

**А. Д. РЕШЕТНИК**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*

## **ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ТВОРЧЕСТВА А. Д. КАМЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Понятие фортепианной культуры фигурирует во многих исследованиях и публикациях, однако представление советской фортепианной культуры в комплексном ключе нуждается в анализе, в связи с чем тема статьи является актуальной. Материалом для анализа стали различные публикации, посвященные проблемам советского пианизма, в центре которых располагается фигура выдающегося деятеля А. Д. Каменского. В статье отмечается, что универсализм фортепиано позволял этому инструменту образовывать вокруг себя смысловое художественное поле, в котором происходила коммуникация со слушателем. В этом смысловом поле для исполнителя-виртуоза, каковым и был А. Д. Каменский, ставились особые задачи. Характерный для музыкального мышления конца XIX–XX веков фортепианоцентризм, предполагавший именно этот инструмент в качестве основы популяризации и распространения музыки, наделил пианиста новой ролью – популяризатора и просветителя. В рамках представлений о пианисте-виртуозе исполнительский и композиторский род музыкальной деятельности тесно связаны. Получивший распространение в советской фортепианной культуре универсальный подход к фортепиано в первой половине XX века был подкреплен новыми тенденциями в образовании, целью чего было создать образ советского исполнителя-просветителя, ретранслятора советских ценностей.

В центре исследования – анализ феномена интегрального пианизма, характерного для фортепианной культуры первой половины XX века и ставшего отличительной особенностью деятельности А. Д. Каменского. Основными задачами, которые ставит перед собой автор статьи, являются раскрытие интегральности в качестве основополагающего свойства пианизма, а также выявление основных траекторий взаимодействия концертно-исполнительской, композиторской, воспитательно-педагогической и просветительской граней деятельности А. Д. Каменского. В статье подчеркивается, что А. Д. Каменский создал множество фортепианных транскрипций. В частности, отмечается, что Б. Асафьев высоко оценивал его транскрипцию «Весны Священной» И. Ф. Стравинского. Итогом проведенного анализа является финальный тезис об интегральности творчества А. Д. Каменского, сочетающего в себе просветительскую, композиторскую, педагогическую и собственно пианистическую грани деятельности.

Ключевые слова: А. Д. Каменский, фортепианное исполнительство, советский пианизм, интегральность как творческий феномен.

*Для цитирования: Решетник А. Д. Интегральность как свойство творчества А. Д. Каменского в контексте фортепианной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С 130-139.*

*DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_130*

**A. RESHETNIK**

*N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory*

## **INTEGRITY AS A FEATURE OF A. KAMENSKY'S WORK IN THE CONTEXT OF PIANO CULTURE**

The concept of piano culture appears in many studies and publications, however, the presentation of Soviet piano culture in a comprehensive manner requires analysis. Hence, the topic of the article is considered relevant. The material for analysis comes from various publications devoted to the problems of Soviet pianism, in the center of which stands the outstanding figure of the A. Kamensky. The article notes that the universalism of the piano allowed this instrument to form a semantic artistic field around it, in which communication with the listener took place. In this semantic field, specific tasks were set for

the virtuoso performer. Pianocentrism, characteristic of musical thinking at the end of the 19th and 20th centuries, which assumed this particular instrument as the basis for the popularization and dissemination of music, gave the pianist a new role as popularizer and educator. Within this framework of ideas about a virtuoso pianist, performer and composer roles were closely related. The universal approach to the piano, which became widespread in Soviet piano culture, was reinforced in the first half of the twentieth century by new trends in education, the goal of which was to create a new image of the Soviet performer. The focus of the study is the analysis of the phenomenon of "integral" pianism, characteristic of the piano culture of the first half of the twentieth century, which became a distinctive feature of A. Kamensky's performance. The main goal of the author is to reveal integrity as a fundamental property of pianism, as well as to identify the main trajectories of interaction between concert performance, composition and pedagogical activity of A. Kamensky. The article emphasizes that A. Kamensky created many piano transcriptions. In particular, it is noted that B. Asafiev highly appreciated his transcription of "The Rite of Spring" by I. Stravinsky. The result of the analysis is the final thesis about the integrity of Kamensky's work, that combines education, composition, pedagogy and pianism.

