06(063)

DOI: 10.36871/hon.202304094

**РАХМАНИНОВ В БЕСЕДЕ С ХЭРРИЕТ БРОУЭР***Александр Михайлович Меркулов*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
125009, Российская Федерация, Москва, улица Большая Никитская, 13/6  
am2929679@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-5221-0913

В статье впервые дается полный перевод на русский язык беседы С. В. Рахманинова с Х. Броуэр, опубликованной в 1926 году в Нью-Йорке. Текст интервью оснащен подробными научно-историческими и методическими комментариями, в которых расширенно рассматриваются различные проблемы, затронутые в беседе. Среди них — биографические подробности творческой жизни композитора, его исполнительский стиль и человеческий характер, манера поведения на сцене и в быту, практика повседневных домашних занятий, вопросы развития технического мастерства, отношение к современной музыке и ее отдельным представителям, особенности американских студентов, обучающихся музыке, плюсы и минусы американской системы музыкального образования, сравнение музыкально-образовательной системы России конца XIX – первых десятилетий XX века с практикой обучения, принятой в США в 1920-х годах, первоочередные задачи развития американской музыкальной культуры и ее возможные перспективы, внимание к начальному обучению как необходимому фундаменту для быстрого творческого роста юного музыканта, уровни работы педагогов в США и др.

*Ключевые слова:* С. В. Рахманинов, Х. Броуэр, стиль интерпретации, мимика и жестикация исполнителя, работа пианиста над техникой, отношение к современной музыке, Э. Мак-Доуэлл, Д. Тейлор, Н. К. Метнер, начальное обучение, музыкальное воспитание в США

**Для цитирования:** Меркулов А. М. Рахманинов в беседе с Хэрриет Броуэр // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 94–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202304094>

Original article

**RACHMANINOFF IN CONVERSATION WITH HARRIETTE BROWER***Alexander M. Merkulov*

Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
13/6 Bolshaya Nikitsaya ul., Moscow, 125009, Russian Federation  
am2929679@yandex.ru, ORCID: 0000-0001-5221-0913

The article presents for the first time a full Russian translation of Rachmaninoff's conversation with H. Brower, published in 1926 in New York. The text of the interview is equipped with detailed scientific-historical and methodological comments, in which various problems raised in the conversation are considered. Among them are the biographical details of the composer's creative life, his performing style and human character, his manner of behavior on stage and in everyday life, the practice of everyday home exercises, issues of technical skill development, his attitude to modern music and its individual representatives, the peculiarities of American music students, pros and cons of the American music education system,

© Меркулов А. М., 2023

a comparison of the music education system of Russia in the late XIX<sup>th</sup> – early decades of the XX<sup>th</sup> century with the teaching practice adopted in the USA in the 1920<sup>s</sup>, the priorities for the development of American musical culture and its possible prospects, attention to primary education as a necessary foundation for the rapid creative growth of a young musician, the levels of work of teachers in the United States, etc.

*Keywords:* S. V. Rachmaninoff, H. Brower, interpretation style, facial-gestural expression of the performer, pianist's work on technique, attitude to modern music, E. MacDowell, D. Taylor, N. K. Medtner, primary education, music education in the USA

**For citation:** Merkulov A. M. Rachmaninoff in Conversation with Harriette Brower. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2023, no. 4 (37). P. 94–106. <https://doi.org/10.36871/hon.202304094> (In Russian)

В основе данной статьи — впервые переведенный на русский язык полный текст интервью Сергея Васильевича Рахманинова, опубликованного в вышедшей в 1926 году в Нью-Йорке книги Хэрриет Броуэр (*Brower, Harriette Moore*) «Современные мастера пианизма» (*Modern Masters of the Keyboard*) [15]. Автор и составитель книги Х. Броуэр (1869–1928) — концертирующая американская пианистка, педагог, журналистка, писательница. Родилась в городе Олбани (штат Нью-Йорк), училась музыке в Нью-Йорке, а также несколько лет в Германии. Член Общества Э. Мак-Дуэлла (Нью-Йорк).

Эта книга — последняя в ряду аналогичных ей, но имеющих несколько иной заголовок. Броуэр писала по этому поводу в предисловии: «Благосклонность, с которой были приняты первая и вторая части серии “Мастерство в игре на фортепиано” (*Piano Mastery*)<sup>1</sup>, и желание послужить огромной армии американских преподавателей и исполнителей вдохновили меня на публикацию [этой] третьей части бесед с пианистами» [15, III].

Данные интервью, сообщает Броуэр, первоначально были опубликованы большей частью в журнале «Музыкальная Америка» (*Musical America*), несколько меньше — в журнале «Этюды» (*The Etudes*). По многочисленным просьбам педагогов и учеников эти беседы были собраны и изданы в виде книг, которые несколько раз переиздавались.

Всего, подготавливая три части серии, Броуэр встретила с 87 (!) пианистами, среди которых А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, Г. фон Бюлов, И. Падеревский, М. Розенталь, Ф. Бузони, Л. Годовский, Г. Новайес, И. Гофман, А. Корто, И. Фридман, В. Пахман, А. Брай-

ловский, В. Гизекинг, И. Левин, В. Ландовска, Ф. Лямонд, Г. Бауэр, Р. Пюньо, Т. Карреньо, В. Бакхауз, А. Шнабель, Б. Моисеевич, М. Хесс, Э. Ней, А. Боровский и мн. др.

Деятельность Броуэр была обусловлена не только просветительскими целями, но и личными профессиональными причинами. Как она сама отмечала, в детстве и юности она занималась у многих пианистов-педагогов, и нередко каждый последующий отрицал ценность того, что советовал предыдущий. Вот почему Броуэр — посредством общения с выдающимися музыкантами — с особенным желанием пыталась разобраться, какие же способы работы и пианистические приемы наиболее оправданы и эффективны. Ее пытливость была основана, как она сама признавалась, на сильнейшем впечатлении, полученном от игры Антона Рубинштейна. Хэрриет могла слышать Рубинштейна во время его восьмимесячных американских гастролей, продолжавшихся с 23 сентября 1872 до 23 мая 1873 года или позднее в период обучения в Германии. «В тот вечер, когда моих детских ушей коснулись чудесные звуки Рубинштейна, я захотела, — писала Броуэр, — отправиться к нему, сжать его чудесные руки в своих маленьких ладошках и умолять его рассказать мне, как он всего этого добился» [13, 265].

Разумеется, беседы с крупнейшими музыкантами складывались по-разному в зависимости от индивидуальности и творческого опыта каждого. У пианистов-композиторов, к которым относится С. В. Рахманинов, на этих встречах неизбежно рассматривались не только вопросы техники игры на фортепиано, но и вопросы современного композиторского творчества. В настоящем интервью есть раздел, озаглавленный Броуэр «Современная музыка». Показательны в этом плане и названия бесед с Н. К. Метнером («Классик против

<sup>1</sup> Часть 1 вышла из печати в 1915 году, часть 2 — в 1917. Обе опубликованы в Нью-Йорке.

