

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202504201

А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР КАК УЧЕНИК П. А. ПАБСТА*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 подробно рассматриваются вопросы творческого взаимодействия и уровней преемственности в деятельности учителя и ученика: П. А. Пабста (1854–1897), одного из выдающихся пианистов-педагогов Московской консерватории последних десятилетий XIX века, и его воспитанника А. Б. Гольденвейзера (1875–1961), создателя известнейшей отечественной фортепианной школы первой половины XX столетия. Прослеживаются линии схождения и расхождений по различным аспектам кардинальной проблемы исполнительской эстетики, таким как взаимоотношения в системе «композитор–исполнитель», проблема прав и обязанностей интерпретатора, подход пианиста к авторскому нотному тексту, взгляд на задачи редактирования сочинения. Рассматриваются элементы тождества и моменты несовпадений в исполнительском репертуаре. Изучаются точки пересечений и расхождений в решении конкретных проблем исполнительской выразительности: использовании приемов звукоизвлечения, артикуляции, педализации, агогики, темпо-ритмической драматургии и т. д. Анализируются также общие и конкретные педагогические принципы и методы работы двух музыкантов на предмет выявления подобия или различия их установок в таких сферах, как педагогический репертуар, темпы его освоения, содержание урока, показ за инструментом, характер словесных пояснений, эскизное изучение произведений, метод «сверхтрудностей», учет индивидуальности ученика.

Ключевые слова: А. Б. Гольденвейзер, П. А. Пабст, черты преемственности, творческие разногласия, стили интерпретации, средства исполнительской выразительности, редактирование нотного текста, педагогические приемы

Для цитирования: Меркулов А. М. А. Б. Гольденвейзер как ученик П. А. Пабста / Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 201–212. <https://doi.org/10.36871/hon.202504201>

Original article

A. B. GOLDENWEISER AS A STUDENT OF P. A. PABST*Alexander M. Merkulov*

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

This article is the first to examine in detail the creative interaction and continuity in the work of teacher and student. The teacher was P. A. Pabst (1854–1897), one of the outstanding piano pedagogues of the Moscow Conservatory in the late XIXth century, and his student was A. B. Goldenweiser (1875–1961), founder of one of the most famous Russian piano schools in the early XXth century. The article traces the similarities and differences in various aspects of

© Меркулов А. М., 2025

the fundamental performance aesthetics issues, such as the relationship between composer and performer, the interpreter's rights and obligations, the pianist's approach to the composer's musical score, and their views on editing a composition. It also examines the common and different elements in the performers' repertoire. It considers the points of intersection and divergence when solving specific problems of performance expression, such as the use of sound production techniques, articulation, pedaling, agogics, tempo-rhythmic dramaturgy, etc. The general and specific pedagogical principles and methods employed by the two musicians are analysed to identify the similarities and differences in their approaches to the pedagogical repertoire, pace of mastery, lesson content, instrument demonstration, verbal explanations, preliminary work on pieces, the "super-difficulties" method and consideration of student's individuality.

Keywords: A. B. Goldenweiser, P. A. Pabst, features of continuity, creative differences, interpretation styles, means of performance expression, editing of musical notation, pedagogical techniques

For citation: Merkulov A. M. A. B. Goldenweiser as a Student of P. A. Pabst. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 4 (45). P. 201–212. <https://doi.org/10.36871/hon.202504201> (In Russian)

В 2025 году музыкальная общественность России отмечает 150-летие со дня рождения Александра Борисовича Гольденвейзера — выдающегося отечественного пианиста-педагога первой половины XX века, создателя одной из крупнейших пианистических школ страны. Исполнительские и педагогические принципы музыканта неоднократно становились предметом рассмотрения исследователей и освещались в воспоминаниях учеников. При этом ряд аспектов творческой личности Гольденвейзера остался освещен явно недостаточно. В частности, не удостоилась должного внимания ученых такая важная сторона в формировании пианиста, как воздействие учителей по фортепиано на становление его творческого лица, что чаще всего (хотя и не всегда) имеет основополагающее значение для всей дальнейшей деятельности подопечного.

Попытаемся в указанном ракурсе взглянуть на творческие связи Гольденвейзера с его главным и непосредственным фортепианным педагогом в Московской консерватории Павлом Августовичем Пабстом и понять, что взял от него его ученик, а что отвергнул и почему, более того — подверг порицанию некоторые аспекты деятельности своего наставника, под руководством которого занимался четыре года (1891–1895) и заканчивал вуз. Напомним, что перед этим Гольденвейзер два года обучался в классе А. И. Зилоти, который в 1891 году ушел из консерватории.

Скажем сразу, что творческое общение ученика с его основным учителем по фортепианному классу, как, впрочем, и с другими его наставниками, было совсем не простым и как будто даже малопродуктивным. Спустя 40 лет после окончания консерватории бывший воспитанник так оценивал итоги своего

обучения под их руководством: «Я многим обязан и Зилоти, и Пабсту в отношении своего музыкального развития. Однако никаких обобщающих методических установок от них обоих я не получил» [9, 153].

Не менее показательно и замечание Гольденвейзера, относящееся к его доконсерваторскому учителю фортепианной игры В. П. Прокунину: «При всей моей любви и благодарности к памяти Василия Павловича, я должен сказать, что с точки зрения фортепианной школы его занятия со мной не были достаточно рациональны. В пианистическом смысле за годы занятий у Василия Павловича (от 8 до 14 лет) я получил значительно меньше, чем если бы эти занятия были поставлены так же рационально, как мое общее музыкальное развитие» [8, 180].

Нельзя не обратить внимания и на следующее обобщающее наблюдение Гольденвейзера: «Порою мне кажется, что у своих учеников я научился большему, чем у своих учителей» [10, 30].

Однако не будем впечатляться сказанным и постараемся понять, что же все-таки ассимилировал Гольденвейзер (возможно, даже незаметно для себя самого) из исполнительского и педагогического опыта своих педагогов и прежде всего П. А. Пабста.

Нельзя не сказать, что в принципе творческие взаимоотношения учителя и ученика складываются всякий раз по-разному. Тут многое зависит от сходства или различия их художественных установок, гибкости или жесткости их творческих позиций, их психологической совместимости или несовместимости и т. д.

