

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Ли Гуани

Ли Гуани

Г. М. Коган и его вклад в российскую музыкальную культуру

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор Л. А. Скафтымова

Санкт-Петербург

2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава первая. Жизненный и творческий путь Григория Когана.....	13
1.1. Детство и годы учения.....	13
1.2. В Киевской консерватории 1920-х годов.....	21
1.3. В Москве. На пути к творческой зрелости.....	26
1.4. Поражения и победы. Война и послевоенные годы.....	36
Глава вторая. Г. М. Коган — основоположник советской исполнительской критики.....	48
Глава третья. Музыкально–эстетические и педагогические взгляды Г. М. Когана.....	82
3.1. Музыкально-эстетические взгляды Когана.....	82
3.2. Фортепианно-педагогические взгляды Когана.....	105
3.3. Труд Когана «У врат мастерства». Психологические предпосылки успешности педагогической работы.....	109
3.4 Книги Когана «У врат мастерства» и «Работа пианиста» — как единое целое	122
Заключение.....	139
Список литературы.....	142

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Начиная со второй половины 20-го столетия внимание исследователей все чаще распространяется на изучение самой науки об искусстве, на творчество выдающихся музыковедов, искусствоведов, литературоведов, их оригинальных концепций¹. Это явление связано с упрочением представлений о том, что в культурном процессе художественные произведения и их осмысление, образуют некий единый комплекс. Музыкально-исполнительское искусство, переживавшее в первой половине и середине прошлого века бурный расцвет, нашло своего блестящего летописца и исследователя в лице Григория Михайловича Когана (1901–1979). Его по праву можно считать одним из основоположников науки об исполнительском искусстве.

Григорий Коган — создатель лекционного курса «История и теория пианизма» и одноименной учебной дисциплины, которая преподается ныне под теми или иными названиями во всех профессиональных музыкальных учебных заведениях России. Курс этот он начал читать еще в 1920-е годы в Киевской консерватории, затем на протяжении 15 лет в Московской консерватории, и, наконец, выступал с ним как лектор во многих городах СССР. Пианисты, ставшие впоследствии гордостью советского исполнительства (Э. Гилельс, Я. Зак, С. Рихтер, Я. Флиер и др.), свидетельствовали о сильнейшем воздействии, которое оказали эти лекции на их творческое формирование.

¹ Так, например, подробнейшим образом изучены музыкально-теоретические воззрения Э. Курта, Б. Асафьева, Б. Яворского.

Фортепианное искусство Китая завоевывает ныне концертные сцены всего мира. Во многом эти успехи китайских музыкантов обусловлены последовательным и разносторонним освоением европейских традиций, в частности традиций русской исполнительской школы. Изучение музыкально-критического и методического наследия Г. Когана представляется в высшей степени продуктивным для китайской фортепианно-исполнительской культуры. Исключительная широта взгляда на художественные явления, глубокие познания в философии, эстетике, психологии, многообразии явлений, отраженных в его текстах — все это делает публикации Когана неоценимым материалом для осмысления процессов, происходивших в XX столетии в фортепианном исполнительстве и педагогике.

Человек энциклопедических познаний, Коган оставил огромное научное и методическое наследие. В ранней юности познакомившись с творчеством Ф. Бузони, он на протяжении всей жизни изучал новаторские идеи великого пианиста, во многом предопределившие развитие фортепианного исполнительства в XX столетии. Бузони посвящена по сей день единственная на русском языке монография Когана (М., 1964, 2-е изд. 1971; в пер. на англ. NY, 2010)². Искусство Бузони, в свою очередь, сподвигло ученого к исследованию феномена фортепианной транскрипции, результатом которой стала публикация книги «О фортепианной фактуре (к вопросу о пианистичности изложения)»³ и уникального цикла сборников «Школа фортепианной транскрипции»⁴.

² Коган Г. М. Ферруччо Бузони М. : Музыка, 1964. 191 с. ; *Его же*. Ферруччо Бузони. 2-е изд., доп. М. : Сов. композитор, 1971. 232 с. ; Kogan G. Busoni as pianist / Grigory Kogan ; translated and annotated by Svetlana Belsky. Rochester ; NY : University of Rochester Press, 2010. xxii, 172 p. : music.

³ Коган Г. М. О фортепьянной фактуре (к вопросу о пианистичности изложения) М. : Сов. композитор, 1961. 193 с.

⁴ Школа фортепианной транскрипции. М. : Музыка, 1970–1978.

Будучи замечательным концертирующим пианистом со своеобразным творческим обликом (об этом свидетельствуют сохранившиеся записи) и талантливым фортепианным педагогом, Коган начиная с 1930-х годов углубился в проблемы психологии музыкально-исполнительского искусства. Его идеи, базирующиеся на учении К. С. Станиславского, изложены в книге «У врат мастерства (психологические предпосылки успешности пианистической работы)»⁵, выдержавшей множество изданий и переведенной на многие европейские языки. Непосредственно пианистической «кухне» посвящена другая его книга — «Работа пианиста»⁶, также многократно переиздававшаяся.

Г. Коган был свидетелем и деятельным участником кипучей музыкальной жизни Советского Союза 1920–70-х годов. Некоторые его концертные и книжные рецензии, музыкальные «портреты», полемические и аналитические статьи, мемуарные очерки, подборки афоризмов, опубликованные первоначально в периодике, составили три объемных тома избранных статей⁷.

Сделавшись с конца 1920-х годов ревностным адептом так называемой «психотехнической школы» в фортепианной педагогике, Коган, много сил отдал полемике со сторонниками другого влиятельного в те годы направления — анатомио-физиологического. В результате его взгляды и методические установки восторжествовали в системе музыкального образования Советского Союза. В 1948 году, после Первого съезда советских композиторов Коган возглавил Комиссию по музыкальному образованию при Союзе композиторов. Под его руководством была разработана концепция повсеместной организации

⁵ Коган Г. М. У врат мастерства : психологические предпосылки успешной пианистической работы. М. : Сов. композитор, 1958. 114 с.

⁶ Коган Г. М. Работа пианиста. М. : Музгиз, 1963. 200 с.

⁷ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. М. : Сов. композитор, 1968. [Вып. 1]. 462 с. : нот., ил. ; *Его же*. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1972. Вып. 2. 266 с. ; *Его же*. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1985. Вып. 3. 184 с., 1 л. портр. : нот. ил.

музыкальных школ, предопределившая расцвет массового музыкального образования в 1960–70-е годы.

Важную роль сыграл Коган в организации в Советском Союзе музыкально-исполнительских конкурсов. Опираясь на свой авторитет в учреждениях, руководивших культурой, он сумел убедить соответствующие инстанции в необходимости проведения всесоюзного конкурса, ставшего одним из важнейших событий в музыкальной жизни страны (на нем первую премию получил Э. Гилельс). В дальнейшем по ходу «девальвации» конкурсных наград и превращения самих этих событий в рутину, Коган начал критиковать распространение «конкурсомании» — эта проблема остается весьма актуальной и в наши дни.

Жизнь музыканта была неотделима от бурных событий XX столетия. С юности и до конца Коган оставался принципиальным марксистом-меньшевиком. Эти взгляды, в частности увлечение трудами Плеханова, придавали особую яркость и полемическую заостренность его методическим и историко-исполнительским трудам, что резко контрастировало со стилем советского музыковедения 1960–70-х годов. Наиболее непосредственно его общественная позиция нашла выход в анонимной публикации в самиздате развернутого трактата «О теории ленинизма и о практике строительства социализма в Советском Союзе» (1970), где на основе подробного марксистского анализа предсказывался неизбежный скорый крах социализма в СССР — этот трактат ставит Г. Когана в ряд выдающихся политических мыслителей советского периода.

Профессиональная карьера музыканта складывалась непросто. В 1943 году, будучи в расцвете творческих сил, он вынужден был уволиться из Московской консерватории в связи с начавшей разворачиваться в СССР и в частности в стенах этого музыкального заведения антисемитской кампанией. В дальнейшем труды его несколько лет не печатались. Однако с конца 1950-х годов он сумел восстановить свои позиции в научном и музыкально-методическом сообществе как один из ведущих специалистов.

Степень разработанности темы исследования. Вопреки всем вышеперечисленным заслугам, до настоящего времени деятельность Г. М. Когана по сути не подвергалась серьезному анализу. Разрозненные материалы о нем разбросаны по музыкальной периодике, среди которых есть лишь несколько относительно развернутых публикаций. Упомянем статьи В. Дельсона и А. Машистова⁸, а также К. Павлова⁹. Есть среди публикаций статьи, так сказать, обобщенного, «юбилейного» характера: Г. В. Курковского¹⁰, А. А. Николаева¹¹. Интерес представляют предисловия к книгам Когана — Г. Г. Нейгауза¹², В. А. Цуккермана¹³, С. В. Грохотова¹⁴ и послесловие М. А. Дзюбенко¹⁵ к новейшему переизданию книги «У врат мастерства». Первые две публикации в большей мере комментируют само содержание книг, вторые — с биографическими перипетиями и историческими реалиями эпохи, когда жил Коган. Остальные материалы составляют рецензии на концертные выступления Когана и его книги, хотя и среди таковых имеются содержательные материалы, например, статья А. Майкапара о проведенном Коганом в сезоне 1972/73 года цикле из шести сольных концертов¹⁶. Интересные данные можно почерпнуть

⁸ Дельсон В., Машистов А. Григорий Коган // Советская музыка. 1936. № 2. С. 37–41.

⁹ Павлов К. О пианизме Гр. Когана // Советская музыка. 1939. № 2. С. 55–58.

¹⁰ Курковский Г. В. Пианист, ученый, педагог : (к 75-летию Г. М. Когана) // Советская музыка. 1977. № 5. С. 80–85.

¹¹ Николаев А. А. Замечательный ученый-музыкант // Советский музыкант. 1939. № 46.

¹² Нейгауз Г. Г. Несколько слов о Г. М. Когане и его книге // Коган Г. М. У врат мастерства. М., 1958. С. 3–4.

¹³ Цуккерман В. А. Несколько слов о Г. М. Когане и его последней книге // Коган Г. М. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1985. Вып. 3. С. 3–6.

¹⁴ Грохотов С. В. «Эта короткая долгая жизнь...» : (о мемуарах Г. М. Когана) // Коган Г. М. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни. М. : Московская консерватория, 2019. С. 3–8.

¹⁵ Дзюбенко М. А. «У врат мастерства» : творческая история (по материалам архива Г. М. Когана) // Коган Г. М. У врат мастерства. М.: Классика–XXI, 2004. С. 111–130.

¹⁶ Майкапар А. Е. Оригиналы и транскрипции // Советская музыка. 1973. № 10. С. 67–68.

также в энциклопедиях и справочниках¹⁷. Наконец, большой материал для осмысления жизни и творчества Когана дают опубликованные совсем недавно его мемуары. Заслуживают внимания снятые в 2004–05 годах две части документального фильма (сценарий М. А. Дзюбенко, режиссер И. Бессарабова) «Григорий Коган. Транскрипция»¹⁸ и «Маленькая дверь Консерватории»¹⁹, основанные на материалах личного архива музыканта²⁰.

В свете всего сказанного настоящее исследование представляется весьма **актуальным**.

Объектом исследования является многообразная деятельность Г. М. Когана, включенная в соответствующий культурно-исторический контекст.

Предмет исследования — творческий путь, эстетические воззрения

¹⁷ Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1985. С. 199–200; Дельсон В. Ю. Коган, Григорий Михайлович // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Советский композитор, 1974. Т. 2. Стб. 851–852. ; Миронова Н. А. Коган, Григорий Михайлович // Московская консерватория 1866–2016 : энцикл. М.: Прогресс, 2016. Т. 2. С. 316–317.

¹⁸ Григорий Коган. Транскрипция : документальный фильм / автор сценария М. Дзюбенко; режиссер И. Бессарабова ; Текст читали : К. Кедров, С. Урсуляк, И. Бессарабова ; Российская центральная студия документальных фильмов. М. : РЦСДФ, 2003. 29 мин. 57 сек. // YouTube.

— URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=Григорий%20Коган.%20Транскрипция%20фильм&path=wizard&parent-reqid=1638362545837478-6242322220791362448-vla1-5154-vla-17-balancer-8080-BAL-1690&wiz_type=vital&filmId=10165045347124821392 (дата обращения: 20.03.2020).

¹⁹ Маленькая дверь Консерватории : [документальный фильм] / режиссер И. Бессарабова ; текст читал К. Кедров ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии ; Российская центральная студия документальных фильмов. М., 2005. 28 мин. 35 сек. // Культура РФ : [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/movies/795/malenkaya-dver-konservatorii> (дата обращения : 20.03.2020).

²⁰ Из задуманного полнометражного фильма (90 мин), удалось осуществить лишь две части. Фильм не был принят телевидением из-за несоответствия телевизионному формату и готовые две части выставлены для просмотра в Интернете, в сервисе Youtube.

Г. Когана, его научные достижения, общественно-музыкальная деятельность, методические принципы, особенности его критического стиля.

Целью работы является разностороннее изучение и критическая оценка деятельности Г. М. Когана во всем ее многообразии, что позволяет уточнить место музыканта в истории русской культуры XX века.

Этой целью обусловлены следующие **задачи исследования**:

- Осветить жизненный и творческий путь музыканта в культурно-историческом контексте его времени;
- Рассмотреть результаты его музыкально-общественной деятельности;
- Проанализировать эстетические взгляды Г. М. Когана;
- Представить музыкально-критическое наследие музыканта с точки зрения современных представлений о путях развития российского исполнительского искусства;
- Изучить педагогические принципы музыканта, проследить их эволюцию и отражение в методических трудах («Работа пианиста», «У врат мастерства» и др.).

Методология и методы исследования. Работа опирается на положения, сформулированные крупнейшими российскими музыкантами — педагогами, методистами, историками и теоретиками исполнительского искусства: Б. В. Асафьевым, Б. Л. Яворским, А. Д. Алексеевым, Л. А. Баренбоймом, А. В. Вицинским, Н. А. Голубовской, Л. В. Николаевым, Г. Г. Нейгаузом, Я. И. Мильштейном, С. М. Хентовой и др. В основе методологии комплексный подход. В диссертации использованы музыкально-аналитический и историко-стилевой методы исследования материала. В работе также применены методы музыкально-теоретического, исполнительского, исторического, сравнительного анализа.

Источниковедческую базу работы составили в первую очередь тексты самого Г. М. Когана — его книги, статьи, изданные под его редакцией ноты, а также звукозаписи — единственная вышедшая при жизни музыканта долгоиграющая пластинка с его игрой. В работе использован ряд материалов из

архивов Московской консерватории, Музея им. Н. Г. Рубинштейна и личного архива Г. М. Когана, хранящегося у его внука М. А. Дзюбенко — в частности магнитофонная запись его лекции о французских клавесинистах. Труды современников Когана, а также музыкантов следующего поколения также явились важным подспорьем при написании данного исследования. К таковым относятся работы Б. В. Асафьева, Л. А. Баренбойма, А. Б. Гольденвейзера, Т. А. Зайцевой, Н. Н. Корыхаловой, Г. Г. Нейгауза, Г. П. Прокофьева, Д. А. Рабиновича, М. В. Смирновой, В. А. Цуккермана, М. В. Юдиной, Б. Л. Яворского и др.

Положения, выносимые на защиту:

- Творческая деятельность Григория Когана непосредственно связана с общественными и культурными событиями, происходившими в России и в Советском Союзе на протяжении XX столетия;
- Формирование Когана, как музыканта и человека явилось результатом комплексного воздействия на него различных факторов — как профессиональных (его учитель В. В. Пухальский, наследие Ф. Бузони, исполнительское искусство его старших современников), так и внемузыкальных (политико-экономические труды Г. В. Плеханова, литературные сочинения К. Гамсуна, К. С. Станиславского);
- Научные и методические труды Когана, его взгляды на проблемы исполнительского искусства (например, исполнительские конкурсы, формирование исполнительской индивидуальности и др.) сохраняют актуальность в современных условиях;

Деятельность Г. Когана как ученого, лектора, педагога, методиста оказала значительное воздействие на развитие советского исполнительского искусства, а его труды продолжают это воздействие по сей день.

Научная новизна исследования проистекает из того, что в нем впервые:

- проведено комплексное исследование деятельности Григория Когана, одной из ключевых фигур в науке об исполнительском искусстве;
- проанализированы и критически осмыслены музыкально-исторические

- взгляды Когана, основанные на марксистском мировоззрении, и их преломление в его историко-исполнительских концепциях;
- изучены взгляды Когана на психологические аспекты исполнительского искусства, единые для всех его видов, прослежены связи этих взглядов с учением К. С. Станиславского;
 - всесторонне рассмотрены методические труды Когана в контексте различных направлений музыкальной педагогики XX века;
 - введен в научный обиход ряд ранее неизвестных материалов, связанных с историей музыкальной жизни Советского Союза;
 - определено значение творчества Григория Когана в истории российского и мирового музыкально-исполнительского искусства, выявлена его актуальность для сегодняшнего дня.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут использоваться педагогами, преподающими историю исполнительского искусства, методику обучения игре на инструменте и другие предметы, связанные с педагогикой и художественным образованием. Также они могут быть полезны педагогам, ведущим занятия в классах по специальности, причем не только пианистам. Методические взгляды Когана, основанные на глубоком изучении психологии исполнительского процесса, применимы в занятиях с любыми инструменталистами и певцами, причем на разных этапах обучения. Материалы исследования могут помочь в работе концертирующим артистам, методистам разных уровней, музыкальным критикам.

Теоретическая значимость исследования: выводы, полученные в результате всестороннего рассмотрения научно-методического наследия Г.М. Когана позволяют переосмыслить ряд вопросов, связанных с исполнительскими и педагогическими традициями. Открываются перспективы достойной оценки воздействия идей Когана на современную фортепианную критику и на методы преподавания. Благодаря этому совершенствуется научная база современных

исследований в аналогичном направлении.

Апробация работы осуществлялась на заседания кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена, а также на выступлениях на международной (XV Международная научно-практическая конференция «Музыкальная наука глазами молодых ученых», СПб) и всероссийской (Шестой открытый фестиваль музыки Рахманинова «Дни Рахманинова в Москве»). Основные положения работы отражены в 4 публикациях, в том числе 3 в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Достоверность результатов исследования определяется опорой на документальные источники – научно-методические и критические труды Г. Когана и на его архивы, осмысление которых проводится с современных научно-теоретических позиций.

Структура работы. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка литературы, содержащего 185 наименований.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ГРИГОРИЯ КОГАНА

Григорий Коган оставил нам важное свидетельство о своей жизни — книгу воспоминаний «Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни»²¹, которая помогает восстановить последовательность событий, а также дает возможность узнать множество интересных подробностей. Между тем, как и всякие мемуары, книга эта демонстрирует авторский субъективный взгляд, сведения, в ней изложенные, могут быть дополнены и пояснены. Воссоздание жизненной канвы Г.М.Когана тем более необходимо, что она охватила важнейший период в истории отечественной музыкальной культуры — с 1920-х по конец 1970-х годов, время расцвета советских музыкально-исполнительских школ, время, когда в СССР сформировалась уникальная система музыкального образования, к созданию которой причастен и герой настоящего исследования.

1.1. ДЕТСТВО И ГОДЫ УЧЕНИЯ

Григорий Коган происходил из большой и разветвленной еврейской семьи. Он родился 24 июня (7 июля) 1901 г. в Могилеве в доме деда по материнской линии Савелия Борисовича Калмановского. Из этой семьи вышли несколько заметных фигур в истории СССР, в том числе известный композитор Эдуард Колмановский, внучатый племянник Савелия. О главе этой семьи и его детях так рассказывал друг композитора Юрий Геронимус: «Один из его

²¹ Коган Г.М. Виденное, слышанное... С. 14.

сыновей придерживался социалистического учения Сен-Симона. Он уехал в Южную Америку с целью основать в одном из индейских племен коммуны. Отец его проклинал. Когда из Южной Америки пришло известие о гибели сына, отец на секунду прекратил помешивать сахар в стакане с чаем, сказал: “Царствие ему небесное” и продолжил чаепитие. Другой сын Савелия – Александр стал артистом цирка. Он выступал как чемпион по греко-римской борьбе. После революции переехал в Москву и вошел в труппу Госцирка на Цветном бульваре. /.../ Еще один сын Савелия по имени Лейб был отцом Моисея Колмановского, очень известного строителя электростанций в Западной и Восточной Сибири. Его последним детищем стала Белоярская АЭС»²².

Дочь Савелия Борисовича, Каролина в 1899 году вышла замуж за Михаила Осиповича Когана, инженера, выпускника московского реального училища и Льежского политехникума. Через два года после рождения сына семья переехала в Бельгию, в город Нивель под Брюсселем, где Михаил Осипович получил должность начальника цеха на каком-то предприятии. В Бельгии родители Когана вращались в обществе русских эмигрантов — социал-демократов. Специфические либеральные взгляды, царившие в этом кругу, несомненно, воздействовали на формирование личности их сына. «Мне было года два или три, — рассказывает музыкант со слов матери, — когда я в каком-то случае повел себя “неподобающим образом”; тогда отец взял меня на колени и, обращаясь ко мне, сказал: “Гришута, я не хочу насиловать твою индивидуальность”»²³. Мальчик рос в атмосфере безудержной любви и обожания, проявлявшейся с некоторым своеобразием: он многократно был победителем детских международных конкурсов красоты; вплоть до подросткового возраста он по настоянию матери носил длинные распущенные по плечам волосы.

²² Геронимус Ю. В. Эдуард Колмановский — могилевские корни // Мишпоха : ист.-публ. журн. Витебск, [2011]. № 27. URL: <http://mishpoha.org/n27/27a09.php> (дата обращения: 02.09.2019).

²³ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 14.

Рассказывая о детстве, Г. Коган сообщает о событии, возможно повлиявшем на всю его будущность (во всяком случае, на отношение его матери к занятиям сына музыкой) — о посещении Всемирной выставки в Льеже и встрече с тогдашним персидским шахом: «По словам матери, он почему-то обратил на меня внимание и подозвал нас к себе. Он и его приближенные будто бы долго рассматривали меня (в особенности почему-то мои уши), после чего, как уверяет мать, сопровождающий шаха врач сказал ей: “Учите ребенка музыке — он будет выдающимся музыкантом”»²⁴.

В Нивеле для Гриши взяли учителя музыки, Урсмара Скои (Ursmar Scohy, 1883–1948), ставшего впоследствии довольно известным композитором, автором главным образом вокальной музыки²⁵. Коган вспоминал, что в качестве учебного репертуара Скои использовал сборник Ганона (1818–1900), включавший легкие переложения (в две и в четыре руки) классических произведений, отрывков из опер и т. д.) Такой выбор репертуара для начальных занятий был достаточно своеобразен. Как известно, в детской музыкальной педагогике в начале 20-го столетия очень сильны были так сказать «механистические» тенденции, едва ли не основное место в начальном образовании занимали всякого рода технические упражнения. И сам Ганон известен прежде всего сборником «Пианист-виртуоз», состоящим из таких пятипальцевых экзерсисов — он составил третий том ганоновской четырехтомной «Методы», был принят официально в качестве учебного пособия в Парижской, Брюссельской и Московской консерваториях и по сию пору сохранился в педагогическом репертуаре. Показательно, что Скои остановился на другом сборнике — втором томе из Методы, который действительно смог увлечь ребенка музыкой.

После недолгого пребывания в Мариуполе, где отец был занят на

²⁴ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 15–16.

²⁵ Его именем назван бульвар в Нивеле.

строительстве епархиального училища, семья в 1911 году переехала в Киев²⁶. Этот этап, по словам Григория Когана, сыграл огромную, решающую роль в его биографии, в становлении и формировании его личности.

Общее образование мальчик получил дома. Еще в Мариуполе ему взяли педагога для подготовки в реальное училище, в дальнейшем он занимался с частными преподавателями в Киеве, однако поступить в училище ему так и не довелось из-за существовавшей тогда процентной квоты для учащихся евреев. Начиная с 1912 года несколько лет подряд он исправно ходил сдавать вступительные экзамены. Впрочем, поступив в консерваторию и увлекшись музыкой, он уговорил мать избавить его от этой повинности. В результате в 1917 году он экстерном сдал экзамены за курс реального училища, а в 1918 году — гимназии.

Обучаясь вне школы, без общества сверстников, ежедневно на много часов подросток был предоставлен самому себе. Отсутствие друзей компенсировалось чтением книг — страстный интерес к литературе, причем не только художественной но и научной, сохранялся у Когана на протяжении всей жизни. Читал он, по собственному признанию, запоем (много поспособствовали этому собрания сочинений, выходившие в качестве приложений к журналу «Нива», который в семье выписывали много лет подряд. «Самое же сильное впечатление из всего прочитанного оставил Гамсун: Я буквально влюбился в этого писателя, оставшегося для меня навсегда любимейшим, наиболее близким моему душевному складу. Как и Рахманинов, с которым я нахожу у него немало общего, он оказал громадное влияние на формирование моей личности, и я причисляю его к тем четырем—пяти человекам, под “знаком” которых я сложился как человек и художник»²⁷.

Главным же интересом Григория Когана стала музыка. Он сделался

²⁶ Коган в «Воспоминаниях» уподобляет свою жизнь пьесе «с симметричным распределением актов: 10 лет, 15 лет, 15 лет, 10 лет и так далее». Киевский период «второй акт, продолжавшийся 15 лет», (См.: *Коган Г. М. Виденное, слышанное...* С. 23).

²⁷ *Коган Г. М. Виденное, слышанное...* С. 49.

завсегдаем концертов и оперных спектаклей, которыми изобиловала тогдашняя культурная жизнь Киева. В воспоминаниях он перечисляет бесчисленные имена прославленных музыкантов и певцов, услышанных в те годы. Среди всех них особенно впечатлил юного музыканта Рахманинов. На концертах спустя много лет Коган признавался: «Рахманинова-композитора я считаю одним из тех четырех или пяти человек, которые оказали наибольшее влияние на формирование не только моих вкусов в искусстве, но, пожалуй, и некоторых черт моего характера, всей моей личности»²⁸.

В 1913 году в Киеве на базе Училища при местном отделении РМО должна была открыться консерватория. Было решено, что Гришу определят туда. Его подготовкой к поступлению в консерваторию занимался Соломон Исаакович Сатановский²⁹, в то время один из популярных киевских педагогов, бывший ученик Киевского училища РМО по классу А. Н. Штосс-Петровой. Впрочем, Коган пишет, что тот был «не бог весть каким музыкантом», преподавал по старинке, не мог его заинтересовать. Так что, занимаясь под его руководством, юный музыкант отчаянно ленился. «Дошло до того, — вспоминал он на склоне лет, — что с меня было взято обещание хоть четверть часа в день заниматься “техникой”; но я и этой нормы не мог выдержать и, поупражнявшись самую малость, тотчас же требовал, чтобы мать записала, что я работал... две минуты; потом добавлялись еще две или три минуты, затем, часа через два, еще полторы, и таким образом я в течение дня “набирал” когда “полагающиеся” 15 минут, а когда и немножко “недобирал”, так что вместо пятнадцати выходило тринадцать или тринадцать с половиной минут. Ясно, что при таких занятиях техники у меня не было никакой, и лишь в нетрудных “мелодических” пьесах меня вывозили хороший слух и некоторая

²⁸ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 42.

²⁹ Соломон Исаакович Сатановский 54 лет, проживавший по адресу ул. Горького, 3, кв. 14, был расстрелян фашистами в Бабьем Яру осенью 1941 года (См.: Книга памяти : Бабий Яр / авт.-сост. И. М. Левитас ; редкол. : И. М. Левитас [и др.]. Киев : [б.и.], 1999).

инстинктивная “музыкальность”»³⁰. При этом в том случае, когда произведение его увлекало, он, мог преодолеть сложности, недоступные в иных случаях.

Как бы то ни было, в январе 1914 года Коган был принят в недавно открытую Киевскую консерваторию и зачислен в класс Александры Николаевны Штосс-Петровой, в свое время выпускницы Киевского музыкального училища (в 1884 году) по классу В. В. Пухальского³¹. С конца 1880-х годов она начала преподавать в своей alma mater и довольно много играла в концертах, в том числе с оркестром — об этих выступлениях сохранились хвалебные отзывы прессы. С высоты прожитых лет и с учетом последовавших событий Коган описывает своего профессора не без иронии: «Сама она была дама светская, жена генерала, с порывисто кокетливыми манерами, щеголявшая какой-то необыкновенной, “трехбашенной” прической; дома у нее постоянно бывали приемы с участием разных местных и приезжих знаменитостей — вроде Скрябина, Бальмонта, Вячеслава Иванова и других»³². Об игре своего профессора Коган рассказывал так: «Играла отчетливо, картинно бросая руки на сильные доли, но интересных замыслов в ее интерпретации не было; тому же учила она и учеников»³³. Внешность артистки и ее образ жизни, по-видимому производили впечатление на современников —

³⁰ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 27.