ультрамодернистской музыки» [3]) и С. С. Прокофьевым («Футуризм в музыке» [16]).

Изложение самих бесед Хэрриет Броуэр нередко строила не как типичное интервью (по принципу «вопрос — ответ»), а как подборку ответов, опуская свои вопросы. В материале, касающемся Рахманинова, слова Броуэр помещены в начальном разделе, выполняющем функцию введения и краткой биографической справки. В такой ситуации материал в целом выглядит как своего рода статья самого Рахманинова, составленная из фрагментов интервью. Мы все же оставили в заголовке слово «беседа», тем более что первые две книги серии имеют подзаголовок «Беседы с выдающимися пианистами и педагогами» («*Talks with Master Pianists and Teachers*»).

Броуэр, используя один из главных мотивов интервью, назвала свою публикацию «Америке нужна серьезная практика игры на фортепиано» [15, 1]. Этот заголовок, очевидно, ориентирован прежде всего на американских читателей. При других условиях ее беседа с неменьшим успехом могла бы иметь иные названия, также основанные на содержании встречи, например: «В моей родной стране музыка преподается намного более основательно, чем в Америке» или «Музыка — духовное искусство; оно призвано возвышать и обогащать жизнь». Вот почему мы не стали акцентировать внимание на заголовке, придуманном интервьюером.

Прямая речь С. В. Рахманинова в этом интервью везде выделена курсивом и ссылками на страницы публикации Броуэр. Переводы с английского на русский выполнены автором данной статьи; ему же принадлежат научно-исторические и методические комментарии, а также примечания. Слова Броуэр набраны обычным прямым шрифтом и тоже всюду закавычены.

Добавим, что перу Хэрриет Броуэр принадлежит множество книг, включая «Искусство пианиста: техническое и поэтическое в фортепианной игре» (Нью-Йорк, 1911), «Самоучитель фортепианного обучения» (Нью-Йорк, 1918), «Что играть — чему учить: аннотированный план фортепианной литературы» (Филадельфия, 1925), «Вокальное мастерство. Беседы с выдающимися вокалистами и педагогами. Интервью с Карузо, Фаррар, Морелем, Леман и другими» (Нью-Йорк, 1920) и др. [см. о них: 3, 100–101].

Броуэр открывает свое интервью словами прославленного американского пианиста —

рахманиновского современника и друга: «Рахманинов! Человек, искусство которого — чистое золото; искренний художник, которым одинаково восхищаются и музыканты, и публика. Он действительно прост, скромно, правдив, благороден». Эти слова Йозефа Гофмана — высокая оценка одним великим музыкантом другого великого» [15, 1].

В подлинности приведенных Броуэр слов Гофмана не приходится сомневаться, хотя более известны другие его слова о Рахманинове, сказанные более 20 лет спустя 16 мая 1945 года — уже после кончины великого художника: «Рахманинов был создан из стали и золота. Сталь в его руках, золото — в сердце. Не могу без слез думать о нем. Я не только преклонялся перед великим артистом, но любил в нем человека» [2, II, 3].

«Сергей Рахманинов, — продолжает Броуэр во введении, — композитор и пианист, искусством которого была так восхищена Америка во время его первого ее посещения в 1909–1910-х годах<sup>2</sup>, в течение нескольких лет был жителем этой страны (Рахманинов проживал в США с ноября 1918 года. — А. М.); он завел себе здесь дом, зимой живя в столице, а летом отправляясь на противоположное побережье страны. Каждый сезон он активно концертирует, даря свое отточенное искусство любителям музыки по всей стране. Его сдержанная, но эмоционально богатая натура, кажется, излучает особое очарование, и его многочисленные слушатели неизменно приветствуют его» [15, 1–2].

Надо отдать должное Броуэр, кратко обрисовавшей важнейшие черты искусства русского пианиста. Вообще феномен Рахманинова-исполнителя очень сложен, стиль его игры до сих пор изучен явно недостаточно. Действительно, *сдержанность исполнительской манеры* пианиста часто отмечалась современниками. М. Е. Букиник, неоднократно бывавший на выступлениях артиста, писал в своих воспоминаниях: «Интерпретация Рахманинова казалась нам более академической, чем мы представляли себе. Мы чувствовали, что его природная гордость заставляет

<sup>2</sup> Следует заострить внимание на том, что именно в процессе этих первых гастролей в Америке состоялись мировые премьеры Третьего фортепианного концерта композитора. Он был исполнен автором с Нью-Йоркским симфоническим оркестром под управлением Вальтера Дамроша 28 и 30 ноября 1909 года, а 16 января 1910 года — в том же городе с оркестром под управлением Густава Малера. Премьера концерта в России состоялась в апреле 1910 года.

его притушевывать боль и страдания, выраженные в сочинении, и это нам было в начале непонятно, но потом мы глубоко и искренно почувствовали значительность его сдержанной интерпретации» [2, I, 218].

Позднее об этом же размышлял Г. М. Коган: «“Лирические” пьесы и эпизоды своих собственных произведений Рахманинов играл мужественно, даже сурово, неуклонным “устремлением вперед” снимая с них всякий налет сентиментальности. Сентиментальность, расслабленность вообще была чужда, противна натуре Рахманинова-пианиста (курсив везде Г. М. Когана. — А. М.); в этом он шел наперекор даже некоторым чертам Рахманинова-композитора (в особенности в ранних произведениях) <...>. Рахманинов-исполнитель не шел навстречу тем свойствам, что лежали на поверхности его музыки, а, наоборот, будто пытался их скрыть, подавить. Играя, он как бы боролся с материалом, боролся с самим собой, шел наперекор своей сердечности <...>. Эта внутренняя борьба насыщала его исполнение драматизмом, нередко “демонизмом”, втягивала, вовлекала в себя слушателей <...>. На этой борьбе, на этих преодолениях и прорывах зиждилась главная сила воздействия рахманиновского исполнения» [4, 144].

Коган (как раньше и Букиник) пытался понять эту противоречивость и не просто ее оправдать, а увидеть в ней большое достоинство. Но, например, Прокофьев и ряд зарубежных критиков, наоборот, воспринимали эту манеру игры однозначно негативно — как исполнительскую отстраненность и формализм, отрицательно влияющие на восприятие произведения. Он записал в дневнике 2 декабря 1928 года (всего через два года после того, как было опубликовано данное интервью): «Вечером концерт Рахманинова, первый в Париже за всю его жизнь. Париж не жалуется его музыку, и Рахманинов объезжал его до сих пор. <...> Жаль, что в программе нет Бетховена — это лучшее, что удастся Рахманинову. Баха он играет хорошо. Шопена неровно <...> Себя — плохо: убивает собственную поэзию...» ([10, II, 653] курсив мой. — А. М.).