Чаще всего эти отношения более или менее гармоничны, и ученик, беря от учителя

много ценного и близкого для себя, находится, таким образом, в русле традиции своего педагога, наследуя в той или иной степени его общие музыкантские подходы и частные исполнительские приемы.

Бывает и наоборот. Воспитанник, если и не уходит в класс другого преподавателя, то либо заимствует лишь малую часть присутствующих наставнику принципов, либо внешне подчиняется исповедуемому педагогом «правилам игры», чтобы по окончании учебы решительно отбросить большинство из них. И в этом нет ничего предосудительного: яркие творческие личности могут быть очень разными, если не полярными по своим творческим устремлениям.

Вообще преемственные отношения между педагогом и учеником далеко не столь прямолинейны и однозначны, как кажутся на первый взгляд и как часто рисуются на генеалогических педагогических схемах. Примеров такого рода можно привести немало. Один из самых показательных, демонстрирующий контраст творческих манер наставника и воспитанника, — А. Б. Гольденвейзер и С. Е. Фейнберг.

Отметим сразу, что отношения Гольденвейзера со своими учителями, в том числе с Пабстом, были непросты и неформальны. Но даже такие случаи отнюдь не должны означать того, что не следует изучать сближающее или отдаляющее, соединяющее или разъединяющее, общее или отличное в творческих направлениях учителя и ученика, — напротив, исследуя эти «сходства–расхождения» в искусстве обоих, можно, на наш взгляд, лучше представить себе художественные индивидуальности и того, и другого...

Укажем при этом особо, что по-человечески Александр Борисович был необычайно привязан ко всем своим педагогам, был с ними в самых добрых личных отношениях, сохранял о них благодарную память; портреты всех троих его наставников — Прокунина, Зилоти и Пабста — висели (среди многих других) в его консерваторском классе № 42. В самые первые годы после смерти Пабста Гольденвейзер исполнял в память о нем отдельные его транскрипции музыки Чайковского и Рубинштейна, помогал его вдове Александре Петровне Пабст...

* * *

Проследим, прежде всего, точки схождения и расхождений по кардинальной проблеме исполнительской эстетики: взаимоотно-

шений в системе «композитор–исполнитель», то есть проблеме прав и обязанностей интерпретатора, его подхода к авторскому нотному тексту.

То, что было решительно отвергнуто Гольденвейзером у Пабста (и у Зилоти, а также у других пианистов, в частности у А. Шнабеля и А. Корто), — это достаточно вольное обращение с нотным текстом исполняемых сочинений, проявлявшееся, прежде всего, в выступлениях на сцене.

Пабст не боялся подчас добавлять кое-что в исполнявшиеся им сочинения (например, глубокие басы в концовках) или переносить какие-то элементы фактуры на октаву вверх (чаще всего тоже в заключительных тактах). В сохранившейся звукозаписи пьесы «Шопен» из шумановского «Карнавала» (1890-е годы) слышно, что Пабст расширил фортепианную фиоритуру, выписанную композитором в тексте мелкими нотами. Такого рода ретуши, хотя и немногочисленные, имеются в нотах из его личной библиотеки: нескольких пьесах П. И. Чайковского или в произведениях Г. А. Пахульского, которые Пабст играл в концертах и проходил с учениками. Более того, одну из вариаций (№ 6) в цикле Чайковского *op.* 19 Пабст исполнял в своей виртуозной транскрипции¹, да еще как-то раз в присутствии автора, который, впрочем, принял ее.

Явления такого рода исполнительского сотворчества, безусловно, были восприняты Пабстом (как и Зилоти) от Листа и листовского окружения. Отсюда сильное увлечение Пабста (и меньшее — Зилоти) созданием и исполнением разного рода переложений, транскрипций, фантазий и парафраз.

В этом вопросе Гольденвейзер (не создавший, заметим кстати, ни одной транскрипции!) стоял на противоположных позициях, не считая транскрипцию заслуживающей серьезного внимания музыканта. Не случайно он резко отрицательно отзывался о транскрипциях Годовского этюдов Шопена, в то время как, например, Нейгауз считал эти виртуозные обработки очень интересными и ценными.

Гольденвейзер не допускал также — в отличие от Пабста (и Зилоти) — какое бы то ни было вторжение в авторский нотный текст при *исполнении* сочинения. Но еще большее неприятие и даже раздражение

¹ Сохранился автограф этой версии, названный Пабстом «Этюд».

(на наш взгляд, далеко не всегда оправданное, но тем более показательное) вызывали у Гольденвейзера *редакторские работы* Пабста (и Зилоти). А надо сказать, что Александр Борисович резко разграничивал интерпретацию, выраженную в звуках, и интерпретацию, как говорится, «написанную пером» в нотах.

В отзыве на диссертацию, посвященную фортепианному творчеству Аренского и Танеева (1955), Гольденвейзер, выступавший на защите в качестве официального оппонента, высказал показательный упрек диссертанту: «По-моему, автор сделал ошибку, подвергнув недостаточно резкой критике ту редакцию Концерта Аренского, которую мы все знаем, — редакцию Пабста, грубо искажившего текст, внесшего безвкусные оттенки и во многом изменившего ноты. Когда я в 1899 году играл этот Концерт в Петербурге, оказалось, что партитура была напечатана без ведома автора, с целым рядом искажений. Мне очень больно, что два моих учителя, которых я очень любил и как музыкантов высоко ценил — Пабст и Зилоти — как редакторы, ничего, кроме резкого осуждения не вызывают. То, что сделал Зилоти со Вторым концертом Чайковского, некоторыми произведениями Аренского, Баха и т. д., может вызвать только негодование» [11, 331].

Попробуем разобраться, однако, насколько обоснованы высказанные Гольденвейзером обвинения. Предварительно подчеркнем: уже тот факт, что Александр Борисович — подобно своим знаменитым учителям — столько времени и сил отдал редактированию (а он занимался подготовкой разного рода редакций более полувека — практически всю свою долгую сознательную жизнь в искусстве), свидетельствует о сильной глубинной преемственности между наставниками и воспитанником и о прямой передаче приверженности к *редактированию как традиции*, что принципиально важно само по себе. Другое дело, в какой степени были близки или далеки в этой общей редакторской сфере деятельности их творческие позиции.