³¹ Впоследствии она, по свидетельству Г. Когана, экстерном сдала экзамен на звание «свободного художника» в Петербургской консерватории. Другие источники именуют ее ученицей А. Н. Есиповой (*Зильберман, Ю.* Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 роки = Киевское музыкальное училище : очерк деятельности. 1868-1924 годы : [монографія] / Юрій Зильберман. Київ : Тип. «Клякса», 2012. 479 с., [56] л. ил., нот. ; *Зильберман Ю., Смелянская Ю.* Киевская симфония Владимира Горовица. Киев, 2002. Кн. 1. 412 с.). Во всяком случае диплом «свободного художника» она получила в Петербурге в 1886 году. Даты жизни А. Н. Штосс-Петровой установить не удалось. Известно лишь, что она умерла до 1923 года (См.: *Шамаева К.* З історії одного документа // Пухальський В. В. Життя як служіння музиці... : історико-біографічна збірка. Київ, 2017. С. 10.

³² Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 30.

³³ Там же. С. 30

кто-то из критиков даже прозвал ее Аспазией³⁴.

Из произведений, пройденных за время пребывания в ее классе, Когану более всего запомнились Соната Моцарта К. 576, Концерты Вебера (C-dur), Зауэра и Грига. Особенно удачным было, по свидетельству самого Когана исполнение Сонаты — во всяком случае, она позднее вошла в концертный репертуар пианиста.

В классе Штосс-Петровой Коган пробыл до 1918 года, когда она, напуганная революционными событиями и не предупредив учеников, уехала из Киева. Г. Коган перешел в класс Владимира Вячеславовича Пухальского (1848–1933). Этот выдающийся музыкант и педагог, на протяжении более 35 лет возглавлявший Музыкальное училище при Киевском отделении ИРМО, основатель Киевской консерватории, считается основателем и главой киевской фортепианно-педагогической школы. Выпускник Петербургской консерватории по классу Теодора Лешетицкого, он во многом воспринял также музыкально-педагогические и просветительские подходы Антона Рубинштейна и в полной мере реализовал их в Киеве, который к концу 19 века стал под его руководством (наряду с училищем, он руководил Киевским отделением ИРМО) одним из главных музыкальных центров России, наряду с Петербургом и Москвой³⁵. Из фортепианного класса Пухальского вышли такие музыканты как Леонид Николаев, Владимир и Регина Горовиц, Александр Браиловский, Юлий Иссерлис, Болеслав Яворский, Арнольд Альшванг, Анна Карпеко-Артоболевская, Борис Милич, Исаак Беркович и многие другие.

Коган оставил нам развернутые воспоминания об учителе, полные любви и благодарности, из которых становится понятно, что многие подходы к музыке и музыкальной педагогике он унаследовал именно от него. Среди особенностей преподавания своего профессора Коган особенно выделял его умение очень

³⁴ См.: *Козловская Г. Л.* Шахерзада. Тысяча и одно воспоминание. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, сор. 2015. С. 26.

³⁵ См.: *Пухальський В. В.* Життя як служіння музиці... : історико-біографічна збірка. Київ, 2017.

осознанно и скупно делать замечания — какие-то недостатки отметить, а о каких-то умолчать — Пухальский почитал это умение главным проявлением педагогического мастерства. Сделанные узловые замечания давали возможность ученику самому выводить из них следствия и самостоятельно ставить перед собой соответствующие новые задачи. Пухальский считал, что естественное развитие ученика важнее, чем формальное совершенство его конкретных выступлений. «Исполнение, говорил он, должно зреть вместе с исполнителем; многое, чего сегодня ученик еще не чувствует, не слышит и потому не выполняет в произведении, он должен — если развитие его идет нормально — сам услышать и почувствовать завтра, или через месяц, или через год: тогда и придет время выполнять почувствованное и услышанное. <...> О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики через десять-пятнадцать лет после занятий с ним. Я не готовлю вас к сегодняшнему или завтрашнему выступлению; я готовлю вас к жизни, к деятельности, ставлю вас на рельсы, по которым вы сумеете ехать вперед — куда сами захотите — до конца ваших дней»³⁶.

Летом 1920 года Коган играл на консерваторском выпускном экзамене. В программе значились b-moll'ная Прелюдия и фуга Баха из Первого тома «Хорошо темперированного клавира», Вариации из сонаты Моцарта A-dur [KV 331], Соната op. 110 Бетховена, «Крейслериана» Шумана, () Ноктюрн Шопена f#is-moll, одну или две ранние прелюдии Скрябина, E-dur'ный полонез и Es-dur'ный концерт Листа. Ему была поставлена отличная отметка.

В августе того же 1920 года Коган женился на Софье Давыдовне Хаскелис, пианистке, ученице профессора М. П. Домбровского, чей выпускной экзамен предстоял через год. Спустя полтора года у них родился сын Александр³⁷.

³⁶ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 64.

³⁷ Александр Григорьевич Коган впоследствии стал критиком и литературоведом, старшим редактором издательства «Художественная литература».

1.2. В КИЕВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ 1920-Х ГОДОВ

Вскоре после окончания консерватории Коган был приглашен в нее на должность адъюнкта профессора Пухальского, то есть получил класс учеников, с которыми должен был заниматься под общим руководством своего наставника. Параллельно он сам поступил в класс композиции Р. М. Глиэра, который вскоре препоручил его своему ученику Б. Н. Лятошинскому. Занятия композицией, однако, продолжались недолго.

Начало 1920-х годов было временем бурных реформ, в частности и в области музыкального образования. Возникали всевозможные общественные объединения, в частности в Киевской консерватории были образованы Совет учащихся и Экономическое общество учащихся, которые занимались организацией концертов, выпускало рукописный журнал, разрабатывало предложения по реформированию консерваторского образования. Вскоре Коган встал во главе Совета учащихся и стал его представителем в Художественном совете педагогов консерватории.

Среди концертных начинаний, инициированных Коганом (сама идея принадлежит Яворскому), был так называемый «Кругооборот музыкальной литературы». «Суть его в том, — сообщала пресса, — что силами учащихся будет организовано ежегодно определенное количество вечеров, посвященных различным композиторам в историческом порядке. Так как в этих вечерах будут участвовать ученики различных специальностей, то вследствие этого создастся центр общественно-музыкальной жизни учреждения. Это тем важнее, что студенты консерватории обычно знают лишь свою узкую область: или пианино или скрипку, или пение. Вечера кругооборота с одной стороны оздоровят прохождение материала различными профессорами: сплошь и рядом изучают мастерство на третьесортном салонном материале. А с другой стороны это будет живая иллюстрация к истории музыки, которая обычно в таком

загоне»³⁸. На концертах «кругооборота» Коган выступал с соответствующими докладами.

Он также сделался секретарем Комиссии по реорганизации консерватории под руководством ее директора Ф. М. Blumenфельда (главным идеологом комиссии был Б. Л. Яворский). Григорий Коган вел в консерватории сразу несколько курсов — класс фортепиано (в котором вскоре числилось свыше 40 человек!), читал лекции по истории музыки, историческому материализму и, наконец, по «истории и теории пианизма» — предмету, в дальнейшем его прославившему. Этот же курс он читал в другом киевском авторитетном музыкальном учебном заведении — Музыкально-драматическом институте им. Н. Лысенко и занимался фортепиано с несколькими учениками-пианистами.

Курс исторического материализма, появившийся в программах после революции, Когану поручили в связи с его марксистской начитанностью. Он был едва ли не единственным в консерватории педагогом-музыкантом, разбиравшимся в этом вопросе. Отношение Когана к марксистской доктрине было не формальным, как часто случалось в кругу деятелей искусства в позднейшие годы, а действительно живым и творческим. К этому привело и воздействие семьи, исповедовавшей левые политические взгляды (отец в годы революции даже был членом военно-революционного комитета в г. Сумы), но в первую очередь знакомство с книгой Г. В. Плеханова (Бельтова) «К вопросу о монистическом взгляде на историю». Коган называет Плеханова одним из тех людей, которые оказали решающее воздействие на его духовное формирование. Он указывает, что работы Плеханова повлияли даже на стиль его критических и музыкально-исторических статей — остроумный, разговорно-полемический. Даже интерес к французской клавесинной музыке (весьма необычный в кругу музыкантов того времени) возник у Когана, по его собственному признанию,

³⁸ Цит. по : *Зильберман, Ю.* Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 роки = Киевское музыкальное училище : очерк деятельности. 1868-1924 годы. Київ, 2012. С. 434.

под воздействием плехановской статьи «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII столетия с точки зрения социологии». Характерный явственно социологический уклон свойственен и многим другим его трудам³⁹.

В 1922 году, после отъезда в Москву Blumenfelda, Яворского и Нейгауза, ректором Киевской консерватории был избран К. Н. Михайлов, а проректором стал Коган. К 1924 году по сути под руководством последнего прошла реорганизация консерватории («обновление обветшавших консерваторских порядков», как сам он писал в воспоминаниях). В результате была изменена структура учебного заведения: консерватория была поделена на три ступени — детское отделение, музпрофшколу и вуз. На третьей ступени были образованы исполнительский, инструкторско-педагогический и научно-теоретический факультеты⁴⁰. Кроме того резко возросло число преподаваемых предметов, часто весьма специализированной узкой тематики, нередко пересекающиеся друг с другом. Вот, например, какие курсы были запланированы среди прочих на третьей, вузовской ступени: «Общая психология», «Детская психология», «Музыкальная психология в плане педагогической работы», «Психология и стилистика искусства» «Психология творчества, исполнения и восприятия». Более чем вдвое увеличилось число преподавателей — до 71 в 1924 году против 34 в 1914. Появилось множество молодых педагогов — А. А. Альшванг, А. А. Янкелевич, Е. М. Сливак, М. М. Канерштейн, Н. М. Гольденберг, Р. О. Круглая, Е. Б. Фрейнкина...

В самом начале 1920-х годов, после окончания консерватории, но до вступления в должность проректора Коган дал несколько концертов как пианист — впоследствии исполнительство сделалось важной составляющей его

³⁹ Заметим, что этот уклон, вполне органичный для своего времени, ныне воспринимается как архаичный и препятствует изданию трудов Когана, до сих пор пребывающих в рукописи — книг о французских клавесинистах и о Рахманинове.

⁴⁰ Позднее, подобная структура с инструкторско-педагогическим факультетом была опробована в Московской консерватории.

деятельности. В сезоне 1920/21 годов он сыграл три разных сольных программы в зале консерватории, в сезоне 1921/22 годов — еще две. Тогда же, осенью 1922 года появились первые музыкально-критические публикации Когана — рецензия на концерты Г. Г. Нейгауза и статья к 40-летнему юбилею творческой деятельности Глазунова.

Наконец в 1922 году происходит событие, казалось бы малозначашее, однако существенно повлиявшее на весь дальнейший путь Григория Когана в искусстве. Профессор Киевской консерватории М. П. Домбровский, уезжая на родину, в Польшу, оставил в подарок своей ученице Софье Хаскелис, жене Григория Когана, экземпляр 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха под редакцией Бузони. Имя Бузони было знакомо Когану ранее — еще в самом начале своего пребывания в Киеве он читал рецензии на его выступления, привезенные родителями из Петербурга. Позднее, после поступления в консерваторию, он познакомился с профессорами, учившимися у Бузони, — Г. Н. Беклемишевым и И. А. Турчинским. Еще позже в начале 1920-х в Киеве проходили гастролы Л. Сироты и Э. Петри, также учеников Бузони. Все это поддерживало интерес Когана к личности и творчеству итальянского артиста, однако именно редакция «Хорошо темперированного клавира» комментарии и приложения к этому изданию, по признанию Когана, открыли для него «совершенно новый взгляд на пианизм, совершенно новые приемы игры, интерпретации, технической работы, короче говоря — подлинную “высшую школу фортепианной игры”, по выражению самого Бузони <...> Бузони для меня сделался на всю жизнь “другом-наставником” в пианизме; он стал четвертым — после Гамсуна, Рахманинова и Плеханова — из тех, под чьим влиянием сформировались моя личность, моя деятельность, мое искусство. Причем именно Бузони был тем, кто больше всех повлиял на мои взгляды в области пианизма»⁴¹. В дальнейшем Коган всю жизнь собирал и изучал материалы, связанные с Бузони, читал о нем лекции, писал статьи,

⁴¹ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 100–101.

создал монографию. По образцу бузониевской транскрипции экосезов Бетховена Коган создал обработку трех экосезов Шопена, которую он часто исполнял в концертах и позднее, в 1930 году опубликовал в киевском издательстве «К.М.П.»

Пробужденный Бузони интерес к пианизму привел к тому, что Коган в начале 1924 года ушел с должности проректора и насколько было возможно сократил свои педагогические и общественные обязанности. Он с увлечением начал работать над усовершенствованием собственного исполнительского мастерства. Кроме того он продолжил свои труды в литературно-музыкальной области. В киевском журнале «Музыка» он опубликовал в 1925 году в переводе на украинский язык три развернутые статьи «Марксизм и искусство», «Школа Лешетицкого» и «Учение Деппе».

Продолжая читать в консерватории и в Музыкально-драматическом институте им Н. Лысенко курс истории и теории пианизма, Коган увлекся музыкой французских клавесинистов и даже затеял в консерватории специальный семинар на эту тему. В Киеве (и позднее в Москве) он считался признанным специалистом в области старинной музыки и время от времени включал в программы своих концертов клавирные произведения композиторов эпохи барокко⁴².

Известие о смерти Бузони 27 июля 1924 года вызвало у Когана желание почтить память замечательного мастера. Важным событием в культурной жизни Киева стала «Неделя памяти Бузони», которую он провел совместно с Г. Н. Беклемишевым в феврале 1925 года. Помимо исполнения произведений композитора в исполнении Когана, Беклемишева и его двух учеников, неделя включала две лекции Когана — «Бузони как музыкальный мыслитель» и

⁴² Впрочем, анализ концертного репертуара пианиста (см.: Коган Г. М. Виденное слышанное... С. 368–369.) показывает, что значительную его часть в разделе композиторов XVIII века составляли романтические транскрипции, а собственно французские клавесинисты были представлены тремя пьесами Франсуа Куперена, тремя Рамо, тремя Дандрие, и по одной пьесе Люлли, Жерве-Франсуа Куперена и Дюфли.

«Историческое значение Бузони». Тогда же Коган подготовил первый вариант книги о Бузони (опубликован он не был, хотя издательство «К.М.П.» известило о нем в своем проспекте).

В 1926 году пианиста пригласили исполнить Первый концерт Чайковского в московском Театре революции с оркестром под управлением Г. Г. Шейдлера. Хотя сам Коган остался недоволен своим выступлением, оно было замечено в прессе. Рецензии в газетах и журналах («Правде», «Известиях», «Искусстве трудящимся», «Искусстве и революции») были вполне благоприятны. Тогда же важным событием стало знакомство с выдающимся камерным певцом Анатолием Леонидовичем Доливо (Доливо-Соботницким). Их достаточно случайное знакомство в Киеве, куда А. Доливо приехал на гастроли в качестве солиста с популярным в 1920-е годы оркестром четырехструнных домр Г. П. Любимова, перешло в дружбу и продолжавшееся много лет творческое содружество. Дав совместный концерт в Киеве, а затем в Харькове, музыканты впоследствии много выступали вместе — причем начиная со второго совместного концерта Коган исполнял свою партию наизусть.

Летом 1926 года закончили курс обучения семь первых выпускников фортепианного класса Когана в Киевской консерватории. Один из них, В. А. Цуккерман (1903–1988) стал впоследствии крупным музыковедом-теоретиком, профессором Московской консерватории. Другой, Н. Я. Любарский (1902–1963) снискал известность как музыкальный руководитель и дирижер Ленинградского Большого драматического театра, а также композитор, автор театральной музыки и детских пьесок, которые входят во многие хрестоматии педагогического репертуара для начинающих.

1.3. В МОСКВЕ. НА ПУТИ К ВЕРШИНАМ ТВОРЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

Григорий Коган, которому к тому времени исполнилось 25 лет, жаждал более широкого музыкального поприща, нежели то, которое мог ему предоставить Киев. К тому же многие его коллеги и друзья по Киевской

консерватории к тому времени уже перебрались в Москву — Б. Л. Яворский, Г. Г. Нейгауз, А. А. Альшванг, М. М. Гринберг, И. С. Рабинович, М. С. Пекелис, Е. М. Ниренштейн, Н. Н. Вольтер. Отец Григория Когана Михаил Осипович уже переселился в Москву. И вот, к началу 1926/27 учебного года Когану пришло приглашение из Московской консерватории на должность старшего преподавателя музыкально-педагогического факультета. Хотя формально приглашение было подписано деканом факультета М. Ф. Гнесиным, инициатором приглашения был Яворский, занимавший в те годы высокие посты в руководстве советскими музыкально-образовательными учреждениями — по опыту совместной работы в Киевской консерватории он видел в Когане единомышленника. Новоиспеченному москвичу был поручен курс истории и теории пианизма и руководство семинаром по изучению творчества Бетховена.

Коган поселился в квартире на Малой Полянке, где коммуной жила компания молодых киевских музыкантов и других причастных к искусству людей, в том числе его консерваторские друзья — музыканты-теоретики Арнольд Альшванг и Наталья Вольтер. Последние работали тогда в музыкальном техникуме им. Красной Пресни и выхлопотали там своему товарищу место преподавателя фортепианного класса. В своей мемуарной книге Коган с ностальгией вспоминает о голодной, неустроенной, но веселой и духовно насыщенной жизни в «коммуне», полной воодушевленных споров об искусстве, политике, философии, о чуть ли не ежедневных походах в театры, на концерты и выставки. Неумный общественный темперамент привел Когана в стены многочисленных культурных организаций, возникших в послереволюционные годы в Москве. Он стал секретарем социологического отдела Государственной академии художественных наук (ГАХН) и вскоре, после зачитанного там доклада «Французская клавесинная музыка с точки зрения социологии» был избран членом-корреспондентом Академии. Государственный ученый совет при Наркомате просвещения (ГУС Наркомпроса) принял Когана в качестве секретаря музыкальной подсекции, во главе которой стоял Яворский.

Постоянно посещая концерты, много размышляя о проблемах музыкального исполнительства, Коган печатал множество рецензий и статей в журналах Москвы («Музыка и революция», «Пролетарский музыкант», «Советское искусство»), Киева («Культура і Побут», «Пролетарская правда»), Харькова («Музыка масам»). Кроме того музыкант успевал довольно много концерттировать сольно и в ансамбле с Доливо. Коган рассказывает, что несмотря на невероятную загруженность зарплаты едва хватало на еду, и часто его подкармливал отец, приглашая в какую-то частную кухмистерскую (это было время НЭПа). Москва, в которую в те годы хлынул людской поток, задыхалась от перенаселенности — найти жилье было очень трудно. К счастью, отцу Когана удалось через некоторое время снять комнату на Самотеке, где поселился и сын. Тогда бытовая сторона жизни более-менее наладилась. Наконец, в 1928 году оба получили ордера на жилье, обе семьи получили возможность воссоединиться. После переезда из Киева, жена Когана С. Хаскелис поступила преподавательницей фортепиано в Музыкальную школу и училище Гнесиных.

Художественная жизнь Москвы в 1920-е годы была ключом. Коган с восторгом рассказывает в Воспоминаниях об увиденных в то время спектаклях с участием Михаила Чехова, о концертах О. Клемперера, Э. Петри, К. Цекки, М. Андерсон, М. Юдиной, К. Игумнова, Я. Хейфеца и других. Он пишет множество рецензий, примечательных своей острой наблюдательностью и умением на материале концертного выступления делать интересные обобщения. Собственно говоря, такого рода рецензии можно считать переходным жанром к «творческим портретам исполнителя» — своеобразному жанру, созданному Коганом позднее, в начале 1930-х годов⁴³.

Московская консерватория в конце 1920-х годах переживала очень сложный период. Атмосфера в педагогической среде была накалена. Педагогическая среда с предубеждением относились к приехавшим из Киева молодым

⁴³ Об этом см. ниже с. ...

коллегам и их «вотчине» — «педфаку». Организационные и методические новшества, привнесенные по инициативе Яворского, встречались в штыки. Григорий Коган воспринимался коллегами как один из представителей одиозной группы «киевлян», повинных в насаждении в консерватории дилетантизма. Так, например, А. Б. Гольденвейзер записал в дневнике: «Вечером пошел в классный концерт Blumenfelda. Играли Шопена и Листа — шесть человек. У меня волосы встали дыбом от этого дилетантского безобразия. Это все притащил к нам Яворский из Киева. Я не понимаю, как такой хороший музыкант, как Blumenfeld, может это терпеть»⁴⁴.

Коган в своих воспоминаниях пишет, что представители старой московской музыкальной профессуры, выступавшие в защиту консерваторских традиций, «повели атаку против “яворианцев” и “педфака”»⁴⁵ Между тем, атаке подверглись сами консерваторские «старожилы». В прессе («Правда», «Комсомольская правда», «Рабочая Москва» развернулась кампания, клеймящая реакционеров, окопавшихся в консерватории. Например, в статье «Музыка. В консерватории неблагополучно», опубликованной в «Правде», говорилось, что в консерватории происходит концентрация «правых сил», возглавляемых профессорами Н. Г. Райским, А. Б. Гольденвейзером и Н. С. Головановым: «Главная стратегическая цель правой профессуры это — предохранить консерваторию от проникновения сюда пролетарского влияния, разбить и постепенно вытеснить создавшиеся и создающиеся новые общественно-музыкальные группы для того, чтобы на случай “нападения извне” противопоставить “единую”, сплоченную вокруг своих вождей массу»⁴⁶. Понятно, что такие обвинения в центральной печати могли привести к самым

⁴⁴ Гольденвейзер А. Б. Дневник / [сост. : Е. И. Гольденвейзер, Л. И. Липкина]. М. : Тортуга, 1997. [Ч. 2] : Тетради вторая – шестая (1905-1929). С. 140.

⁴⁵ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 135.

⁴⁶ Цит. по : Скрябин, А. С. Музы и власти // Наш старик : Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 426–427.

тяжелым последствиям. В газетах появляются заметки с нападками на директора консерватории К. Н. Игумнова.

В консерваторию направляется комиссия, по результатам проверок которой консерватория в середине 1929 года преобразуется в Высшую музыкальную школу им. Феликса Кона (польского революционера, заведовавшего в те годы сектором искусств Наркомпроса). В ее главе становится музыковед Б. С. Пшибышевский, убежденный сторонник РАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов), начавший радикально менять консерваторскую структуру и учебные и методические планы в духе «левых» взглядов, насаждение идеологических дисциплин, сокращение подготовки по специальности и т.д.

Рассказывая об этом времени, Коган сетует на свое «крайне затруднительное положение»: «С одной стороны, я действительно не симпатизировал консервативным установкам “головановцев” и был сторонником обновления устарелых консерваторских методов и программ; вместе с тем я отнюдь не был правоверным “яворианцем” и не менее Гольденвейзера или Игумнова возмущался вульгаризаторством и дилетантизмом, насаждавшимися РАПМ и Пшибышевским. <...> Я хотел почувствовать себя свободным, независимым от какой бы то ни было “группы”, оставаться киплинговской “кошкой, бродящей сама по себе”. Поэтому я принял решение уйти из консерватории и в конце 1930 года осуществил это решение»⁴⁷.

Работа Когана сконцентрировалась в Государственной академии художественных наук (ГАХН) — к этому времени он стал уже ее действительным членом — а с переименованием ее в Государственную академию искусствознания (ГАИС) сделался заместителем председателя ее музыкальной секции. Одновременно Коган продолжал концертные выступления — главным образом сольные. К сожалению, возможность

⁴⁷ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 135.

совместных концертов с А. Доливо была потеряна из-за позиции концертного агента, который не хотел сочетать в одной гастрольной поездке дуэтные выступления Доливо и Когана с клавирабендами последнего.

В начале 1930-х годов происходит знакомство двух Григориев — Когана и Гинзбурга. Это знакомство скоро перерастает в близкую дружбу. Благодаря Гинзбургу, одному из любимых учеников А. Б. Гольденвейзера, изменяется отношение маститого профессора к молодому коллеге. Творчески и дружески общаясь с Гинзбургом, Коган, по собственному признанию, многому у него научился.

Наконец в 1932 году произошли большие перемены в культурной политике СССР, была распущена РАПМ и другие творческие объединения, организован Союз советских композиторов. Коган сразу вступил в него — в исполнительскую секцию, которую возглавлял Г. Гинзбург. Директором Московской консерватории, вместо Пшибышевского (вскоре репрессированного и казненного), стал С. Т. Шацкий, известный педагог — теоретик и практик «педагогике сотрудничества». А. Б. Гольденвейзер, назначенный заместителем Шацкого, сразу пригласил Когана вернуться в консерваторию — профессором фортепианного факультета. Коган снова приступил к чтению своего курса истории пианизма, быстро завоевав большой авторитет среди студентов и коллег. Было организовано чтение такого курса в Московском институте повышения квалификации музыкантов-педагогов, а также в других учебных заведениях и на других факультетах консерватории для музыкантов других специальностей.

В 1936 году в Московской консерватории открылась кафедра истории и теории пианизма, во главе которой встал Григорий Коган. Кафедра объединила педагогов по методике и педпрактике. У Когана появились ученики-аспиранты — А. А. Николаев, А. Д. Алексеев, К. Х. Аджемов, П. Л. Печерский, Н. А. Любомудрова. Все они в дальнейшем оставили заметный след в искусстве.

В 1930-е годы в Московской консерватории по образцу Венской и Берлинской академий была организована высшая школа исполнительского

мастерства, или как ее в обиходе именовали «майстершуле» — это был по сути предшественник нынешней ассистентуры-стажировки. Для учеников этой «майстершуле» Коган вел соответствующий углубленный курс истории и теории пианизма.

Тогда же, в 1932 году в одном ряду с реформами в сфере науки, культуры и образования, была учреждена Высшая аттестационная комиссия (ВАК), орган существующий по сию пору. Как выдающийся ученый Коган вошел в экспертный совет при ВАК. Будучи чуть ли не единственным в СССР специалистом в области истории и теории исполнительского искусства, Коган в предвоенные годы объездил с курсами лекций практически всю страну: Тбилиси, Баку, Киев, Харьков, Одессу, Артемовск, Сталино (нынешний Донецк), Ленинград, Свердловск, Горький, Куйбышев, Саратов, Тулу, Иваново, Минск, Ташкент, Самарканд, Ашхабад. Как правило попутно он выступал с концертами, проводил мастер-классы и открытые уроки. Порой пребывание в одном городе растягивалось на месяц и более.

Среди многочисленных поездок Когана особенно примечательны были гастроли в Тбилиси и Баку в апреле 1935 года совместно с Г. Р. Гинзбургом⁴⁸. К 10-летию со дня смерти Бузони артисты провели цикл из четырех вечеров — в первый публика прослушала лекцию Когана о Бузони, во второй Гинзбург исполнил транскрипции Бузони, третий вечер был отдан музыке Бузони в исполнении Когана, наконец, четвертый — вечер фортепианных дуэтов, в исполнении обоих пианистов. Коган планировал повторить этот цикл в Москве, однако по не зависевшим от артистов причинам проект не осуществился. Коган дал по одному сольному концерту из музыки Бузони в 1939 и 1941 годах — к 15-летию его смерти и 75-летию со дня рождения.

1930-е годы — период расцвета музыкально-литературной деятельности Когана. Он публикует многочисленные статьи в журнал «Советская музыка» —

⁴⁸ Вообще Коган довольно много выступал в фортепианных дуэтах — среди его партнеров Г. Г. Нейгауз и М. В. Юдина.

часто в одном номере появлялись несколько статей под разными псевдонимами. Важным творческим достижением Когана 1930-х годов было создание цикла развернутых «портретов исполнителей» — особого критического жанра, соединяющего в себе черты рецензии и аналитического обобщения. Таковы статьи о Гинзбурге, Доливо, Игумнове, Нейгаузе, Шнабеле⁴⁹. Большой общественный резонанс вызвала развернутая и остро критическая рецензия «Четыре книги о музыке XVIII века» — на работы⁵⁰ крупного московского музыкального историка М. В. Иванова-Борецкого. Коган находит в этих работах множество неточностей в переводе, редактуре, ошибки в комментариях и проч. Друзья, ученики и поклонники Иванова-Борецкого были шокированы нападками Когана, с другой стороны было много авторитетных музыкантов, поддержавших его критику. Вообще страсть к полемике была в высшей степени характерна для Когана — это порождало порой острые конфликты.

⁴⁹ Опубликованы соответственно: *Гримих, К.* (псевд. Когана Г. М.) Портреты исполнителей. Григорий Гинзбург // Советская музыка. 1933. № 2. С. 114–117 ; Советская музыка. 1933. № 3. С. 153–155 ; *Гримих, К.* (псевд. Когана Г. М.) Портреты исполнителей. К. Н. Игумнов // Советская музыка. – 1933. № 4. С. 155–156. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом. ; *Гримих, К.* (псевд. Когана Г. М.) Портреты исполнителей. Генрих Нейгауз // Советская музыка. – 1933. № 5. С. 129–131. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом ; *Гримих, К.* (псевд. Когана Г. М.). Артур Шнабель // Советская музыка. 1935. № 9. С. 56–61.

⁵⁰ Коган Г. М. Четыре книги о музыке XVIII века (о книгах М. Иванова-Борецкого, Э. Бюккена, А. Радиге, А. Швейцера) // Советская музыка. 1935. № 9. С. 95–118. В рецензии речь идет о следующих книгах: Материалы и документы по истории музыки / под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. Т. 2. XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) ; *Бюкен Э...* Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. В. В. Микошо ; под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М. : Музгиз, 1934 ; *Радиге А.* ... Французские музыканты эпохи Великой французской революции / пер. с фр. Г. М. Ванькович, Н. И. Игнатовой ; под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М. : Гос. муз. изд-во, 1934 ; *Швейцер А.* ... И. С. Бах / пер. З. Ф. Савеловой ; под ред. проф. М. К. Иванова-Борецкого. М. : Гос. муз. изд-во, 1934.