Броуэр, как видим, весьма одобрительно воспринимает творческую манеру Рахманинова-исполнителя, хотя и отмечает ее разные стороны. Далее интервьюер пытается чуть более подробно обрисовать черты исполнительского стиля музыканта и показать своеобразие его манеры поведения на сцене.

## В ЧЕМ СЕКРЕТ ОБАЯНИЯ?

«Здесь нет никакой эффектной демонстрации виртуозной игры на фортепиано, никакой модной сенсации, — указывает Броуэр. — Великий русский пианист выходит на сцену с серьезным выражением лица, садится за инструмент, как бы не замечая публики, ждущей, затаив дыхание, когда фортепиано оживет от прикосновений пианиста к клавишам. Его высокая фигура склоняется над клавиатурой, когда он на несколько секунд замирает в полной неподвижности, перед тем как начать. Затем его большие руки с их длинными, красивыми пальцами находят нужные клавиши без заметных усилий и сплетают для слушателя чарующие картины, то источающие оптимизм, то печальные и наполненные тоской. Все же Рахманинов не тот, кто выставляет напоказ свои чувства; он всегда сдержан, самодостаточен, погружен в серьезные раздумья, или что-нибудь вроде этого. И каждый год, когда он вновь предстает перед публикой, его искусство становится более зрелым, его видение — более широким, пронизательным, всесторонним и полным жизни» [15, 2].

Российские и зарубежные слушатели подтверждают справедливость наблюдений Броуэр. «Неизгладимым остался в памяти и внешний облик Рахманинова, — писал один из них, — коротко остриженные волосы, воротник бубличком, повязанный черным галстуком, какое-то аскетическое выражение лица, фигура, обрамленная строгими линиями сюртука, — скорее фигура проповедника, чем артиста» [9, 39]. Сходно с предыдущими изображение выходящего на сцену Рахманинова, выполненное английским музыкальным критиком и музыковедом Эрнестом Ньюменом: «Когда он появляется на эстраде, то кажется выше ростом, более худым и утомленным, чем обычно; он выходит на эстраду, как осужденный на эшафот. Смотрит перед собой на рояль, как будто перед ним плаха. Затем, по-видимому, решив, что через это испытание нужно пройти, он опускает руки на ненавистный предмет...» [цит. по: 11, 24].

Таких зарисовок Рахманинова за роялем можно привести немало [см.: 6; 7]. Достаточно и свидетельств душевной закрытости артиста в концертном зале, что проявлялось и во внешнем поведении, и в самом исполнении. «Я всегда поражался этой стороной рахманиновского исполнения своих произведений, — констатировал мемуарист, гово-



ря о скрытности в проявлении чувств у артиста в процессе музицирования. — Ту боль и скорбь, которую он выражал своей музыкой, он исполнением своим как бы скрывал, не желая обнажать перед людьми свою душу. Как исполнитель, он подходил к своим сочинениям без трагедий, я бы сказал даже, он их избегал, и те романтически-страстные места, которыми так полна его музыка, он, как исполнитель, не подчеркивал и подносил их, так сказать, как посторонний наблюдатель. Ничего подобного я не видел у крупных композиторов-исполнителей, например, у А. Рубинштейна или А. Скрябина» [2, I, 218].

Чрезвычайно строгая манера держаться на сцене отличала и консерваторского учителя Рахманинова — А. И. Зилоти. Рецензенты сравнивали его облик на эстраде то с внешностью сельского священника, то с внешним видом баптистского проповедника [13, 65, 72], имея в виду не только наружное сходство, но и особый бесстрастно-отстраненный способ держаться на сцене. В рахманиновском поведении видели нечто подобное. «Сергей Васильевич среди своих и среди чужих (а в концертном зале преобладают именно незнакомые люди. — А. М.) — два разных полюса. Многие видевшие его только на эстраде, с трудом поверят, что этот человек с маской на лице может говорить, хохотать до упаду, рассказывать анекдоты и т. д.» [2, I, 227].

Отметим, что своими наблюдениями Броуэр пополняет копилку ценных свидетельств об искусстве замечательного музыканта. Далее она переходит к сообщению некоторых биографических сведений об артисте: «Очень рано, еще будучи мальчиком, Сергей обнаружил склонность к музыке. Уже в четыре года эта способность была отмечена его матерью, которая начала преподавать ему игру на фортепьяно и продолжала обучение, пока ему не исполнилось девять лет, затем обучать его стала другая женщина — квалифицированная пианистка и преподавательница. Эти два первых его учителя заложили музыкальные основы, которые постепенно развивались и позволили Рахманинову достичь таких внушительных успехов в будущем. В 1882 году его семья переехала в Санкт-Петербург, и мальчик был сразу отдан в консерваторию, где он усердно учился три года. А затем последовал новый переезд, на сей раз в Москву, где молодой человек получил доступ к преимуществам великой консерватории и музыкальной атмосферы этого исключительного музыкального центра» [15, 2–3].

Краткая информация, сообщенная в этих строках интервьюером, достаточно точна, что позволяет предположить, что она получена непосредственно от Рахманинова. Добавим от себя, что пианисткой, которая обучала мальчика игре на фортепиано в селении Онег была, как известно, А. Д. Орнатская, выпускница Петербургской консерватории по классу известного педагога Г. Г. Кросса. В столичной тогда консерватории занятиями мальчика по фортепиано на младшем отделении руководил В. В. Демянский, окончивший ту же консерваторию у того же профессора.

В качестве своего рода итога своей информации об образовании юного музыканта Броуэр приводит свидетельство самого Рахманинова. «Вот как он сам говорит: *“Мой дедушка был известным пианистом, а мой двоюродный брат Александр Зилоти — одним из учеников Листа, он и по сей день является выдающейся личностью среди современных русских музыкантов. Таким образом, мое детство прошло среди музыкантов и в музыкальной среде”*» [15, 3].

Действительно, дед Рахманинова — Аркадий Александрович Рахманинов — превосходный пианист, выступавший в благотворительных концертах и на музыкальных вечерах в Тамбове и в Петербурге. Как обеспеченный человек он не считал для себя возможным делать из исполнительства и сочинительства профессию.