Keywords: A. D. Kamensky, piano performance, Soviet pianism, integrity as a creative phenomenon, communicative model of pianism

For citation: Reshetnik A. Integrity as a feature of A. Kamensky's work in the context of piano culture // South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 1. Pp. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766\_2024\_01\_130

Интенсивное развитие советской фортепианной культуры в первой половине XX века напрямую связано с преемственностью традиций русской фортепианной школы, определившей существенные черты отечественного пианизма. А. Д. Алексеев в своей работе «Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма» выделяет три ключевых свойства русской пианистической школы. Прежде всего, он говорит о серьезном отношении исполнителя к искусству, как средству воздействия на человека и возможности его воспитания. Также важным аспектом является развитие принципов художественного мышления в соответствии с умением ставить глобальные задачи. Необходимым свойством является наличие широкого художественного кругозора, определяющее свойство в «умении проникать в замысел композитора». [1, с. 26]. Благодаря этим основам, на горизонте российского пианизма появились такие выдающиеся фигуры как: С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Скрябин, Н. Метнер, блестяще сочетавшие в себе качества исполнителя и композитора.

Развитие композиторского и исполнительского потенциала было обоюдным в контексте реформы музыкального образования. Реформа музыкального образования 1925 года, идеологами которой выступили В. В. Щербачев и Б. В. Асафьев, опираясь на поддержку А. В. Оссовского, предложила систему преподавания практического сочинения, тесно связанную с теоретическими дисциплинами: мелодикой, гармонией и полифонией [2, с. 42]. «Одним из принципиальных нововведений было решение начинать занятия свободной композицией с

первого года обучения, параллельно с теоретическими дисциплинами» [Там же]. В докладной записке, аргументирующей необходимость реформы композиторского образования, говорилось, что музыкант «должен быть, прежде всего, мыслящим, широко образованным и инициативным музыкантом, он должен уметь не только излучать свою творческую энергию... но и преломлять в себе излучения окружающей среды, быть художественным политиком...» [Там же].

Эти изменения повлекли за собой взаимодействие теории и практики. А в воспитании пианиста-виртуоза, его навыках создания различных фортепианных транскрипций, особую роль играли факультативные занятия композицией и в частности, это было особенно важно для творческого формирования А. Д. Каменского.

Стремление к воспитанию универсальной личности музыканта, который должен быть «художественным политиком» и транслировать гуманистические идеи через мир звуков, не менее актуальна для формирования нового типа пианиста. Композитор и пианист, которые в большинстве случаев органично сочетались в деятельности музыканта, образовывали две взаимозависимые части творчества, позволяя говорить о творческой универсальности.

Универсализм фортепиано, позволял этому инструменту находиться в центре художественного поля, которое стало питательной средой фортепианной культуры, что наложило на личность пианиста-виртуоза особый груз ответственности за слушателя, предполагая необходимость просветительской и пропагандистской деятельности.

В работе «Об искусстве фортепианной игры» Г. Нейгауз говорил о том, что «концертирующий пианист должен быть пропагандистом, как и всякий другой художник» [3, с. 173]. Приводя в качестве наглядного примера деятельность Святослава Рихтера, Нейгауз отмечал, что пианист широко пропагандирует советскую, русскую и западную классическую музыку, противопоставляя ему далее Владимира Горовица, который в своем выборе репертуара отталкивался от того, что любит публика. Так, один в итоге «идет на поводу у публики, а другой ведет ее за собой, учитывая в то же время ее возможности и ее характер». «Девиз молодого Горовица – успех, прежде всего! Девиз Рихтера – прежде всего искусство. Второй девиз включает идею служения народу, первый предполагает идею угождения публике» [3, с. 173]. На примере высказываний Нейгауза, мы можем отметить то, что воспитательная и просветительская функции пианиста являются наиважнейшими носителями советской фортепианной культуры.

С. Я. Вартанов в своей докторской диссертации [4, с. 24] представляет коммуникативную цепочку, выстраивающую модель отношений композитора, исполнителя и слушателя. Тетрада: *исполнитель – произведение – инструмент – аудитория*, описывается С. Я. Вартановым на примере множества великих композиторов-пианистов, которые внесли свой весомый вклад в формирование коммуникативной системы фортепианной культуры. Это прежде всего: Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, С. Рахманинов, К. Дебюсси. Примечательно, что, представляя коммуникативную систему, С. Я. Вартанов отталкивается именно от исполнительства, в то время как в интегральной системе композитор-пианист, он же ставит автора музыкальных произведений на первое место, аргументируя это тем, что, именно создатели литературы для фортепиано, «соединили в одном лице творцов великих произведений и законодателей в сфере интерпретации» [4, с. 27].

Г. Г. Нейгауз предлагает исполнителю в качестве основы взаимодействия диалектическую триаду: *теза – музыка, антитеза – инструмент, синтез – выступление*, утверждая, что музыка живет внутри нас, а слух музыканта – это инструмент, частица объективного внешнего мира, которую нужно подчинить внутреннему миру творческой воли. На этой диалектике внутреннего и внешнего, тезы, антитезы, синтеза и резонанса со слушателем, в итоге выстраивается система взаимодействия пианиста с публикой [3, с. 15]. В такой, более сложной конфигурации восприятия, рождается синтетическая фигура посредника и создателя: композитора и пианиста, которая и оказывается в центре парадигмы фортепианной культуры.