Организаторские таланты Когана в полной мере проявились в разработке концепции и подготовке к проведению в 1933 году Первого всесоюзного конкурса музыкантов исполнителей. Коган еще пятью годами ранее выдвинул эту идею в печати, отстаивал в различных бюрократических инстанциях, и, наконец, добился победы. К сожалению, новаторское предложение Когана о свободной программе для участников не было реализовано, и Коган в знак протеста вышел из состава организационного комитета. Конкурс, открывший миру Эмиля Гилельса, как известно, стал одним из важнейших событий музыкальной жизни СССР 1930-х годов. Коган, между прочим, был первым критиком, который откликнулся в печати на его конкурсный триумф.

Как уже говорилось, многие творческие начинания Когана были так или иначе связаны с наследием Бузони. Так у Когана возник замысел двадцатитомной «Школы фортепианной транскрипции» — по образцу бузониевского издания *Transkriptions-Studien* (Этюдов Листа по каприсам Паганини, где параллельно были напечатаны обработки Листа и Бузони). В 1937 году вышел из печати 1-й том — Токката и фуга для органа d-moll (BWV 565). Весь же проект был доведен до конца лишь в послевоенные годы и в сокращенном варианте. Другая важнейшая когановская редакторская работа предвоенных лет — комментированное издание первого тома «Хорошо темперированного клавира» в обработке Бузони.

Во взглядах на искусство и искусствоведение Коган отличался исключительным максимализмом. Так, начиная с 1920-х годов он боролся с так называемым анатомо-физиологическим направлением в фортепианной игре и педагогике. Это направление, сформировавшееся в Германии в конце XIX — начале XX веков, имело в СССР много приверженцев. Одним из таковых еще с дореволюционной поры был московский критик, педагог и музыкальный методист Григорий Прокофьев. Он переводил и редактировал книги немецких ученых и публиковал их под грифом возглавляемой им музыкально-методической лаборатории при ГИМНе (Государственном институте музыкальной науки). На публичном обсуждении работ этой лаборатории Коган

выступил с разгромной критикой, повлекшей за собой закрытие этого подразделения. По-видимому, выступление Когана «вошло в резонанс» с какими-то организационными замыслами в советских структурах, связанных с музыкальным образованием. Во всяком случае, Когана просили дать соответствующую статью в «Правде». Прокофьев же, явившись к Когану, умолял этого не делать. К чести последнего статью в «Правду» Коган не дал, и тем спас коллегу от самых тяжелых последствий, которыми могла быть чревата такая публикация.

Другая нашумевшая в музыкальных кругах история, инициатором которой был Коган, связана с публикацией книги⁵¹ Л. А. Баренбойма, в те годы молодого преподавателя Московской консерватории. Коган жестко раскритиковал ее за некорректные заимствования — главным образом перефразированные цитаты из чужих работ. В результате Баренбойм уволился из Московской консерватории и переехал в Ленинград, где со временем сделался одним из ведущих профессоров Ленинградской консерватории, автором многих замечательных научных трудов⁵², высоко оцененных в частности и Г. М. Коганом (он дал о них самые положительные отзывы).

К концу 1930-х годов Коган познакомился с трудами К. С. Станиславского — его книгами «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой». Эти книги (в особенности вторая) оказали, по собственному признанию Когана, сильнейшее воздействие на его творческую работу, направили его к изучению психологии исполнительского искусства⁵³. Он называл Станиславского пятой и последней выдающейся личностью, определившей его

⁵¹ Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. М. : Музгиз, 1937. Ч. 1. Обл., 212, [3] с.

⁵² Баренбойм Л. А. Воспитание музыканта-исполнителя в свете проблем, поставленных системой Станиславского : диссертация ... кандидата искусствоведения. Л., 1940 ; Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. I : 1829–1867. 455 с.

⁵³ См. его книгу: У врат мастерства : психологические предпосылки успешности пианистической работы. М., 1958.

творческий и человеческий облик.

При всех внешних признаках успеха Коган впоследствии достаточно критично оценивал свои достижения 1930-х годов, иронически называя это время «периодом процветания». Он полагал, что во многом пользовался багажом прежних своих достижений — не расширял свой пианистический репертуар, в лекционной работе эксплуатировал несколько «накатанных» тем, двигался, так сказать, по инерции.

1.4. ПОРАЖЕНИЯ И ПОБЕДЫ. ВОЙНА И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

Разразившаяся война сказалась на судьбе консерватории и ее профессоров. Многие музыканты, ушли в народное ополчение, однако были вскоре отозваны, в том числе и Григорий Коган, некоторые остались воевать и погибли, как проректор консерватории, пианист Абрам Дьяков. Консерватория была осенью отправлена в эвакуацию. Григорий Коган попал в Свердловск, затем в Саратов, где вдобавок к ведению своих обычных лекционных курсов, возглавил фортепианную кафедру объединенной консерватории, включавшей как московских, так и саратовских педагогов.

С периодом Великой отечественной войны в Московской консерватории связаны не только героические и славные события, но и один из самых позорных эпизодов в ее истории. Речь идет об антисемитской «чистке», которая прошла там, в 1943 году и тяжело повлияла на судьбы многих музыкантов, в том числе Григория Когана. Формальный толчок к ней дала докладная записка, направленная секретарем Агитпропа Г. Ф. Александровым в ЦК ВКП(б), «О подборе и выдвижении кадров в искусстве», где говорится о том, что «во главе многих учреждений русского искусства оказались нерусские люди (преимущественно евреи)», и где предлагалось «обязать Комитет по делам искусств <...> провести уже сейчас частичное обновление руководящих кадров в ряде учреждений искусства (филармония, консерватория, управления

Комитета и т. д.)»⁵⁴.

Впервые Коган узнал о предстоящих переменах из слухов, распространившихся в Саратовской консерватории среди эвакуированных москвичей. Дело в том, что после отъезда из Москвы основного состава педагогов, часть из них со временем вернулась в столицу, и там был образован филиал. Так вот, предполагалось передать права Московской консерватории этому филиалу, а большую часть эвакуированных преподавателей оставить в Саратове. Кроме того речь шла об отставке А. Б. Гольденвейзера с директорского поста. Разумеется, люди тогда не предполагали, что инициатива таких чудовищных перемен идет «с самых верхов». Ряд профессоров обратился к Когану, имевшему связи в Комитете искусств, с просьбой помочь разобраться в сложившейся ситуации и не допустить такого произвола. Коган составил соответствующее письмо в ЦК ВКП(б), под которым подписались некоторые педагоги консерватории и отвез его в столицу. Поездка Когана в Москву и хождение по инстанциям не возымели действия, мало того, они вызвали гнев на подписавших письмо и на Когана как «зачинщика бунтовщиков».

Все-таки, хотя пост директора консерватории, вместо Гольденвейзера, был назначен В. Я. Шебалин, а также сняты с заведования кафедрами профессора М. С. Пекелис, Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман — педагоги консерватории были возвращены в Москву. Однако от тех, кто подписал письмо, ультимативно потребовали снятия подписей. Несогласные на это были уволены с формулировкой «по реорганизации консерватории», например профессор И. Я. Рыжкин⁵⁵. Одновременно им были закрыты возможности для публикаций.

⁵⁴ Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. С. 248–249.

⁵⁵ См. об этом: Рыжкин И. Я. Из истории Московской консерватории в первые годы Великой Отечественной войны // Труды государственного центрального Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки : альманах / ред.-сост. М. П. Рахманова. М. : Дека-ВС, 2007. Вып. 3. С. 520–521.

В апреле 1943 года в газете «Литература и искусство» была напечатана статья, посвященная Московской консерватории с грубой критикой царящих в ней порядков, кадрового состава и «космополитического» уклона в преподавании. Г. Коган был удостоен персонального «разноса»: «В программе курса по истории и теории пианизма, составленной профессором Г. Коганом и содержащей много спорных и ошибочных положений, хотя и говорится о “передовой роли русского пианизма” (начало программы второго года обучения), однако фактическое распределение часов, отведенных отдельным темам курса, сводит изучение русского пианистического мастерства к жалкому минимуму. Достаточно сказать, что гениальные русские пианисты А. и Н. Рубинштейны, составившие целую эпоху в истории фортепианного исполнительства и педагогики, упоминаются только в качестве “ближайших соратников Листа”. Раздел программы, посвященный деятельности братьев Рубинштейн, представляет собой лишь часть общей темы “Первый этап развития пианизма второй половины XIX века”, на которую отведено всего шесть часов»⁵⁶.

Предвидя будущие последствия, необходимость выступить с покаянными заявлениями (как это было принято в ту пору), и испытывая неприязнь к заведению, «опозорившему себя покорностью, с которой оно снесло учиненный над ним безобразный разгром»⁵⁷, Коган сам подал заявление об увольнении. В результате он был уволен «в связи с ликвидацией кафедры в 1943–1944 учебном году». Курс истории и теории пианизма был передан ассистенту Когана А. А. Николаеву, который на следующий год возглавил вновь воссозданную кафедру.

Фигуре Александра Александровича Николаева (1903–1980) посвящено немало страниц в мемуарах Когана. Он сыграл весьма существенную и негативную роль в судьбе последнего. А. А. Николаев был первым аспирантом

⁵⁶ Литература и искусство. 1943. 10 апреля (№ 15 (67)).

⁵⁷ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 212.

Когана, он защитил кандидатскую диссертацию еще в 1938 году. Коган именует его «работником без творческой искры, что называется, “звезд с неба не хватающим”, но исполнительным и аккуратным»⁵⁸; человеком способным, «особенно в служебно-бюрократическом смысле, умело делавшим себе карьеру». По словам Когана «он ухитрился как-то, не играя на экзамене, “по профкому”, как говорили о таких студентах, окончить консерваторию по классу Г. Р. Гинзбурга»⁵⁹. Защита у Николаева прошла не без проблем. Тем не менее, ученая степень кандидата ему была присвоена, он был принят в число преподавателей консерватории, стал ассистентом Когана и подменял его во время гастрольных поездок. С 1936 года он занимал также разные посты в Комитете по делам искусств, вплоть до и. о. начальника ГУУЗа (Главного управления учебных заведений). В консерватории он также исполнял должности декана фортепианного факультета (1940–42, 1951–54), проректора по научной работе (1955–1973) и т. д. Несомненно Николаев знал об отношении к нему его научного руководителя и непосредственного начальника, чьи оценки и суждения всегда отличались резкостью и бесцеремонностью. Когда подвернулся случай, он в полной мере использовал свои служебные возможности для того, чтобы с покувитаться с обидчиком, заняв его место во главе кафедры. К тому же, будучи главным редактором журнала «Советская музыка» (1946–47), он препятствовал изданию его статей.

Оказавшись после увольнения практически без средств к существованию. (Хотя жена Когана по приезде из эвакуации вернулась в школу Гнесиных, денег катастрофически не хватало — сам музыкант на первых порах перебивался случайными заработками, продажей собственных книг и домашних вещей). Наконец, в 1944 году Гастрольбюро СССР (организация — предшественник Госконцерта), предложила Когану отправиться в длительную (на полгода) поездку с концертами по Дальнему Востоку. В сезоне 1945/46 годов состоялась

⁵⁸ Там же. С. 152.

⁵⁹ Там же. С. 151.

еще одна продолжительная гастроль, на этот раз по Украине, по приглашению Украинского комитета по делам искусств. Концерты прошли в Киеве, Харькове, Одессе, Днепропетровске, Мелитополе, Запорожье, Львове, Станиславе (ныне Ивано-Франковске) и Черновцах. Появились и лекционные предложения (в 1945 году в Куйбышев и Свердловск). В 1946 году Коган по приглашению В. Н. Шацкой — бывшей и. о. директора консерватории, а в те годы директором Института художественного воспитания при Академии педагогических наук — возглавил отдел теории и истории этого института. В сезоне 1947/48 годов прошло несколько концертов с А. Доливо.

Наступил 1948 год... В истории советской культуры он знаменателен известными постановлениями Политбюро ЦК ВКП(б), направленными на «борьбу с формализмом», катастрофические последствия которых известны. Сейчас принято оценивать эти постановления с точки зрения сегодняшнего понимания ситуации. Между тем, в то время некоторыми деятелями искусства они были восприняты не без искреннего энтузиазма. Во всяком случае постановление «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» показалось Когану «ударом по “шебалиндитизму”» — так называли период директорства В. Я. Шебалина некоторые консерваторцы. Действительно, Шебалин был отстранен со своего поста и заменен на А. В. Свешникова, Союз композиторов СССР возглавил Т. Н. Хренников.

Прошедший в конце апреля того же года Первый съезд советских композиторов прошел при участии Когана, который выступил там с речью⁶⁰. Сам он впоследствии сожалел о ней, сетуя на свой неумный общественный темперамент, говорил, что «выступление было ошибочным, неправильно нацеленным», и что ему «неприятно о нем вспоминать»⁶¹. Собственно, с трибуны съезда он наносил ответный удар своим гонителям: «Т. Шебалин и иже с ним на каждом шагу говорили о русской культуре, о необходимости

⁶⁰ Коган Г. М. Речь на Первом съезде советских композиторов // Всесоюзный съезд советских композиторов : стенограф. отчет. М. : Известия, 1948. С. 302–308.

⁶¹ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 220.

опираться на традиции русской культуры. <...> И вот в этой связи хочется спросить т. Шебалина и его соратников: о какой русской культуре вы заботились в течение этих лет? <...> О какой — демократической или антидемократической культуре пеклись эти товарищи, когда пробовали ориентировать нас в эстетике, ориентируясь чуть ли не на протопопа Аввакума, когда издевались над “разговорным жанром”⁶², когда в целом ряде защищавшихся за эти годы диссертаций превозносились разные реакционные явления в истории русской культуры, вплоть до Фаддея Булгарина, когда в консерваторских учебниках и программах культивировалось безыдейное ремесленничество и т.д.?».

Коган говорил об Игоре Бэлзе как примере «смычки между модернистским “современничеством” и неприкрытой реакцией», о том, что «он пользуется печальной известностью как один из самых безудержных апологетов формализма»⁶³. А. А. Николаева, своего преемника на посту заведующего кафедрой в консерватории, Коган обвинил в том, что тот в своей программе курса истории пианизма «частью смягчил, частью вовсе убрал ту критику, которой раньше подвергалась буржуазная культура эпохи империализма», в том, что тот встает на позицию «врагов русской культуры, тех, которые смотрели на русских как на каких-то варваров, экзотических дикарей!»⁶⁴ И далее: «Характерно, что перерабатывая в годы формализма ту программу курса, которая составлялась раньше при директорстве А. Б. Гольденвейзера, т. Николаев изъял из программы почти все места, где говорилось о народности искусства, о его идейном содержании, о его общественной природе. [...] Эти положения были изъяты, потому что они воспитывали студентов в духе борьбы с формализмом. Их изъятие было

⁶² Так иронически оценивали противники Когана его пристрастие к публичным выступлениям и лекционной работе.

⁶³ Коган Г. М. Речь на Первом съезде советских композиторов... // Всесоюзный съезд советских композиторов. М., 1948. С. 304–305.

⁶⁴ Коган Г. М. Речь на Первом съезде советских композиторов // Всесоюзный съезд советских композиторов. М., 1948. С. 307.

выражением воинствующей борьбы реакционеров-формалистов против демократической русской традиции»⁶⁵.

После съезда позиции Когана в музыкальном мире на короткое время снова укрепились. Он был приглашен руководить комиссией по музыкальному образованию при Союзе композиторов⁶⁶. По заказу Московской филармонии он написал брошюру «Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции», во многом обобщавшую его наблюдения над концертной жизнью 1930–40-х годов. Видимо, Коган рассчитывал на возвращение к руководству кафедрой в консерваторию. Развивая свое выступление на съезде, Коган пишет обширный текст на 68 страницах, озаглавленный «Искаженная история. О работах кафедры истории пианизма Московской консерватории», машинопись которого сохранилась в фонде архиве Музея им. Н. А. Рубинштейна⁶⁷. Трудно сказать, была ли это статья, или, что вероятнее, докладная записка, посланная в соответствующие «инстанции». В ней подробного разбора (а точнее разноса) с социологических позиций работ А. Д. Алексеева и А. А. Николаева, он под конец задается вопросом: «Почему теперь, после разгрома формалистов, после Постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели, после смены руководства Комитета по делам искусств, все еще не сделаны необходимые выводы относительно положения сложившегося в области истории пианизма? Эти выводы должны быть сделаны. И в этой области должен быть наведен большевистский порядок».

Выводы, однако, сделаны не были. В 1949 году развернулась антисемитская кампания по «борьбе с космополитизмом». Она закрыла для

⁶⁵ Коган Г. М. Речь на Первом съезде советских композиторов // Всесоюзный съезд советских композиторов. М., 1948. С. 307.

⁶⁶ Между прочим, именно в период руководства Когана Комиссия разрабатывала систему музыкального образования в СССР, включающую широкую сеть детских музыкальных школ.

⁶⁷ Коган Г. М. Искаженная история. О работах кафедры истории пианизма Московской консерватории : машинопись // Архив Музея им. Н. А. Рубинштейна. Ф. 18. КП 488/16.

Когана возможности выступать в Москве с концертами и лекциями и вынудила уйти с вышеупомянутого поста в Союзе композиторов. К счастью, музыканту пришло приглашение наездами вести курс истории пианизма в Казанской консерватории. Он с большим успехом провел там этот курс в сезоне 1949/50 годов и вдобавок дал в Казани 10 концертов с разными программами, прошедших при неизменных аншлагах.

Конец 1950 года был омрачен трагическим событием — смертью жены Григория Когана — Софьи Хаскелис. Она покончила с собой в то время пока муж был на гастролях в Баку. Человек в высшей степени честолюбивый и эгоистичный, он, тем не менее, до конца жизни считал себя виновником этой трагедии и глубоко ее переживал.

С конца 1951 года Коган возобновил преподавание в Казанской консерватории, приезжая туда по 3-4 раза в год. Круг его обязанностей расширился: кроме традиционного курса истории пианизма, он начал вести семинар по музыкальной критике, руководить фортепианным классом и заведовать фортепианной кафедрой. Среди учеников Когана были сильные пианисты — Софья Губайдулина, Игорь Гусельников, Борис Евлампиев (выполнявший роль ассистента во время отъездов профессора в Москву). В Москве Коган продолжал свои научные труды. Его интерес сконцентрировался в области исполнительской психологии. Так были написаны развернутая статья «Стихийность и сознательность в исполнительском процессе»⁶⁸ и книга «У врат мастерства»⁶⁹. Последнюю Коган, получив в высшей степени благоприятный

⁶⁸ Коган Г. М. Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве // Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства / редкол. : Я. М. Гиршман (гл. ред) [и др.]. Казань : Казанская гос. консерватория, 1960. С. 79–115.

⁶⁹ Идея последней возникла на сверхплановой лекции, которую Коган экспромтом прочитал для студентов и педагогов Киевской консерватории в 1937 году. Написанная затем статья «К психологии исполнительского процесса» была представлена в журнал «Советская музыка», набрана и должна была выйти летом 1941 года. Однако издание журнала было тогда приостановлено из-за войны.

отзыв А. Б. Гольденвейзера, представил на обсуждение в Союз композиторов. Однако А. А. Николаев и другие недоброжелатели Когана на соответствующем заседании книгу отвергли.

Кроме того в 1953 году экспертная комиссия ВАК, которую возглавляла Т. Н. Ливанова, а заместителем председателя был А. А. Николаев, инициировала дело о лишении Когана степени доктора наук, в свое время в 1940 году присужденной ему без защиты, по совокупности научных трудов⁷⁰. Т. Н. Ливанова, будучи руководителем музыковедческой комиссии Союза композиторов, хотела освободить Союз от людей, по ее мнению, не заслуживающих научной степени. В качестве жертв она выбрала Г. М. Когана, Ю. В. Келдыша, Р. И. Грубера. Воспоминания об этом оставил В. А. Цуккерман: «Ливанова прибегала к любым аргументам, вплоть до того, что она выкопала какую-то старую статью, написанную Коганом еще в Киеве на украинском языке в начале 20-х годов. В статье говорилось о том, как изменила революция положение многих людей; кто мог думать, — писал, в частности, автор, — что еврейский журналист Троцкий станет одним из руководителей Красной армии? Ливанова считала свой аргумент убийственным. Но она просчиталась, а присутствовавший на заседании академик Благонравов пристыдил ее. Потерпев поражение в первый раз, она отказалась от дальнейших акций»⁷¹. На решение ВАК несомненно оказало влияние письмо в поддержку Когана, подписанное виднейшими советскими музыкантами, включая Д. Д. Шостаковича, Г. Г. Нейгауза, Э. Г. Гилельса, С. Т. Рихтера. Я. В. Флиера и др.

Наступивший в дальнейшем период «оттепели» открыл, наконец, перед Коганом возможности для публикаций. Сменилось руководство журнала

⁷⁰ В архиве Московской консерватории (Ф. 18. Е.Х. 17) имеется обширный документ, озаглавленный «К личному делу Г. М. Когана в ВАК», в котором подробно описывается весь ход рассмотрения «дела Когана» и дискуссии в ВАК.

⁷¹ Воспоминания Виктора Абрамовича Цуккермана, продиктованные и написанные им в конце жизни. (В. А. Цуккерман : музыкант, ученый человек : статьи, воспоминания материалы. М. : Композитор, 1994. С. 127.).

«Советская музыка», и едва ли не в каждом номере стали появляться статьи и рецензии Когана. Начиная с конца 1950-х годов большими тиражами одна за другой публикуются его книги, некоторые из которых переиздаются по несколько раз. Так, многострадальная книга «У врат мастерства», впервые увидевшая свет в 1958 году, при жизни Когана выходила четырежды! Затем была издана «О фортепианной фактуре» (1961), «Работа пианиста» (1963), «Ферруччо Бузони» (1964), сборник избранных статей «Вопросы пианизма» (1968). Позже он подготовил второй сборник статей (1972). Под редакцией Когана и с его развернутыми предисловиями вышли переводные книги: «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» Иосифа Гофмана (1961), «Индивидуальная фортепианная техника» (1966) Карла Адольфа Мартинсена, «Основные принципы игры на фортепиано» Иосифа Левина (1978) и др.

В 1970–78 Когану наконец удастся завершить свою «Школу фортепианной транскрипции» — многотомный нотный проект, задуманный и начатый еще до войны. Незадолго до того, в 1969 году выходит в свет составленный и отредактированный им сборник избранных сочинений Ф. Бузони — по сути, первая в нашей стране развернутая публикация музыки великого итальянского пианиста.

Продолжились концертно-лекционные поездки по всему Советскому Союзу. Особенно знаменательными для Когана были сольные выступления в Москве после многолетнего перерыва — в 1966 году в зале Института им. Гнесиных (на юбилейном вечере посвященном 100-летию со дня рождения Бузони), в Малом зале Московской консерватории, а также целый цикл из шести концертов «Избранные страницы фортепианной литературы. Оригиналы и транскрипции», на котором прозвучали 132 сочинения. В 1975 году на студии «Мелодия» была записана единственная пластинка Когана с музыкой разных

эпох и стилей⁷².

Коган был человеком яркого общественного темперамента, последний, разумеется, не имел возможности проявиться в условиях брежневского «застоя». Как уже говорилось, с ранней юности Коган сделался приверженцем марксизма в его меньшевистском преломлении. Будучи свидетелем и нередко участником событий разворачивавшихся в Советской стране с самого момента ее рождения; он пытался осмыслить происходящие в ней процессы с марксистской точки зрения. В результате в 1970 году, к 100-летию со дня рождения Ленина он анонимно выпустил в Самиздат развернутый политический трактат «О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе»⁷³ — текст, в котором на основе строгого марксистского анализа, основанного на материалах открытой советской печати, было предсказано скорое восстановление в СССР буржуазного строя. Этот трактат, написанный в феврале – апреле, независимо от несколькими месяцами ранее появившегося эссе А. Амальрика⁷⁴, отличается железной логикой рассуждений и ставит Когана в ряд серьезных политических мыслителей-диссидентов.

В 1970-е годы, несмотря на внешние признаки успеха, Коган все больше страдал от ощущения своей нереализованности. В архиве музыканта сохранилось письмо, помеченное апрелем 1975 года и адресованное в секретариат Л. И. Брежнева: «Мой многолетний педагогический опыт,

⁷² Сам пианист был недоволен результатом этой работы, предпочитая этим записям те, которые были выполнены в Музее Скрябина за несколько лет до того. Значительный по объему звуковой архив — записи игры Когана, его лекций, выступлений по радио хранится в личном архиве музыканта у его родных.

⁷³ Он впервые опубликован в: *Коган Г. М.* Виденное, слышанное...

⁷⁴ См.: *Амальрик А.* Просуществует ли Советский Союз до 1984 года? Амстердам : Фонд им. Герцена, 1970. 71 с. URL : https://vtoraya-literatura.com/pdf/amalrik_prosushhestvuet_li_sovetsky_soyus_do_1984_goda_1970_text.pdf (дата обращения: 15.02.2019).

пианистическое и лекторское умения остаются почти совершенно неиспользованными. ГУУЗ [Главное управление учебных заведений] Министерства культуры не обращается ко мне ни с какими поручениями, ни за какими консультациями, не привлекает меня ни для чтения лекций, ни для участия в совещаниях, где обсуждаются вопросы исполнительства и исполнительской педагогики. Приглашения, присылаемые мне из-за границы, где я известен как крупный специалист (например, приглашение в члены жюри международного конкурса пианистов им. Бузони в Италии), отклоняются, вместо меня посылаются другие лица. Даже концертная моя деятельность как пианиста, интенсивная прежде, ныне крайне затруднена: и Московская филармония, и Росконцерт, и Радиокомитет попросту оставляют без ответа неоднократные мои обращения в эти организации». И далее: «Я не жалуясь на то, что мне “дают”, на свое материальное положение; в этом отношении, в смысле “потребностей” у меня нет никаких претензий. Я жалуясь на то, что от меня не берут “по способностям”»⁷⁵.

Увлеченный искусством, Коган до самого конца работал с большой самоотдачей. Он умер в Москве 9 августа 1979 года, так и не оправившись от сердечного приступа, случившегося у него в октябре 1978 года в поезде, по пути в Казань, где предстояли выступления с концертами и лекциями.

⁷⁵ Цит. по: *Коган Г. М.* Виденное, слышанное... С. 6.

ГЛАВА ВТОРАЯ
Г. М. КОГАН — ОСНОВОПОЛОЖНИК
СОВЕТСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ

Перу Когана принадлежит большое количество работ, посвященных фортепианному исполнительству и педагогике. Многие идеи исследователя стали основополагающими для формирования современного исполнительского музыкального знания.⁷⁶ Коган был в ранний советский период одним из ведущих специалистов в данной области. На его долю выпала задача заложить основы современной российской исполнительской критики в тот период жизни страны, когда печать, в том числе музыкальная, подвергалась сильнейшему идеологическому давлению. Впоследствии немалый вклад в область исполнительского музыкального знания внесли такие российские музыканты как Д. Рабинович, Л. Баренбойм, Л. Гаккель, Г. Цыпин, В. Чинаев, А. Хитрук, С. Грохотов, Т.А. Зайцева, М. Смирнова и др.

Фундаментальная книга Г. Когана «Вопросы пианизма. Избранные статьи»⁷⁷ была в значительной мере основана на его критических статьях-рецензиях, которые явились непосредственными откликами на различные события концертной жизни. Начиная с конца двадцатых и вплоть до середины

⁷⁶ Некоторые материалы этой главы использованы в статье автора диссертации: Ли Гуани, Скафтымова Л. А. Г. Коган об исполнительском искусстве (на материале критических статей-рецензий 30-х годов XX века // Университетский научный журнал. 2019. № 49. С.112–116.

⁷⁷ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1968. [Вып. 1]. 462 с.

тридцатых годов советскую Россию посетило немало крупных артистов. Именно в этот период происходит творческое формирование множества пианистов, составивших славу советской исполнительской школы — В. Софроницкого, Л. Оборина, Г. Гинзбурга, Э. Гилельса, Я Флиера и многих других.

Книга вышла в свет более полувека назад (в 1968 году). Глубокие и оригинальные идеи, высказанные Коганом по поводу перспектив развития пианизма в новых исторических условиях, отнюдь не утратили своей актуальности для наших дней. Они послужили и продолжают служить основой для размышлений исполнителей, педагогов, исследователей, учащихся, многочисленных любителей музыки. Исполнители черпают в них вдохновение для творческих поисков, музыковеды — для научных исканий, педагоги и учащиеся — для определения путей овладения исполнительским мастерством. Многие высказывания Когана остаются дискуссионными и поныне, что только повышает их значимость.

Статьи, положенные в основу книги, были отобраны самим автором⁷⁸. Коган подчеркивает, что в отборе материалов, созданных на протяжении десятилетий, он «счел необходимым воздержаться от сглаживания... разноречий, от любой переделки не только существа, но и стиля того, что было когда-то опубликовано»⁷⁹, независимо от того, что сами анализируемые явления претерпели подчас в его представлениях известную эволюцию. Тем интереснее проследить процесс становления творческой мысли музыканта и критически осмыслить его идеи с позиции современности.