Далее Броуэр пишет: «Говорят, что Рахманинов принадлежал к старинному русскому аристократическому (точнее, дворянскому. — А. М.) роду. Его дедушка не был профессиональным пианистом, но существует традиция, что искусство старшего музыканта никогда не может превосходить искусство младшего. И этот младший — Рахманинов, сегодня он человек-гений, пианист, добившийся высочайших достижений, автор многочисленных сочинений для фортепиано, для голоса и оркестра, известный дирижер, который скромно живет среди нас здесь в Новом Свете. Публика знает его как композитора-пианиста, и многие молодые люди по всей нашей стране изо всех сил пытаются исполнить его известную Прелюдию до-диез минор, или возможно более позднюю Прелюдию соль минор. Однако Рахманинов не допускает публику в свою частную жизнь: она для него — священна. Немногим журналистам удалось проникнуть в нее, так как известно, что у музыканта врожденная неприязнь к вторжению в его личную жизнь» [15, 3–4].

В заключении вводной части интервью Броуэр объясняет свое желание поговорить со знаменитым музыкантом и описывает обстановку дома Рахманиновых, куда ей удалось попасть. «На протяжении долгого времени, — указывает она, — меня не покидало страстное желание получить более глубокое представление об этом выдающемся музыканте, чем может дать наблюдение из-за рамп. Я хотела побеседовать с ним тет-а-тет, узнать его мысли о музыкальной педагогике и исполнительстве. Однако сезоны сменяли друг друга, а осуществление моего желания так и не происходило. Все же однажды, внезапно, пришло приглашение прийти к нему. Красивый дом, где живет русский композитор, расположен на Риверсайд-Драйв (знаменитое авеню в Нью-Йорке. — А. М.), из окон открывается роскошный вид на реку Гудзон с ее скалистыми берегами. С полудня до вечера — в солнечные дни — комнаты залиты светом, который превращает все в золото» [15, 4].

Дополним это описание заметками Анны Михайловны Метнер, сделанными в ее дневнике 12 ноября 1924 года во время первых гастролей Николая Карловича в Америке: «Мы сели около нашего отеля в автобус и, оплатив по 10 центов с человека, очутились через 10 минут в совершенно замечательных местах. Называется это *Riverside Drive* (там дом Сергея Васильевича). По одну сторону дома, а по другую река Гудзон, широкая, широкая фантастическими далекими очертаниями на противоположном берегу. А по эту сторону между городской дорогой и рекой тянется во всю длину <...> парк в несколько аллей, расположенных на разных планах, так как берег высокий. Прогулка чудесная, и в этих аллеях совсем не слышно городского шума, хотя улица тут же вблизи. В этом смысле это совершенно уникальный город» [8, 215].

Продолжая описывать обстановку рахманиновского дома, Броуэр пишет: «В этом доме царят мир и покой. Цвета обстановки мягкие и насыщенные, художественно голубой и глубокий красный. Этажи и лестницы застелены толстым, мягким бархатом, который делает поступь бесшумной. Когда мы поднимаемся по лестнице, до нас начинают долетать звуки фортепиано. Хозяин дома играет или, скорее, работает над каким-то сложным пассажем, который он многократно повторяет, проявляя предельное терпение. Когда мы входим, он встает, чтобы доброжелательно поприветствовать нас, но де-

лает это с серьезным, строгим выражением лица, как будто не желая, чтобы его беспокоили или прерывали ход его музыкальных мыслей даже на несколько минут» [15, 4–5].

Описание Броуэр обстановки в доме Рахманинова на Риверсайд-Драйв позволяет уточнить дату интервью. Дело в том, что сборник бесед Броуэр вышел в свет в 1926 году, однако приводимое интервью, по всей видимости, состоялось раньше, поскольку, как утверждает исследователь, «свой дом на Риверсайд-Драйв в Нью-Йорке Рахманинов продал в 1925 году» [8, 319].

После этого вступительного раздела интервью, содержащего, впрочем, некоторые важные наблюдения, Броуэр переходит к изложению мыслей самого Рахманинова, разделенных короткими подзаголовками для удобства чтения.

#### ЕЖЕДНЕВНАЯ ПРАКТИКА

«На вопрос относительно того, как музыкант поддерживает свою технику в концертной форме, Рахманинов ответил: "*Пианист должен постоянно заниматься на рояле техникой и проигрывать много технических упражнений, не являющихся частью музыкальных произведений. Я привык делать это с самого начала обучения и придерживаюсь этой идеи и этих принципов, поскольку я — русский. В моей родной стране музыка преподается намного более основательно, чем это делается в Америке. Когда студент поступает в консерваторию в России, ожидается, что он проучится там девять или десять лет. Если студент талантлив и способен работать быстро, то он может закончить консерваторию через восемь лет, хотя подобное случается редко (так случилось с самим Рахманиновым. — А. М.). Разумеется, вы понимаете, что наряду с музыкой он осваивает и другие предметы: историю, литературу, иностранные языки, философию и другие науки"*» [15, 5–6].

#### ЧИСТАЯ ТЕХНИКА

«Занятия чистой техникой включают в себя работу над гаммами, аккордами, арпеджио, трелями и октавами. Как студент может разучивать трудные произведения, не освоив технические формулы и не овладев ими? Это совершенно невозможно. И, если такая техническая тренировка и рутина необходимы для студента, должен ли кон-

цертирующий исполнитель отвергать ее как бесполезную? Наоборот, было бы очень глупо с его стороны, так делать. Если я хочу сохранить свою технику игры, я также должен практиковать гаммы, арпеджио, трели, аккорды и октавы. Нет никакого другого способа поддерживать форму» [15, 6].

Действительно, в годы становления Рахманинова-исполнителя большое внимание уделялось различным упражнениям — укажем еще на одно высказывание Рахманинова из интервью 1923 года: «В Америке очень часто слышишь об опасности, которую якобы представляет собой слишком большое внимание, уделяемое технике. Такой взгляд мне кажется абсурдным. По моему мнению, ученик должен стараться достичь технически максимального уровня, который ему по силам. Поэтому обучение нужно начинать в раннем возрасте. Технику надо создавать, как строят дом. Техника, приобретенная с детства, остается своего рода музыкальным капиталом. <...> Лично я очень верю в гаммы и арпеджио. Если Вы умеете играть их хорошо, то можете продолжать занятия, имея подлинную техническую основу. Посвящать технике два часа ежедневно до тех пор, пока рука и мускулы не будут достаточно натренированы для высоких задач исполнения шедевров музыкального искусства, — это не слишком много» [12, 85–86].