Разделение композиторской и исполнительской видов деятельности заняло в истории европейской музыкальной культуры около полутора столетий, о чем сказано в диссертации Н. И. Мельниковой. Рассматривая историю понятия «виртуоз» и ссылаясь на работу А. И. Климовицкого, автор отмечает, что, «если в конце XVII века в Италии так называли *музыканта-профессионала*, в отличие от *любителя*, то позднее виртуозом стали уже именовать *музыканта-исполнителя*, в отличие от *композитора* [5, с. 28]». Окончательное разделение профессий и разлом прежних представлений о целостности личности музыканта – универсала – автора и исполнителя одновременно отмечается уже к концу первой четверти XIX столетия [6, с. 21]. Виртуозные импровизации и фантазии, которые далее перерастали в создание транскрипций, как справедливо утверждает Мельникова, «представляли собой мощные отголоски былого профессионального универсализма музыканта: в них присутствовала композиторская "выдумка" исполнителя, помноженная на блестящее владение инструментом» [Там же].

При внешнем разделении композитора и исполнителя, следует отметить, что все же исполнительская и композиторская сфера музыкальной деятельности неразрывно связана с универсальностью творческой личности и интерпретации произведения. Б. Асафьев писал, что «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей, а далее – в его повторных воспроизведениях слушателями» [7, с. 36].

Независимо от того, какой род деятельности музыканта считать ведущим в парадигме художественных взаимодействий *композитор – исполнитель*, очевидно, что пианист-интерпретатор и пианист-композитор предстают некоей универсальной интегральной фигурой, объединяющей в себе обе формы творчества. Об универсализме музыканта-пианиста писал и Г. Нейгауз, говоря о том, что, «для фортепиано написана музыка, по своему объему, разнообразию, богатству и красоте не уступающая ни симфонической, ни камерной, ни оперной, ни хоровой музыке» [3, с. 15], он утверждал, что вне этого важнейшего критерия «универсальности, никто не может быть полезным и желанным деятелем в наше время» [Там же].

Основой фортепианной культуры пианиста являются: культура мышления / слышания, эстетика и широта художественного и, в частности, музыкального кругозора.

Т. В. Чередниченко, в своей работе «Композиция и интерпретация: три среза проблемы» говорит о том, что музыкальная культура

XX века определяется как эпоха «исторического музицирования», в которой на центральных позициях оказывается уже не композитор, а именно интерпретатор. Последний является одновременно и слушателем произведения (по отношению к автору), и его создателем (по отношению к слушателю). Интерпретатор является также мыслителем, представляющим подобно критику и ученому, свою собственную версию ответа на вопрос: «что значит» данное произведение. В таком случае, он сам становится равен музыке, ибо, только в процессе исполнения, последняя «обретает самую себя, свою звуковую материю и смысловую осуществленность» [8, с. 44].

Многогранность, присущая исполнительскому творчеству, не только определяет диалектику авторства музыкального произведения (в парадигме композитор/исполнитель), но также и экстремально расширяет поле деятельности и возможностей пианиста – носителя «интонируемых смыслов» [7, с. 25] и ценностей фортепианной культуры.

Н. И. Мельникова, раскрывая процесс выделения музыкально-исполнительского искусства в самостоятельную сферу в эпоху романтизма, в своей докторской диссертации отмечает, что этот процесс сопровождался возникновением «принципиально новой, ранее не востребованной музыкальной культурой функции исполнительства» [6, с. 21].

Несмотря на то, что понятие фортепианной культуры, фигурирует во многих исследованиях и публикациях, неоднократно упомянутых выше, тезис о явлении советской фортепианной культуры как комплексного, интегрированного явления, требует комплексного анализа.

Говоря о советской фортепианной культуре, невозможно также обойти понятия «советского пианизма» и «советского стиля», проявляющегося и в композиторском творчестве и в исполнительской – пианистической деятельности. Все эти определения становятся объектами споров, в которых, даже сам факт их существования, подвергается сомнению. В статье, прослеживающей процесс формирования понятия «советский фортепианный стиль» по материалам публикаций в журнале «Советская музыка», С. Г. Денисов рассматривает период 1933–1939 годов, в рамках которого закрепилось это понятие. Приводятся взаимоисключающие точки зрения, и подчеркивается, что вплоть до 1936 года критики указывают исполнителям на характеристики гипотетического «советского исполнительского стиля», а затем констатируют то, что он уже создан [9, с. 221].