Что касается резко раскритикованной Гольденвейзером редакции Пабста Фортепианного концерта Аренского, то, прежде всего, надо отметить большую личную — человеческую и творческую — дружбу Павла Августовича и Антония Степановича. Пабст играл в концертах сочинения Аренского,

что было редкостью в то время; он впервые исполнил посвященную ему Сюиту Аренского «Силуэты» для двух фортепиано (вместе с Танеевым, 1892), был первым исполнителем того самого Концерта, о редакции которого идет речь. Премьера Концерта (Пабст был за роялем, Аренский — за дирижерским пультом) замечательно прошла в Москве в марте 1889 года, о чем писали Г. А. Ларош (Московские ведомости. 1889. 11 марта. С. 3) и Н. Д. Кашкин (Артист. 1890. Январь. С. 153). (Кстати сказать, А. Д. Алексеев и М. А. Смирнов ошибочно указали, что Гольденвейзер впервые исполнил фортепианный концерт Аренского в феврале 1899 года в Петербурге, тогда как на самом деле Пабст был первым исполнителем концерта десятью годами раньше, в древней столице).

В своей редакции Пабст не сделал ничего экстраординарного. В сравнении с нередктированным изданием он добавил тщательно выписанную аппликатуру, указания педализации, уточняющие динамические, темповые, фразировочные и артикуляционные обозначения, детализированные словесные определения характера эпизодов, варианты перераспределения нотного текста между партиями обеих рук и т. д. Так что никаких серьезных изменений (структуры, фактуры, мелодии, гармонии, ритмики) здесь нет. Обилие дополнительных исполнительских указаний продиктовано, во-первых, педагогической заданностью издания (ученики любят, чтобы им все «разжевывали») и, во-вторых, интерпретаторской его направленностью (желанием запечатлеть собственный подход к сочинению). Подчеркнем, что все, использованное Пабстом, — обычный арсенал приемов редактора, за употребление которых никого нельзя упрекать.

Ряд этих приемов использовал и сам Гольденвейзер, особенно широко — в первый период своей редакторской работы². Говоря о редакциях этого времени сочинений Моцарта и Бетховена, гольденвейзеровский ученик Д. Д. Благой справедливо отмечал: «Отступления Гольденвейзера от точной передачи подлинного авторского текста наблюдались в отношении лиг и других штриховых обозначений, ряд непоследовательностей присущ был аппарату его изданий» [3, 111]. То же самое можно сказать и отно-

² Д. Д. Благой делит деятельность своего учителя как редактора на три этапа: дореволюционный, с конца 1920-х до конца 1930-х годов и послевоенный.

сительно сделанных тогда Гольденвейзером редакций фортепианных произведений Шумана (впервые они были изданы в пяти томах в 1908–1914 годах). Лигатура в них настолько далека от авторской, что современные текстологи уртекстовых изданий (зарубежные и российские) обычно обходят редакцию Гольденвейзера стороной как несуществующую. Можно сказать, что здесь ученик выступил как правоверный последователь своего впоследствии раскритикованного учителя. Отметим еще, что Александр Борисович, работая над шумановскими произведениями, излишне доверял редакции Клары Шуман и в ряде случаев ошибочно опубликовал, например, ее темповые обозначения как принадлежащие автору, что привело к искажениям композиторских указаний³. Очевидно, он никак не мог допустить, что супруга великого композитора может на такое решиться...

Получается, что в 1910-х годах Гольденвейзер-редактор был, как это ни парадоксально, во многом близок Пабсту-редактору. Его изменения и дополнения в плане артикуляции, фразировки, темпо-ритма и динамики (последние даны мелким шрифтом) весьма существенны. Вместе с тем эти изменения у него, как и у его учителя, по-своему правомерны. И Пабст, и Гольденвейзер пытались здесь объединить два типа редакции — педагогическую и исполнительскую. И каждый в меру своих творческих возможностей и возможностей полиграфии (у Гольденвейзера они были богаче) по-своему решал эту проблему.

На позициях своей первоначальной редакции произведений Шумана Гольденвейзер остался до конца своих дней, не пересматривая в дальнейшем эту собственную редакторскую работу начала XX века. А ведь в последней остались сохраненными (помимо отмеченного выше) внесенные редактором в авторский текст цезуры в виде дополнительных пауз между пьесами шумановских сюитных циклов, что меняет авторский характер развертывания произведения⁴.

В итоге получается, что ученик, резко критикуя позицию учителя как редактора, фактически остался, как это ни парадок-

сально, на позиции порицаемого им наставника, продолжив в этой репертуарной сфере (имеем в виду сочинения Шумана) его редакторскую линию... Правда, в поздний (послевоенный) период деятельности Гольденвейзер пересмотрел свои редакторские принципы относительно музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена и отказался от приоритетных установок своего учителя...

* * *

Попробуем теперь всмотреться в детали *исполнительского искусства* Гольденвейзера с точки зрения обнаружения в них каких-либо черт преемственности относительно пианизма его главного консерваторского учителя.

На первый взгляд, стиль игры у обоих был весьма различный.

В самом деле, Пабст был прежде всего артист большого масштаба, выделялся монументальностью и виртуозным размахом игры, с блеском исполнял труднейшие транскрипции (типа «Дон-Жуана» Моцарта – Листа и Увертюры к «Тангейзеру» Вагнера – Листа). Считалось, что Пабсту, обладавшему мощным пианистическим «голосом», особенно удаются произведения для фортепиано с оркестром — концерты Листа, Сен-Санса, Рубинштейна, Чайковского, а также крупные по составу фортепианные ансамбли — квартеты и квинтеты Шумана, Гольдмарка, Рубинштейна. В этом наставник и воспитанник были антиподами.