Книга Когана «Вопросы пианизма» состоит из трёх объемных разделов:

Теория исполнительства

История пианизма.

Концертная жизнь.

⁷⁸ Это и послужило основанием того, что именно на «Вопросах пианизма», мы концентрируем внимание в настоящей главе диссертации.

⁷⁹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 3.

Наибольшую значимость для исполнительского музыкознания имеет второй раздел — «История пианизма», с которого мы и начнем анализ когановской книги. Здесь обращает на себя внимание сам ракурс рассмотрения проблем: анализ композиторского и исполнительского творчества сплетен автором воедино, что углубляет и обогащает содержание представленных работ.

Рассматривая проблемы исполнительства, Коган стремится дать широкую панораму искусства эпохи. При этом он смело выходит за сугубо музыкальные рамки, распространяя свои размышления на театр, литературу, поэзию, живопись, архитектуру, и даже... на игру в шахматы, к которой имел немалую склонность. «Разве соперничество Рубинштейн–Бюлов, стоявшее в ту пору в центре пианистической жизни, не напоминает... соперничества Чигорина и Стейница?» — вопрошает он в оригинальнейшей статье «Игра в шахматы и игра на фортепиано». Усматривает он также определенное родство между новаторскими исканиями пианиста Бузони и шахматиста Ласкера.

Разумеется, подобные неординарные сопоставления весьма условны и спорны — важен и интересен для современности сам подход Когана к рассмотрению явлений исполнительского искусства. Богатством ассоциативных рядов Коган прокладывает новые пути в комплексном осознании явлений культуры и искусства эпохи. К сожалению, среди представителей исполнительского музыкознания последующих поколений у Когана мало нашлось последователей.

Активно используя метод сравнения, Коган, к примеру, подчеркивает преэминентность русского и советского исполнительского искусства от «львиного пианизма» Антона Рубинштейна. Нельзя не отметить, что оценки Когана нередко могут показаться современному читателю излишне обостренными и тенденциозными. Так, характеризуя исполнительский стиль М. Розентеля — прославленного пианиста, ученика К. Микули и Ф. Листа — Коган называет его «большим виртуозом, мастером техники, и, наряду с этим, —

явно “пустым метом” в качестве интерпретатора»⁸⁰. Время расставило все по своим местам, и мы сейчас по достоинству оцениваем своеобразное искусство Розенталя. Музыкантов и поныне восхищают сохранившиеся записи музыки Шопена в его интерпретации,

Подобное остро критичное, «бичующее» отношение к представителям западного искусства было характерно для советский художественной критики того времени и мало совпадает с современным восприятием. В качестве показательного примера С. Грохотов в дискуссионной статье «”Советский пианизм”: между идеологией и мифологией» приводит крайне негативную оценку Коганом искусства западных исполнителей весьма различных по стилю интерпретации и репертуарным пристрастиям: Жюль Марше, Ива Ната, Хосе Итурби, Вильгельма Бакхауза, Игнаца Фридмана. «Фридмановский Шопен совершенно чужд и неприемлем для советского слушателя», — подчеркивает Коган. Он называет игру выдающегося польского пианиста «гувернантской карикатурой на Шопена»⁸¹. «Яростный пафос утверждения нового искусства вел к противопоставлению советских пианистов зарубежным и к идее о безграничном превосходстве первых <...> Сохранившиеся записи дают нам прекрасную возможность согласиться с Коганом или оспорить его суждения»⁸², — замечает С. Грохотов.

В свое время тенденциозные характеристики, данные Коганом, оказывались для многих слушателей решающими. Нельзя в полной мере отрицать степень их воздействия и на современного слушателя. Затрагивая важную тему оценки искусства прошлого, современные форумы в интернете, говорят о значимости яростной «битвы комментариев» к записям великих артистов. Можно полагать, что Коган в своем стремлении определить главную

⁸⁰ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 230.

⁸¹ Грохотов С. Советский пианизм : между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России : история и современность : сб. ст. и материалов : науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. М., 2016. С. 71.

⁸² Там же. С. 71.

идейную тему фортепианной игры все же сознавал возможность определенного упрощения и передержек: «Но большая конкретизация *формулировок* [курсив Г. Когана] здесь вряд ли возможна без того, чтобы впасть в вульгаризацию»⁸³, — писал он.

Закономерно, что определенная тенденциозность как дань историческому времени нашла отражение и в созданных им творческих портретах выдающихся русских музыкантов. Статья о Рубинштейне-пианисте покоряет убедительностью тона и глубоким проникновением в артистическую природу мастера. Работа Когана была опубликована в журнале «Советская музыка» в 1954 году⁸⁴. Это была одна из первых советских работ, посвященных Рубинштейну. Фундаментальный труд Л. Баренбойма «А. Г. Рубинштейн» выходит в свет тремя годами позднее⁸⁵.

В эти годы имя Рубинштейна — великого пианиста и основателя старейшей российской консерватории — становится поистине легендарным. Вместе с тем, по сравнению с началом XX столетия, музыка Рубинштейна все реже и реже звучит на концертной эстраде. Полагая себя обязанным затронуть этот и поныне дискуссионный вопрос, Коган ограничивается в первой фразе своей статьи утверждением, что композиторское творчество Рубинштейна изначально не пользовалось *общим* [курсив Г. Когана] признанием. Далее он непосредственно переходит к анализу творческой позиции Рубинштейна — артиста, называя его «гигантом... делящим с Листом престол “царя пианистов” всех времен и народов»⁸⁶. Столь пафосный, возвышенный стиль сам по себе свидетельствует о восторженном отношении Когана к великому русскому музыканту.

⁸³ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 166.

⁸⁴ Коган Г. М. Рубинштейн-пианист // Советская музыка. 1954. № 11. С. 43–50.

⁸⁵ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л.: Музгиз, 1957. Т.1 : 1829-1867. 455 с.

⁸⁶ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 155.

Коган был первым, кто подчеркнул, что успехом своим Рубинштейн был обязан широтой своего репертуара. Подобная позиция в оценке деятельности артиста была в ту пору весьма новаторской. По выражению Когана Рубинштейн идейной направленностью, духом демократического просветительства, отраженным в его «исторических концертах» «нанес смертельный удар» легковесному салонному пианизму. С утверждением исследователя о том, что высокий художественный уровень рубинштейновских программ способствовал повышению уровня слушательского восприятия во всемирном масштабе, нельзя не согласиться. Вместе с тем, в самой постановке вопроса ощущается непримиримость позиции Когана по отношению к так называемому «салонному пианизму», а также к ряду виртуозных сочинений, которые он иронично именовал «художественно-легковесными стекляшками». Впоследствии названная тенденция ярко давала о себе знать во многих его критических оценках как программ, так и манеры игры ряда зарубежных пианистов, в том числе весьма известных. Эти оценки, во многом порожденные духом советской эпохи, были впоследствии пересмотрены, что, как указано выше, нашло отражение в трудах современных исследователей.

Характеризуя облик Рубинштейна-пианиста, Коган уподобляет звучание рояля под его пальцами человеческому голосу, а также с тембру виолончели. Звукоизвлечение пианиста он также называет бархатным. По его мнению в этом дает о себе знать традиция русского, «глинкинско-фильдовского» пианизма.

Небезынтересно сопоставить суждения Когана об исполнительском стиле Рубинштейна с теми, которые дает в те же годы Б. Асафьев. Впечатления обоих музыкантов во многом сходны. По словам Асафьева руки и кисти пианиста сравнивали со смычком. Игра Рубинштейна вследствие живого интонирования «воспринималась как великое искусство инструментального *bel canto*... Отсюда

покорявшая умы и сердца мелодия в его игре, когда “интонация рук” достигала вершин поэтической образности»⁸⁷.

Другой гранью пианистического облика пианиста российские критики полагают ошеломляющую «громоносность». «Высеканием огня казалось начало второй рапсодии Листа», — восклицает Асафьев. Подобные сравнения возникали в связи с чрезвычайно свободной манерой игры артиста. Его виртуозные всплески «сравнивали... с лавой извергающегося вулкана, с грохотом и завыванием бури, с блеском молнии, пронизывающим грозовую тучу»⁸⁸. Пианист вольно обращался с динамикой, темпами, что, по свидетельству Л. Баренбойма, у консервативно настроенной части критики нередко вызвало раздражение — они называли игру пианиста «грубой», «необработанной», «буйной»⁸⁹. «Понятен не только восторг, но и страх, который вызывала подобная игра», — подчеркивает Коган⁹⁰.

Весьма колоритно раскрывает Коган особенности драматургии исполнительских концепций Рубинштейна. Исследователь убедительно прибегает при этом к сопоставлениям из области смежных искусств — театра, поэзии, архитектуры.

Коган в своей статье делает акцент на *идейной* сути искусства Рубинштейна. Он даже определяет его игру как «приводящую к правильному итогу» (курсив мой). Тяготение пианиста к произведениям крупной формы он объясняет его интересом к выявлению «враждующих начал» в идейно-эмоциональном содержании музыки. Подобные определения характера интерпретации, равно как понятия «субъективный и объективный смысл игры» ныне являются устаревшими и не используются в современной

⁸⁷ Асафьев Б. Антон Григорьевич Рубинштейн (к пятидесятилетию со дня смерти) // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 208.

⁸⁸ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн... Л., 1957. Т.1 : 1829-1867. С. 218.

⁸⁹ Там же. С. 218.

⁹⁰ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 159.

исполнительской критике. Вместе с тем, они придают работе Когана характерный, присущий его исторической эпохе колорит.

Как можно заметить, позиции Когана и Баренбойма в целостной оценке фортепианного стиля Рубинштейна во многом созвучны. Аналогичных взглядов придерживается в статье «Антон Григорьевич Рубинштейн» также их старший современник, Б. Асафьев, вдобавок указывающий на линии преемственности, заложенные его искусством. «Львиный пианизм Антона Рубинштейна находит в лице Рахманинова умного и пламенного продолжателя»⁹¹, — утверждает он. Что касается Когана, то он также подчеркивает преемственность исполнительского творчества Рахманинова от «львиного пианизма» Антона Рубинштейна.

Работы, характеризующие исполнительский облик С. Рахманинова, занимают среди критического наследия Когана значительное место. Их ценность остается непреходящей вплоть до наших дней.⁹²

Следует отметить, что на сегодняшний день, равно как и полвека назад композиторское наследие Рахманинова исследовано существенно более масштабно и разносторонне, нежели его исполнительский стиль. Об этом свидетельствует, в частности, объем издания «Как исполнять Рахманинова»⁹³ — достаточно скромный по сравнению с другими книгами данной серии. В недавно вышедшем сборнике статей «Наследие Рахманинова в культурном

⁹¹ *Асафьев Б.* Антон Григорьевич Рубинштейн : (к пятидесятилетию со дня смерти) // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 201.

⁹² Материалы последующего раздела частично отражены в статьях: Ли Гуани. Г. Коган о Рахманинове-пианисте // Университетский научный журнал. 2019. №51. С.213-216 ; Ли Гуани. Исполнительские интерпретации «На тройке» П. И. Чайковского : С. Рахманинов, К. Игумнов, М. Плетнев // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2020. №15. С.100-103.

⁹³ Как исполнять Рахманинова : [сб. / сост. и вступ. ст. С. В. Грохотов]. М. : Классика-XXI, 2003. 161 с. : нот.

универсуме»⁹⁴, вопрос этот также обозначен лишь схематически. В связи с этим значимость статей Когана, которому довелось присутствовать на рахманиновских концертах и блистательно нарисовать портрет великого российского артиста, безмерно возрастает.

Центральной частью размышлений Когана о Рахманинове является статья «Творческий облик Рахманинова», впервые опубликованная в четвертом номере журнала «Советская музыка» в 1958 году под заглавием «О Рахманинове»⁹⁵. В этой работе Коган делает попытку ответить на основополагающие вопросы касательно эстетической и художественной позиции Рахманинова как представителя российской музыкальной культуры. Следует подчеркнуть, что в советском музыкознании это был первый опыт профессионального осмысления особенностей композиторского и исполнительского стиля Рахманинова в их совокупности.

Коган изначально ставит перед собой вопрос о том, какие мысли и настроения являлись доминантными в музыке композитора, какие темы – оstinатными, сквозными. Избранный Коганом ракурс освещения темы исключительно сложен и неоднозначен, что признает и современное музыкознание. «Рахманинов — один из самых сложных творцов XX столетия. Это явление знаковое, непознанное, до определенной степени «сфинкс»⁹⁶, — замечает А. Ляхович. «Музыка Рахманинова вообще с большим трудом поддается изучению и истолкованию», — вторит ему А. Цукер⁹⁷. Безусловно

⁹⁴ Наследие Рахманинова в культурном универсуме: сб. статей междунар. симпозиума / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Ин-т музыки, театра и хореографии ; [науч. ред. и сост. : М. Р. Черная]. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. 372 с.

⁹⁵ Коган Г. М. О Рахманинове : (к 85-летию со дня рождения) // Советская музыка. 1958. № 4. С. 56–65.

⁹⁶ Ляхович А. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов : Изд-во А. В. Першина, 2013. С. 6.

⁹⁷ Цит по: Скафтымова, Л. Рахманинов : какой он в XXI веке? // Наследие Рахманинова в культурном универсуме : сб. статей междунар. симпозиума / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. С. 16.

сознавая это, Коган более полувека назад делает смелую попытку дать развернутую картину собственных размышлений по данному вопросу.

Коган подчеркивает, что дореволюционная русская критика видела в Рахманинове прежде всего «выразителя интимных настроений» (Гр. Прокофьев), и притом настроений преимущественно мрачных»⁹⁸, что подтверждается преобладанием в творчестве композитора сочинений, написанных в миноре. По мнению Когана в этом нашло отражение преобладание в музыке Рахманинова образов элегического или трагического склада. «К числу таких “остинатных”, “сквозных” тем рахманиновской музыки принадлежит, например, тема смерти, составляющая по свидетельству С. А. Сатиной, М. В. Добужинского, М. С. Шагинян и других близких Рахманинову людей, предмет неотвязных дум композитора»⁹⁹. Коган отмечает также, что заметную роль в творчестве композитора занимают образы, которые сам Рахманинов именовал «нечистой силой»¹⁰⁰ и предтечей которых явились «Песни и пляски смерти» Мусоргского. На рассмотрении данной сферы рахманиновского наследия и строит, главным образом, свои интересные и во многом дискуссионные умозаключения исследователь.

Нельзя не отметить, что сама предпринятая Коганом попытка в подобных позициях проникнуть в тайны рахманиновского стиля явилась в те годы весьма новаторской и смелой. Идеи, высказанные Коганом, послужили толчком к дальнейшим исканиям ученых в данном направлении. Как полагает современное музыковедение именно с теми произведениями, в которых композитор погружается в проблему жизни и смерти — «Остров мертвых», «Колокола» — нашла отражение эволюция музыкального языка Рахманинова. «В них откристаллизовался и получил широкое развитие новый тип тематизма — микротематизм, который особенно ярко проявился в поздний период творчества композитора. <...> Определенной реакцией художника на

⁹⁸ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 260.

⁹⁹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи С. 263.

¹⁰⁰ Там же. С. 264.

символистские первоисточники было появление черт импрессионизма (вторая часть «Колоколов», романсы) и экспрессионизма (третья часть «Колоколов»), и даже сонорные эффекты, чего нельзя обнаружить в опусах, стоящих рядом с символистскими»¹⁰¹.

Коган подчеркивает, что, наряду с мрачными картинами в музыке Рахманинова с восхитительной силой выражено чувство природы: «Рахманинов был великий мастер создавать звуками ощущение тишины, дремлющей природы, ее вибрирующей неподвижности»¹⁰². Коган выступает против нередко звучавших в критике того времени упреков композитора в «бездейственности, монотонности», которую приписывали тогда даже таким непревзойденным художникам как А. Чехов, А. Куприн, И. Левитан.

Коган был одним из первых, кто делает акцент на национальном подтексте рахманиновской музыки: «Все, что происходит в рахманиновской музыке, происходит в России, на фоне русских полей и лесов, всё пропитано, напоено русской песенностью, русской колокольностью, русской душевностью и мощью»¹⁰³. Современное музыковедение активно занимается проблемой национального в искусстве: «Нечеткость дефиниций, как в отношении национального в музыке, так и в отношении школы, нередко приводит к скептическому отрицанию самих явлений, создающих объективные трудности их классификации, систематизации, так и изучения. Однако, как легко заметить, недостаточная сформированность и ясность понятия не могут означать непрямого отсутствия самого явления»¹⁰⁴, – отмечает К. Зенкин. В качестве примера исследователь приводит Чайковского, Танеева, Скрябина,

¹⁰¹ Скафтымова Л. Указ. соч. // Наследие Рахманинова в культурном универсуме. СПб., 2015. С. 14.

¹⁰² Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 280.

¹⁰³ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 283

¹⁰⁴ Зенкин К. Где искать специфику русской пианистической школы? // Фортепианная культура России: история и современность : сб. ст. и материалов / отв. ред. С. Грохотов. М. : Моск. консерватория, 2016. С. 12.

Рахманинова, искусство которых (композиторское и исполнительское) при всей стилистической несхожести, позволяет говорить о них как представителях единой национальной школы.

Что касается ряда выводов, которые делает Коган, то они отчасти были predetermined эпохой, в которой он жил и творил. В советской России в пятидесятые годы господствовала, как известно, строжайшая идеологическая цензура. Коган и его современники принадлежали своей эпохе, и потому, по убеждению С. Грохотова, многие из них отчасти вынуждены были следовать официальной позиции, а отчасти разделяли ее¹⁰⁵. Именно так следует расценивать, к примеру, следующее высказывание Когана в заключительной части статьи: «Противоборство реализма и символизма в творчестве Рахманинова было одним из проявлений того противоречия между разумом художника и его предрассудком, которое составило трагедию всей жизни композитора»¹⁰⁶. Разумеется, ситуация здесь намного сложнее, о чем, как указывалось выше, и свидетельствует позиция современных исследователей.

Коган по мере возможностей стремится отступить от стандартов, бытовавших в советскую пору в оценке эволюции рахманиновского творчества. Тем не менее, взгляды его в определенной мере отвечают установкам своей эпохи, что закономерно. Так, высоко оценивая ранний период творчества композитора, восхищаясь Четвертым фортепианным концертом и гениальными «Симфоническими танцами», он не может принять новаторства «Рапсодии на тему Паганини», сожалея, что в этой музыке «живые краски уступают место суровой графике, певучая лирика – токатной виртуозности, костяной четкости»¹⁰⁷. Время, разумеется, наложило на восприятие этого сочинения свои коррективы и сегодня высказывания Когана могут показаться устаревшими. Но не следует забывать, что впервые работа Когана о Рахманинове была опубликована в 1958 году, когда в музыковедении царили достаточно

¹⁰⁵ См.: *Грохотов С.* Советский пианизм.... С. 65–78.

¹⁰⁶ *Коган Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 264.

¹⁰⁷ Там же. С. 286.

тенденциозные установки по отношению к композиторам-эмигрантам. Учитывая это, позицию Когана можно оценивать как весьма смелую и прогрессивную.

Нельзя не оценить также того, что Коган впервые дает в своем труде наиболее точные на тот момент сведения о дискографии Рахманинова и размышляет в связи с этим о том, какую позицию занимал композитор по отношению к искусству звукозаписи. Как известно, Рахманинов приступил к созданию звукозаписей в 1919 году, когда аппаратура в технологическом плане оставляла желать много лучшего.

Сам композитор поначалу весьма двойственно относился к этому новому для него виду деятельности, о чем свидетельствуют воспоминания современников. «Исключительно хорошо владеющий собой перед концертом и любящий выступать перед публикой, Сергей Васильевич сильно нервничал при записи, несмотря на самое предупредительное отношение всех лиц, принимавших участие в ней: техников, механиков и т. д., — вспоминает его свояченица С. Сатина. — Ему мешали перерывы во время игры, вынужденные остановки, звонки, указывавшие, когда надо начинать. Последние заменили для него потом световыми сигналами, что почему-то его меньше волновало»¹⁰⁸.

И все же Рахманинов прекрасно осознавал ценность самого процесса звукозаписи и ее значимость для будущего музыкального искусства. В интервью данному для журнала «The Gramophone», «Художник и грамзапись» Рахманинов отметил в качестве одного из величайших плюсов грамзаписи возможность получения наилучшего художественного результата, «достичь которого при исполнении на эстраде практически невозможно» в связи с тем, что игра на сцене всегда подвержена множеству случайностей¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Цит. по кн.: *Рахманинов С. В.* Литературное наследие : в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. статьи [с. 7–38], коммент., указ. З. А. Апетян. М. : Сов. композитор, 1978. Т. 1 : Воспоминания; Статьи ; Интервью ; Письма. С. 494.

¹⁰⁹ Там же. С. 107.

Будучи очень требовательным к себе, Рахманинов часто оставался неудовлетворенным своим исполнением на концертной эстраде. «Когда же записываешься на грампластинку, – полагал пианист, – появляется надежда достигнуть почти полного художественного совершенства. Если с первого, второго или третьего раза я не сыграю так хорошо, как хотелось бы, то могу повторно записывать, стирать запись и вновь записывать, пока наконец не буду доволен»¹¹⁰.

Нельзя не вспомнить, что сам Коган также весьма двойственно относился к искусству звукозаписи, о чем свидетельствует его горячая полемика в журнале «Советская музыка» с Н. Корыхаловой. Когану принадлежит статья «Свет и тени грамзаписи»¹¹¹, Корыхаловой — статья «Скорее свет, чем тени»¹¹². По мнению Когана, прослушивание грамзаписи ни в коей мере не может приблизиться к восприятию музыки в концертных условиях. Основную причину критик усматривает в неизменности звучания записи по сравнению с живым искусством, которое по природе своей изменчиво и неповторимо. В подтверждении своих размышлений Г. М. Коган приводит цитату Н. Перельмана «Хорошая граммофонная запись при первом прослушивании — сюрприз, при втором — назидание, при последующих — насилие»¹¹³. Отчасти принимая ряд когановских аргументов, Корыхалова, напротив, отмечает скорее положительные черты звукозаписи, прозорливо усматривает за ней большое будущее¹¹⁴.

¹¹⁰ Цит. по : Кузнецова Е. М. С. В. Рахманинов в эмиграции : социокультурная и творческая адаптация : спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. М., 2016. 25 с.

¹¹¹ Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Советская музыка. 1969. № 5. С. 60–68.

¹¹² Корыхалова, Н. П. Скорее свет, чем тени // Советская музыка. 1969. № 6. С. 49–53.

¹¹³ Цит по: Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи // Советская музыка. 1969. № 5. С. 66.

¹¹⁴ Корыхалова, Н. П. Скорее свет, чем тени // Советская музыка. 1969. № 6. С. 49–50.

Коган называл пластинки «музыкальными консервами», разделял исполнителей на «фотогеничных» и «нефотогеничных» и не без оснований полагал, что чрезмерное увлечение студийными записями таит в себе опасность нивелировки исполнительских стилей. Дискуссия с Корыхаловой носила весьма обостренный характер, в результате чего оба оппонента высказали целый ряд интересных мыслей. Так, Корыхалова, прозревая наступление эпохи видеозаписей провела любопытное сравнение записи концертного выступления музыканта с фильмом-концертом — видом искусства широко востребованным в шестидесятые годы прошлого столетия

Что касается самих исполнителей, то они также весьма по-разному высказывались по данному вопросу. Известно, например, что Софроницкий не любил записываться и слушать собственные записи, полагая, что они не способны реализовать даже малой доли его художественных намерений. Артур Рубинштейн, напротив, относился к этому виду деятельности с немалым интересом. Он полагал, что польза записей очень велика для исполнительского самообразования и самоконтроля. «Играя на эстраде, пианист увлечён и многого не замечает, да и не должен замечать. Пластинки помогают понимать свои недостатки, анализировать и находить пути совершенствования <...> А вот обучаться интерпретации по пластинкам – вредно. В большинстве случаев получается мёртвый слепок или карикатура: тонкости стиля и сокровенность интерпретации великих артистов ускользают. Они неповторимы»¹¹⁵. Аналогичной позиции придерживался А. Гольденвейзер.

Немало способствовали прогрессу в области звукозаписи те пианисты, которые посвятили этому виду творческой деятельности всю свою жизнь. В первую очередь назовем легендарного Г. Гульда. С течением времени в области исполнительской критики появился даже своеобразный термин: «пианист века грамзаписи». К таковым относили, как известно, А. Микеланджели за высокое

¹¹⁵ Цит. по: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / вступ. ст., сост., общ. ред. С. М. Хентовой. М. ; Л. : Музыка, 1966. С. 300.

совершенство и безупречность его игры. В последние годы некоторые артисты также полностью уходят в данную сферу. Так, например, замечательный пианист А. Угорский отказался в последние годы от концертных выступлений, подписав контракт с фирмой «Gramophone».

Сегодня, по истечении шестидесяти лет, вопрос о проблемах и перспективах искусства звукозаписи по-прежнему остается дискуссионным, невзирая на неслыханный прогресс (по сравнению с временем Когана) в области записывающих технологий. Нельзя не оценить тот факт, что именно Коган в ту далекую пору привлек внимание музыкальной общественности к данной теме и вывел ее на уровень всеобщего творческого обсуждения.

В разделе книги «Вопросы пианизма», посвященном Рахманинову, выделяется статья «Рахманинов-пианист» в основе которой лежит анализ интерпретации пианистом пьесы Чайковского «На тройке». Мне представляется, что работа эта может служить эталоном для тех, кто пробует свои силы в сложной области исполнительского музыкознания.

Литературный язык Когана богат, он изобилует сравнениями, метафорами, выходом в сферу смежных искусств и др. Отметим, что не только в свободном стиле изложении мыслей, но и в тяготении к многоплановости заметно влияние на Когана традиций русской музыкальной критики XIX века (А. Серова, В. Стасова, Ц. Кюи, Г. Лароша и др.), для которых характерна была широта кругозора, стремление к выходу за пределы сугубо музыкальной тематики. Современное музыкознание и музыкальная критика в целом более специализированы и потому зачастую более ограничены в своих рамках.

Например, позиция Когана в оценке стиля Рахманинова-пианиста опирается на статью Стасова «Двадцать пять лет русского искусства», которая является обзором русской музыки, живописи, скульптуры, архитектуры¹¹⁶. Так, Стасов подчеркивает, что русское искусство по сути своей драматичное,

¹¹⁶ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3-х т. : живопись. Скульптура. Музыка. М. : Искусство, 1952. Т. 2. С. 391–568.

углубленное и естественное, «самостоятельно, никому не подражает, никого и ничего не повторяет»¹¹⁷.

Обратимся названной статье Когана. Автор начинает свои размышления с вопроса об исполнительской судьбе произведения Чайковского и о том, как поначалу воспринималась оно аудиторией. Он отмечает, что пьесу «На тройке» публика оценивала «как неглубокую, поверхностную, чуть ли не напускную». Причину этого исследователь усматривает в том, что трактовалась эта исключительная в своем роде музыка в «псевдорусском стиле». Таким образом, Коган выходит на проблему значимости искусства исполнительской интерпретации.

Следует подчеркнуть, что используемое Коганом понятие «псевдорусский стиль» является условным и весьма гибким, связано прежде всего с архитектурой. Надо сказать, что Коган весьма часто обращается к понятиям и терминам из смежных искусств. Так, эпиграфом к рассматриваемой статье становится высказывание Ю. Соболева о театре, о «роднике русских чувств», питавшем творчество знаменитого актера Москвина. Что касается понятия «псевдорусский стиль», в котором, согласно определению, имеет место оригинальный «сплав» из старых народных и современных художественных форм¹¹⁸, то Коган сознательно трактует его несколько односторонне. В понятии «псевдорусский стиль» он выводит на первый план момент упрощенно-декоративный.

Углубленная психологическая трактовка пьесы Чайковского Рахманиновым изменила отношение слушателей к этой пьесе. Оно, безусловно, побудило музыкантов и любителей по-новому взглянуть и на другие номера из цикла «Времена года», а также на наследие композитора в целом. «На путях

¹¹⁷ Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3-х т. : живопись. Скульптура. Музыка. М. : Искусство, 1952. Т. 2. С. 4.

¹¹⁸ Варламов Е. Псевдорусский стиль, его характерные черты и особенности развития. // FB.RU : [сайт]. URL: <https://fb-ru.turbopages.org/fb.ru/s/article/220276/psevdorusskiy-stil-ego-harakternyie-chertyi-i-osobennosti-razvitiya> (дата обращения: 21.01.2019).

интерпретации произведений Чайковского Рахманинов поставил выдающиеся вехи, пометив ими все области своей исполнительской деятельности, — замечает Коган. — «Пиковая дама», Пятая симфония, b-moll'ный концерт обрели под его палочкой или под его пальцами незабываемое, едва ли не наиболее совершенное воплощение»¹¹⁹. Небезынтересно отметить, что пьесу «На тройке» пианист играл в концертах в детские и юношеские годы, но впоследствии перестал включать ее в свои концертные программы. Он вернулся к ее исполнению уже в поздний, эмигрантский период. В эти нелегкие годы сочинение Чайковского «На тройке» заняло «подчеркнуто видное» место в его репертуаре, стало символом покинутой им России. Вполне уместно приводит Коган в своей статье развернутую цитату Н. Гоголя из поэмы «Мертвые души», в которой Россия ассоциируется с летящей тройкой.