Через полемику на страницах «Советской музыки» – одного из влиятельнейших музыкальных журналов своего времени, становится оче-

видным, что понятие «советский фортепианный стиль» понимается как идеологическое. Наряду с тем, невозможно не согласиться, что социополитический контекст нельзя изъять из понимания советской музыкальной культуры и ее стилистической артикуляции.

И. С. Воробьев, в своей монографии, посвященной изучению соцреалистического «большого стиля» в советской музыке, раскрывает тезисы становления последнего в качестве единой стилистической основы отечественного музыкального искусства первой трети XX века. Он представляет его в качестве музыкального аналога соцреализма, опирающегося на историко-политические идеи, осознанно конструируемые в музыке, проявляющиеся независимо от творческой области [10, с. 368].

Несмотря на то, что композиторская и исполнительская области тесно связаны, говоря о «большом стиле» и «советском пианизме», как было определено выше, необходимо подчеркнуть, что последний включал в себя определенную общественно-просветительскую функцию. В определении понятия «советского пианизма» М. С. Друскина о том, что «в основании нового, советского стиля исполнения лежит новая общественная роль музыканта; деятельность музыканта» [11, с. 62].

Понятие советской пианистической культуры выстраивается на основе феномена личности пианиста-виртуоза XX века, сочетающего в себе мастерство композитора, педагога и общественного деятеля и музыковеда, каковым был выдающийся советский пианист А. Д. Каменский. Именно эти грани деятельности пианиста, включающие воспитательные и просветительские, становятся ключевыми в его творческой деятельности.

Синонимичные по сути своей понятия «советский фортепианный стиль», «советский пианизм», по мнению А. Д. Каменского оказываются в фокусе исследователей, начиная с момента образования СССР – то есть в 1922–1923 годах. Он пишет: В частности, образование таких структур как Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов и Ассоциация Современной музыки связано с идеей обновления и пересмотра сложившихся культурных традиций. Этой идеей была охвачена вся культура того времени, а «бурная политическая реорганизация постепенно выкристаллизовывала определение “советский” как набор идейно-политических требований, основанных на марксистско-ленинской эстетике, к деятелям искусства» [12, с. 63].

А. Д. Каменский подчеркивает необоснованность противопоставления советского и западного стиля исполнительства [13, с. 34]. И в этом

состоит общественная позиция его творческой деятельности: ставить профессиональные факторы пианизма на первое место, а обобщенно-идеологические – на второе.

Тема, включающая в себя не только дискуссию о понятии «советского пианизма», а в более широком, неограниченном временными рамками, контексте в словосочетании «национальной исполнительской школы», ставшая весьма актуальной в дискурсе 2000-х годов, представляется с различных взаимоисключающих позиций. Некоторые исследователи данного вопроса, и в частности С. В. Грохотов в работе «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией, ставят под вопрос понятие советского пианизма как такового [14, с. 71].

А. М. Меркулов, в статье «Русская фортепианно-исполнительская школа или школы?» утверждает, что представление о «единой русской школе» вообще не возникало вплоть до октября 1917 г., и это, несмотря на то, что существовало немало выдающихся русских пианистов, обладавших бесспорной индивидуальностью, предпочитаемыми средствами выразительности и различными репертуарными представлениями [15, с. 48]. В конце статьи Меркулов делает вывод, что понятие «русская фортепианно-исполнительская школа» следует использовать во множественном числе, ввиду неоднородности явления [Там же, с. 49].

1930-е годы, стали периодом коренного слома прежних систем функционирования художественного творчества. В 1932 году был создан Союз композиторов СССР и одновременно с этим, произошла фактическая ликвидация Ассоциации современной музыки (АСМ, существовала с 1924 по 1931), Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ, 1923–1932). Рассуждая, в рамках той же полемики, о создании единого органа управления в лице Союза Композиторов СССР в русле «перестройки литературно-художественных организаций» [16, с. 62], А. Д. Каменский говорит о необходимости деятельности «лаборатории советского исполнителя – научно-производственной концертной организации, дающая возможность передовой группе советских музыкантов реализовать свои достижения». В числе задач, которые он ставит перед «творческо-производственной лабораторией»<sup>1</sup>, в первую очередь те, что служат «данью идеологии». Среди них – «критическое усвоение опыта прошлого и настоящего буржуазного исполнительства <...> Бдительность по отношению к анархическим наскокам, кустарному крохоборчеству и беспринципному шарлатанству. Неустанная борьба против отсталых и пережиточных типов нашего исполнительства и

вместе с тем борьба за каждого ценного артиста – иначе говоря, активная работа по воспитанию кадров исполнителей», «всемерное расширение сферы деятельности, втягивание в орбиту своего влияния талантливой молодежи, воспитание ее, руководство ею» [16, с. 62]. На пути обогащения пианистического репертуара новыми произведениями современных композиторов, а также для пропаганды советской музыки, А. Д. Каменский сделал очень много, создав множество различных фортепианных транскрипций как популярной классической музыки, так и фрагментов советских опер и балетов.