Гольденвейзер, играя сочинения разного рода, был в целом, особенно после 1910-х годов, пианистом камерного плана. Характеризуя его исполнительскую манеру, А. А. Альшванг справедливо указывал: «Его игра лишена монументальности, виртуозного размаха. <...> Мы не ищем в этой игре физической мощи, чувственного обаяния» [2, 104]. Как утверждал Д. А. Рабинович, «техника одного из характерных пианистов рационалистического склада, Гольденвейзера, являлась весьма умеренной» [22, 154]. Не случайно и Л. Е. Гаккель считал, что «литотичность (от «литота» — преуменьшение) была главным свойством исполнительского стиля Гольденвейзера» [5, 686–687]. Формулировку Гаккеля Б. Б. Бородин раскрывает как «сознательное ограничение художественных средств» вследствие, в том числе, «хорошо осознаваемых самим музыкантом сугубо индивидуальных психофизических ограничений» [4, 358–359].

³ О темповых отклонениях от шумановского оригинала в редакциях Гольденвейзера см.: 19, 62.

⁴ На примере «Карнавала» эта особенность редакции Гольденвейзера прослежена нами в книге: [19, 64, 65].

Все так, однако в определенном отношении в манере игры учителя и ученика все же было и нечто сходное. И Пабст, и Гольденвейзер не были пианистами стихийного, «дионисийского», ярко эмоционального плана. В их искусстве не раз отмечалась некоторая холодноватость, сдержанность, рациональность, отстраненность.

Ученица Пабста А. П. Островская писала о своем учителе: «Его любимыми композиторами были Шуман, которого он очень хорошо интерпретировал, и Лист, которого он играл прекрасно, но несколько холодно» [21, 117]. То же отмечал в своем наставнике и сам Гольденвейзер: «В игре Павла Августовича был некоторый холодок: в силу этого лиризм шопеновского типа был мало ему свойственен, но немногие артисты так замечательно играли Шумана, как он. Пабст был также блестящим исполнителем произведений Листа» [8, 196–197].

Похоже характеризовалась игра Гольденвейзера — не всегда, но достаточно часто. Так, исполнение Моцарта в дуэте со скрипачом Б. О. Сибором в 1911 году было обозначено в рецензии как «холодное и бесцветное» [цит. здесь и далее по: 23, 98–113], а в исполнении годом раньше сонат Бетховена указывалось, что «Гольденвейзер по своей природе классик, Сибор же гораздо более современен по своей натуре». Примечательна и следующая констатация критика: «Самые шумные аплодисменты достались Гольденвейзеру за превосходное, хотя чуть-чуть суховатое исполнение “Танцев давидсбюндлеров” Шумана». Другой рецензент отмечал нечто подобное: «Его недостаток — некоторая отвлеченность, схематичность исполнения, на этот раз, впрочем, гораздо реже, чем раньше, граничившая с тем, что называется “сухостью”».

При рассмотрении черт пианистического искусства Гольденвейзера в рецензиях нередко появлялись такие наблюдения и обобщения: «...пианист классически строгого, даже несколько “академического” стиля», «недостаток проникновенной непосредственности», «не всегда увлекательная игра», «благородная сдержанность игры», «классическое исполнение» и т. д. Известный традиционализм и академичность в искусстве Гольденвейзера отмечал и защищал Альшванг: «Мы уважаем [в его исполнении] элемент здоровой культурной традиции, имеющей законное право на существование рядом с дерзновенным порывом, устремленным к “новым берегам”» [2, 104].

Характер звучания рояля у Гольденвейзера был, скорее, именно пабстовским. У Павла Августовича порой отмечали суховатый, форсированный в *forte* звук. В. И. Сафонов, мастер тончайших оттенков, не любивший массивных и резких звучностей в *fortissimo*, как-то в сердцах и со свойственной ему грубоватостью назвал Пабста «несмотря на все его достоинства, все-таки барабанщиком» (а Ферруччо Бузони за его жесткий звук он хлестко переименовал в «Безруччо Безтони» [14, 26]). Игумнов, имевший в консерватории тех же учителей, что и Гольденвейзер, также отмечал, что «звучание у Пабста было слишком металлическое, открытое, кантилена была лишена теплоты и сочности» [цит. по: 20, 42]. Отголоски такого подхода к инструменту находим и в некоторых рецензиях на игру Гольденвейзера. Критики подчас называли его «пианистом не без некоторой суховатости в ударе» [цит. по: 23, 108]. Были и другие характеристики, но и приведенные обращают на себя внимание.

В связи со специфическими особенностями звучания рояля у каждого из рассматриваемых нами пианистов важным представляется аспект использования педали. Здесь, на наш взгляд, Гольденвейзер опять был близок к своему учителю.

Педадь в редакциях Пабста достаточно строгая, без каких-либо намеков на передозировку, хотя она не производит впечатления искусственно ограниченной. Это корректная, разнообразная, минимально необходимая педализация. По свидетельству Игумнова, Пабст педализировал достаточно лапидарно; полупедадь он почти не пользовался [цит. по: 20, 42].

Гольденвейзер следовал в этом линии Пабста: педальные обозначения в его редакциях даже более строгие и минимальны по продолжительности. Гольденвейзер писал, что выставленные им указания педализации адресованы «еще не достигшему подлинного мастерства пианисту» [7, 5]. Критикуя большую дробность и краткость многих обозначений педали в различных гольденвейзеровских редакциях, Игумнов и Нейгауз называли ее «санитарной» (стерильной) и «икающей» [см. об этом: 18, 139]. Такого рода упреки встречались еще в дореволюционной рецензии на редакции фортепианных произведений Шумана, выполненные Гольденвейзером.

Классицистская по духу педадь Гольденвейзера как бы противопоставлялась

педализации откровенно романтического плана, избыточной богатыми и смелыми звуковыми эффектами. Гольденвейзеровский ученик Д. А. Паперно указывал, что «педаль у наставника всегда в высшей степени экономна» [цит. по: 17, 462]. А. А. Николаев отмечал: «Одной из черт пианизма Гольденвейзера является весьма умеренная педализация, некоторая графичность четких контуров музыкального рисунка <...> Все это придает его исполнению своеобразный колорит, напоминая о связях стиля Шопена с пианизмом Моцарта» [цит. по: 13, 111]. Это слышно и в звукозаписях пианиста, например, прелюдий Скрябина *op.* 16, которые в исполнении Софроницкого или Нейгауза звучат совсем по-иному во многом благодаря применяемой по-разному правой педали.