Нельзя не вспомнить в связи с этим эпитафия замечательного русского поэта Н. Некрасова, предпосланный к данной пьесе¹²⁰. В нем отражена самая суть психологического состояния Рахманинова-эмигранта:

Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой во след не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши.

Далее Коган дает художественное описание рахманиновского исполнения. Акцент делается на эмоциональных характеристиках и ассоциативных связях: «Широким потоком, из души в душу льется проникновенная сердечная русская песня... медленная, тоскливая, щемящая... перемежаемая жалобами»¹²¹. Б. Асафьев подчеркивал, что музыка Чайковского покоряет прежде всего искренностью и непосредственностью, что чрезвычайно созвучно духовному миру Рахманинова. Звук пианиста нередко называли

¹¹⁹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 231.

¹²⁰ Эпитафия к номерам из цикла «Времена года» предложил Чайковскому его издатель Н. Бернард.

¹²¹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 222.

баритональным за его тембровую насыщенность и глубину, что особенно заметно при опевании им секундо-квартовых ходов мелодии.

Через образно-психологическое начало музыки раскрывает Коган суть темповой стратегии Рахманинова в интерпретации пьесы Чайковского «На тройке». Подобный подход дает ключ к пониманию исполнительской архитектуры произведения. Первую часть пьесы Рахманинов играет в предельно сдержанном темпе, что, безусловно, расходится не только с общепринятым исполнением пьесы, но и с авторским темповым обозначением «Allegro moderato». Постепенно по мере развития мысли и, особенно, в заключительном разделе миниатюры движение все убыстряется, что придает целому исключительную цельность.

Нельзя не вспомнить, что Рахманинов-интерпретатор весьма индивидуально и раскрепощенно подходил к осмыслению музыки исполняемых им композиторов. В ряде случаев, например, в исполнении пианистом сочинений Шопена, Листа, это вызывало споры. Однако в интерпретации музыки Чайковского — композитора, столь близкого Рахманинову по духу — психологическая насыщенность звучания и ритмическая магия его игры безоговорочно подчиняли публику.

Коган особо отмечает роль используемого пианистом *ritenuto* при переходе к средней части пьесы. Данный переход в трактовке целого является по сути своей определяющим. Согласно установившимся представлениям в миниатюре Чайковского противопоставлены два контрастных образа — лирико-драматический и картинно-изобразительный, которые впоследствии сливаются воедино. По мнению А. Николаева: «...таким приемом Чайковский не только достигает динамики музыкального действия, но и придает всей пьесе яркую перспективность»¹²².

По впечатлению Когана, в исполнении Рахманиновым образ второй части пьесы «не так уж без примеси светел. “Весёлый звон бубенчиков” будто

¹²² Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. М. : Музгиз, 1949. С. 147.

подернут какой-то дымкой, звучит не столько радостно, сколько как воспоминание о былой и прошедшей радости, из трепета которой родилась в свой время первая часть рахманиновских колоколов»¹²³. Коган задается вопросом: что же побудило Рахманинова сделать в заключительных тактах пьесы столь значительное замедление и пойти на «оторванность» последнего звука? По мнению музыканта в отличие от других пианистов, усматривавших в миниатюре «благодушное лирическое излияние, в рахманиновской игре «поднимается и застывает в муке трагическое извятие»¹²⁴.

Это замечание Когана о трагической доминанте в исполнительском искусстве Рахманинова представляется нам исключительно глубоким и побуждает к сопоставлениям. С момента написания Коганом статей об исполнительском стиле Рахманинова минуло более полувека, за это время исполнительское искусство обогатилось огромным количеством замечательных и весьма различных по трактовке исполнений пьесы Чайковского «На тройке». Однако мало кому удастся пойти по предложенному Рахманиновым пути. Из всех современных интерпретаторов, на наш взгляд, ближе всего к рахманиновской концепции прочтения пьесы приближается М. Плетнев. Между тем, при определенном сходстве темповой стратегии игра Плетнева значительно суше, умозрительнее, моментами жестче, нежели рахманиновская.

Небезынтересно также сравнить исполнение Рахманинова и другого замечательного российского интерпретатора музыки Чайковского К. Игумнова. Игумнов играет пьесу «На тройке» в значительно более подвижном темпе — легко, элегантно, с налетом легкой грусти. Звук у Игумнова не столь глубокий, «вибранный» как рахманиновский, а, напротив, скорее полетный, доносящийся как бы издалека. Песенное и танцевальное начала музыки органично сочетаются в его игре. Ритмические отклонения изящны, но лишь слегка обозначены. В заключительном разделе пьесы бег шестнадцатых в весьма

¹²³ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 224.

¹²⁴ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи С. 227.

подвижном темпе размерен и упорядочен. Обращает на себя внимание весьма сдержанный динамический уровень игры Игумнова. Это как бы беседа с самим собой или — доверительно — с близким человеком. «Ноябрь» — месяц осенний. Игумнов словно напоминает слушателю о том, что с наступлением осенней поры успокаиваются чувства, и человек остается наедине с замирающей российской природой, с собственными мыслями и чувствами.

Сопоставление игры обоих российских пианистов показывает, насколько широко и многомерно может быть представлено национальное начало в фортепианно-исполнительском искусстве. Анализируя темповую сторону интерпретации русских пианистов, современные немецкие исследователи Ч. Фон Лёш и Ф. Бринкман сделали вывод, что «пианисты, склонные к драматической трактовке как самого произведения, так и жизненных обстоятельств ее творца, выбирают более медленные темпы, и наоборот — исполнители, выделяющие более светлые стороны этого произведения, играют быстрее»¹²⁵. На наш взгляд, в целом подобное утверждение является несколько прямолинейным и упрощенным, однако в случае с трактовкой пьесы Чайковского Рахманиновым и Игумновым, он в полной мере находит подтверждение.

В целом, размышления Когана об искусстве Рахманинова наводят на ряд серьезных размышлений о путях развития пианизма в XX столетии. Таковым является и вопрос о природе рахманиновского туше ««глубине погружения его артистического резца» (Г. Коган). Рояль под пальцами Рахманинова действительно обладал редкостной вибратностью и глубиной, напоминая звучание человеческого голоса, что изначально было характерно для традиций русской фортепианной культуры и нашло отражение в музыке русских композиторов. Коган сопоставляет звучание рахманиновского рояля

¹²⁵ Лёш Х., Бринкман Ф. Анализ темпа в интерпретациях русских пианистов // Фортепианная культура России : история и современность... М., 2016. С. 102.

великолепным звучанием голоса Шаляпина – непревзойденного исполнителя музыки М. Глинки, М. Мусоргского, Ант. Рубинштейна.

Коган явился по сути первым, кто столь определенно, эмоционально и смело поставил вопрос о национальных взаимосвязях в российской фортепианной культуре. Так, он полагал, что выдающиеся российские пианисты «порвали путы национальной ограниченности, сковывающие дальнейшее развитие русского пианистического искусства, смело использовали ценные, прогрессивные новшества Листа; вместе с тем, отвергли реакционные упадочные элементы листианства, сохранив верность лучшим традициям глинкинского “поющего пианизма”¹²⁶. Разумеется, в наши дни подобная характеристика воспринимается как исторически обусловленная и потому противоречивая.

«Встречаются артисты, которые и сегодня стремятся к аналогичному звуковому наполнению, что нередко лишь отдаляет их от Рахманинова, достигавшего благодаря звуковой насыщенности новой смысловой ёмкости. — замечает М. Смирнова. — Не следует забывать, однако, что современный эстетический идеал склоняется к тембрам несколько иного плана — более острым, звонким, четко очерченным»¹²⁷.

Само понятие «пение на фортепиано» обретает в игре современных пианистов, принадлежащих к разным национальным школам, несколько иное воплощение. По сравнению в рахманиновской эпохой, преломленное в игре Рахманинова русское начало находило отражение в своеобразном сочетании самого качества звучания с экспрессией интонирования. Закономерно, что это достигало поразительного воздействия как в исполнении пианистом собственной музыки, так и в преподнесении им музыки Чайковского. Л. Наумов замечает, рассуждая о музыке Чайковского, что его мелодику

¹²⁶ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 167.

¹²⁷ Смирнова М. Рахманинов и современный пианизм // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 3-4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / ред. сост. И. Н. Вановская. Тамбов, 2016. С. 53.

справедливо называют не лирической, а лирико-драматической: «В его ипохондрии, и в его трагедийности — во всем виден русский человек. Мятущийся, не находящий себе места; в чем-то, может быть, очень слабый, а в чем-то — грандиозно сильный, могучий <...> Кстати, все гениальное невероятно трудно исполнить: оно избито и по-плохому искажено, потому что утрировано. Важно искренне поймать “золотую середину”, которая делает исполнение самостоятельным, но не превращает его в нечто пошлое»¹²⁸.

Мысль эта побуждает задуматься о современных тенденциях в интерпретации музыки Чайковского. Современные исполнители в большинстве своем не имеют склонности к преувеличенности экспрессии. Они тяготеют скорее к тривиальной «добропорядочности» игры, «поражены болезнью нормативности, усредненности» (А. Любимов). «Думаю, главный парадокс нашего времени — в торжестве “золотой середины”... артистический риск, непохожесть своеобразие артистического облика... попросту опасны»,¹²⁹ — констатирует В. Чинаев. Игра Рахманинова в этом плане остается на недостижимой духовной высоте. Вместе с тем, стальная воля Рахманинова-пианиста нередко подавляет у пианистов средней руки волю к инакомыслию в интерпретации его произведений.

Заслуживает внимания и проницательная оценка Коганом искусства игры прославленной российской пианистки А. Есиповой. Статья Когана явилась предисловием к первой российской монографии о Есиповой, написанной Т. Беркман¹³⁰. Это одна из первых обстоятельных работ, освещающих творческий путь и многогранную художественную деятельность

¹²⁸ Наумов Л. Под знаком Нейгауза : беседы с К. Задорожной. М. : Антиква, 2002. С. 193.

¹²⁹ Чинаев В. «Эффект контрапункта» : русские исполнительские традиции и современный контекст // Фортепианная культура России : история и современность : сб. ст. и материалов. М. : Московская консерватория, 2016. С. 24.

¹³⁰ Беркман Т. Л. А. Н. Есипова : [пианистка, 1851-1914] : жизнь, деятельность и пед. принципы / под ред. и с предисл. Г. М. Когана. М. ; Л. : Музгиз, 1948. 144 с.

пианистки, что трудно переоценить¹³¹. Исследователь в полной мере отдает должное самобытному таланту прославленной концертантки и педагога. Он называет двадцатилетний период педагогической работы Есиповой в России «золотой порой в истории русского пианистического образования». Характеризуя личность Есиповой, Коган подчеркивает властность ее характера: «Есипова буквально царила в Петербургской консерватории — так же властно, как ее современница Савина царила в Александринском театре» (с. 168).

Будучи поклонником ассоциативных связей в оценке явлений музыкального искусства он рассматривает исполнительский почерк пианистки и драматической артистки Савиной в сравнительном ракурсе. Произведенное Коганом сопоставительное исследование художественных принципов выдающихся русских драматических актеров и пианистов в своем роде уникально и чрезвычайно впечатляет. Исследователь справедливо отмечает, что трагическое по своей сути искусство Рубинштейна и Рахманинова в фортепианном исполнительстве ассоциируется с актерской игрой Ермоловой или Мочалова, а пленительная игра Есиповой сродни савиновской. Хотелось бы надеяться, что опыт Когана в данном направлении послужит стимулом для размышлений современных музыковедов и они последуют в своих исследованиях его примеру.

Во вступительной статье к книге Т. Беркман Коган сетует на то, что интереснейшие методические идеи Есиповой, изложенные в созданной ею

¹³¹ Позднее появилась книга *Бертенсон Н.* Анна Николаевна Есипова Л., 1960. 151 с., а также диссертационные исследования: *Байдалинов С.* Фортепианная школа А. Н. Есиповой и ее значение в современной музыкальной педагогике : спец. 13.00.02 : дис. ... канд. пед. наук М., 2000. 184 с. URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-fortepiannaya-shkola-a-n-esipovoy-i-ee-znachenie-v-sovremennoy-muzykalnoy-pedagogike#ixzz5fpkAvgQX> (дата обращения: 20.01.2019) и *Болотов Ю.* Исполнительская и педагогическая деятельность А. Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства. СПб., 2008. 208 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/ispolnitelskaya-i-pedagogicheskaya-deyatelnost-esipovoi-v-kontekste-otechestvennogo-fortepi-0#ixzz5fpkx8Sm6> (дата обращения: 20.01.2019).

«Фортепианной школе» в 1948 году еще не стали достоянием широкого читателя. Он выражает надежду на то, что публикация этого материала в полном его объеме «подведет наконец, солидный фундамент под наше представление о педагогике Есиповой, основывающееся до сих пор на том, что донесла до нас устная традиция – вещь, как известно, недостаточно точная и недостаточно прочная»¹³². С сожалением приходится признать, что за истекшие семь десятков лет ситуация не изменилась – есиповская «Фортепианная школа» часто цитируется современными исследователями, но в полном виде она продолжает пребывать в консерваторском архиве. Ценность труда Есиповой Коган усматривает в том, что она, в отличие от методических пособий ассистентов Лешетицкого М. Прентер, М. Брей¹³³ и др. создана выдающейся творческой личностью, всемирно известной концертирующей пианисткой, опытным педагогом.

Отдавая должное заслугам Есиповой, Коган отмечает известную слабость ее эстетических взглядов, основанных на культе «чистой красоты» в плане мировоззренческом, идейном. Здесь вновь дают о себе знать те противоречия оценочной позиции самого Когана как представителя советской эпохи, о которых говорилось выше.

Для того чтобы глубже разобраться в оценке Коганом искусства Есиповой, обратимся к главе из его книги посвященной выдающемуся итальянскому пианисту конца XIX – начала XX века Ферруччо Бузони. В связи с поставленным вопросом в этой книге нам будет интересна глава «Две интерпретации “Риголетто” Листа»¹³⁴. Коган сопоставляет игру двух выдающихся мастеров начала XX века — Бузони и Есиповой. Коган дает блистательный образец сравнительного анализа исполнительских интерпретаций, который много лет считается хрестоматийным образцом

¹³² Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 171.

¹³³ Школа ассистенки Лешетицкого М. Брей опубликована в полном ее объеме в книге: Мальцев, С. Метод Лешетицкого. СПб. : ВВМ, 2005. 222 с.

¹³⁴ Коган Г. Ферруччо Бузони. Изд. 2-е, доп. М. : Сов. композитор, 1971. С. 82–94.

данного жанра. Статья сопровождается убедительными нотными примерами, подтверждающими позицию исследователя.

Запись игры обоих артистов была выполнена в 1905–1906 годах на аппарате «Вельте-миньон» — одной из разновидностей механического фортепиано¹³⁵. О том, насколько велик был интерес музыкантов к этому звукозаписывающему устройству свидетельствует тот факт, что на катушках фирмы Welte с 1905 по 1928 год было запечатлено искусство таких замечательных музыкантов как К. Рейнеке, И. Падеревский, К. Дебюсси, К. Сен-Санс, А. Скрябин, Э. Григ, Г. Малер, Р. Штраус, С. Ляпунов, А. Глазунов, В. Горовиц и др.

Коган отмечает, что виртуозный блеск игры Бузони во многом затмевает есиповский. Что касается художественной стороны, то, по наблюдению исследователя, истолкование итальянского пианиста поначалу может показаться «странным, местами даже диковатым по сравнению с вполне традиционным, мягким, красивым исполнением русской пианистки»¹³⁶. Далее автор сосредотачивает свое внимание на интерпретаторской позиции обоих пианистов.

Согласно его представлению, игре Есиповой, в отличие от бузониевской, недостает характерности. Все оперные персонажи предстают в ее исполнении весьма схожими. «Но там, где нет характеров, там, естественно, нет и конфликтов, нет *драмы*»¹³⁷, — делает вывод исследователь.

Другое дело — игра Бузони, в которой характеры персонажей представлены с актерской остротой во всей их значимости — выпукло,

¹³⁵ Welte-Mignon — аппараты для воспроизведения фортепианной игры, записанной на катушки с бумажной лентой — выпускались немецкой фирмой «М. Вельте и сыновья» (Фрейбург) с 1904 года... С появлением фонографа, граммофона, магнитофона и др. видов звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры Вельте-Миньон вышел из употребления.

¹³⁶ Коган Г. Ферручо Бузони. М., 1971. С. 83.

¹³⁷ Там же. С. 83. (Курсив автора)

драматично, моментами трагично, что, по мнению Когана в значительно большей мере соответствует листовскому замыслу. Усматривает Коган в прочтении Бузони и «черты какой-то ироничности, “невсамделишности”, какой-то условной “игры в чувства” — на манер вахтанговской постановки «Принцессы Турандот»¹³⁸.

В противовес бузониевскому смелому решению игра Есиповой по мнению Когана более традиционна и восходит к изящному салонно-виртуозному попури на любимые оперные мотивы. Оценивая интерпретацию Есиповой как «поверхностную и шаблонную», Коган, как нам представляется, оставляет в стороне само понятие жанра «Парафраза» (от греч. *paraphrasis* — пересказ).

В понятие парафраза входит свободная, большей частью адаптированная передача содержания произведения своими словами. «В музыке Парафраз включал в себя распространённое в 19 веке обозначение инструментальной виртуозной фантазии, на темы популярных песен, оперных арий и т.п. Эти темы нередко подвергаются в Парафразе значительному преобразованию, выступают в новых соотношениях друг с другом. Большая часть Парафразов принадлежит к салонной музыке»¹³⁹.

На наш взгляд, пленительно-уравновешенная игра Есиповой в значительно большей степени отвечает природе жанра парафраза, нежели пафосно-драматичный подход Бузони. Близок к Когану в своей оценке исполнения Есиповой листовского парафраза Д. Рабинович: «Элементы салонной элегантности, несомненно, налицо, — замечает он. — Но не сильнее

¹³⁸ Там же. С. 87.

¹³⁹ Парафраз // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. Келдыша. М., 1978 Т. 4 : Окунев – Симович. Стб.178. – URL: [https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2Fjbi%2BcI3%2BW9JiMfoplpuGUyswUWFNCv244AkvN3HzXihpf%2FsBDoeEsfqmxKg%2F1pSYq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Музыкальная%20энцикл%20опедия%20\(т.4\).pdf&nosw=1](https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2Fjbi%2BcI3%2BW9JiMfoplpuGUyswUWFNCv244AkvN3HzXihpf%2FsBDoeEsfqmxKg%2F1pSYq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Музыкальная%20энцикл%20опедия%20(т.4).pdf&nosw=1) (дата обращения: 10.02.2019).

ли, чем они, проступают черты *академизма?*»¹⁴⁰. Последнее соображение Рабиновича представляется мне глубоко верным. В искусстве «академизмом или академическим направлением считается стиль, главной составляющей которого является интеллектуальная. Несомненно, в рамках этого стилизового направления должны соблюдаться и определенные канонами эстетические принципы»¹⁴¹.

Названные черты, на наш взгляд, весьма созвучны исполнительскому стилю пианистки. Рабинович усматривает в есиповском академизме «одно из выражений борьбы охранительного консерватизма против молодого, дерзкого бунтарства». Другое дело, что «после бузониевских “вольностей” возврат к старому импровизаторству оказался невозможен»¹⁴².

Можно полагать, что, сопоставляя интерпретации Есиповой и Бузони, Коган сознательно обостряет противопоставления, выводит свои рассуждения на парадоксальный уровень, к чему имеет как исследователь немалую склонность. Исследователь усматривал свою задачу в том, чтобы поколебать установившиеся стереотипы восприятия слушателей, и это, безусловно, в полной мере ему удалось. В «Парадоксах об исполнительстве» Коган отмечает: «Что такое парадокс? Нередко — истина, противоречащая общепринятым взглядам; иногда — часть ее, сторона, оставшаяся незамеченной и в полемическом увлечении принимаемая автором за всю истину. В обоих случаях — камень, брошенный в болото, способствующий преодолению застоя, пробуждению, движению мысли»¹⁴³.

¹⁴⁰ Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Проблемы пианистической стилистики. М. : Сов. композитор, 1979. Т. 1. С. 252. (Курсив автора)

¹⁴¹ Гончаренко, И. Искусство Европы : академизм в живописи // FB.RU : [сайт]. 2018. 7 августа. URL: <https://fb.ru/article/409887/iskusstvo-evropyi-akademizm-v-jivopisi> (дата обращения: 18.02.2019).

¹⁴² Рабинович Д. Указ. соч. С. 158, 251.

¹⁴³ Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. М. Избранные статьи. М., 1985. Вып. 3. С. 29.

На наш взгляд, именно благодаря парадоксальной обостренности мышления исключительно пронизательными оказались суждения Когана об искусстве ряда выдающихся пианистов XX столетия — как российских (Г. Нейгауз, Г. Гинзбург, Э. Гилельс, С. Рихтер, Р. Керер, Н. Голубовская, М. Юдина, М. Гринберг и др.), так и зарубежных (А. Шнабель, В. Горовиц, В. Бакгауз, Г. Гульд, В. Клайберн, А. Бенедетти-Микеланджели, Артур Рубинштейн и др.) Следует подчеркнуть, что на момент написания Коганом рецензий на концерты названных пианистов, большинство из них были еще достаточно молоды и только начинали свое восхождение на артистический Олимп. Рецензии Когана кратки, немногословны и емки по содержанию. Едва ли не в каждой из них содержатся необыкновенно тонкие наблюдения-прозрения, которые в большинстве своем подтвердились в будущем.

Так, характеризуя блистательное артистическое дарование Нейгауза (1928 год), которое, как известно, сочеталось с большой импульсивностью и, как следствие — неровностью исполнительского мастерства, Коган пишет: «“Нерв” этого артистизма — ритм, одинаково далёкий как от “психологической” нервной ритмики Фейнберга, так и от “физиологической” (моторной) или академически метричной ритмики других исполнителей»¹⁴⁴. Коган сопоставляет ритмику Нейгауза-пианиста с ритмикой процессов эмоциональной жизни человека, что в те годы было достаточно смелой и новаторской оценкой. Нельзя не вспомнить в связи с этим, что без малого сорок лет спустя Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» почти дословно подтвердит это когановское наблюдение: «Ритм музыкального произведения часто и не без основания сравнивают с пульсом живого организма. Не с качанием маятника, не с тиканьем часов или стучанием метронома (все это метр, а не ритм), а с такими явлениями, как пульс, дыхание, волны моря, колыхание ржаного поля и т.п.»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 422.

¹⁴⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961. С. 44.

Интересно отметить, что именно неординарной ритмической природой покорила Когана в 1927 году игра совсем еще юного Д. Шостаковича, которому он предсказал богатое будущее: «Особенно сильное впечатление производит его ритмика — не “стальная”, как у Рахманинова, не “капризная”, как у Падеревского, а как-то по-своему закономерно “текущая” — естественная, свободная и музыкально насыщенная»¹⁴⁶. Известно, что именно неординарное ощущение времени предопределило в будущем своеобразие музыкального мироощущения великого российского композитора-новатора.

Размышляя о природе уникального стиля К. Игумнова, Коган называет музыканта «стеснительным поэтом звуков», перед чуткостью художественной интуиции которого «оказывается бессильной убедительность многих рассудочных соблазнов»¹⁴⁷. Нам представляется, что это редкое качество по-своему преломилось в игре неповторимых представителей игумновской школы, начиная с 30-х годов прошлого столетия (Л. Оборин-шопенист) и до наших дней (М. Плетнев — исполнитель фортепианных миниатюр П. Чайковского).

Характеризуя в 1933 году исполнительский стиль молодого Гинзбурга, Коган отметил преобладание в нем тех черт, которые впоследствии в полной мере проявятся в искусстве сторонников аутентизма в самом непосредственном, сущностном, лучшем его воплощении. «Все ярче проступает в его исполнении лирика классического, “моцартовского” типа, выразительная до пределов формы, — быть может, самая чистая лирика, какая только звучит в настоящее время на нашей пианистичекой эстраде»¹⁴⁸.

В 1958-м году, в период головокружительного успеха В. Клайберна, Коган, отдавая должное его таланту, предостерегает молодых пианистов от фанатичного бездумного подражания манере его игры: «Свежести чувств, жаркой *влюбленности* в музыку — вот чему надо учиться у Клайберна, а не заменять одни “рецепты” исполнения другими [курсив Г. Когана]. Нельзя

¹⁴⁶ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 428–429.

¹⁴⁷ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи С. 355.

¹⁴⁸ Там же. С. 367–368.

объясняться в любви по шпаргалке». В противовес всеобщему восторгу и безмерному поклонению, Коган справедливо отмечает определенные несоответствия в уровне постижения американским пианистом произведений Бетховена и Шопена, что вызвало в свое время активное несогласие со стороны большей части слушателей. Спустя четыре года в отклике Когана на новый приезд Клайберна в Москву ощущается уже заметная тревога: «Удивительная одаренность Клайберна по-прежнему вне сомнения, Но растет ли он или стоит на месте?... На одном юношеском обаянии, на одной романтической искренности... *далеко не уедешь...*»¹⁴⁹ [курсив Г. Когана].

Нельзя, между тем, не отметить, что идущие в разрез с общепринятым мнением критические замечания Когана об искусстве Клайберна в будущем оказались пророческими. Так, спустя более полувека, уже в начале нашего столетия Л. Наумов делает вывод: «Потом, когда я слушал Клайберна, мне стало ужасно жалко... талантливейшее дитя не смогло стать серьезным пианистом. Не хватило ему ни воли, ни стремления развить то, что чем Бог так щедро его одарил»¹⁵⁰.

Неординарным и весьма актуальным для современной ситуации на концертной эстраде оказался и отклик Когана на московские клавирабенды Артура Рубинштейна в 1964 году. Он отметил в игре артиста ту вдохновенную свободу самовыражения, ту молодость души и творческую смелость, которой так недостает в игре современных конкурсантов. Коган называет подобных исполнителей «чрезмерно заученными»: «...не Рубинштейн показался старомодным, отжившим после этих молодых, а, наоборот, их высиженные достижения померкли в свете творческого исполнения семидесятилетнего юноши»¹⁵¹. Вспомним в связи с этим наблюдение нашего современника А. Любимова, который отметил, что многие пианисты сегодня «поражены

¹⁴⁹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 407.

¹⁵⁰ Наумов Л. Указ. соч. С. 53.

¹⁵¹ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 419.

болезнью нормативности, усредненности» и тяготеют к тривиальной «добропорядочности» игры (А. Любимов)¹⁵².

В игре легендарного Артуро Бенедтти-Микеланджели Коган отметил именно те качества, которые впоследствии предопределили его как пианиста века звукозаписи. Прежде всего таким качеством является *совершенство* в выполнении задуманного: «Сто процентов “попадания” в замысел — редкостное явление на концертной эстраде»¹⁵³. Отметим, что Коган говорит именно о высоком уровне соответствия звукотворческой и исполнительской воли артиста, о слиянии обоих начал в «несокрушимо великолепную форму», а отнюдь не о безукоризненности пианистического воплощения как такового, что в наш медиа-век вовсе не редкость.

Особое место среди критических работ Когана занимает статья об искусстве австрийского пианиста XX столетия Артура Шнабеля. Вновь следует отметить, что среди множества весьма противоречивых высказываний об игре легендарного пианиста суждения Когана оказалась наиболее прозорливыми. Статья «Артур Шнабель» была написана критиком в 1935 году как отзыв на гастроль пианиста в Москве и Ленинграде. Непривычное прочтение мастером музыки Бетховена, Шумана, Брамса вызвало весьма разноречивые оценки у музыкантов еще при первом посещении Шнабелем России. Особенно острая дискуссия разгорелась между ленинградскими и московскими музыкантами. Острому осуждению было подвергнуто исполнение Шнабелем бетховенских сонат.

Коган был среди тех, кто исключительно высоко оценил место Шнабеля в исполнительском искусстве эпохи и предпринял попытку с профессиональных позиций разобраться в причинах столь неоднозначной реакции музыкальных кругов на концертные выступления пианиста. Он отмечает, что в исполнении музыки венских классиков Шнабель поразительно сосредоточен и углублен, а

¹⁵² Цит. по: Чинаев В. «Эффект контрапункта»: русские исполнительские традиции и современный контекст... С. 25.

¹⁵³ Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 146.

игра его лишена какой бы то ни было «эстрадной мишуры». Коган был первым, кто сделал попытку вписать нестандартный подход пианиста к интерпретации сквозь призму системы художественного мироощущения мастера, что привело к интересным, хотя и спорным выводам.

Коган полагает, что все элементы искусства Шнабеля связывает воедино принадлежность музыканта к художественному направлению экспрессионизма. Искусство представителей нововенской школы, к которой Шнабель примыкал как композитор, резко отрицалось советской идеологией. Долгие годы музыка главы нововенской школы А. Шёнберга не звучала на советской концертной эстраде и не изучалась в курсах истории музыки. В связи с этим само упоминание об этой школе в статье тридцатых годов следует считать весьма смелым поступком со стороны Когана. Тем более, что особенности художественного мироощущения нововенцев оцениваются исследователем весьма основательно в историческом и стилевом ракурсах.