Исполнение упражнений Ганона практиковали и Зверев (учитель Рахманинова на младшем отделении Московской консерватории), и Сафонов (сделавший даже редакцию этого опуса), и Пабст (феноменальный исполнитель гамм, автор «Школы гамм», выдержавшей 26 изданий), и мн. др. Игра этих формул в разных тональностях и в подвижном темпе была тогда обязательной при переходе на старшее отделение. Сборник Ганона «Пианист-виртуоз» в том или ином объеме (как и подобные ему) сопровождали многих концертирующих пианистов всю их артистическую жизнь. Известно, в частности, что С. И. Танеев в зрелом возрасте очень ценил упражнения «в духе экзерсисов Алоиза Шмитта (вариант Ганона. — А. М.) для развития самостоятельности пальцев и усовершенствования классической техники» [цит. по: 5, 32], а Н. Г. Рубинштейн отмечал, что «экзерсисы Т. Куллака заряжают пальцы электричеством» [см. там же]. Показательно, что работа в летние месяцы ряда пианистов, например, А. И. Зилоти (консерваторского учителя Рахманинова на старшем отделении) заключалась не столько в выучи-

вании самих произведений из новой концертной программы, сколько в совершенствовании технической подготовки на материале различных упражнений.

В то время для достижения у учащихся необходимой пианистической оснащенности широко практиковалось и изучение многочисленных инструктивных этюдов, и так называемых салонных пьес композиторов второго ряда. Танеев предпочитал гаммам этюды Черни, Метнер отдавал предпочтение этюдам Крамера. В середине 1890-х годов Т. Лешетицкий объяснял ученику, которому давал на первых порах исключительно салонную музыку: «На этих вещах вы научитесь владеть различными фортепианными красками, не отвлекаясь содержанием» [цит. по: 5, 32]. Разумеется, слова Лешетицкого нельзя понимать слишком буквально: понятно, что определенное содержание (пусть и неглубокое) в этих сочинениях присутствовало, но главный акцент в занятиях сосредотачивался на работе над техническими в широком смысле проблемами. До определенной степени такая позиция оправдана, тем более что многие ученики по своему возрасту и по своему развитию — музыкантскому и техническому — не в состоянии были постичь и тем более полноценно воссоздать всю глубину вершин музыкальной классики. А, с другой стороны, даже музыку невысокого уровня можно было играть на высоком профессиональном уровне.

Думается, поэтому, как вспоминала Е. Бекман-Щербина, Н. С. Зверев использовал в работе с ней «репертуар, который состоял из сочинений таких композиторов, как Шпиндлер, Вольф, Пахер, Лисберг, Рейнеке и пр.» [15, 34]. «И я, — добавляла она, — не одна играла разные «*Perles roulantes*» («Рассыпающиеся жемчужинь». — *фр.*), «*Chant du ruisseau*» («Песнь ручья». — *фр.*), «*Chant du rouet*» («Песнь прялки». — *фр.*) — другие ученицы тоже питались такой салонной музыкой». На раннем этапе воспитания питались ею (и, как оказалось, не без успеха) Рахманинов и другие ставшие впоследствии знаменитыми «зверята». И в зрелом возрасте эта практика не прекращалась. Современница отмечала: «Прекрасное лето Рахманиновы, Метнеры и мы провели во Франции около Довиля<sup>3</sup>. <...> Сергей Васильевич

<sup>3</sup> Довиль (*Deauville*) — один из самых престижных и дорогих морских курортов на побережье Ла Манша. Известен, в частности, тем, что в августе 1912 года С. П. Дягилев привез в Довиль русский балет; тогда же в городке выступал Ф. И. Шаляпин.



много работал над арпеджио, трелями и Этюдами оп. 740 Черни. В его исполнении эти этюды превращались в блестящие концертные номера» [2, I, 230].

При всем этом нельзя не сказать, что в наши дни не наблюдается столь большого внимания с самых первых шагов пианиста к «гаммовому комплексу» и упражнениям Ганнона. В немалой степени это связано с опасностью, что слабые ученики (а их, увы, немало) из-за этих сухих механических упражнений потеряют всякий интерес к музыке и бросят школу. В разных музыкальных школах и училищах степень заинтересованности в этом компоненте обучения разная; чаще уровень технической подготовки проверяется на исполнении обязательных этюдов.

Многие выдающиеся пианисты-педагоги более позднего времени высказывались в духе рахманиновского подхода к работе над техникой. «Кошунство, — утверждал Я. И. Зак, — уродовать гениальные сочинения, произведения, являющиеся нашей эстетической совестью, изменяя свойственный им ритм, динамику, фразировку, превращая их в гимнастические упражнения. Но зато нужно честно заниматься “гимнастикой пальцев” на учебном материале, учить этюды Клементи, Кулау, Мошковского, Шлецера, учить восьмыми с точками и т. д.» [цит. по: 5, 31]. К. Н. Игумнов определял игру упражнений как пианистический «утренний туалет», В. В. Софроницкий наставлял студентов: «Гаммы нужно играть так, как будто у вас завтра концерт в Большом зале консерватории из одних только гамм», а Э. Г. Гилельс неустанно повторял: «Гаммы — тот хлеб, который нужно есть каждый день» [см.: 5, 32].

## НЕДОСТАТОЧНО СЕРЬЕЗНЫЕ СТУДЕНТЫ

Броуэр далее приводит мысли Рахманинова о постановке дела музыкального воспитания в Америке: «Когда я путешествую по вашей большой стране и наблюдаю за происходящим, — говорит артист, — мне кажется, что студенты, изучающие музыку, учатся недостаточно серьезно, не отдавая своей учебе всю душу и сердце. У такого положения несколько причин; но ни одна из них не является главной. В частности, кажется, что в Америке мало хороших учителей. Но лучшие учителя здесь превосходны, однако их слишком мало, и их можно найти лишь в музыкальных центрах и в крупных городах. Маленькие городки вынуждены до-

вольствоваться педагогами намного более низкой квалификации, хотя они, несомненно, нуждаются в лучшем» [15, 6–7].

## АКТУАЛЬНАЯ ПОТРЕБНОСТЬ

«Вы спрашиваете, что, я считаю самой большой потребностью этой страны, потребностью текущего момента. Я отвечу без колебаний — рациональная практика интенсивного труда. Студенты, изучающие музыку, в этом отношении безразличны, или — мне стоит сказать, как есть? — они откровенно ленивы. Они не задумываются над тем, что делают — они не уделяют достаточно времени своей учебе; они тратят драгоценные моменты и часы на поверхностные вещи вместо того, чтобы посвятить свое время освоению этого прекрасного искусства, которое они начали изучать. Техническое мастерство игры на фортепьяно не может быть достигнуто через месяц или год; оно — результат многолетней непрерывной учебы. Но даже если студент не стремится к карьере концертирующего музыканта, нет никаких причин для того, чтобы учеба игре на фортепиано не осуществлялась в правильном направлении. Почему бы студенту не пройти хотя бы часть этого пути? Если он вообще пытается учиться, ему следует направить все свои умственные силы на решение задач, которые он перед собой поставил. Если он делает попытку такой учебы, ему следует приложить все свои умственные силы на решение поставленных перед собой задач» [15, 7].