В сфере метроритма в искусстве Гольденвейзера также прослеживается преемственность по отношению к стилю игры Пабста. Если другой наставник ученика — Зилоти, по мнению многих, злоупотреблял *rubato*, из-за чего его исполнение выглядело нередко манерным и чувственным, то Пабст исповедовал более строгую манеру игры, и не случайно, когда Игумнов после обучения у Зилоти был переведен в класс Пабста, Павел Августович сразу заметил юному пианисту: «У вас нет ритмус и техникум довольно грязный» [цит. по: 20, 42].

Я. И. Мильштейн в связи с этим писал: «Разумеется, Пабст был абсолютно чужд романтическим и импрессионистическим устремлениям Зилоти. *Ритмическая определенность*, ясность формы, шлифовка деталей у него всегда были на первом плане» [там же]. Эта сторона пианизма Павла Августовича оказалась близка Гольденвейзеру, всегда выступавшему против преувеличений в сфере агогики. Правда, Пабст любил частые небольшие колебания темпа и особенно скорые темпы (это слышно по записям его игры и по его редакторским указаниям, среди которых часто фигурирует ремарка *avante* — в переводе с итальянского «вперед»), он, по всей видимости, использовал и агогические темпо-ритмические нюансы, о чем говорят дополнительные пояснения в редакциях — *ritenuto*, *accelerando*, *a tempo*, *fermato*, *tenuto*). Но эти легкие отклонения были более умеренны, чем у Зилоти.

Позиция Гольденвейзера в данном вопросе ясна из его собственных высказываний и воспоминаний его учеников. «Прежде

всего, — писал Александр Борисович, — надо честно и аккуратно выучить ноты, брать мало педали, абсолютно не допускать *rubato*, чтобы все было безусловно точно на своем месте <...>. Другими словами, прежде чем играть свободно, надо поставить текст на точные “ритмические рельсы”; прежде чем отступать от схемы, надо ею овладеть» [10, 35]. Ученик Гольденвейзера А. Д. Алексеев вспоминал: «Во время занятий много говорилось о едином пульсе, пронизывающем сочинение... При этом пояснялось, что ритм не должен быть “механическим”» [1, 27]. Неумолимая требовательность Гольденвейзера к ритмической твердости в исполнении проявлялась в том, что он неоднократно упрекал даже Танеева в «торопливости ритма» и «недостаточной ритмичности» [12, 158].

* * *

Ряд приемов педагогической работы Гольденвейзер также, скорее всего, заимствовал из преподавательской практики Пабста.

Но прежде чем говорить о чисто профессиональной стороне дела, нельзя не сказать о замечательных человеческих качествах обоих музыкантов, можно сказать, прирожденных наставников. Оба отдавали преподаванию много сил и времени, оба любили учеников и любили заниматься с ними.

Пабстовские подопечные в своих воспоминаниях неизменно отмечали обаяние и заботливость их мэтра. А. П. Островская указывала: «Пабст внешне был холоден и недоступен, а с учениками мягок, обаятелен и скромен. Эти качества, соединенные с качествами пианиста и педагога, навсегда привязывали к нему учащихся» [21, 117]. Павел Августович был любимым учителем Н. К. Метнера; молодой пианист с упоением занимался в его классе в течение трех лет до внезапной кончины, а затем учился у В. Л. Сапельникова и В. И. Сафонова, которого недолюбливал из-за приказного тона в его преподавании⁵. Метнер неоднократно говорил своим ученикам, что «именно занятия с Пабстом в значительной степени способствовали его формированию как пиани-

⁵ Известно, что, несмотря на протесты Н. К. Метнера, он был вынужден выучить по предписанию педагога не нравившуюся ему «пустыньскую пьесу» «Исламей» Балакирева, а играть на дипломе — Пятый концерт Рубинштейна. О жесткой и не всегда оправданной репертуарной политике Сафонова писал и его другой ученик — И. А. Левин.

ста» [цит. по: 15, 19]. Трогательно относился Пабст к своей маленькой ученице «Лэнушке», как ласково называл он Е. И. Бекман-Щербину, обещая обеспечить ей после окончания консерватории блестящую зарубежную карьеру. Очень удручен был Пабст сведениями (к счастью, не подтвердившимися) о смертельной болезни Игумнова — пианиста, которого педагог весьма ценил, хотя его индивидуальность отличалась от пабстовской. А. Ф. Гедике также отмечал, что обаяние Пабста невозможно забыть. У Пабста дома одно время жил В. И. Буюкли, которого учитель буквально принуждал заниматься на рояле и спасал от отчисления из консерватории за экстравагантные дисциплинарные проступки.

Пабст уделял много внимания и Гольденвейзеру — больше, чем официально положено. Ученик отмечал, что он с Буюкли, жившим одно время у Пабста, ездил к нему летом в подмосковную Ахтырку, и педагог, позанимавшись с ними, без подготовки сыграл для них все новеллеты Шумана. А в другой раз, занимаясь дома, после удачно сыгранной Гольденвейзером мазурки Шопена Пабст, желая поддержать усилия подопечного, сыграл ему как бы в награду все мазурки польского композитора. Много дополнительного времени потратил профессор и тогда, когда требовалось выучить с Гольденвейзером Первый концерт Чайковского...

Гольденвейзер, в свою очередь, тоже немало сил вкладывал в работу с учениками, заботился об их будущем, что хорошо известно. О многом говорит уже то, что у него жил и воспитывался как приемный сын Г. Р. Гинзбург...

В сугубо профессиональных вопросах, связанных с различными аспектами методики преподавания, между учителем и учеником было немало общего.

Как известно, педагогическая репертуарная политика Павла Августовича заключалась в том, чтобы в занятиях с учениками не засиживаться долго на одних и тех же сочинениях и быстрее заменять их новыми (старые же при необходимости откладывать), стремясь, с одной стороны, побольше попробовать и пройти, с другой — избежать невольного навязывания своей трактовки, с третьей — учесть наклонности ученика (благодаря этому Пабст быстро выявил творческие пристрастия Игумнова).