Эта новая общественная роль советского музыканта и советского пианиста, напрямую связана с институциями, в рамках которых развивалась идеологическая направленность творческого процесса. Так, исчезновение организаций к 1932-му году послереволюционных организаций, которых было в общей сложности более сорока, и в их числе РАПМ и АСМ, было связано со стремлением сфокусировать творческую направленность. Несмотря на то, что уже в 1920-х годах антимодернистская и антизападная позиция заявила о себе, и в том числе в деятельности РАПМ, ликвидация институций стала попыткой утверждения единой художественной системы. Альтернативой последним должен был стать Союз композиторов, а дискуссионным пространством – журнал «Советская музыка». На его страницах было опубликовано множество исследований: о сущности большого и локального советских стилей. В этом журнале неоднократно публиковался и А. Д. Каменский. Поставленная перед оставшимися органами управления музыкальной культурой задача состояла в установлении единства государственной политики в музыке и взаимодействие музыкантов в рамках общих принципов.

Рассуждая на страницах журнала «Советская музыка» о проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства, А. Д. Каменский писал: «Европейское концертное исполнительство последнего десятилетия, несмотря на отдельные выдающиеся явления, в целом явно деградирует, свидетельствуя о своей изношенности и бесперспективности. В противовес этой обусловленной загниванием капиталистической культуры, картине упадка и депрессии, молодое советское искусство, полное свежих, еще не перебродивших сил, безусловно, должно вызывать к жизни целые поколения музыкантов-исполнителей, которые сумеют сказать свое значительное, глубокое по силе воздействия слово. И не нужно быть пророком, чтобы предсказать невиданный расцвет исполнительства в ближайшие годы» [12, с. 65]. Далее он определяет черты

советского пианизма, его характеристики: первый – «чувство ответственности за творческую работу, осознание целевого назначения каждого творческого задания, каждого публичного выступления» [Там же, с. 67].

Описывая этапы становления творческой личности музыканта, а также различные сложности, и даже «жертвы», которые формируют в отдельных случаях образ «музыканта-мученика», он утверждает, что осознание – не есть нечто новое, что существовало всегда и везде. Однако осознанное отношение к публике должно формироваться не вокруг развлекательной функции, а в принципиально ином контексте. В условиях недопустимости существования элитарной культуры, предлагается отказаться от культивации «мистицизма и крайнего индивидуализма жрецов искусства, платящих непостоянной изменчивой публике «высоким», иногда имеющим рекламный характер высокомерным презрением» [Там же], А. Д. Каменский видит функции советского пианизма в стирании границ, между элитарным и общедоступным. Не умаляя достоинств отдельных виртуозов-пианистов на Западе и, одновременно, призывая использовать и учиться многому из «многолетнего творческого опыта буржуазной исполнительской культуры», он ссылается на «сужение репертуарного круга и прогрессирующее с годами абстрагированное философствование мастера такой глубочайшей культуры, как Артур Шнабель». Достается и Артуру Рубинштейну за присутствующий у него «налет салонного шика и чувственной эротики», а В. Бакхаузу за его же «абсолютную выхолощенность чувства и циничную самоуверенность» [12, с. 66]. В целом, подобная критика западной культуры была свойственна публикациям этих лет. С. Г. Денисов в своей кандидатской диссертации отмечает, что Каменский, так же, как и создатель программной статьи М. С. Друскин, на которую исследователь опирается в характеристике понятия советского исполнительского стиля, впоследствии раскаялся в выраженных суждениях. В связи с чем, в архивах сохранилась стенограмма обсуждения его кандидатуры при выдвижении на должность профессора. Из нее следует, что «Проф. Рензин И. М. – указывает, что было время, когда Каменский стоял на неправильном пути «современничества» <...> На этом нужно было остановиться подробнее. <...> Доц. Каменский А. Д. – заявляет, что в свое время (1931–32 гг.) перестал исполнять западноевропейскую музыку, потому что счел необходимым и нашел в себе силы оторвать себя от этой музыки, т. к. он политически настолько вырос, что смог за ней увидеть чуждое нам содержание. Но, что объективно нужно признать, что это увлече-

ние принесло некоторый вред не только ему самому, но и другим». Протокол заседания фортепианно-органный факультета ЛГК от 5 октября 1937 года [9, с. 29].