«Как вы понимаете, существуют некоторые причины того, почему американские ученики склонны пренебрегать изучением музыки и быть легкомысленными и несерьезными. Существует немало вещей, которые их отвлекают от этого» [15, 7–8].

Броуэр добавляет, как бы от себя: «Было замечено, что одна из таких вещей — это, наверняка, радио, которое, по мнению Рахманинова, может довольно сильно отвлекать, если вся семья расположена его слушать. И, к сожалению, очевидно, что по-настоящему хорошую серьезную музыку слишком редко можно услышать по радио, и этот факт, по его мнению, особенно прискорбен, поскольку студенты вынуждены слушать слишком много всего остального кроме нее» [15, 8].

В другом интервью, опубликованном в 1919 году, Рахманинов отмечает еще одну



причину, которая затрудняет приобщение молодежи к высокому искусству: «Во многих городах американские студенты лишены возможности, которая считается правом каждого учащегося музыкально-учебного заведения в России — возможности слушать музыку: в Америке билеты на симфонические концерты дороги, и немногие студенты могут их покупать. Насколько мне известно, концерты здесь запродаются вперед, и потому лишь немногие могут попасть на них. В России наоборот: если студент проявляет способности хоть немного выше средних, его рекомендуют директору консерватории как заслуживающего права посещать генеральные репетиции симфонических оркестров. В России обычно бывает не меньше трех репетиций, а последняя, генеральная, по существу, — законченное исполнение. Подумайте, как это было бы полезно для американских студентов! Почему американские консерватории не могут это сделать?» [12, I, 75].

## СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Вслед за этим Броуэр направляет разговор к теме, которую она всегда поднимает, говоря с пианистами-композиторами. И Рахманинов отвечает: «*Что я думаю о современной музыке? Я признаю, что не оцениваю ее высоко. Существует совсем немного современной музыки — очень мало в пропорциональном отношении ко всей сочиненной сегодня, — которая действительно привлекательна или обладает хоть какой-либо ценностью, что выдержит проверку временем. Какой смысл в этой постоянной борьбе за новизну и в стремлении облечь музыкальные идеи в необычную форму, если сама по себе эта идея незначительна и лишь сиюминутна? Музыка — духовное искусство; оно призвано возвышать и обогащать жизнь прекрасными мыслями, чувствами и переживаниями. Эти жизненно важные вещи, как мне представляется, отсутствуют в большинстве современных произведений*» [15, 8].

«*Музыка Мак-Доуэлла? Он сочинил интересные вещи. Я немного знаком с его сонатами и с некоторыми более короткими сочинениями. Однако его музыка не очень известна за границей, по крайней мере, в России*» [15, 8–9].

Дополним сказанное Рахманиновым его же словами о том же композиторе из интервью 1921 года: «Мак-Доуэлл — единственный американский композитор, которого

в какой-то мере знают в России, где некоторые его произведения пользуются большой и заслуженной популярностью. Он обладал большим мелодическим чутьем и очень музыкально подходил к материалу» [12, I, 74].

«*У нас в России есть много композиторов, работы которых неизвестны в этой стране. Один из них — Николай Метнер, действительно великий композитор. Некоторых называли его “русским Брамсом”, однако это неверный эпитет для него. Он индивидуален и не копирует никого другого. Его также называют модернистом, но Метнер ненавидит модернизм. Его музыка всегда — настоящая. Возможно, в этом смысле она современная, но она никогда не является бессмысленной и дисгармоничной. В дополнение к тому, что Метнер является великим композитором, он — замечательный пианист. Я верю в то, что, когда он придет в Америку, и его игра, и его сочинения будут здесь по достоинству оценены*» [15, 9].

В интервью этих лет Рахманинов постоянно обращал внимание на музыку Н. К. Метнера [см.: 12, I, 72, 80–81, 96]. Более того, он дважды фактически организовал в США гастроль Метнера. Его концерты проходили в первый приезд с октября 1924 года по февраль 1925, во второй — с октября 1929 года по февраль 1930. Поскольку Рахманинов в своем интервью говорит Броуэр о гастролях Метнера в будущем времени, значит само интервью было взято до октября 1924 года.

«*И снова возвращаясь к американской музыке, — продолжает Рахманинов, — я хотел бы сказать, что недавно я слышал сочинение американца, которое мне очень понравилось; это, действительно, — великолепная работа. Произведение написано в форме оркестровой сюиты, имя композитора Димс Тэйлор, название произведения, как вы понимаете, — “В зазеркалье”. Я надеюсь, что господин Тэйлор написал или напишет и другие произведения, так как он обладает большой способностью к этому*» [15, 9].

Поясним в дополнение к отмеченному Рахманиновым, что Димс Тейлор (*Deets Taylor*) (1885–1966) — американский композитор, музыкальный критик и музыкальный писатель, друг Джорджа Гершвина и большой ценитель его произведений. В 1918 году Тейлор сочинил Сюиту для оркестра в пяти частях «В зазеркалье» (по роману Льюиса Кэролла), которая впервые была исполнена Нью-Йоркским симфоническим оркестром под руководством Вальтера Дамроша

в 1922 году. Именно тогда, скорее всего, это произведение и услышал Рахманинов. Сюита принесла Тейлору общественное признание. Как указывается в Словаре Гроува (изд. 2001 года), «основной стиль его сочинений академический, постромантический, сопротивляющийся влиянию новых тенденций, за исключением, возможно, оркестровки. Этот консерватизм, лишенный четкой индивидуальности или чувства глубокой убежденности, может помочь объяснить первоначальное восторженное приятие творчества Тейлора, но также может объяснить тот факт, что вскоре после этого его музыка была практически забыта».

Далее Рахманинов продолжает: «*Это произведение (Сюита Тейлора. — А. М.) исполнялось Филадельфийским симфоническим оркестром, замечательным музыкальным коллективом. Действительно, оркестры Америки — лучшие из них — ведут мир к совершенству и к высоким идеалам*» [15, 9–10].