Такая тактика резко отличалась, например, от репертуарной стратегии С. И. Та-

неева как педагога фортепианного класса. «Его кропотливость и педантичность, — сообщила А. П. Островская, — может быть, благотворно влиявшие на развитие контрапунктического дарования, на его занятиях по фортепиано отражались, безусловно, отрицательно. Сергей Иванович был слишком академичен и сух. Его ученики рассказывают, что он заставлял по полгода играть одну прелюдию и фугу Баха, находя ее все еще недоделанной».

Пабста, как указывалось, отличал иной подход. При этом, как вспоминала ученица, «Пабст (как впоследствии и его ученик Гольденвейзер. — А. М.) показывал очень просто, в его интерпретации не было выдумок и “отсебятины”» [26, 117].

Все отмеченное в связи с пабстовским репертуарным подходом можно отнести и к методу преподавания Гольденвейзера. Его ученица Л. М. Левинсон отмечала: «Молодым педагогам Александр Борисович рекомендовал не “застывать” на ограниченном и однообразном репертуаре; протестуя против отщепления пьесы чуть ли не в течение всего учебного года, он предостерегал от чрезмерного “прилизывания” исполнения в ущерб его непосредственности» [18, 179]. (От Пабста этот репертуарный прием унаследовал и развил еще один его ученик — Карл Августович Кипп, сочетавший эскизное прохождение многих сочинений с доработкой к экзаммену лишь нескольких из них).

Гольденвейзер использовал и применявшийся Пабстом прием репертуарного рывка — скачок в репертуарной сложности, когда ученику дается в качестве эксперимента произведение, превышающее, как кажется, его технические возможности⁶. Вот как об этом писала Островская: «Пабст придерживался метода сверхтрудностей. Например, я у него играла “Дон Жуана” Листа несмотря на то, что эта пьеса была мне не по силам. Однако я на ней проделала большую работу и хорошо продвинулась вперед» [26, 117].

Логика такого приема, ныне широко используемая в работе с талантливыми учениками, заключается в том, что, если воспитанник справляется, то он делает большой рывок в пианистическом развитии, если нет — все равно приобретает много ценных навыков, а произведение откладывается.

Взявший на вооружение этот метод учителя Гольденвейзер более расширительно

⁶ Этот прием применяли и Зилоти, и Сафонов.

и весьма образно рассказывал о нем: «Я обычно даю ученикам пьесы немного легче их возможностей, но иногда дам вещь значительно труднее; так, если больному предписана строгая диета, он шесть дней ее соблюдает, а на седьмой ему разрешают ее нарушить, и это дает хорошие результаты» [13, 29].

Близкой у Пабста и Гольденвейзера была манера давать краткие словесные пояснения. Г. Р. Гинзбург так описывал мудрость своего учителя: «Александр Борисович скуп и точно скажет, в чем ошибки ученика и что ему нужно сделать; скажет так общо и скуп, что вы не успеете уловить, как это важно. Но часто достигает цели не тот, кто много и правильно говорит...» [9, 210].

Конечно, немногословие Пабста было связано с трудностями во владении русским языком, но, думается, и по своей природе он не был словоохотлив, а когда ему было необходимо, мог или воспользоваться услугами переводчика или на ломаном русском выразить суть проблемы (вспомним приводившуюся выше пабстовскую характеристику игры юного Игумнова). Так или иначе, но манера проведения урока у обоих была сходной. Словесное общение на уроке у Пабста во многом дополняли и заменяли блестящий показ за инструментом и тщательно выписанные им в нотах ученика подробные исполнительские указания, по сути — его редакции, делаемые им постоянно.

К общим моментам в педагогических подходах и Пабста, и Гольденвейзера можно отнести и известную педагогическую гибкость, учет индивидуальных особенностей воспитанников. Так, Пабст по-разному вел миниатюрную Бекман-Щербину, сильную прежде всего своей мелкой техникой, и огненного по темпераменту Буюкли с более развитой крупной техникой. Что касается Игумнова, то Пабст поначалу вообще не хотел принимать его в свой класс, поскольку был недоволен ритмической неустойчивостью игры и слабой технической подготовкой переведенного к нему ученика, но скоро осознал своеобразие образно-содержательного мира подопечного и после прохождения с ним близких ученику по духу «Крейслериань» Шумана и Фантазии Шопена принял индивидуальность по-своему талантливой юноши. Как свидетельствовал сам подопечный, «мы с Павлом Августовичем быстро поладили, и он стал относиться ко мне наилучшим образом» [23, 41]. При этом Пабст дал Игумнову и солидную виртуозную подготов-

ку; многие до сих пор не верят, что ученик с блеском играл на концерте в Москве и на Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна в Берлине в 1895 году этюд «Мазепа» Листа...

Гольденвейзер, так же как и его учитель, понимал и принимал своеобразный пианистический почерк некоторых своих подопечных, отличавшийся от его собственного. Имеем в виду, к примеру, стили игры Лазаря Бермана или Дмитрия Башкирова. Трудно не согласиться с мыслью А. А. Альшванга, сформулированной в связи с педагогикой Гольденвейзера, которую вместе с тем можно отнести и к преподавательской деятельности его учителя Пабста: «Специфически-художественные принципы игры отдельных пианистов — питомцев музыканта — очень различны между собой, может быть, слишком различны для одной и той же школы, какова бы она ни была. Но в том-то и дело, что для педагогической работы наставника определяющими являются не интерпретации как таковые, — и в этом отношении он был чрезвычайно гибок <...>» [3, 108].

Итак, из двух главных наставников Гольденвейзера по фортепиано — Зилоти и Пабста — более значительное воздействие на него, на наш взгляд, оказал, несомненно, Павел Августович. Это именно так, даже если такое влияние оказалось для Александра Борисовича неосознанным.