Не со всеми наблюдениями Когана оказались солидарны те музыканты, которые безоговорочно приняли искусство австрийского пианиста. К таковым относятся М. Юдина, Л. Николаев, М. Гринберг и др. Многие оспорили и исследователи более поздних поколений. Но подобное обсуждение стало возможным лишь по прошествии долгих лет в связи с обретением у российских музыкантов возможности ознакомиться со звукозаписями Шнабеля, с его исследовательскими трудами и с редакцией бетховенских сонат. В тридцатые годы материалы эти были практически недоступны для советских музыкантов. Статья Когана явилась одной из немногих серьезных, профессионально обоснованных работ, проливающих свет на подлинное место Шнабеля в фортепианной культуре XX века.

Немалый интерес у музыкальной общественности вызвало опубликование в Москве шнабелевской редакции бетховенских сонат в семидесятые годы (без малого через полвека после ее создания). Показательно, что Н. Копчевский во вступительной статье к советскому изданию дает всесторонний анализ принципов, положенных Шнабелем в основу

редактирования с учетом мыслей, высказанных Коганом. Современные исследователи в своих работах также во многом опираются на перспективные идеи, заложенные в статье Когана. Так, в частности, М. Смирнова в монографии «Артур Шнабель и его эпоха», рассматривая взаимосвязи композиторского и исполнительского творчества во многом развивает положения, основоположником которых явился Коган.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Г. М. КОГАНА

3.1. МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ КОГАНА

Музыкальная эстетика Г. М. Когана отличается большой оригинальностью и глубиной. По убеждению музыканта творческий человек мыслит противоречиями, «Неудовлетворенность – необходимая предпосылка творчества»¹⁵⁴, источник сомнений, исканий, что ярко проявлено в когановских высказываниях. Это дает немало оснований для раздумий. Вместе с тем, рассуждения Когана при всей их многозначности, а порой и парадоксальности складываются в целостную гармоничную систему.

Изучение эстетической позиции Когана — одного из крупнейших российских исследователей первой половины XX столетия — позволяет судить не только об особенностях профессионального и личностного мышления самого музыканта, но и о социокультурной ситуации эпохи, во многом эту позицию предопределивших. Творческое кредо Когана позволяет глубже осмыслить пути, по которым движется российское музыкальное искусство в его целостности.

На протяжении долгих лет Когана волновала психологическая проблематика, связанная с профессиональной исполнительской и педагогической деятельностью музыканта. Свои наблюдения он записывал на страницах дневника, именуемого «Жизнь в мыслях». Многие из зафиксированных в этой работе высказываний в том или ином ракурсе вошли

¹⁵⁴ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 277.

впоследствии в научно-методические труды музыканта. Остановимся на некоторых аспектах размышлений Когана, которые, на наш взгляд, являются весьма актуальными для творческого становления современных молодых исполнителей и педагогов, в том числе китайских.

В фундаментальном автобиографическом труде Когана «Виденное, слышанное, думанное, деланное.¹⁵² Роман моей жизни» поэтапно прослеживается эволюция творческого мышления музыканта в контексте эпохи.¹⁵⁵ Многие идеи долго вынашивались Коганом и лишь постепенно обретали точные и конкретные формулировки. Наблюдать за этим творческим, нередко парадоксальным процессом становления мысли исследователя чрезвычайно интересно и поучительно. «В своих трудах Коган предстает фигурой исключительно значимой, – подчеркивает С. Грохотов, – дело не только в обширности и содержательности его музыковедческого, методического и критического наследия. За каждой его статьей, рецензией, книгой стоит опыт пианиста-практика и – быть может, самое главное – эпоха, исполненная великих страстей, страданий, противоречий <...> Разумеется, необычайно интересен в книге образ автора – остроумного, подчас желчного, исполненного неукротимой энергии, прирожденного полемиста, борца»¹⁵³.

Коган был яростным полемистом, характеру его мышления присуща парадоксальность.

При чтении мемуаров Когана, включающих «Жизнь в мыслях», невольно напрашивается параллель между последними и дневниковыми записями основателя старейшей российской консерватории Антона Григорьевича Рубинштейна «Короб мыслей». В этой обобщающей работе, содержащей более четырехсот афористических высказываний, выдающийся музыкант второй половины XIX века осмысливает свою творческую позицию и исторические особенности эпохи. Показательно, что как Рубинштейн, так и Коган на склоне

¹⁵⁵ Материалы этого раздела частично использованы в статье: *Ли Гуани. Возвращаясь к истокам (к выходу в свет мемуаров Г. М. Когана) // Университетский научный журнал. 2020. № 58. С.84–88.*

дней придавали немалое значение этим записям, систематизировали их, уточняли и тщательно отбирали для публикации.

Было бы, разумеется, прямолинейно уравнивать по значимости труды столь различных по многим параметрам музыкантов, разделенных к тому же почти вековой дистанцией. Однако выявление ряда параллелей между высказанными ими оценками и суждениями, на наш взгляд, возможно и даже необходимо для более глубокого понимания закономерностей процесса становления российской музыкальной культуры в ее целостности и противоречиях.

Когану, равно как и Рубинштейну, присуще качество, которое Л. Гаккель охарактеризовал как *русский персонализм*: «Человек-творец выходит за свои пределы... не уклоняется от выполнения общественно-культурной миссии, не медлит с разрешением неотложной практической задачи, не предполагает личного возвеличивания или просто громкого личного успеха как некоей благодарности за содеянное»¹⁵⁶. Вся жизнь Когана — тому достойный пример. Вследствие высокого понимания своего гражданского и профессионального предназначения и бескомпромиссного ему служения музыкант не шел ни на какие уступки, что и предопределило во многом его профессиональную судьбу. Вспоминается в связи с этим замечательное высказывание великого А. Эйнштейна: «Жизнь отдельного человека имеет смысл лишь в той степени, насколько она помогает сделать жизни других людей красивее и благороднее»¹⁵⁷.

Свои мысли как Рубинштейн, так и Коган излагают в форме афоризмов, что весьма привлекательно для читателя и облегчает усвоение материала. «Афористичность как качество личности — склонность насыщать речь, письменное изложение мыслей афоризмами — лаконичными, отточенными по

¹⁵⁶ Гаккель Л. Е. Масштаб Рубинштейна // Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке : учеб. пособие. 4-е изд., стер. СПб. ; М. ; Краснодар, 2019. С. 8.

¹⁵⁷ Цит по: Ковалев П. Афористичность. Что такое афористичность? // Качество личности от А до Я : [сайт]. URL: <https://podskazki.info/aforistichnost/> (дата обращения 31.10.2020).

форме и выражающими обобщенную мысль изречениями; излагать фразы кратко, лаконично, выразительно в афористической форме»¹⁵⁸. С одной стороны это облегчает усвоение материала, с другой – побуждает задуматься, вновь и вновь возвращаться к прочитанному. «Истинная афористичность – это билет в вечность. Она попадает в сердца людей, становится востребованной, просится на язык, приобретает статус нарицательных понятий»¹⁵⁹, – отмечал Ф. Ницше.

Вполне закономерно, что как Рубинштейн, так и Коган обращаются к таким непреходящим по своей значимости вопросам как роль искусства в жизни людей, талантливость и гениальность, социокультурная востребованность музыканта в обществе, роль педагога в судьбе артиста, коллегиальное общение, слушательское восприятие и др. Общим для обоих музыкантов является стремление к краткости формулировок, к афористичности выражения мыслей, что облегчает их усвоение читателем. Можно полагать, что в этом проявлено столь важное для художественной позиции обоих мастеров просветительское начало.

Акцент на просветительстве, который характерен для деятельности Рубинштейна и Когана весьма симптоматичен. Само понятие просветительство содержит в себе установку на общественно значимую направленность деятельности. Просветительское начало имеет глубокие традиции, веками укоренившиеся в недрах российской культуры. «Эта традиция укреплялась и обогащалась многими поколениями отечественных педагогов и служила важным катализатором развития педагогической науки и практики. И социально-политические катаклизмы, сотрясавшие Россию практически весь

¹⁵⁸ Цит. по: *Ковалев П.* Афористичность. Что такое афористичность? // Качество личности от А до Я : [сайт]. URL: <https://podskazki.info/aforistichnost/> (дата обращения: 31.10.2020).

¹⁵⁹ Там же.

XX век, противодействовали сохранению и развитию просветительской традиции»¹⁶⁰, – подчеркивают современные российские культурологи.

Просветительство предполагает высокую гражданскую ответственность, самоотверженность, стремление донести знания до возможно более широкого круга людей. Просветительство — социально-культурный и педагогический феномен, и далеко не каждый художник имеет склонность к данному виду деятельности. В связи с вышесказанным заслуги Когана в области просветительства трудно переоценить. Причастность Когана к возрождению данной традиции имеет особую значимость и ценность в сложных условиях советской эпохи. В этот период само понятие «просветительство» вследствие прямолинейной партийной идеологизации культуры и искусства было в известной мере упрощено и скомпрометировано.

«Популяризатор — это человек, растворяющий добытую истину в воде... Но воды должно быть не слишком много, иначе концентрат истины потеряет свою силу»¹⁶¹, — образно формулировал он. Подобная установка является значимым и показательным фактором для понимания личностной и художественной, интеллектуальной позиции Когана. Чрезвычайно высоко ценил исследователь интеллект, который он не мыслил в отрыве от эмоциональной сферы. «Бывает жарко от мысли», — подчеркивал Коган, распространяя это требование на все без исключения сферы творческой деятельности. Для Когана как человека чрезвычайно любознательного, страстного, азартного, восторженно переживавшего процесс познания и радость открытий, характерно было интеллектуальное проявление эмоций. Как полагают психологи, у подобного типа мыслителей «эмоции играют

¹⁶⁰ Помелова, Е. Просветительство как социально-педагогический феномен // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 4-3. С. 23–31. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prosvetitelstvo-kak-sotsialno-pedagogicheskiy-fenomen/viewer> (дата обращения: 05.08.2020).

¹⁶¹ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 281.

энергетическую, мотивирующую роль в структуре интеллекта»¹⁶². «Мысль — самый возбуждающий наркотик»¹⁶³, — с иронией замечал музыкант.

Особенно высоко ценил Коган такое качество мышления как парадоксальность, которое позволяет, по его убеждению, по-новому взглянуть на вещи. «Парадокс — это лучшее, чего мы можем достичь, потому что абсолютных правд не существует» (О. Уайльд).

«Парадоксальность — неожиданность, непривычность, оригинальность, противоречивость себе, исходным посылкам, общепринятому, традиционному взгляду или здравому смыслу по содержанию или по форме»¹⁶⁴. Коган обладал даром проникать в самую суть явлений и событий, противостоять общепринятым взглядам и оценкам, будь то искусство, политика или личные взаимоотношения.

Коган самоотверженно противостоял тем, кто со снобистским высокомерием был непоколебимо убежден «в незыблемой правильности и только идеалов и верований своего круга (или своего времени), в их превосходстве над всем, лежащим за этими пределами»¹⁶⁵. Коган всегда умел выслушать собеседника и в случае убедительности его доводов принять их к осмыслению, что энергетически его обогащало. В этом мы неоднократно убеждаемся, при знакомстве с когановскими трудами. Коган подчеркивал: «Люди с характером отличаются от людей бесхарактерных умением уступать»¹⁶⁶.

¹⁶² Как связаны эмоции и мышление в интеллекте? URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5c2317d86cd9c400aabd2653/kak-sviazany-emocii-i-myshlenie-v-intellekte-5e54c309a89e6c018bc99caa> (дата обращения 29.10.2020).

¹⁶³ Коган Г.М. Виденное, слышанное...С. 144.

¹⁶⁴ Кто неразумней, тот умней : содержание книги «Парадоксы науки». URL: <https://msd.com.ua/paradoksy-nauki/kto-umnej/> (дата обращения 31.10. 2020).

¹⁶⁵ Цит. по: Йозеф Гайдн : личность. Творчество. Интерпретация... М., 2018. С. 102.

¹⁶⁶ Коган Г.М. Виденное, слышанное...С. 245.

«Мыслить – значит сопоставлять и делать выводы, — замечает музыкант. – Мышление заурядное, близорукое сопоставляет факты, находящиеся рядом друг с другом... Мышление сильное, оригинальное дальнзоркое сопоставляет явления из разных сфер...и приходит к выводам неожиданным, свежим, пролагающим новые пути»¹⁶⁷. Сам Коган, вне всякого сомнения, принадлежал ко второй группе мыслителей. Поражает его умение сопоставлять явления, принадлежащие, на первый взгляд, к разным сферам, и обнаруживать между ними неожиданные параллели.

Показательно в свете вышесказанного увлечение музыканта в юношеском трудами Плеханова, которые захватили его и произвели переворот в его мировоззрении. «Восхитила меня прежде всего форма книги, блеск изложения, его живая непринужденность, полемичность, неуязвимая логика и язвительное остроумие автора»¹⁶⁸, — подчеркивает Григорий Михайлович. Любопытно также признание Когана, что всем этим он «буквально эстетически наслаждался». Можно полагать, что плехановский стиль послужил в известной степени для него образцом. Нельзя не отметить, что аналогичными качествами — живостью, непринужденностью, полемическим задором и несомненным остроумием — отличаются и труды самого музыканта.

Тягой к просветительству можно объяснить многолетнюю увлеченность Когана социально-политической проблематикой, приведшая к написанию в брежневскую эпоху остро полемического трактата «О теории ленинизма и практике построения социализма в Советском Союзе». Казалось бы: весьма неожиданная тема и редкостно смелый гражданский поступок для советского музыканта, педагога концертирующего пианиста!

Когановский трактат вызвал немалый интерес в кругах художественной интеллигенции и получил в советское время широкое распространение в самиздате. Не секрет, что в те годы это могло грозить автору трактата

¹⁶⁷ Коган Г.М. Виденное, слышанное...С. 264–265.

¹⁶⁸ Там же. С. 50.

немалыми сложностями. Нелишне напомнить, что написан трактат был в застойную брежневскую эпоху — в 1970 году! Однако Коган считал своим долгом донести до сведения своих современников — представителей различных профессий, в том числе студентов консерватории — свое, глубоко отличное от официальной трактовки понимание политической ситуации. Коган при написании трактата, по его собственному признанию, сознательно отказался от домыслов и опирался исключительно на открыто опубликованные в советской прессе материалы. Он прекрасно отдавал себе отчет, что подобный подход в известной мере ограничит его рассуждения и выводы. Однако содержание трактата, как нам представляется, лишь выиграло в силу своей документальной достоверности. Многие мысли, высказанные в этой работе Григория Михайловича не утратили своей злободневности и в наши дни.

В этой работе «со всей определенностью проявился аналитический склад ума ученого...Последовательный ход рассуждений...приводит его к радикальному выводу о неизбежном и полном крушении советского режима»¹⁶⁹, — отмечает С. Грохотов. Весьма показательное прозорливое резюме, которое делает Коган в заключительном разделе своего трактата: «Советский режим падет.....но каким бы путем и какой бы ценой это ни произошло, а не произойти это не может: ибо такова неумолимая диалектическая логика истории, такова историческая необходимость»¹⁷⁰.

Просветительское начало, характерное для творческой позиции российского музыканта всесторонне раскрылось в его насыщенных информацией из разных областей знания научных и методических трудах в сфере музыкального искусства, в первую очередь — фортепианного. Пафос просветителя ощутим, к примеру, в труде, посвященном французским клавесинистам, который, к сожалению, и поныне не опубликован и хранится в архиве. Следует подчеркнуть, что в те годы русскоязычных материалов по

¹⁶⁹ Грохотов С. «Эта короткая долгая жизнь...»: (о мемуарах Г. М. Когана). С. 6.

¹⁷⁰ Коган Г. О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе // Коган Г. Виденное, слышанное...С. 365.

данной теме было крайне мало, что усиливает образовательную значимость данной работы исследователя.

Талант просветителя ярко проявлен и в труде Когана, посвященному жизни и деятельности Ф. Бузони – реформатора в области истолкования клавирной музыки И.С. Баха. Книга Когана «Ферруччо Бузони»¹⁷¹, имеющая своим адресатом самый широкий круг читателей, получила в музыкальной среде чрезвычайно широкое распространение. Огромную роль сыграл названный труд музыканта в переосмыслении педагогами фортепиано методов преподавания инструктивных сочинений гениального композитора.

Весьма сложные научные идеи Ф. Бузони в области философии и эстетики Коган сумел изложить в своих работах ясным доступным языком, что позволило приобщить к ним как педагогов, исполнителей, учащихся, так и многочисленных любителей музыки. Не ограничившись этим, Коган издает также избранные высказывания Бузони о пианистическом мастерстве¹⁷².

Просветительское начало присутствует и в исключительно тщательных, подробных комментариях Когана к бузониевской редакции «Хорошо темперированного клавира Баха»¹⁷³. Благодаря разъяснениям Когана идеи Бузони как новатора в области исполнительской трактовки сочинений Баха стали доступны широкому кругу пианистов, что позволило им подняться на новый уровень в области постижения клавирной музыки великого творца.

К сожалению, издание «Хорошо темперированного клавира» со вступительной статьей и комментариями Когана вышло в свет очень малым тиражом (всего 800 экземпляров). Впоследствии оно не переиздавалось и

¹⁷¹ Коган Г. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. 191 с.

¹⁷² Бузони Ф. О пианистическом мастерстве : избр. высказывания / сост. ред., пер. с нем., предисл. и примеч. Г. М. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. М. : Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175.

¹⁷³ Бах И. С. Клавира хорошего строя / под ред. и с доп. Г. М. Когана. Новое изд. М. ; Л. : Музгиз, 1941. Ч. 1. 231 с.

сделалось в наши дни библиографической редкостью. Следует подчеркнуть, что редакция Бузони высоко ценилась таким выдающимся российским пианистом и педагогом как Г. Нейгауз. «Примечания просто упоительно читать, — восхищается он трудом Бузони, — Бузони воздействует как шаман. Замечателен анализ формы... Колоссально интересно»¹⁷⁴. М. Смирнова в статье о своем учителе А. Логовинском – ученике и ассистенте Нейгауза в киевские годы – отмечает, что он рекомендовал студентам обращаться именно к этой редакции: «Логовинский вспоминал, что интерес к этой редакции ему, как и другим своим ученикам, привил в свое время Нейгауз, который называл бузониевскую редакцию изумительной... Логовинский обращал внимание учеников на математическую точность, которую требует Бузони от исполнителя в соблюдении метра, в дослушивании длительности звуков, пауз и пр.»¹⁷⁵.

Свободно владея несколькими иностранными языками, Коган становится также переводчиком, редактором, автором вступительных статей и комментариев к трудам И. Гофмана¹⁷⁶, К. Мартинсена¹⁷⁷, В. Кемпфа¹⁷⁸, И. Левина¹⁷⁹, Артура Рубинштейна¹⁸⁰ и др. Благодаря усилиям Когана широкий круг российский музыкантов, на протяжении долгих лет «железного занавеса» лишенный профессиональных контактов с зарубежными коллегами, получает

¹⁷⁴ Цит по: *Наумов Л.* Указ. соч. С. 176.

¹⁷⁵ *Смирнова М.* На легком челноке искусства. СПб: Композитор – Санкт-Петербург, 2019. С.

¹⁷⁶ *Гофман И.* Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной технике / [пер. с англ., ред., вступ. ст. (с. 3–28) и примеч. Г. М. Когана]. М. : Музгиз, 1961. 224 с.

¹⁷⁷ *Мартинсен К.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли : [пер. с нем.] / ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана]. М. : Музыка, 1966. 220 с.

¹⁷⁸ *Кемпф В.* Незабываемые встречи / сост., ред., пер. с фр. и примеч. Г. М. Когана // Советская музыка. 1967. № 1. С. 60–64.

¹⁷⁹ *Левин И.* Основные принципы игры на фортепиано / ред., предисл. и примеч. Г. М. Когана. М. : Музыка, 1975. 75 с.

¹⁸⁰ *Рубинштейн А.* Дни моей юности / предисл., пер. с франц. и ред. Г. М. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. М. : Музыка, 1981. Вып. 8. С. 109–166.

возможность познакомиться с их интереснейшими идеями. Значение этого вида культурно-просветительской деятельности Когана для российской культуры трудно переоценить. Оно явилось большим вкладом в музыкальную жизнь страны. Особенно отметим роль Когана в распространении идей К. Мартинсена — представителя психотехнической школы пианизма, отстаивавшего идеи приоритета слухового воспитания, автора теории о «звукотворческой воле» пианиста.

Следует подчеркнуть, что свою литературную деятельность Коган начал как музыкальный критик, откликнувшись яркой полемической статьей на концерты Г. Нейгауза. Юношеская работа Когана сразу обратила на себя внимание музыкальной общественности. Впоследствии обостренное критическое начало легло в основу творческих исканий Когана в различных сферах его многогранной деятельности. Полемический стиль статей и рецензий музыканта не всегда находил понимание у его коллег, что нередко приводило к конфликтным ситуациям. «Люди столь же скоры на обвинения других, как и на оправдание себя»¹⁸¹. — замечал музыкант.

Коган считал абсолютную профессиональную честность, бескомпромиссность необходимой предпосылкой творчества и стимулом к работе. Он замечал, что люди в целом и особенно люди искусства крайне болезненно воспринимают любую критику, нередко перенося негативные эмоции на критикующего. Сам Коган стремился сохранять объективность в подобных ситуациях которые возникали нередко в связи с безапелляционностью, а порой и резкостью его суждений: «Уже давно стараюсь следовать принципу: отношение мое к человеку определяется (должно определяться) не тем, что он обо мне думает, а тем, что я о нем думаю. Второе не должно зависеть от первого»¹⁸².

¹⁸¹ Коган Г. Виденное, слышанное...С. 276.

¹⁸² Там же. С. 242.

Особенно часто конфликты возникали в связи с откликами Когана в печати на концертные выступления пианистов. На основании собственного многолетнего опыта общения с артистами Коган отмечает, что они, как правило, нетерпимы к критике (за исключением той, которая направлена на их прошлое). Григорий Михайлович иронично говорил по этому поводу: «Артистам и женщинам, при которых хвалят других артистов или женщин, всегда кажется, что это делается в пику им»¹⁸³.

Нельзя не отметить, что язвительное остроумие, а также известный нарциссизм были отнюдь не чужды самому Когану в его личностных проявлениях, на что обращает внимание С. Грохотов во вступительной статье к когановским воспоминаниям. Непримируемость, нежелание идти на компромисс с несправедливостью давали о себе знать и в области коллегиального общения. Так, в ответ на антисемитскую кампанию, развернутую в годы войны властями и, вслед за ними, консерваторской администрацией, Коган демонстративно покинул стены учебного заведения, преподаванию в котором отдал многие годы жизни.

Само понятие «критика», «критическое отношение» музыкант истолковывал очень широко. «Критика (от греч. *kritike* — искусство суждения) — оценка, способность к оценке, проверке, одна из важнейших способностей человека, предохраняющая его от последствий заблуждений и ошибок»¹⁸⁴. Именно с названных позиций подходил к этому виду деятельности Григорий Михайлович. Многие его критические наблюдения, замечания, оценки — порой весьма резкие — могут послужить наставлением, предупреждением для всех, кто избрал музыку, искусство своей профессией. Не утратили они своей актуальности и в наши дни.

.Критическое начало, по убеждению Когана, должно доминировать во всех творческих проявлениях музыканта, будь то исполнительство, педагогика,

¹⁸³ Коган Г. Виденное, слышанное...С. 267.

¹⁸⁴ Батищев Г. Критика // Академик :словари и энциклопедии на Академике. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2565/ (дата обращения: 05.08.2020).

просветительство, лекционная, научная работа и пр. «Чтобы критиковать надо понимать; но чтобы понять, нужно отнестись критически. <...> Критик должен совмещать чуткость слушателя (талант слушать), знания ученого и перевоплощаемость артиста», — подчеркивал Коган. — Он должен уметь “настроить” воспринимающего на нужную “волну”, “поставить” его так, чтобы явление искусства стало ему видно и понятно»¹⁸⁵. Этими принципами музыкант руководствовался на протяжении всей своей жизни.

Коган мыслил исключительно широко и свободно, привлекая в процессе рассуждений богатый спектр ассоциаций. Нельзя не отметить необычайно выразительный и вместе с тем конкретный, точный, профессионально обоснованный, лишенный украшательства и излишеств язык когановских работ. Именно стремление к краткости и точности породило блестящий и оригинальный афористический когановский стиль. Музыкант говорил: «Искусствоведческая статья или книга имеет право на существование только если она сама – произведение искусства»¹⁸⁶. Ко многим его трудам подобная оценка может быть, на наш взгляд, отнесена в полной мере. Так, в частности, поныне бесценны его рассуждения об искусстве Антона Рубинштейна, А. Есиповой, С. Рахманинова и др.

Высказывания Когана о должном качестве музыковедческих трудов обрело особое звучание в наши дни, когда научно-методическая литература наводнена работами, весьма расплывчатыми и стандартизированными как в плане содержания, так и в плане литературного языка. «Вредно не многословие (Достоевский тоже многословен), а лишнесловие — остроумно заметет Коган. — Наши искусствоведческие работы похожи на уравнение с тремя известными... Авторы таких трудов напоминают мне гимназистов, которые заранее заглянули в ответ»¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 70, 110.

¹⁸⁶ Там же. С. 131.

¹⁸⁷ Там же. С. 265.

Над данной обострившейся в современном музыкознании проблемой имеет смысл серьезно задуматься тем современным молодым ученым, которые стремятся проявить себя в области искусствоведческих и научно-методических исследований: «Слова, которые мы называем выражением эстетического суждения, играют весьма сложную, но очень определенную роль в том, что мы называем культурой»¹⁸⁸, — говорил выдающийся немецкий лингвист XX столетия Л. Витгенштейн.

Одной из основополагающих тем, волновавших Когана, была сложная и поныне недостаточно изученная проблема художественного восприятия в психологическом и творческом аспектах. «Творчество вырастает из обостренного восприятия»¹⁸⁹, — справедливо подчеркивает музыкант. Показательно, что данный афоризм был сформулирован Григорием Михайловичем уже в последние годы его жизни, когда он стремился сделать обобщающие выводы из своего богатейшего жизненного и профессионального опыта. «Опыт сам по себе — не более, чем сырье, сырой материал, приобретающий ценность только после обработки его наблюдательностью, памятью и мыслью, — настаивал он. — Без этих трех вещей самый богатый опыт не имеет никакой цены, о чем, между прочим, хорошо свидетельствуют иные мемуары»¹⁹⁰.

Проблему восприятия Коган рассматривает в ее целостности, то есть в единстве сущности и формы. Формулировки Когана по данной неоднозначной теме радуют своей точностью, лаконизмом и простотой. «В основе всякой культуры лежит культура восприятия, — подчеркивает он. — Там, где она не развита или потеряна, не может быть никакой культуры. Где не умеют читать — не умеют писать, где не умеют слушать — не умеют играть»¹⁹¹.

¹⁸⁸ *Витгенштейн Л.* Голубая книга : лекции и беседы об эстетике, психологии, религии / пер. с англ. В. Руднева. Л. : Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 20.

¹⁸⁹ *Коган Г.* Виденное, слышанное... С. 282.

¹⁹⁰ Там же. С. 279.

¹⁹¹ Там же. С. 260.

Согласно философскому определению категории восприятия на современном уровне, восприятие духовной сущности явления находится в неразрывном единстве с чувственно воспринимаемой формой. «Развитие художественного восприятия – это развитие способности человека входить в мир художественной культуры, это развитие способности порождать новые культурные миры на основе собственного мировосприятия»¹⁹². Восприятие по сути своей – категория интеллектуальная и эмоциональная. «Пафос, — писал Г. Гегель, — образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем»¹⁹³.

Как отмечает Е. Назайкинский, автор основополагающего в российском музыкознании научного труда «О психологии музыкального восприятия»¹⁹⁴, вышедшего в свет еще при жизни Когана, проблема восприятия находится на стыке различных дисциплин, в связи с чем ею занимаются лишь избранные исследователи. Вследствие этого и по сей день в проблемном рассмотрении данного вопроса существует больше вопросов, чем ответов.

Труд Назайкинского посвящен главным образом закономерностям целостного восприятия музыкального произведения в соответствии с его жанровой природой и художественным содержанием. В процессе анализа темы исследователь затрагивает различные аспекты восприятия человеком действительности — особенности временных и пространственных представлений (хронотопа), двигательные-динамические, речевые реакции и пр.

¹⁹² Шулева, Е. И., Кузнецова А. О. Эстетическое восприятие и художественное восприятие : независимость или зависимость? // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2017. № 4. URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/16SFK417.pdf> (дата обращения: 10.01.2021).

¹⁹³ Развитие художественного восприятия ребенка (для обучающихся по дополнительной квалификации «Преподаватель») : учеб. пособие. Екатеринбург, 2008. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1772/8/1333308_schoolbook.pdf (дата обращения: 12.08.2020).

¹⁹⁴ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. С. 5.

Коган, безусловно, принадлежал к тем избранным исследователям, на идеи которых в определенной мере опирался Найзайкинский. Неординарное мышление Когана позволило ему в разные годы жизни высказать по вопросу о психологии музыкального восприятия ряд оригинальных и перспективных соображений.

«Настоящее восприятие требует накала — быть может, не меньшего, чем творчество. В атмосфере восприятия без накала всякое творчество задыхается, гаснет»¹⁹⁵, — подчеркивает он. К весьма интересным выводам приходит Коган и в трактовке взаимосвязи восприятия и памяти: «Память зависит от восприятия, от того, что воспринято и как размещено в мозгу»¹⁹⁶. «Память человека — не пассивное хранилище, а *автор* его воспоминаний. Она не способна запомнить что бы то ни было без того, чтобы его невольно не преобразить, не переконструировать, творчески не переработать»¹⁹⁷. Обратим внимание на то, что приведенные выше высказывания относятся к разным периодам жизни мастера.