Нельзя не отметить, что с Филадельфийским оркестром Рахманинова связывали особые отношения. Оркестр постоянно, нередко впервые в США и в мире, исполнял, начиная еще с 1913 года, сочинения Рахманинова. Именно с этим коллективом композитор записал все свои фортепианные концерты и Рапсодию на тему Паганини (дирижеры — Леопольд Стоковский и Юджин Орманди). Он также сделал три записи собственных симфонических произведений (Третьей симфонии, «Острова мертвых» и Вокализа), дирижируя этим оркестром.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ АМЕРИКИ

Отвечая на вопрос о музыкальном будущем США, Рахманинов сказал: «*Америка обладает почти неограниченными возможностями и потенциалом, и способна, в конечном счете, развиться в великую музыкальную нацию. Вы семимильными шагами продвинулись вперед с тех пор, как я впервые приехал сюда пятнадцать лет назад (первые гастроли Рахманинова в США были в конце 1909 – начале 1910 года. — А. М.). Сегодня у американских студентов нет необходимости уезжать за границу для получения музыкального образования, так как в своей собственной стране у вас есть все необходимое для того, чтобы учиться и стать великим музыкантом. У вас есть люди, ориентированные на помощь обществу, а также богачи, которые, кажет-*

*ся, согласны пожертвовать свои средства на процветание музыки и искусства. Нет сомнения, что однажды у вас появится великая музыкальная школа или консерватория, которая будет обучать вашу талантливую молодежь достижению высот в музыкальном искусстве — как исполнителем, так и композитором. И я полагаю, что по многим причинам это намного лучше для студента, изучающего музыку, — получать образование на родине, если только это образование подобающее. Сила и энергия вашей социальной, личной и общественной жизни должны влиять на студента в его музыкальном и художественном развитии*» [15, 10].

В интервью 1927 года Рахманинов более пространно рассуждает на ту же тему: «*У Америки — большое будущее. Сейчас мы свидетели только начала новой музыкальной эры. Все великие музыканты Европы приезжают сюда и вкладывают свою долю в развитие музыки этой страны. Это несчастье для Европы, но это большое счастье для Америки. Возможно, именно в такой стране, где производятся такие прекрасные рояли, родится замечательная музыка. Но я, к сожалению, должен отметить, что в настоящее время не предпринимаются никакие организационные национальные меры по координации развития американских музыкальных сил на благо страны*» [12, I, 99].

В самом деле, в Америке в то время и позже трудились многие выдающиеся западноевропейские и русские пианисты-педагоги, из последних — А. И. Зилоти, И. А. и Р. Левины, Л. Э. Конюс, А. И. Венгерова, А. К. Боровский и др. Что же касается веры Рахманинова в то, что Америка обладает почти неограниченными возможностями и способна развиться в великую музыкальную нацию, то в этом, думается, русский музыкант преувеличил возможности как Америки, так и, если брать шире, ресурсы капиталистической общественной системы. Созданная в СССР система музыкального образования, о которой Рахманинов, по понятным причинам, не мог знать и даже догадываться, намного превосходит то, что было и в дореволюционной России, и что мы имеем сейчас в странах Нового Света и Запада. Как неоднократно отмечалось, особенно уязвимо там начальное образование, которое должно закладывать основу для дальнейшего развития. Преобладают частные школы обычно весьма низкого уровня, а государственные —

превращены, по сути, в своего рода досуговые центры, не дающие той фундаментальной подготовки, которая позволяла бы каждому талантливому учащемуся стать в дальнейшем полноценным профессионалом. Вспоминаются слова Т. П. Николаевой, не любившей давать мастер-классы за рубежом, поскольку считала, что, как она образно выражалась, «бесмысленно учить танцевать тех, кто не умеет нормально ходить». Помню сетования Д. А. Паперно, преподававшего с 1977 года в частном университете Де Поля в Чикаго, на обилие слабых учеников уровня старших классов наших ДМШ и младших курсов музыкальных училищ. Не могу забыть также и один из разговоров в середине 1990-х годов с Л. Н. Власенко, только что вернувшимся тогда с мастер-классов, проведенных им в Джульярдской школе — лучшем музыкальном учебном заведении США. «Боже, как я счастлив быть в Московской консерватории! — с нескрываемой радостью восклицал он. — Здесь такие замечательные ребята, я получаю от уроков такое удовольствие! Они прекрасно подготовлены, мгновенно реагируют на замечания, а многих и учить-то особо нечему! Совершенно иная обстановка в Джульярде: очень слабые и инертные студенты, с которыми приходится заниматься — и часто безуспешно — самыми элементарными вопросами. Не помогают тут никак шикарные классы, снабженные звукозаписывающей аппаратурой». Так что надежды Рахманинова в этой области, судя по всему, не оправдались.

Сам Рахманинов не любил преподавать, да и не имел для этого возможности, хотя изредка слушал лучших учеников какого-либо университета и давал советы. Вот почему на вопрос Броуэр о его педагогической деятельности Рахманинов решительно отвечает: *«Нет, я не преподаю фортепьяно, поскольку у меня нет времени. Очень скоро я начну долгое турне продолжительностью нескольких месяцев. Мои летние каникулы я обычно провожу по другую сторону Атлантики. Но всякий раз, когда появляются время и возможность для спокойных размышлений и занятий, я обращаюсь к сочинительству»* [15, 10–11].

## У НАЧИНАЮЩИХ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ЛУЧШИЕ УЧИТЕЛЯ

Продолжая разговор о потребности в хороших учителях для тех, кто желает из-

учать музыку, Рахманинов говорит: *«Часто утверждают, что для начинающих безразлично, какой учитель будет его учить. Никогда не было большего заблуждения. Ребенку, который обнаруживает признаки музыкальных способностей, нужно обеспечить самого лучшего учителя, которого можно найти в данной ситуации. Не отдавайте даже пятилетнего ребенка к плохому, неумелому учителю. Все, что будет сделано неверно, должно будет переделываться, что является непростой задачей, так как ранние впечатления, как известно, являются самыми стойкими»*.

*«Следует надеяться, что наступит день, когда не останется плохих учителей, так как все они будут в состоянии преподавать на высоком уровне и будут осознавать свое высокое призвание и замечательные возможности»* [15, 11].

По поводу чрезвычайной важности начального этапа обучения, во-многом определяющего дальнейшее музыкальное развитие учащихся, невозможно не согласиться с Рахманиновым. Эта проблема всегда была актуальна в прошлом и остается актуальной сегодня. Старший рахманиновский современник, педагог и методист А. Н. Буховцев еще в 1890 году писал: «При “элементарном” (то есть начальном. — А. М.) обучении “пробелы” особенно долго и вредно отзываются на успехах ученика» [1, 7]. Рахманинов, конечно, хорошо помнил, с какой исковерканной постановкой рук пришел к Звереву маленький Игумнов, так что первое время педагогу пришлось заниматься с ним налаживанием «механизма» не за роялем, а за письменным столом. Увы, «постановочные вопросы» и в нынешней массовой музыкальной педагогике далеко не всегда решаются удовлетворительно...