Пабста и Гольденвейзера объединяло действительно многое: и постоянная интенсивная редакторская деятельность, и общность некоторых репертуарных сфер в исполнительстве и педагогике (оба — шуманисты: первый исполнял почти всего Шумана, заслужив восторженный отзыв Клары Шуман, редактировал и проходил в классе немало его сочинений, второй отредактировал все шумановские фортепианные произведения, многие из которых играл в концертах и прорабатывал на занятиях с воспитанниками). Оба редактировали произведения Шопена и Листа. Оба пропагандировали новые произведения своих современников, нередко участвуя в их первом исполнении (Пабст, к примеру, осуществил премьеры ряда сочинений Аренского, Корещенко, Пахульского, Рахманинова). Налицо и общность в характере звучания рояля (без чрезмерной тяжести и вязкости в звукоизвлечении), в ритмической упорядоченности игры (отсутствие агогических преувеличений), в особенностях показа за инструментом (безыскусного, объ-

ективного, без вычур), в принципах использования педали (приоритет гармонически чистого, ясного звучания). Сходны особенности проведения урока и черты репертуарной политики в развитии ученика — вообще определенная рациональность мышления, «по-немецки» рассудительный, аналитический склад ума, продуманная и планомерная система работы. К тому же оба концентрировали не много — не в ущерб работе с учениками.

После такой констатации можно ли утверждать, что преемственность между Пабстом и Гольденвейзером практически полная? Нет, конечно. В творческих принципах двух музыкантов есть и различия, что заставляет характеризовать уровень преемственности между учителем и учеником как средний. Расхождения имеются в принципах редактирования нотного текста и выборе произведений для этого (Пабст не играл и не редактировал сочинений Гайдна и Моцарта), в понимании прав исполнителя в отношении авторского нотного текста, в отношении к жанру транскрипции, в степени виртуозности и масштабности пианизма.

Конечно, Гольденвейзер испытал определенное влияние и другого своего кон-

серваторского учителя по специальному фортепиано — Зилоти, а также в немалой степени и Сафонова, педагога по камерному классу. С Зилоти, которого юный Гольденвейзер любил больше всех, уровень преемственных связей, как ни парадоксально, самый низкий: противоположность в направленности редакторской деятельности, антагонистичность эстетических взглядов на права исполнителя, несхожесть в подходе к обработкам, различие в общей звуковой атмосфере фортепианного звучания, полярность в использовании возможностей правой педали, несовместимость в решении темпо-ритмических задач.

С Сафоновым же степень преемственности достаточно высокая: оба пианиста камерного типа, оба довольно часто исполняли и проходили в классе сочинения венских классиков, обоим отличала тонкость пианистического рисунка, графичность колорита, нелюбовь к большой громкости, выдержанность классического стиля, известный академизм.

Впрочем, подробное рассмотрение этих и других творческих воздействий на Гольденвейзера и изучение их преемственной силы или слабости — задачи уже других статей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Алексеев А. Д.* Жизнь музыканта // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Д. Благой. М. : Советский композитор, 1969. 448 с.
2. *Альшванг А. А.* Советские школы пианизма. Очерк третий. А. Б. Гольденвейзер и его школа // Советская музыка. 1939. № 3. С. 103–108.
3. *Благой Д. Д.* О музыкальном редактировании // *Благой Д.* Избранные статьи о музыке. М. : Гуманитарный центр «Монолит», 2000. 256 с.
4. *Бородин Б. Б.* А. Б. Гольденвейзер-пианист: к вопросу об изучении его исполнительского наследия // *Семья музыканта: Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене.* М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 354–362.
5. *Гаккель Л. Е.* Пианисты // *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века.* М. : Государственный институт искусствознания, 1997. 876 с.
6. *Гинзбург Г. Р.* Стенограмма выступления на собрании 19 марта 1955 года, посвященном 80-летию А. Б. Гольденвейзера // *В классе А. Б. Гольденвейзера.* М. : Музыка, 1986. С. 209–211.
7. *Гольденвейзер А. Б.* 32 сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. М. : Музыка, 1966. 288 с.
8. *Гольденвейзер А. Б.* Воспоминания. М. : Дека-ВС, 2009. 559 с.
9. *Гольденвейзер А. Б.* Мой творческий путь // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сборник статей / сост. Д. Д. Благой. М. : Музыка, 1975. С. 152–159.
10. *Гольденвейзер А. Б.* Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // *В классе А. Б. Гольденвейзера* / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М. : Музыка, 1986. С. 27–43
11. *Гольденвейзер А. Б.* Фортепианное творчество А. С. Аренского и С.И. Танеева. Из отзыва на диссертацию // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сборник статей / сост. Д. Д. Благой. М. : Музыка, 1975. С. 330–333.

12. *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого (записи за пятнадцать лет). 3-е изд., доп. Т. 1: 1896–1909. М.; СПб. : Нестор-История, 2023. 496 с.
13. *Зетель И. З. Н. К.* Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. М. : Музыка, 1981. 231 с.
14. *Коган Г. М.* Ферруччо Бузони. М. : Советский композитор, 1971. 232 с.
15. *Левинсон Л. М.* О роли репертуара и концертных выступлений // В классе Гольденвейзера / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М. : Музыка, 1986. С. 177–186.
16. *Меркулов А. М.* Гольденвейзер и крупнейшие отечественные пианисты-педагоги: сравнительный анализ расхождений во взглядах // Семья музыканта: Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене / сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева. М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 448–478.
17. *Меркулов А. М.* «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Как исполнять Бетховена / ред.-сост. А. М. Меркулов. М. : ИД Классика–XXI, 2021. С. 127–157.
18. *Меркулов А. М.* Легенда о неисправном метрономе Р. Шумана и некоторые особенности исполнительской и редакторской деятельности Клары Шуман // Проблемы воспитания музыкантов-исполнителей : сборник научных трудов Московской консерватории. М., 1984. С. 62–79.
19. *Меркулов А. М.* Фортепианные сюитные циклы Шумана. Вопросы целостности композиции и интерпретации. М., 2011. 96 с.
20. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. М. : Музыка, 1975. 471 с.
21. *Островская А. П.* Из воспоминаний о Московской консерватории // Воспоминания о Московской консерватории / сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной. М. : Музыка, 1966. С. 113–120.
22. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1979. 320 с. Вып. 1.
23. *Смирнов М. А.* Исполнительская деятельность Александра Борисовича Гольденвейзера в оценке русской печати // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Д. Благой. М. : Советский композитор, 1969. С. 98–113.