Известна критика Г. М. Коганом таких исполнителей как: Жиль Марше, Ив Нат, Хосе Итурби, Вильгельм Бакхауз, Игнац Фридман [17, с. 37]. Г. М. Коган утверждал, что «Фридмановский Шопен совершенно чужд и неприемлем для советского слушателя» [17, с. 38]. В этом смысле критические реплики А. Д. Каменского не менее категоричны. Этой полярной с точки зрения ценностных ориентиров культуре, он противопоставляет иную с аксиологических позиций советскую пианистическую традицию, которая формируется в тесном взаимодействии со слушателем, однако в отличии от зависимости западноевропейского музыканта от слушательских предпочтений, движима гуманистическими идеалами.

Каменский говорит о многомиллионной аудитории советских слушателей, которые «жадно тянутся к культуре», а действительность, связанная с бурным культурным ростом, ставит особые задачи. Так, исполнитель призван быть одним из активных участников «великой армии инженеров душ нового человечества».

Очевидно, что этот текст, ставший результатом расшифровки стенограммы выступления Каменского на творческой дискуссии в Ленинградском Союзе композиторов, мог появиться именно в середине 1930-х годов, когда борьба с «формализмом» в композиторском творчестве набирала новые обороты [13]. Безусловно, что исполнителей не обвиняли в формализме, однако в случае «неправильного» выбора репертуара, можно было получить обвинения в распространении формализма.

В конце 1930-х годов появляется и сам термин «советский пианизм», что также отмечает С. Г. Денисов в своей диссертации [9, с. 21]. Он выделяет как минимум четыре значения этого понятия, опираясь на публикации в том же журнале «Советская музыка», учитывая его пропагандистскую направленность. Эти четыре значения пианизма Денисов определяет следующим рядом:

- фортепианное искусство в целом;
- стиль исполнения (индивидуальный стиль, а также стиль эпохи, страны, художественного направления и т. п.)
- индивидуальная манера обращения исполнителя с инструментом – особенности прикосновения, характер моторики, пластики, специфика виртуозных приемов;
- особенности фортепианной музыки, отражающие «технологические» стороны

исполнения. Эти значения фортепианного стиля в целом, можно спроецировать на понятие советского пианизма, однако с акцентом на идейно-политических факторах. «Центральным понятием в полемике о фортепианном исполнительстве в это время является *стиль*, а главной темой – создание *советского исполнительского стиля*» [9, с. 25].

В этом контексте выступление Каменского на творческой дискуссии выглядит вполне понятным и его слова не носят обличающей окраски, он лишь говорит о том, что для него представляется важным, и определяет для себя пространство фортепианной культуры, в котором он намеревается работать для нового советского слушателя.

М. С. Друскин, рассуждая в статье 1934 года о советском исполнительском стиле, говорит о том, что он должен вобрать в себя лучшее, что может быть найдено как в прошлых, так и в современных исполнительских культурах». «Замыкавшееся в кругу узко-профессиональных интересов, исполнительское искусство, в котором «интерпретатор-творец» вытеснялся «типом цехового музыканта», породил «глубоко ненормальное художественное отставание исполнителей от передовых запросов времени» [18, с. 65]. М. С. Друскин утверждал, что музыкант-исполнитель должен быть, прежде всего, «двигателем музыкальной культуры». Продвигать новую музыкальную культуру возможно лишь через интонационный строй современной эпохи во взаимодействии с современными композиторами. Необходимость творческого, не закостенелого и не ремесленного отношения к деятельности музыканта – очевидна. При этом невозможно не принимать во внимание необходимость пропаганды музыки советских композиторов, отражающей дух нового времени и новые художественные смыслы, посредством исполнительской деятельности. Именно этот фактор, для С. Г. Денисова, также цитирующего данную публикацию, служит подтверждением характеристик исполнительского стиля и с ним напрямую связана идея рождения нового исполнителя.

Репертуарная политика, которая напрямую связанная с артикуляцией советских культурных ценностей, также служила универсальной трактовке пианизма. Репертуарное поле стремилось быть достаточно широким, чтобы удовлетворять запросам публики. Необходимость популяризации классики и музыки советских композиторов, ставила задачи профессионального универсализма по отношению к исполнителю. Ему были необходимы также и определенные композиторские навыки, для расширения реперту-

ара за счет создания специальных концертных обработок, сочинений написанных изначально для оркестра или фортепианных транскрипций оперной музыки.