Подводя итог нашему изложению и рассмотрению беседы Рахманинова с Броуэр, укажем, что, хотя в данном интервью нет каких-то совершенно неизвестных (по сравнению с уже опубликованными в других материалах) наблюдений мастера, новые оттенки мыслей и в ряде случаев их более подробное изложение имеют для нас немалую ценность. Даже и повторенные в чем-то размышления выдающегося музыканта по-своему показательны и поучительны: они подчеркивают большую значимость для него (и для нас) высказанных мыслей и его твердую убежденность в их правоте и пользе.



## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Буховцев А. Н.* Записки по элементарной фортепианной педагогике. Руководство для молодых преподавателей. М. : Унив. тип., 1890. 57 с.
2. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. З. А. Апетян. Т. 1. М. : Музыка, 1988. 528 с.; Т. 2. М. : Музыка, 1988. 666 с.
3. Классик против ультрамодернистской музыки. Беседа Хэрриет Броуэр с Николаем Метнером; пер. с англ. А. М. Меркулова / предисл. и коммент. А. М. Меркулова // Николай Метнер: к 140-летию композитора: сборник статей и воспоминаний / ред.-сост., отв. ред. Е. Б. Долинская. М. : НИЦ Московская консерватория, 2021. С. 100–108.
4. *Коган Г.* Рахманинов и Скрябин // Г. Коган. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1985. Вып. 3. С. 140–150.
5. *Меркулов А. М.* Методика обучения игре на фортепиано. Примерная программа дисциплины. М. : Дека-ВС, 2020. 52 с.
6. *Меркулов А. М.* Мимика и жестикация пианиста в системе исполнительских средств // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1. С. 35–50; № 2. С. 22–48.
7. *Меркулов А. М.* Мимико-жестовая индивидуальность исполнителя: Скрябин, Рахманинов и другие // Музыкант-классик. 2018. № 4. С. 36–42; № 8. С. 36–42.
8. *Метнер Н. К.* Воспоминания. Статьи. Материалы / сост. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1981. С. 215.
9. *Музалевский В.* Записки музыканта. Л. : Музыка, 1969. 216 с.
10. *Прокофьев С.* Дневник. 1907–1933. Ч. I. 1907–1918. 814 с.; Ч. II. 1919–1933. 896 с. Париж : ДИАКОМ, 2002.
11. Рахманинов в квадрате / сост. Н. Енукидзе. М. : Классика-XXI, 2008. 57 с.
12. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: в 3-х т. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост. З. А. Апетян. М. : Советский композитор, 1978. 647 с.
13. *Barber Ch.* Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002. 431 p.
14. *Brower H.* Vital Points in Piano Playing. Composite Principles Deduced from Talk with Eminent Pianists and Teachers // Brower H. Piano Mastery. Talks with Master Pianists and Teachers. Vol. 1. New

York: Frederich A. Stokes Company, 1915. P. 264–268.

15. *Rachmaninoff S.* Serious Piano Practice Is a Necessity in America // Brower H. Modern Masters of the Keyboard. New York: Frederich A. Stokes Company, 1926. P. 1–11.
16. *Prokofiev S.* Futurism in Music // Brower H. Modern Masters of the Keyboard. New York, Frederich A. Stokes Company, 1926. P. 223–234.

## REFERENCES

1. Bukhovtsev A. N. Zapiski po elementarnoi fortepiannoi pedagogii [Notes on Elementary Piano Pedagogy : guide for young teachers]. Moscow, 1890. 57 p. (In Russian)
2. Apetyan Z. A. (ed.) Vospominaniya o Rakhmaninove [Memories of Rachmaninoff : in 2 vol.]. Moscow, 1988. Vol. 1. 528 p.; Vol. 2. 666 p. (In Russian)
3. Dolinskaya E. B. (ed.) Classical vs. Ultra-modern Music. Harriette Brower's Conversation with Nikolai Medtner (translated from English, foreword and comments by A. M. Merkulov). *Nikolai Medtner: k 140-letiyu kompozitora: Sbornik statei i vospominanii* [Nikolai Medtner: to the 140<sup>th</sup> Anniversary of the Composer: Collection of Articles and Memories]. Moscow, 2021. P. 100–108. (In Russian)
4. Kogan G. Rachmaninoff and Scriabin. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Issue 3. Moscow, 1985. P. 140–150. (In Russian)
5. Merkulov A. M. Metodika obucheniya igre na fortepiano. Primernaya programma distsipliny [Methods of Teaching the Piano. Exemplary Programme of the Discipline]. Moscow, 2020. 52 p. (In Russian)
6. Merkulov A. M. Facial Expressions and Gestures of a Pianist in the System of Performing Resources. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly Papers of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2014, no. 1. P. 35–50; no. 2. P. 22–48. (In Russian)
7. Merkulov A. M. Mimic-Gestural Individuality of the Performer: Scriabin, Rachmaninoff and Others. *Muzykant-klassik* [Musician-Classical]. no. 4. P. 36–42; no. 8. P. 36–42. (In Russian)
8. Apetyan Z. A. (ed.) Metner N. K. Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Medtner N. K. Memories. Articles. Materials]. Moscow, 1981. 215 p. (In Russian)



9. Muzalevsky V. Zapiski muzykanta [Notes of the Musician]. Leningrad, 1969. 216 p. (In Russian)
10. Prokofiev S. Dnevnik 1907–1933 [Diary. 1907–1933]. Paris, 2002. Part I. 1907–1918. 814 p.; Part II. 1919–1933. 896 p. (In Russian)
11. Ehlukidze N. (ed.) Rakhmaninov v kvadrate [Rachmaninoff Squared]. Moscow, 2008. 57 p. (In Russian)
12. Apetyan Z. A. (ed.) Rachmaninoff S. V. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage : in 3 vol.]. Vol. 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yū. Pis'ma [Memories. Articles. Interviews. Letters]. Moscow, 1978. 647 p. (In Russian)
13. Barber Ch. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Lanham, 2002. 431 p. (In English)
14. Brower H. Vital Points in Piano Playing. Composite Principles Deduced from Talk with Eminent Pianists and Teachers. *Brower H. Piano Mastery. Talks with Master Pianists and Teachers*. Vol. 1. New York, 1915. P. 264–268. (In English)
15. Rachmaninoff S. Serious Piano Practice Is a Necessity in America. *Brower H. Modern Masters of the Keyboard*. New York, 1926. P. 1–11. (In English)
16. Prokofiev S. Futurism in Music. *Brower H. Modern Masters of the Keyboard*. New York, 1926. P. 223–234. (In English)

*Информация об авторе:*

**Меркулов А. М.** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства.

*Information about the author:*

**Merkulov A. M.** — Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of History and Theory of Performance Art.

Статья поступила в редакцию 15 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 28 ноября 2023 года; принята к публикации 30 ноября 2023 года.

The article was submitted November 15, 2023; approved after reviewing November 28, 2023; accepted for publication November 30, 2023.