REFERENCE

1. Alekseev A. D. The Life of a Musician. *Blagoy D. D. (ed.) A. B. Goldenweiser. Stat'i, material'y, vospominaniya* [A. B. Goldenweiser. Articles, Materials, and Memoirs]. Moscow, 1969. 448 p. (In Russian)
2. Alshvang A. A. Soviet Schools of Piano Playing. Essay Three. A. B. Goldenweiser and His School. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1939, no. 3. P. 103–108. (In Russian)
3. Blagoy D. D. On Musical Editing. *Blagoy D. D. Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected Articles on Music]. Moscow, 2000. 256 p. (In Russian)
4. Borodin B. B. A. B. Goldenweiser, the Pianist: on the Question of Studying His Performing Legacy. *Scriabin A. S., Nikolaeva A. Yu. (ed.) Semya muzykanta: Aleksander Goldenweiser doma, v klasse i na stsene* [The Musician's Family: Alexander Goldenweiser at Home, in the Classroom, and on Stage]. Moscow; Saint Petersburg, 2016. P. 354–362. (In Russian)
5. Gakkel L. E. Pianists. *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoi kul'turi XX veka* [Russian Music and the XXth century. Russian Musical Art in the History of XXth-century Artistic Culture]. Moscow, 1997. 876 p. (In Russian)
6. Ginzburg G. R. Transcript of a Speech at the Meeting on March 19, 1955, Dedicated to the 80th Anniversary of A. B. Goldenweiser. *V klasse A. B. Goldenweisera* [In the Class of A. B. Goldenweiser]. Moscow, 1986. P. 209–211. (In Russian)
7. Goldenweiser A. B. 32 sonaty Beethovena: ispolnitel'skie kommentarii [Beethoven's 32 Sonatas: Performance Comments]. Moscow, 1966. 288 p. (In Russian)
8. Goldenweiser A. B. Vospominaniya [Memoirs]. Moscow, 2009. 559 p. (In Russian)
9. Goldenweiser A. B. My Creative Path. *Blagoy D. D. (ed.) A. B. Goldenweiser. O muzykal'nom iskusstve* [A. B. Goldenweiser. On Musical Art]. Collection of articles. Moscow, 1975. P. 152–159. (In Russian)
10. Goldenweiser A. B. Thoughts on Music, Performing Art, and Piano Pedagogy. *Blagoy D. D., Goldenweiser E. I. (ed.) V klasse A. B. Goldenweisera* [In the Class of A. B. Goldenweiser]. Moscow, 1986. P. 27–43. (In Russian)

11. Goldenweiser A. B. The Piano Works of A. S. Arensky and S. I. Taneyev. From a review of a dissertation. *Blagoy D. D. (ed.) A. B. Goldenweiser. O muzykal'nom iskusstve [A. B. Goldenweiser. On Musical Art]*. Collection of articles. Moscow, 1975. P. 330–333. (In Russian)
12. Goldenweiser A. B. Vblizi Tolstogo (zapisi za pyatnadsat' let [Close to Tolstoy (notes from fifteen years)]). Vol. 1: 1896–1909. Moscow; Saint Petersburg, 2023. 496 p. (In Russian)
13. Zettel I. Z. N. K. Metner-pianist. *Tvorchestvo. Ispolnitelstvo. Pedagogika. [N. K. Medtner, the Pianist. Creativity. Performance. Pedagogy]*. Moscow, 1981. 231 p. (In Russian)
14. Kogan G. M. Ferruccio Busoni. Moscow, 1971. 232 p. (In Russian)
15. Levinson L. M. On the Role of Repertoire and Concert Performances. *Blagoy D. D., Goldenweiser E. I. (ed.) V klasse A. B. Goldenweisera [In the Class of A. B. Goldenweiser]*. Moscow, 1986. P. 177–186. (In Russian)
16. Merkulov A. M. Goldenweiser and the Foremost Russian Piano Pedagogues: a Comparative Analysis of Divergent Views. *Scryabin A. S., Nikolaeva A. Yu. (ed.) Semya muzykanta: Aleksander Goldenweiser doma, v klasse i na stsene [The Musician's Family: Alexander Goldenweiser at Home, in the Classroom, and on Stage]*. Moscow; Saint Petersburg, 2016. P. 448–478. (In Russian)
17. Merkulov A. M. “The Era of Urtexts” and Editions of Beethoven’s Piano Sonatas. *Merkulov A. M. (ed.) Kak ispolnyat' Beethovena [How to Perform Beethoven]*. Moscow, 2021. P. 127–157. (In Russian)
18. Merkulov A. M. The Legend of Robert Schumann’s Faulty Metronome and Certain Aspects of Clara Schumann’s Performance and Editorial Work. *Problemy vospitaniya muzykantov-ispolnitelei [Problems of Training Performing Musicians: collected scientific papers of the Moscow Conservatory]*. Moscow, 1984. P. 62–79. (In Russian)
19. Merkulov A. M. Fortepiannie syuitnye tsykli Shumana. *Voprosy tselostnosti kompozitsii i interpretatsii [Issues of Compositional Integrity of the Work and Integrity of the Interpretation]*. Moscow, 2011. 96 p. (In Russian)
20. Milstein Ya. Konstantin Nikolaevich Igumnov. Moscow, 1975. 471 p. (In Russian)
21. Ostrovskaya A. P. From Memories of the Moscow Conservatory. *Vospominaniya o Moskovskoi konservatorii [Memories of the Moscow Conservatory]*. Moscow, 1966. P. 113–120. (In Russian)
22. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil'. *Izbrannie stat'i [The Performer and Style. Selected Articles]*. Vol. 1. Moscow, 1979. 320 p. (In Russian)
23. Smirnov M. A. Alexander Borisovich Goldenweiser’s Performing Activities as Regarded by the Russian Press. *Blagoy D. D. (ed.) A. B. Goldenweiser. Stat'i, material'y, vospominaniya [A. B. Goldenweiser. Articles, Materials, and Memoirs]*. Moscow, 1969. P. 98–113. (In Russian)

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 31 октября 2025 года; одобрена после рецензирования 25 ноября 2025 года; принята к публикации 28 ноября 2025 года.

The article was submitted October 31, 2025; approved after reviewing November 25, 2025; accepted for publication November 28, 2025.