Известно, что А. Д. Каменский создал немало концертных обработок самой разной музыки. В частности, следует отметить, что Б. Асафьев высоко оценивал его транскрипцию «Весны Священной» Стравинского<sup>2</sup>, характеризуя Каменского в письме к Прокофьеву как высокоталантливого автора: «очень даровитый малый сделал на мой взгляд замечательную транскрипцию эпизодов из *Sacre* (вступление – хоры. – хожд. девушек – величание)» [20, с. 11]. Транскрипции симфонических, вокальных произведений, а также отдельных фрагментов из балетов и опер в интерпретации А. Д. Каменского, отражали не только знание исполнительских тонкостей фортепиано, но и прекрасное композиторское понимание того, как должен звучать оркестр, представленный возможностями фортепианной фактуры. В качестве подтверждения справедливости этого тезиса, приведем высказывания Г. Г. Нейгауза о А. Д. Каменском: «...Кроме его ценной педагогической работы, следует особо отметить его большую и плодотворную работу в области переделок и обработок для фортепиано многих советских и некоторых западноевропейских произведений, работу превосходную и выполняемую почти им одним. Каменский много сделал для пропаганды советской музыки» [21].

Г. Г. Нейгауз подчеркивает, что «вся система нашего музыкального воспитания, основанная на глубоком, всестороннем идейно-политическом и культурном развитии учащегося, явилась лишь частью нашей общей воспитательной системы, с ее характерной направленностью и целеустремленностью, с ее умением, максимально развивая личные свойства индивида, включать его в работу коллектива, общества, социалистического государственного организма в целом. И поэтому, несомненно, можно уже говорить о рождении советской пианистической культуры, о советском стиле исполнения» [19, с. 92]. Очерчивая, таким образом, понятие интегральной советской пианистической культуры, Г. Г. Нейгауз подчеркивает ее воспитательные и социальные функции.

Подводя итоги исследования, отметим интегральность в качестве отличительного свойства творчества А. Д. Каменского, сочетавшего в себе различные грани одаренности. Он вел просветительскую, композиторскую, педагогическую виды деятельности, но все они были сосредоточены вокруг его пианистического таланта и уникальной человеческой личности.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Подопределением «творческо-производственной» понимается создание совместных кружков композиторов и исполнителей, в которых творческие процессы создания и исполнения новых произведений находятся непосредственном контакте друг с другом, Каменский на протяжении всей своей творческой деятельности был пропагандистом современной музыки, и не только советской.

<sup>2</sup> Пять фрагментов из балета «Весна священная» И. Стравинского (1926) в собрании нотных рукописей Каменского в РНБ среди других переложений хранится Концертный парафраз для фортепиано на фрагменты из балета Стравинского «Весна Священная» (черновые автографы и чистовая копия переписчика).

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев А. Д.* Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. М.–Л.: Госмузиздат, 1948. 311 с.
2. *Емельянова М. Э.* Музыкальная культура Ленинграда 1930-х – середины 1950-х гг. в творческой биографии Г. В. Свиридова: дисс. ... канд. истор. наук. СПб.: 2017, 949 с.
3. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1967. 312 с.
4. *Вартанов С. Я.* Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры: дисс. ... докт. иск. Саратов, 2013. 438 с.
5. *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
6. *Мельникова Н. И.* Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: дисс. ... докт. иск. Новосибирск, 2002. 317 с.
7. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
8. *Чередниченко Т. В.* Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М.: НИЦ «Московская консерватория», 1988. С. 43–44.
9. *Денисов С. Г.* К истории понятия «советский стиль» в фортепианном исполнительском искусстве // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 205–227
10. *Воробьев И. С.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
11. *Друскин М. С.* К вопросу о стиле исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.
12. *Каменский А. Д.* К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства: (В порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. № 12. С. 61–68.
13. *Каменский А. Д.* Против формализма и фальши: Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе композиторов: (сокращенный стеногр. отчет) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 28–57.
14. *Грохотов С. В.* Советский пианизм: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность: сб. ст. и материалов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского). С. 70–84.
15. *Меркулов А. М.* Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Художественное образование и наука. 2015. № 3. С. 45–55.
16. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 60–67.
17. *Коган Г. М.* Проблемы теории пианизма (Критический обзор русской литературы) // Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968. С. 7–47.
18. *Друскин М. С.* К вопросу о стилях исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.
19. *Нейгауз Г. Г.* Наша пианистическая культура // Советская музыка. 1937. № 10. С. 89–93.
20. *Савкина Н. П.* Родом из Петербургской консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 7–17.
21. *Каменский А. Д.* Проблемы советского фортепианного творчества. ЦГАЛИ. Фонд 686, опись 1. Дело 207.

### REFERENCES

1. *Alekseev A.* Russkie pianisty: ocherki i materialy po istorii pianizma [Russian pianists: essays and materials on the history of pianism]. Vyp. 2. Moscow–Leningrad: Gosmuzizdat, 1948. 311 p.
2. *Emel'ianova M.* Muzykal'naiia kul'tura Leningrada 1930-kh – serediny 1950-kh gg. v tvorcheskoi biografii G. V. Sviridova [Musical culture of Leningrad in the 1930s – mid-1950s. in the creative biography of G. V. Sviridov]: diss. ... kand. istor. nauk. St. Petersburg: 2017, 949 p.