Нельзя не заметить, что к аналогичным выводам пришли и современные психологи в рассмотрении взаимосвязей эмоциональной сферы и интеллекта, а также в вопросе о протекании процессов консолидации — перехода от кратковременной памяти в долговременную. Коган подчеркивает также, что дело не в запоминании как таковом, ибо память в плане эмоциональном бывает разная: «Одна лежит, как пепел, другая жжет, как огонь»¹⁹⁸.

Одной из ведущих тем в работах Когана на протяжении долгих лет является рассмотрение содержания понятий «призвание» и «талант». По его мнению, вступающему в жизнь молодому человеку следует с большой ответственностью относиться к выбору музыкантской профессии. Прежде всего важно трезво оценивать меру своей одаренности. «Талант есть интуитивное

¹⁹⁵ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 259.

¹⁹⁶ Там же С. 257.

¹⁹⁷ Там же. С. 259.

¹⁹⁸ Там же. С. 238.

проникновение в законы природы, врожденное чувство пропорций, чувство меры»¹⁹⁹, — делает Коган вывод в молодые годы. «Талант – это чувство меры: “насколько”»²⁰⁰, — добавляет он несколько десятилетий спустя.

Отметим, что о степени ответственности при вступлении человека на путь профессиональной музыкальной деятельности писал также Рубинштейн в «Коробе мыслей»: «Искусство — это Ева, подающая молодому художнику яблоко. Кто вкусит от этого яблока — теряет рай своего душевного спокойствия и довольства. Виноват в этом успех — эта вкрадчивая змея»²⁰¹. В этом плане позиции обоих художников едины. Современница Когана, профессор Ленинградской консерватории, автор первого советского учебника по методике игры на фортепиано М. Баринава²⁰² также большое значение придавала вопросу личностной мотивации при вступлении человека на путь профессиональной музыкальной деятельности. Как Коган, так и Баринава отмечают важность выбора, созвучного природе личностного дарования, ибо музыка располагает богатым спектром возможностей для профессиональной самореализации.

«Талантливый человек глянет, и банальность становится откровением, бездарность притронется — и вместо откровения у вас в руках банальность»²⁰³, — пишет Коган. Задумывается он и о пределе индивидуальных возможностей одаренного человека, о роли труда в его профессиональном становлении: «Не все можно (даже гению) взять с налету и не все нужно брать трудом». «Кто все берет трудом — посредственность или бездарность, кто все берет (вернее, хочет, пытается взять) с налету — дилетант»²⁰⁴, — к таким весьма жестким

¹⁹⁹ Там же. С. 90.

²⁰⁰ Там же. С. 266.

²⁰¹ *Рубинштейн А. Г.* Короб мыслей : афоризмы и мысли / А. Г. Рубинштейн. – М. : Олма-пресс, 1999. – 316, [1] с. URL: <https://litvek.com/br/29291> (дата обращения: 19.08.2020).

²⁰² *Баринава М.* Очерки по методике фортепиано. Л.: Тритон, 1926.

²⁰³ *Коган Г.* Виденное, слышанное... С. 263.

²⁰⁴ Там же. С. 111.

выводам Коган приходит в поздний период своей жизни. Исключительно высоко ставит Коган *результат* труда талантливого человека, ибо, как показывает жизнь, нередко в силу отсутствия волевого начала многие прекрасные замыслы так и остаются нереализованными. «Замысел — признак таланта; но лишь оформление замысла, умение материализовать идею — признак художника»²⁰⁵.

Интересно сопоставить мнение по данному вопросу Когана и Рубинштейна: «Талант, даже гений, без прилежания может достичь малого, полагает Рубинштейн, — одно же прилежание без таланта — многого. И хотя оно не достойно восхищения, но все же заслуживает признания. Вот почему часто погибают талантливые и гениальные люди, а трудолюбивые достигают славы»²⁰⁶.

При известном расхождении взглядов, нельзя не усмотреть и сходства в позиции обоих художников. Как и Рубинштейн, Коган, помимо художественной одаренности, немалое значение придавал таким личностным качествам артиста как настойчивость, целеустремленность, умение противостоять трудностям. «Характер важнее и встречается реже, чем талант»²⁰⁷, — говорил он. «Неумение часто именуется нежеланием»²⁰⁸. Исключительно точное, на наш взгляд, определение дает Коган понятию творческой воли художника: «Воля — это постоянство, размеренное постоянство напора. Воля — это ритм»²⁰⁹.

Подлинный характер, силу воли не следует путать с заносчивостью и гордыней, которыми нередко грешат самовлюбленные люди. Коган отмечал:

²⁰⁵ Коган Г. Виденное, слышанное...С. 29.

²⁰⁶ Рубинштейн А. Короб мыслей... URL: <https://litvek.com/br/29291> (дата обращения: 19.08.2020).

²⁰⁷ Коган Г. Виденное, слышанное...С. 258.

²⁰⁸ Там же. С. 131.

²⁰⁹ Там же. С. 202.

«Гордецы настолько же маленькие люди, насколько велика их гордость»²¹⁰. Что касается самого Когана, то ему отнюдь не была присуща заниженная самооценка, напротив, он придерживался позиции которая гласит, что «самоумаление паче гордости» и умел трезво оценивать свои возможности. «Пресловутая скромность великих людей — мещанский миф, — замечает он, — настоящий мастер обычно точно знает цену себе, своим достоинствам и недостаткам», всех лучше оценить сумеешь ты свой труд»²¹¹.

Имея склонность к психологическим наблюдениям, Коган замечает также, что согласно расхожим представлениям, талантливых, выделяющихся из толпы людей нередко ошибочно и несправедливо обвиняют в эгоизме. «На самом деле они заботятся не о себе, а о своем деле, своем творчестве, которому нередко жертвуют не только жизненными благами, но и собой, своей жизнью»²¹² — возражает он.

Нельзя не согласиться с Коганом, что человек, избравший своим поприщем искусство, не должен постоянно ощущать закомплексованности по поводу недостаточного уровня своей одаренности. Этой проблемой, как показывает практика, озабочено немалое число начинающих концертантов и учащихся, в том числе и в Китае. Между тем, сама возможность заниматься любимым делом, воплотить, выразить себя в нем должна нести в себе вдохновение, радость. «Пока художник при каждой удаче или неудаче заново решает вопрос: "Я гений или бездарность?", он дилетант... лишь с той минуты, когда он, забывая о себе, начинает *трезво* оценивать *дело*, — лишь с этой минуты в нем рождается мастер»²¹³, — утверждает Коган.

Чрезвычайно важным считал он умение в жизни, в работе сосредоточиться на главном, уметь отличить главное от второстепенного. «Дело и дела — вещи едва ли не противоположные, вторые — главная помеха

²¹⁰ Там же. С. 56.

²¹¹ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 258.

²¹² Там же. С. 279.

²¹³ Там же. С. 129.

настоящему делу»²¹⁴. В этом плане его позиция совпадает с той, которой придерживался замечательный российский композитор Н. Метнер. Композитор отмечал, что «можно встретить немало людей, которые постоянно занимаются какими-то делами, но не имеют представления о том, что такое труд»²¹⁵.

Одной из определяющих черт характера способной преуспеть в искусстве сильной личности Коган считал умение отстаивать свою позицию и не идти на компромисс. Сам он неоднократно показывал пример подобного отношения к делу.

По убеждению Когана талант — явление комплексное, что не всегда учитывают педагоги и учащиеся. В качестве доказательства он приводит целый ряд интереснейших наблюдений. Так, анализируя впечатление от искусства Ф. Шаляпина, Коган восхищается не только уникальным тембром голоса певца, но также пластической, живописно-скульптурной стороной шаляпинского дарования, которой великий певец «необычайно искусно пользовался». «Необычайно впечатляла редкостная, полная гармония между словом и движением, интонацией и жестом»²¹⁶, — замечает он.

Над проблемой целостности исполнительского акта в его внешнем и внутреннем проявлениях имеет смысл задуматься современным артистам, в том числе китайским. В игре многих молодых китайских пианистов преобладает стандартизированный тип поведения, удачно именуемый В. Чинаевым «новой деловитостью»²¹⁷. Подобный далекий от подлинного творческого начала подход обедняет, упрощает, стандартизирует художественный результат. Не менее опасен широко бытующий на современной концертной эстраде стиль подражания. Так, в наши дни в Китае можно встретить пианистов, которые

²¹⁴ Там же. С. 234.

²¹⁵ *Метнер Н.* Муза и мода : (защита основ музыкального искусства). – Париж, 1935. –URL: <http://www.fatuma.net/text/muza-i-moda.pdf> (дата обращения: 04.08.2020).

²¹⁶ *Коган Г.* Виденное, слышанное ...С. 45–46.

²¹⁷ *Чинаев В.* «Романтическая экспрессия» vs «новая деловитость» // Фортепианная культура России : история и современность : сборник ст. и материалов. М., 2016. С. 51–64.

стремятся копировать смелую, предельно раскованную, эксцентричную манеру игры Ланг Ланга, его экспрессивную мимику и жестикуляцию, что далеко не всегда соответствует природе их собственного дарования.

По убеждению Когана, тип артистического поведения каждый пианист должен самостоятельно выстрадать и осознать. Исполнительский стиль формируется «из душевных переживаний, не из формы, а из личности, не из конструктивных деталей, а из поэтической картины»²¹⁸, — подчеркивает он. Весьма оригинальным, хотя, возможно и дискуссионным, как нам представляется, является определение, которое Коган дает такому понятию как гениальность: «У гениев нет стиля: всякий гений – явление уникальное, “этот”, неповторимая художественная индивидуальность»²¹⁹. Коган прекрасно сознавал ту высокую личностную ответственность, которую накладывает на художника его дарование. Он называл талант «обещанием, векселем человечеству; чем больше дарование, тем больше приходится *платить*»²²⁰.

Уже в юные годы Коган стал задумываться также и о природе педагогического дарования. «Нельзя научить жить, но можно научить дело любить; а дело, которое полюбил, само научит жить»²²¹. Этой творческой установкой Коган и руководствовался в собственной многолетней педагогической работе. По его мнению, задача педагога состоит прежде всего в том, чтобы «планомерно вести ученика» и дать ему верный ракурс *видения* предмета. «Когда двое смотрят на одно и то же, они видят не одно и то же»²²², — замечает Коган. Что касается ученика, то он, в свою очередь, не должен поддаваться эмоциям, а прежде всего включать интеллект, мысль. Это поможет ему проанализировать, понять направленность усилий своего педагога, и как

²¹⁸ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 55.

²¹⁹ Там же. С. 264.

²²⁰ Там же. С. 235.

²²¹ Там же. С. 265.

²²² Там же. С. 91.

следствие — по достоинству их оценить. В этом Коган видел залог успеха творческого союза наставника и учащегося.

Роль учителя Коган усматривал в том, чтобы «не освобождать и не глушить эмоции, а направлять их»²²³. Впоследствии в самостоятельных занятиях, в процессе самосовершенствования исполнителя место «учителя» занимает интеллект. По сути, позиция Когана совпадает с той, которой придерживался представитель школы Нейгауза Л. Наумов: «Лентяй подозрителен, страстный физиологичен, умного уважаю»²²⁴. «Что есть ум? — задается вопросом Коган. — Образованность, быстрота мышления? Не обязательно. Ум есть сочетание способности к неожиданным сопоставлениям, умение делать из них выводы, сопоставляя их с действительностью»²²⁵.

Будучи студентом, Коган как пытливый и благодарный ученик проявил незаурядную наблюдательность, постигая методы работы своих учителей. Так, по его воспоминаниям, одно единственное, на первый взгляд мало значительное указание «педагогически мудрого» В. Пухальского²²⁶ заставило его пересмотреть всю свою трактовку шопеновской баллады. Коган делает акцент на одном из основополагающих наставлений Пухальского: «Никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, пока они у него занимаются. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики *через десять-пятнадцать лет после занятий с ним*»²²⁷.

Совет этот может оказаться особенно полезным для тех учащихся (в том числе китайских), которые имеют склонность обвинять в неудачах в первую очередь не себя, а педагога. Вследствие этого они необдуманно переходят из класса одного преподавателя в класс другого, что нередко отрицательно

²²³ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 130.

²²⁴ Наумов Л. Указ. соч. С. 78.

²²⁵ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 280.

²²⁶ У В. Пухальского Г. М. Коган занимался в двадцатые годы, будучи студентом Киевской консерватории.

²²⁷ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 64.

сказывается на их профессиональном и личностном становлении. Следует подчеркнуть, что подобное явление встречается и в учебных заведениях Китая. Коган подчеркивал, что причиной перехода от одного педагога к другому может стать только полнейшее несовпадение их творческих индивидуальностей.

Коган справедливо полагал, что музыка как профессия обладает чрезвычайно широким спектром для творческой самореализации личности. Для того, чтобы найти свое место в профессии необходимо подвергнуть себя весьма строгой и трезвой самооценке. Сам Коган демонстрирует нам пример подобного ответственного и самокритичного подхода. Данное им определение природы собственного дарования является, на наш взгляд, парадоксальным и в своем роде уникальным.

Григорий Михайлович причислял себя к музыкантом «сальерианского типа»: «Музыка не была для меня единственной формой самопроявления, при ином повороте жизненных событий мог бы стать адвокатом или политическим деятелем. Я был, что называется общедаренный человек, точнее среднеодаренный человек гуманитарного профиля. Доминантой была мысль»²²⁸. Нам представляется, что, следуя примеру Когана, каждый музыкант обязан, достигнув зрелости, честно оценить себя и найти оптимальную сферу для приложения своих профессиональных усилий. Далеко не всегда желания и мечты человека совпадают с его реальными возможностями.

Выход в свет масштабного мемуарного труда Когана явился подлинным событием в культурной жизни России. Знакомство с этой работой призвано побудить музыкантов вновь и вновь обращаться к научному наследию Когана, которое поныне таит ряд нераскрытых смыслов. Что касается Китая, то для музыкантов нашей страны исключительно важно в условиях совершенствования современных музыкальных образовательных программ

²²⁸ Коган Г. Виденное, слышанное...С. 283–284.

ознакомиться с изложенными выше положениями выдающегося российского исследователя и внедрять его прогрессивные идеи в практику.

3.2. ФОРТЕПИАННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ КОГАНА

Исключительно значимым для современности на протяжении долгих десятилетий остается также основополагающий научно-методический труд Когана, состоящий из двух самостоятельных книг — «У врат мастерства (психологические предпосылки успешности пианистической работы)»²²⁹ и «Работа пианиста»²³⁰. Эта комплексная работа²³¹, охватывающая широкий круг вопросов, вышла в свет в те годы, когда русскоязычная литература по вопросам методики фортепианного преподавания была весьма ограничена по сравнению с сегодняшним днем. Как отмечает Коган во вступлении к своему труду, он во многом опирался в своих выводах на такие еще не опубликованные в ту пору в стране исследования по данной тематике как «Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре» И. Гофмана и «О педализации»²³² Н. Голубовской.

Вместе с тем, в данный исторический период (середина XX века) интерес педагогов и учащихся к методической проблематике был очень высоким. Формировалось поколение педагогов-пианистов новой формации, что требовало не только введения в практический обиход большого объема новаторских материалов, но также их осмысления и систематизации. Коган во многом оказался в названной области первопроходцем.

Середина прошлого столетия – эпоха, когда формулировались основные принципы так называемого советского пианизма. Замечательная книга Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» мгновенно завоевала умы и

²²⁹ Коган Г. У врат мастерства : (психологические предпосылки успешности пианистической работы). М. : Сов. композитор, 1959.

²³⁰ Коган Г. Работа пианиста. М. : Музгиз, 1963.

²³¹ Коган Г. У врат мастерства. – Работа пианиста. М. : Музыка, 1969.

²³² Голубовская Н. Искусство педализации. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1974.

сердца слушателей и шестикратно переиздавалась²³³. В шестидесятые годы XX века выходит целый ряд основополагающих трудов по проблемам фортепианного обучения. Непосредственно вслед за работами Нейгауза и Когана были изданы фундаментальные исследования С. Савшинского, (представителя школы Л. Николаева): «Работа пианиста над музыкальным произведением»²³⁴, «Пианист и его работа»²³⁵, «Режим и гигиена работы пианиста»²³⁶ и др. В 1967 году было опубликовано серьезное многоаспектное научное исследование С. Фейнберга (ученика А. Гольденвейзера) «Пианизм как искусство»²³⁷, которое наряду с трудами Г. Когана, Г. Нейгауза, Л. Баренойма, А. Алексеева, С. Савшинского, Н. Голубовской и др. стало настольной книгой каждого российского пианиста и любителя фортепианной игры.

Таким образом, во второй половине века сложился целый комплекс сходных по тематике работ. Все они вошли в золотой фонд российской научно-методической мысли в области фортепианной педагогики и исполнительства. На этих трудах и поныне воспитываются российские исполнители и педагоги. С огромным интересом изучают их китайские пианисты, главным образом те, кто совершенствует свое мастерство с учебных заведений России. Усилиями этих китайских молодых музыкантов идеи российских мастеров фортепианного искусства все шире распространяются в нашей стране.

Авторы названных трудов – Коган, Нейгауз, Алексеев, Баренбойм и др. – во многом едины в своих творческих установках: все они отстаивают приоритет творческого, художественного начала в процессе воспитания пианиста, ратуют за расширение художественного кругозора учащихся

²³³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 6-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2017.

²³⁴ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.; Л.: Музыка, 1964.

²³⁵ Савшинский С. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1961.

²³⁶ Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста. Л., 1963.

²³⁷ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965.

посредством комплексной системы обучения на всех его этапах, подчеркивают значимость опоры пианиста на слуховые представления.

Вместе с тем, в освещении отдельных моментов в методике обучения игре на инструменте их взгляды порой расходятся: у каждого из названных музыкантов есть свои излюбленные вопросы, свои педагогические секреты, свои ассоциативные ряды, и пр. Поэтому, на наш взгляд, изучать работы названных выше российских музыкантов следует в комплексе, ибо они дополняют друг друга. Коган вносит в этот спектр научно-методических установок свою, весьма обоснованную, глубоко продуманную, четко сформулированную, значимую и оригинальную ноту.

Работы Когана отличаются безупречной логикой, безукоризненно выверенной структурой при богатстве и разнообразии представленного материала, что, безусловно, свидетельствует о высоком уровне профессионализма ученого. «Настоящая научная статья или книга не пишется, а строятся»²³⁸ — подчеркивал музыкант. Нельзя не отметить, что именно благодаря исключительно четкой конструктивной стороне книги Когана «У врат мастерства», «Работа пианиста» и др. не только легко читаются, но и прекрасно запоминаются, усваиваются, что делает их незаменимыми в учебном процессе.

Научно-методические работы Когана — это подлинные *учебные пособия*. Будучи ярко и доступно изложены, они призваны способствовать постижению педагогами и учащимися сложных идей, истолкованию многозначных понятий. Одновременно автор предлагает убедительные и эффективные пути использования этих идей и понятий на практике, что чрезвычайно ценно.

Научно-методические работы Когана, изданные в советские годы большим тиражом, вызвали немалый интерес у широкого круга музыкантов и получили единодушное признание в педагогической среде. В связи с большой практической и теоретической значимостью некоторые из них впоследствии

²³⁸ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 78.

неоднократно переиздавались и вошли в учебные программы курсов истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано в высших и средних учебных заведениях страны. Новаторские идеи Когана стали широко внедряться в педагогический процесс. Они и поныне активно используются в практике педагогов музыкальных школ, училищ, консерваторий.

Научно-методические работы Когана написаны свободно, прекрасным литературным языком, но одновременно в строгом, научном стиле. Автор стремится к предельной точности формулировок, устанавливает логические взаимосвязи между широким спектром явлений, имеющих место в различных областях искусства, а также науки. Многие высказанные в его работах мысли явились новым словом в научно-методическом мышлении времени именно благодаря широте авторского подхода к осмыслению мастерства пианиста в его целостности.

Во вступлении к впервые изданным единым блоком трудам «У врат мастерства» и «Работа пианиста» Коган подчеркивает, что отнюдь не ставит своей целью дать исчерпывающий комплекс рекомендаций по всем аспектам пианистической работы. Музыкант видел свою цель в том, чтобы затронуть тот спектр вопросов по которым может сказать нечто новое. Этой позиции он неукоснительно придерживался.

Так, интересна позиция Когана по поводу трактовки авторского текста. Григорий Михайлович справедливо полагал, что ноты – это многозначные символы, порождающие многообразные, каждый раз несколько разные ассоциации. По мнению Когана педагогу следует воздерживаться от навязывания ученику собственных ассоциативных рядов. Творчество всегда неповторимо по своей сути, и ученик может руководствоваться собственными «неведомыми и неповторимыми» ассоциациями. Этой позиции Коган устойчиво придерживается как в собственной педагогической деятельности, так и в своих научно-методических исследованиях.

3.3. ТРУД КОГАНА «У ВРАТ МАСТЕРСТВА». ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ УСПЕШНОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

«Психология (от греческих слов «психе» (душа, характер) и «логос» (наука) — это наука, изучающая человеческую психику... все психические процессы — как осознаваемые человеком, так и не осознаваемые. Основная цель данной науки – накопление знаний, представляющих практическую ценность для различных сфер жизни и профессиональной деятельности»²³⁹.

В современном музыковедении психологическая направленность исследовательской мысли о природе исполнительского искусства достаточно широко распространена. Нельзя не отметить, что в те годы, когда Коган создавал свои труды, ситуация была принципиально иной. «У врат мастерства» – это по сути первое в российском музыковедении серьезное профессиональное исследование, в котором вопросы фортепианной игры осмысливались с научной, прежде всего психологической точки зрения. Подобный подход был в ту пору насущно необходим для совершенствования принципов исполнительской и педагогической практики.

В представлениях исполнителей и педагогов первой половины XX столетия устойчиво укоренились установки, связанные с положениями, разработанными в рамках анатомо-физиологической школы пианизма. При этом далеко не все музыканты могли грамотно разобраться в предложенной анатомо-физиологами методической концепции, претворяли ее на практике прямолинейно и упрощенно, что приводило к серьезным просчетам в работе пианистов. Об этом немало сказано в современных научно-методических

²³⁹ Т. Даниил. Что такое психология : понятие, предмет, изучение, методы // dnevnik-znaniy.ru : [сайт]. – 2019. – 22 декабря. – URL: <https://dnevnik--znaniy.ru.turbopages.org/s/dnevnik-znaniy.ru/psixologiya/chto-takoe-psixologiya.html> (дата обращения: 21.08.2020).

трудах²⁴⁰. Нельзя не подчеркнуть, что Коган был первым, кто серьезно обратился к данному вопросу и на труды которого опираются современные ученые.

Как вспоминает Коган, особенно большой популярностью у пианистов и значительным влиянием в педагогических кругах идеи анатомио-физиологов пользовались в 20-30-ые годы XX столетия. Труды немецких ученых Р. Брейтгаупта, Ф. А. Штейнгаузена, Е. Тетцеля, Э. Баха²⁴¹ и др., переведенные на русский язык, по стилю научного изложения были весьма сложны для восприятия пианистов-практиков и зачастую истолковывались поверхностно и даже превратно. Для фортепианно-педагогической практики того времени было чрезвычайно важно разобраться в этой сложной и противоречивой проблематике. В связи с этим, Коган публикует в тот период ряд популяризаторских объемных статей в журнале «Пролетарский музыкант» с целью разъяснить фортепианным педагогам суть проблемы и помочь им критически осмыслить основные положения концепции анатомио-физиологов.

Что касается самого Когана, то он целенаправленно придерживался позиции представителей так называемой психотехнической школы пианизма. Идеи названной школы разделял высоко ценимый Коганом И. Гофман. В полном объеме и во всей противоречивости позиции анатомио-физиологической и психотехнической школ изложены в их сопоставлении в основополагающем труде К. А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли». Как указывалось выше, именно

²⁴⁰ См.: *Сраджев В.* Творческое мышление и воспитание музыканта. М. : Прогресс, 2016.

²⁴¹ *Брейтгаупт Р. М.* Основы фортепианной техники / пер. с нем. В. Португаловой, Н. Ракичиной и М. Итина ; ред. и доп. текст Гр. Прокофьева. М. : [МОНО : Музторг], 1928. ; *Штейнгаузен Ф. А.* Физиологические ошибки в технике фортепианной игры / пер. с нем. С. Малькиной. СПб. : Изд. Е. Шехтер, 1909 ; *Тетцель Е.* Современная фортепианная техника. Сокр. пер. со 2-го нем. изд. М. Мейчика. М. : Музторг, 1929. ; *Бах Э.* Рациональная фортепианная техника / пер. с нем. А. С. Замкова ; под ред. и с пред. Б. Л. Вольмана. Л.: Тритон, 1934.

Коган написал к этой работе основательно аргументированную вступительную статью.

Мартинсен в своем труде отстаивает приоритет слуховых представлений в пианистическом творчестве и формулирует понятие звукотворческой воли, которая предопределяет все стороны пианистического творчества, включая технику. Звукотворческая воля — комплексное понятие, содержащее ритмоволю, линейволю, тембровую волю, формирующую волю, волю к форме.

В зависимости от того, какая сфера доминирует у того или иного пианиста, формируется индивидуальный тип его звукотворческой воли, которая предопределяет все стороны его искусства — от стиля интерпретации, до природы пианистических движений. Названная концепция легла в основу предложенной Мартинсеном пианистической типологии. Мартинсен вступает также в интереснейший спор с представителем анатомо-физиологической школы Е. Тетцелем, отстаивая приоритет психологической природы фортепианного звукообразования в процессе игры.

Труд Когана «У врат мастерства» представил пианистам возможность всесторонне осмыслить и оценить идеи представителей анатомо-физиологической и психотехнической школ, что стало новаторским начинанием в российской научно-методической литературе эпохи.

Что касается методики фортепианного обучения в Китае, то в ней и поныне во многом бытуют устаревшие механические методы работы над техникой без учета ее психологической составляющей. Труды представителей анатомо-физиологической и психотехнической школ пианизма также поныне не получили в китайском музыкознании достаточно широкого распространения и осмысления. Знакомство с трудом Когана в свете этого может оказаться для китайских исполнителей, педагогов, учащихся необходимым и чрезвычайно эффективным. Оно позволит избежать бытующих заблуждений и поможет практическому фортепианному преподаванию в стране выйти на уровень современных методов обучения.

Коган в труде «У врат мастерства» последовательно и настойчиво отстаивает мысль о том, что в формировании пианистических навыков ведущую роль выполняет не физическое, а психическое начало. Не только работа над произведением, но и работа над упражнением — прежде всего, дело умственное. Правоту Когана подтверждает отношение к самому понятию «упражнение» великого И. С. Баха, который многие свои инструктивные сочинения именуется «Übung».

Подобная установка диктует и характер занятий за инструментом. Коган справедливо отмечает, что «чрезмерная устремленность внимания человека на совершение им движения оказывает дезорганизующее влияние на двигательный процесс... Чем больше мысль прикована к движению, тем хуже она с ним справляется»²⁴². Это можно отнести не только к игре на рояле, но и ко многим другим видам практической деятельности человека — вождению автомобиля, работе за компьютером и пр.

В связи с этим Коган дает педагогу весьма полезный совет: для того, чтобы избежать зажатости пианистического аппарата, следует отвлечь ученика от излишнего внимания к двигательному процессу как таковому. В основе приспособления к инструменту и достижения технического совершенства лежит стремление обрести свободу и удобство в процессе игры. Оба названных качества, наущно необходимы, но, по убеждению Когана, отнюдь не являются определяющими для самовыражения музыканта. На этот момент следует обратить особое внимание.

Будучи парадоксально мыслящим музыкантом, Коган подчеркивает, что нередко испытываемое пианистом (в том числе и достаточно продвинутом в техническом отношении) двигательное неудобство более целесообразно в смысловом, содержательном отношении, нежели удобство. «Целесообразные движения обычно (не всегда) бывают свободными, но отнюдь не всякое

²⁴² Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. С. 27.

свободное движение является целесообразным»²⁴³, — подчеркивает Коган. Исходя из вышесказанного, исследователь делает оригинальный вывод о том, что свобода движения и его целесообразность в психологическом плане не являются понятиями идентичными. В связи с этим, нередко практикуемое отвлечение внимания исполнителя от излишней фиксации на двигательной сфере не решает поставленной задачи: «Как усиленное привлечение сознания к производимым движениям, так и отвлечение его в сторону от совершаемой работы приводит к одинаковым печальным результатам»²⁴⁴, — пишет Коган в своем труде.

В наши дни подобная позиция на фоне многочисленных современных научно-методических исследований может показаться самоочевидной. Однако как в тридцатые годы, так и в послевоенный период Коган явился в данной области первопроходцем, кардинально повлиявшим на формирование российской научно-методической мысли.

Новаторские для своего времени идеи Когана сохранили свою актуальность для современности и стали толчком к развитию научной мысли будущего. Отметим, к примеру, труды современного российского ученого В. Сраджева — создателя оригинальной концепции технического совершенствования пианиста, изложенной в научно-методических трудах «Закономерности управления моторикой пианиста»²⁴⁵, «Проблемы развития фортепианной техники»²⁴⁶ и др. Закономерно, что современные ученые, включая Сраджева, во многом опираются на положения, сформулированные в трудах Когана — смелого истолкователя основополагающих идей представителей психотехнической школы на практическом уровне.