3. Neigauz G. Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga [About the art of piano playing. Notes from a teacher]. Moscow: Muzyka, 1967. 312 p.
4. Vartanov S. Kontseptsiiia interpretatsii sochineniia v sisteme fortepiannoi kul'tury [The concept of interpretation of a composition in the system of piano culture]: diss. ... dokt. isk. Saratov, 2013. 438 p.
5. Klimovitskii A. O tvorcheskome protsesse Betkhovena [About Beethoven's creative process]. Leningrad: Muzyka, 1979. 176 p.
6. Mel'nikova N. Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskii fenomen [Piano performing art as a cultural phenomenon]: diss. ... dokt. isk. Novosibirsk, 2002. 317 p.
7. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
8. Cherednichenko T. Kompozitsiia i interpretatsiia. Tri sreza problemy [Composition and interpretation. Three aspects of the problem]. In: Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost' [Musical performance and modernity]. Vyp. 1. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 1988. Pp. 43–44.
9. Denisov S. K istorii poniatiiia «sovetskii stil'» v fortepiannom ispolnitel'skom iskusstve [On the history of the concept of "Soviet style" in piano performing arts]. In: Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. 2019. No. 3 C.205–227
10. Vorob'ev I. Sotsrealisticheskii «bol'shoi stil'» v sovetskoii muzyke (1930–1950-e gody) [Socialist realist "big style" in Soviet music (1930–1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 688 p.
11. Druskin M. K voprosu o stile ispolneniia [On the issue of performance style]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1934. No. 7. Pp. 63–66.
12. Kamenskii A. K probleme bor'by za stil' sovetskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva: (V poriadke obsuzhdeniia) [On the problem of the struggle for the style of Soviet musical performance: (For discussion)]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1935. No. 12. Pp. 61–68.
13. Kamenskii A. Protiv formalizma i fal'shi: Tvorcheskaia diskussiia v Leningradskom Soiuzie kompozitorov: (sokrashchennyi stenogr. otchet) [Against formalism and falsehood: Creative discussion in the Leningrad Union of Composers]: (abbreviated transcript)]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1936. No. 5. Pp. 28–57.
14. Grokhotov S. Sovetskii pianizm: mezhdue ideologii i mifologii [Soviet pianism: between ideology and mythology]. In: Fortepiannaia kul'tura Rossii: istoriia i sovremennost' [Piano culture of Russia: history and modernity]: sb. st. i materialov. Moscow: NITs «Moskovskaia konservatoriia», 2016. (Nauch. tr. Mosk. gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo). Pp. 70–84.
15. Merkulov A. Russkaia fortepianno-ispolnitel'skaia shkola ili shkoly? [Russian piano performing school or schools?]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2015. No. 3. Pp. 45–55.
16. Postanovlenie Politbiuro TsK VKP(b) «O perestroike literaturno-khudozhestvennykh organizatsii» 23 apreliia 1932 g. [Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks "On the restructuring of literary and artistic organizations" April 23, 1932]. In: Partiinoe stroitel'stvo [Party construction]. 1932. No. 9. Pp. 60–67.
17. Kogan G. Problemy teorii pianizma (Kriticheskii obzor russkoi literatury) [Problems of the theory of pianism (Critical review of Russian literature)]. In: Voprosy pianizma [Questions of pianism]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1968. Pp. 7–47.
18. Druskin M. K voprosu o stiliakh ispolneniia [On the issue of performance styles]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1934. No. 7. Pp. 63–66.
19. Neigauz G. Nasha pianisticheskaia kul'tura [Our pianistic culture]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1937. No. 10. Pp. 89–93.
20. Savkina N. Rodom iz Peterburgskoi konservatorii [Originally from the St. Petersburg Conservatory]. In: Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2022. No. 1. Pp. 7–17.
21. Kamenskii A. Problemy sovetskogo fortepiannogo tvorchestva [Problems of Soviet piano creativity]. TsGALI. Fond 686, opis' 1. Delo 207.

**Решетник Андрей Дмитриевич**  
преподаватель кафедры камерного ансамбля  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова  
Россия, 190031, Санкт-Петербург  
*andreireshetnik94@gmail.com*  
ORCID: 0009-0005-8255-3083

**Andrey D. Reshetnik**  
teacher of the chamber ensemble department  
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory  
Russia, 190031, St. Petersburg  
*andreireshetnik94@gmail.com*  
ORCID: 0009-0005-8255-3083