Благодаря знакомству с трудами Когана в методическом мышлении российских фортепианных педагогов первой половины XX столетия было

²⁴³ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 8.

²⁴⁴ Там же. С. 22.

²⁴⁵ Сраджев В. Закономерности управления моторикой пианиста. М. : Контенант, 2004.

²⁴⁶ Сраджев В. Проблемы развития фортепианной техники. Ташкент : ФАН, 1987.

положено начало процессу переосмысления подходов в области практического фортепианного обучения. Оно стало включать обязательный учет индивидуально-психологических факторов в диагностике музыкальных способностей учащихся, а также в методах занятий. В этом плане значимость когановских творческих идей и просветительских усилий трудно переоценить.

Теория фортепианного искусства располагала прогрессивными идеями, но педагоги-практики долгие годы были настроены весьма консервативно и не признавали необходимость инновационных преобразований. Они отнюдь не рассматривали и не воплощали проблему пианистического совершенствования в творческом ракурсе с учетом степени одаренности ученика и его индивидуальных психологических особенностей. Подобная ситуация сохранялась отчасти и в начале XXI столетия. «К сожалению, в России традиционно получалось так, что всех детей, учащихся музыке, пытались вести практически по одной и той же колее, — замечает Г. Цыпин. — Ко всем учащимся, независимо от их природных данных и профессиональных возможностей предъявлялись примерно одинаковые требования... Хотя, казалось бы, очевидно, что учить ”фронтально”, по одной “максималистской” схеме... по меньшей мере неразумно»²⁴⁷.

Можно полагать, что Коган в названных трудах выступает в качестве опытного, умелого популяризатора. Он видит свою задачу не в том, чтобы упростить новаторские идеи времени, сформулированные в трудах теоретиков пианизма, но в том, чтобы облегчить читателю путь к их постижению. «Хорошая популяризация должна упрощать не ”Рим”, а дорогу к нему»²⁴⁸, — остроумно говорил Коган.

В связи с этим весьма убедительным в плане преодоления укоренившихся в представлениях педагогов заблуждений оказалось обращение Когана к многочисленным примерам из литературы и искусства, в том числе

²⁴⁷ Цыпин Г. Исполнитель и техника : учебное пособие для студентов музык.-пед. фак. и отд. сред. и высш. пед. учеб. заведений. М. : Academia, 1999. С. 111.

²⁴⁸ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 261.

театрального. Особое внимание уделяет он рассмотрению приемов, рекомендуемых К. С. Станиславским в книге «Работа актера над собой»²⁴⁹. Станиславский — прославленный российский актер, режиссер, театральный педагог, новатор в области теории и практики сценического искусства и методов актерской техники, создатель новаторской системы в области театрального искусства.

Прославленная система была разработана и оправдала себя на практике еще в первое десятилетие XX века. Книга Станиславского «Работа актера над собой» в качестве классического актерского тренинга стала входить в широкий обиход практикующих драматических артистов и театральных педагогов именно в период профессиональной созревания Когана, что предопределило воздействие идей Станиславского на формирование его эстетического кредо.

Система Станиславского внесла живительную струю не только в область театральной педагогики, но и способствовала выработке новаторских подходов в методике обучения различным видам искусства. Вопросы, рассматриваемые Станиславским в книге «Работа актера над собой» не могут оставить равнодушными музыкантов-исполнителей и педагогов. К таким вопросам относятся: дилетантизм и профессионализм; сценическое внимание; освоение мышц; эмоциональная память; общение; двигатели психической жизни; внутреннее сценическое самочувствие; актерская сверхзадача; работа подсознания и многие другие. «В художественной исповеди Станиславского правит бесстрашие режиссерской и актерской мысли, до самых последних глубин открывается сложность актерского труда. Бесперывные сомнения, повороты, возвраты, тропинки и тупики художественных исканий составляют душу книги и убеждают именно своей открытостью, бесконечно далекой от

²⁴⁹ Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. М. : Искусство, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика. 511 с.

какого-либо окончательного итога и обретенной истины»²⁵⁰, — замечают составители собрания сочинений Станиславского.

Подобный подход оказался чрезвычайно созвучен многим авторитетным российским музыкантам, в том числе Когану. Он был одним из первых, кто не только убедительно использовал рекомендации Станиславского применительно к работе пианиста на практике, но и переосмыслил их в плане теоретическом, научно-методическом. Затронутый выше вопрос о целеполагании в организации двигательной сферы музыканта-исполнителя имеют немало общего с рекомендуемыми Станиславским методами работы применительно к актерской деятельности. Коган в своем исследовании не только блистательно и разносторонне демонстрирует данные параллели, но и дает практические рекомендации по внедрению их в пианистическую практику.

Коган подчеркивает, что, поскольку к познавательным процессам относятся восприятие, память, мышление и воображение, определяющим фактором совершенствования этого процесса становится *внимание*. Как полагает современная психологическая наука, внимание, будучи *избирательной* направленностью восприятия, занимает особое место среди явлений психических. «Выступая неотрывной стороной познания, чувства и воли, оно не сводится ни к одной из этих трех сфер психического»²⁵¹.

С целью сохранения объема, устойчивости, возможности распределения и переключаемости внимание нуждается в непрерывном обновлении, о чем необходимо помнить педагогу. «Постоянно нагружая свою память и внимание, при этом выстраивая цепи логических умозаключений, привлекая к себе всегда

²⁵⁰ Станиславский К. С. Указ. соч. С. 5.

²⁵¹ Внимание // Академик : словари и энциклопедии на Академике. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/2077> (дата обращения: 12.08.2020).

новые ощущения и расширяя зоны своего восприятия, мы поддерживаем, таким образом, в активном состоянии свои умственные способности и интеллект»²⁵².

Особое место в своем труде «У врат мастерства» Коган уделяет рассмотрению понятия «воображение», которое имеет многозначное истолкование. Музыкант ратует за формирование у пианиста так называемого «плодотворного», деятельного воображения; «Нужно уметь видеть, чтобы запоминать, — чтобы уметь воображать — чтобы уметь воплощать»²⁵³. Для музыканта «видеть», это, разумеется — слышать внутренним слухом, включать «звукотворческую волю» (К. Мартинсен): «Слушать, слушать и слушать. Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины»²⁵⁴, — настаивает Н. Метнер. Разумеется, далеко не всякий ученик способен в полной мере и целесообразно последовать данной рекомендации. В связи с этим Коган как тонкий психолог предупреждает: «Слишком вглядываясь, перестаешь видеть»²⁵⁵.

По убеждению Когана весьма важно в процессе работы осознать взаимосвязь между воображением и памятью. «Память — резервуар воображения»²⁵⁶, — замечает он и далее развивает на этой основе целую цепь оригинальных рассуждений. Следуя принципу доступности, каждый тезис исследователь подкрепляет развернутыми и убедительными высказываниями специалистов из различных областей знания. На основании анализа этих высказываний Коган логично, логично и последовательно приходит к мысли, что «богатство или скудость воображения зависит в значительной мере от

²⁵² Память и интеллект в психологии. Что такое интеллект и как он развивается // ST-KOT. URL: <https://st-kot.ru/dolgoletie/memory-and-intellect-in-psychology-what-is-intelligence-and-how-it-develops.html> (дата обращения: 12.08.2020).

²⁵³ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 47.

²⁵⁴ Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963. С. 26

²⁵⁵ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 281.

²⁵⁶ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 41.

богатства или скудости запаса образов»²⁵⁷. Вместе с тем, как подчеркивает Григорий Михайлович, обилие образов отнюдь не является гарантом успеха, более того — при отсутствии направляющей и формирующей воли оно таит опасность поверхностности и дилетантизма.

Что касается памяти, то это, как напоминает Коган читателю, способность избирательная, а память профессиональная — тем более. «Запоминать следует только то, что хорошо звучит», — советовал С. Фейнберг. — Пусть эта формула кажется парадоксальной, тем не менее, она справедлива <...> И, конечно, вредно и обременительно... когда внедряется в память и становится привычным постоянно повторяющийся дефект исполнения»²⁵⁸. Совет, разумеется, совершенно справедливый, однако, как отмечает Коган, в плане психологическом последовать ему на практике при отсутствии достаточного опыта зачастую оказывается далеко не просто. Тем не менее, стремиться к этому важно и необходимо как ученику, так и педагогу фортепиано.

С целью достичь этого, необходимо воспитывать в себе умение сфокусировать и ограничить, сузить круг внимания, не снижая при этом его интенсивности. По убеждению Когана, сосредоточение на малом — непростая задача, о чем он и побуждает задуматься пианистов. «Для занятий чрезвычайно важен творческий самоконтроль, — вторит Когану С. Фейнберг. — Каждое прикосновение к клавиатуре должно проходить под знаком художественного совершенства. Если пианист работает над преодолением трудности, он должен преодолевать ее талантливо»²⁵⁹. Осуществление этой задачи представляет для большинства учащихся немалую трудность. В связи с этим каждый пианист изначально должен под руководством педагога осознать свои психологические особенности, меру своих возможностей и планомерно, систематически воспитывать в себе самоконтроль как гарант успеха.

²⁵⁷ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 42.

²⁵⁸ Фейнберг С. Мастерство пианиста. М.: Музыка, 1978. С. 140.

²⁵⁹ Там же. С. 139.

При определении поставленной цели — поначалу малой — главное — не допускать приблизительности, которую Коган называет «врагом мастерства». По глубокому убеждению музыканта рационализм в работе художника — столь же необходимое качество как эмоциональность, одержимость и увлеченность. Включение разума, интеллекта позволяет планомерно и последовательно реализовывать конкретные задачи, что и определяет суть работы над музыкальным произведением. «Трудность не в том, чтобы поймать Синюю птицу, — образно формулирует свою мысль Коган, а в том, чтобы, держа ее в руках, увидеть, что она синяя»²⁶⁰.

В связи с этим нельзя не вспомнить С. Савшинского, который весьма прозаично, на первый взгляд, называет один из своих основополагающих трудов «Режим и гигиена пианиста»²⁶¹. О рационально осмысленном режиме пианистической работы и ее разумной систематичной организации размышляет также Коган. В этом направлении у обоих авторитетных музыкантов можно найти немало общих рекомендаций. Аналогичной позиции придерживался также парадоксально мыслящий Н. Перельман. Вспомним один из его замечательных афоризмов: «В домашней работе следует: чувству — быть экономным, разуму — щедрым, слуху — беспощадным»²⁶².

Нельзя не вспомнить также прославленного Т. Лешетицкого, система работы которого была построена на строжайшей организации, порядке, последовательности и непременном самоограничении²⁶³. Об этом рассказывает ученик Лешетицкого С. Майкапар в книге «Годы учения»²⁶⁴. По его свидетельству Лешетицкий в первый год занятий с ним (выпускником Петербургской консерватории) полностью ограничил круг работы перестройкой пианистического аппарата посредством сужения репертуара и

²⁶⁰ Коган Г. М. Виденное, слышанное... С. 279.

²⁶¹ Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста...

²⁶² Перельман Н. В классе рояля. СПб., 1994. С. 3

²⁶³ Мальцев С. Метод Лешетицкого...

²⁶⁴ Майкапар С. Годы учения. Л., 1954.

разучивания системы упражнений. На первых порах Майкапар счел это педагогическим насилием и лишь с течением времени осознал значимость смирения и самоограничения для достижения подлинной свободы художественного самовыражения. На данном этапе творческого становления музыканта избранный Лешетицким режим работы при всем своем рационализме и жесткости оказался в высшей степени эффективным. Обретенный навык к сосредоточенности в области организации пианистических движений позволил Майкапару постепенно расширить круг внимания и переключить его на художественную, образную сферу, не отвлекаясь при этом на двигательные проблемы.

Коган называет подобный педагогический прием работы «культурой сосредоточения» (термин В.М. Бехтерева). «Путь к расширению внимания идет через культуру сосредоточения»²⁶⁵, — делает он вывод. Исследователь полагает, что формирование культуры сосредоточения весьма сложный и длительный процесс, который требует самоконтроля и развивается преимущественно в терпеливой и ответственной домашней работе.

Коган дает также ряд рекомендаций пианисту по поводу организации процесса самостоятельной работы. Он настоятельно рекомендует им начинать рабочий день за инструментом с трудного, а более легкое «повторения, упражнения оставлять на потом»²⁶⁶. В этом, безусловно, есть свой резон: «Непрерывная концентрация внимания утомляет, пожалуй, через 20-30 минут, — замечает К. Леймер, — После этого короткого времени... должна наступить продолжительная пауза, устраняющая утомление... пять-шесть раз по получасу... Этого времени достаточно даже для концертанта»²⁶⁷.

Коган приходит к выводу, что природа исполнительского самовыражения едина на всех этапах освоения музыкального произведения — будь то процесс

²⁶⁵ Коган Г. У врат мастерства. М., 1958. С. 48.

²⁶⁶ Коган. Г. Работа пианиста. С. 17.

²⁶⁷ Леймер К. Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М ; Л., 1966. С. 66.

работы над деталями или концертное выступление. Тем не менее, эстрадное самочувствие с присущей ему повышенной личностной ответственностью является чрезвычайно важным фактором творческой самореализации музыканта-исполнителя. В свете этого Коган всесторонне анализирует психологические предпосылки успешного эстрадного выступления пианиста как заключительного этапа работы над музыкальным произведением. Он подчеркивает, что успешное выступление дает мощный стимул для дальнейшего продвижения, тогда как неудачу следует воспринимать как стимулирующий фактор.

В книге «У врат мастерства» Коган подробно останавливается на вопросе об эстрадном самочувствии артиста, вновь и вновь обращаясь к замечательным идеям Станиславского. Особое внимание Коган уделяет критическому рассмотрению психологических факторов, предопределяющих специфику того, что именуется эстрадным волнением. Музыкант дает целый ряд полезных рекомендаций, основанных на личном опыте концертных выступлений. Следует отметить, что Коган явился в российском музыкознании одним из первых, кто уделил данной — вечной, то есть непреходящей по актуальности проблематике — столь пристальное внимание.

Несмотря на то, что за последние годы появился целый ряд работ по вопросу подготовки исполнителя к эстраднему выступлению психологические наблюдения и практические рекомендации Когана отнюдь не утратили своей актуальности. Не случайно представители последующих поколений, в том числе Н. Корыхалова в книге «За вторым роялем»²⁶⁸, опираются в своих трудах на положения, разработанные Коганом.

²⁶⁸ Отметим в качестве примера главу из книги Н. Корыхаловой «За вторым роялем», в которой автор обобщил большинство известных на сегодняшний день материалов во вопросу об эстрадном самочувствии исполнителя: *Корыхалова Н. За вторым роялем. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2006.*

3.4. КНИГИ КОГАНА «У ВРАТ МАСТЕРСТВА» И «РАБОТА ПИАНИСТА» — КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ

Между ними на внешнем уровне существуют повторы, однако одни и те же вопросы — о методах работы над произведением, о психологии музыкального восприятия, о приоритете слуховых представлений в занятиях на фортепиано, о роли интеллекта исполнителя и др. — раскрываются каждый раз все с новых точек зрения, что позволяет глубже посмотреть на истолкование и всесторонне их осмыслить.

Книга «Работа пианиста» по сравнению с книгой «У врат мастерства» носит более практическую направленность. Она состоит из лаконичных глав, что облегчает учащимся ее изучение. Даже ознакомление с чрезвычайно логичным и достаточно подробным оглавлением книги «Работа пианиста» дает представление о логике освоения музыкального произведения и об основных его этапах работы над ним.

В начальном разделе книги «Работа пианиста» Коган заостряет внимание на основных стадиях работы над произведением. Особую роль придает он созданию умственного макета будущей интерпретации. По мнению Когана, расчет этого макета должен быть произведен с математической точностью. И. Гофман (ученик Ант. Рубинштейна) говорил: «Существует четыре способа разучивания произведений:

1. за фортепиано с нотами
2. без фортепиано с нотами
3. за фортепиано без нот
4. без фортепиано и без нот»²⁶⁹.

При составлении Коганом «макета» будущего исполнения речь, безусловно, идет о втором способе, который Гофман относил к наиболее трудным и утомительным в умственном отношении, но активно

²⁶⁹ Гофман И. Указ. соч.

способствующим развитию музыкальной памяти и той важной способности, которая называется “охватом”. Вспомним, как высоко ценил Коган интеллектуальное начало в работе музыканта. Отметим, что Коган в своей книге, отмечая приоритет умственной работы в пианистической деятельности, ссылается главным образом на высказывания таких авторитетных музыкантов, как К. Леймер, И. Гофман, В. Ландовская и др.

В современной российской фортепианной школе этот момент является определяющим, укорененным в рамках основополагающих традиций. Однако в те годы, когда Коган создавал свой труд, позиция его в данном вопросе истолковывалась как новаторская. В плане ее утверждения на практике у Когана было немало единомышленников и союзников среди его коллег и современников. Так, профессор московской консерватории Г. Гинзбург настойчиво рекомендовал своим ученикам обдумывать произведение умственно, не пользуясь при этом инструментом: «Это не просто беглый просмотр произведения, а пристальный и пристрастный самокритичный анализ, напоминающий разбор шахматистом проигранной партии»²⁷⁰, — говорил он. Гинзбург подчеркивает, что, причиной проигрыша шахматистом партии зачастую является ошибка, допущенная на начальном ее этапе. Музыкант проводит убедительную аналогию между неверным ходом шахматиста и неверно выбранным подходом пианиста на начальной этапе работы над произведением.

Нельзя не вспомнить, что аналогии между шахматной игрой и искусством пианиста можно найти также в трудах Когана, в частности, в его книге «Вопросы пианизма». Любопытна рекомендация Гинзбурга использовать умственный метод при работе над техническими трудностями. Музыкант советует мысленно пропевать пассажи с целью осознания его интонационной

²⁷⁰ Гинзбург Г. Заметки о мастерстве // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. Вып. 2. С. 69.

природы. Здесь, безусловно, усматривается родство идей Гинзбурга с идеями Бузони, которые столь усиленно пропагандировал Коган.

Далее, согласно предложенному Коганом плану, исполнитель переходит ко второму этапу предварительной стадии разучивания произведения – исполнению его с листа, то есть при обязательном сохранении единства темпа и по возможности характера музыки от начала до конца проигрывания. Разумеется, речь не идет о качественном произнесении всех деталей текста: первоначальное проигрывание по замыслу своему является эскизным. По мнению Когана оно необходимо для того, чтобы ощутить суть музыки и охватить форму сочинения в его целостности. Коган отмечает, что аналогичного плана работы придерживались также А. Есипова, А. Гольденвейзер и др.

В данном случае, по выражению Когана речь идет о «жаркой», в подлинном темпе «примерке с полным накалом»²⁷¹ будущего концертного исполнения, что требует немалых психологических и энергетических затрат. Современник Когана теоретик исполнительского искусства Г. Прокофьев отмечает, что на стадии первоначального проигрывания исполнитель находится «на какой-то зыбкой грани, как бы на ”острие”, что... сильно и неуклонно двигает его вперед, поддерживает в нем здоровый эмоциональный подъем»²⁷².

Савшинский в труде «Работа пианиста над музыкальным произведением» также отмечает значимость начальной стадии, которую он называет стадией предварительного ознакомления, этапом «кристаллизации жизненного образа произведения». Савшинский полагает, что в случае пренебрежения данной установкой вся дальнейшая работа над произведением «будет вестись вслепую»²⁷³. Музыкант усматривает первостепенную задачу пианиста на данном этапе работы в том, чтобы обрести любовь к сочинению, что, разумеется, очень важно. «Любовь всегда дает некоторое знание, тогда как

²⁷¹ Коган Г. У врат мастерства. М., 1977. С. 118.

²⁷² Прокофьев Г. Формирование музыканта-исполнителя (пианиста) М., 1956. С. 8

²⁷³ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. С. 53.

знание очень редко пробуждает что-либо подобное любви»²⁷⁴, — гласит афоризм современника Когана легендарного австрийского пианиста-новатора А. Шнабеля.

Савшинский называет первоначальный этап работы «стадией выгрызания» и, в отличие от Когана, не подчеркивает обязательность чтения с листа всего произведения целиком в черновом варианте. Разумеется, существующие расхождения между позициями Когана Савшинского, а также таких крупных мастеров как Т. Лешетицкий, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, К. Игумнов и др. не имеют принципиального значения. Рекомендации знаменитых педагогов дополняют, обогащают друг друга и побуждают к творческим раздумьям. Никто из крупных педагогов не стремится дать окончательные однозначные советы по столь изменчивой проблематике как стадии разучивания музыкального произведения, ибо, как справедливо отмечает С. Фейнберг, «больше всего вреда приносят универсальные панацеи»²⁷⁵.

Таким образом, предварительная стадия работы над произведением согласно плану, предложенному Коганом, распадается на два обязательных и весьма нелегких этапа: работа с нотным текстом без инструмента и чтение с листа. Нельзя не отметить, что, невзирая на убедительность данной схемы, далеко не каждый исполнитель ее придерживается, и не каждый педагог настаивает на ее соблюдении. Причина заключается в том, что подобный вид занятий требует немалых энергетических затрат и терпения. Некоторые педагоги полагают, что неудача на данном этапе способна породить у пианиста сомнения в собственных возможностях и привести к отказу от разучивания данного произведения. Едва ли подобный резон можно считать профессионально убедительным и правомерным. Ученику и педагогу важно помнить, что усилия, необходимые для соблюдения поставленных Коганом

²⁷⁴ Цит. по: *Смирнова М.* Артур Шнабель. Л. : Музыка, 1979. С. 45.

²⁷⁵ *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. М., 1965. С. 308.

требований, непременно будут вознаграждены впоследствии активным профессиональным ростом.

Коган полагал, что исполнение произведения целиком с листа — это своего рода проверка на талантливость. «Талантливый исполнитель уже при первых проигрываниях делает интуитивно ряд нюансов, *позднее*, при внимательном чтении нот обнаруживаемых им в самом тексте, а в окончательной интерпретации подчас угадывает такие “буквы”, наличие которых лишь впоследствии подтверждается»²⁷⁶. Это высказывание показывает, что Коган не сводит понятие интерпретация лишь к окончательно сложившемуся варианту исполнения.

Первоначальный этап работы, основанный на ярком эмоциональном восприятии дает мощный толчок воображению, что позволяет исполнителю ощутить «психологическую тональность» произведения, служит неким «камертоном, с которым мысленно соотносятся шлифуемые детали»²⁷⁷. Этот «камертон» должен звучать в уме исполнителя на всем протяжении работы вплоть до концертного выступления. Разумеется, степень осуществления этого пожелания во многом предопределяется уровнем дарования ученика. Тем не менее, при систематической работе названный творческий навык постепенно и целенаправленно формируется, что активно способствует как художественному, так и техническому продвижению пианиста.

Второй этап работы над произведением содержит согласно плану Когана тщательное разучивание отдельных фрагментов сочинения. В задачу данного этапа входит преодоление технических трудностей, работа над средствами исполнительской выразительности (артикуляцией, динамикой, педализацией и пр.), отделка деталей. Этот этап по мысли Когана имеет немало общего с медленным всматриванием, вчитыванием в литературный, поэтический, музыкальный текст, в живописное полотно и др., что должно доставлять

²⁷⁶ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 91.

²⁷⁷ Коган Г. Работа пианиста. С. 11.

художнику подлинное эстетическое наслаждение. К сожалению, в наш технологический век высоких скоростей, когда в моде, условно говоря, «скорочтение», искусство терпеливого труда во многом утрачено, что проникло и в сферу межличностного общения, и в сферу искусства. «Люди проходят мимо людей, как проезжают в поезде мимо деревьев, цветов, рек – видов природы»²⁷⁸, — замечает Коган.

Это мнение разделяет и современный педагог-музыкант Л. Наумов, который сожалел, что современные молодые музыканты утратили вкус к терпеливому бескорыстному музицированию. «У современного поколения наблюдается перекося в сторону физиологических, урбанистических, даже эротических импульсов в восприятии музыки»²⁷⁹, — с горечью замечает он. Нельзя не отметить, что тенденция эта широко распространена и среди молодых китайских исполнителей, учащихся и педагогов.

Коган предупреждал об опасности этого более полувека назад. Однако, будучи по натуре оптимистом, он не утрачивает надежды на улучшение ситуации: «Когда-нибудь люди снова научатся читать, то есть читать *медленно*, не только понимая, но и вживаясь, вникая — сердцем, воображением, мечтой»²⁸⁰.

Работа над деталями, фрагментами сочинения, преодоление технических трудностей по убеждению Когана не менее эмоционально насыщенный и увлекательный процесс, нежели концертное выступление. «Обыватели, профаны думают, что работать пианисту нужно хладнокровно, без “переживания”, играть же вдохновенно, “переживая”. Не наоборот ли? В работе нужно идти от вдохновения, иначе ничего не найдешь даже в приемах; в исполнении же — как придется»²⁸¹.

²⁷⁸ Коган Г. Работа пианиста С. 218.

²⁷⁹ Наумов Л. Указ. соч. С. 182.

²⁸⁰ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 235.

²⁸¹ Там же. С. 128.

Немаловажен, по убеждению Когана, порядок, согласно которому ученик отбирает фрагменты для детальной отработки. Григорий Михайлович настоятельно рекомендует следовать при этом не формальным признакам, а логике строения музыкального произведения. Развивая мысль Когана, можно сказать, что многое зависит от жанра и стиля изучаемого сочинения — произведения крупной формы и миниатюры членятся по разным признакам. Свои закономерности доминируют при освоении музыки полифонического стиля. Ученик должен осознавать это, начиная с первых шагов занятий на фортепиано. Таким образом, даже в начальных классах музыкальной школы учитель должен знакомить юного музыканта на уроках фортепиано с основами анализа музыкальной формы, гармонии и др. — дисциплинами, которые включены в программы учебных заведений как обязательные лишь на более высоких ступенях музыкального образования. Подобный «опережающий» метод обучения приветствовали также такие российские музыканты как Ант. Рубинштейн, В. Сафонов, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер и мн. др.

Однако, по убеждению Когана, наряду с обязательным логическим профессиональным анализом сочинения в его целостности, существует еще право исполнителя на избирательность, пристрастность в работе. Григорий Михайлович явился горячим сторонником подобного творческого по своей сути подхода к процессу работы. Он отмечает, что во внимательно просмотренном и проигранном эскизно с листа произведении всегда найдется два-три «лакомых» для пианиста места, привлекающих внимание, зажигающих воображение. «С них и начинайте; ибо работа спорится лучше всего тогда, когда она делается с интересом, с увлечением, нагревом, жгучим желанием овладеть разучиваемым произведением. Куйте железо, которое горячо и не ждите, пока оно остынет»²⁸².

Нельзя не отметить, что концертирующие артисты зачастую также следуют по собственному пути выбора порядка фрагментов для отработки. Так,

²⁸² Коган Г. Виденное, слышанное...С. 15.

например М. Гринберг признается: «Я начинаю заниматься страшно примитивно...Разбираю пьесу по частям и играю медленно... пока не почувствую, что мне очень хорошо в смысле пальцев»²⁸³. Однако «в кажущейся беспорядочности, с которой работают над кусками многие крупные мастера, есть на самом деле своя закономерность»²⁸⁴. Избранные ими принципы оправданы природой их дарования, особенностями художественного видения и, разумеется, уровнем исполнительских возможностей.

Коган признавал, что для художника четкой однозначной схемы работы над произведением не существует, но логика, закономерность всегда должна иметь место. Об этом нельзя забывать ни педагогам, ни ученикам. «Сколько пьес, столько и разных способов работы»²⁸⁵, — говорил К. Игумнов. С многообразием подходов опытных мастеров чрезвычайно поучительно познакомиться, но отнюдь не всегда учащимся можно следовать индивидуальным методам их работы. По убеждению Когана, в работе над сочинением выбор метода всегда и во всем должен быть психологически оправданным.

Особого внимания, по рекомендации Когана требуют начальные и завершающие фрагменты произведения, которые, как показывает опыт, зачастую остаются недоработанными. Однако исполнение их оказывает порой решающее воздействие на слушательское восприятие. Что касается начальных тактов, то они задают тон всей интерпретации и исключительно важны для эстрадного самочувствия самого исполнителя. Этот важный в психологическом отношении фактор не всегда учитывают не только ученики, но и

²⁸³ Секреты фортепианного мастерства : мысли и афоризмы выдающихся музыкантов / [сост., вступ. ст. : Н. Енукидзе, В. Есаков]. М. : Классика-XXI, 2008. С. 46.

²⁸⁴ Коган Г. Работа пианиста. С. 12.

²⁸⁵ Цит. по: Мильштейн Я. И. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова // Мастера советской исполнительской школы : очерки / [под ред. А. А. Николаева. М. : Музгиз, 1954. С. 73.

концертирующие артисты. Данное наблюдение Когана представляется нам весьма существенным.

При работе над отдельными, даже самыми краткими фрагментами, нельзя упускать из виду тот «камертон», о важности которого в сознании пианиста настойчиво повторяет Коган. Именно звучание «камертона» позволяет пианисту осуществлять самоконтроль, мысленно, внутренним слухом связывать куски в единое целое. Как отмечает В. Ландовская для усвоение фразы во всех деталях совсем не обязательно играть ее всю от начала до конца. Главное — «уметь подхватить ее с любого места»²⁸⁶. Именно здесь вступает в силу слуховое воображение, которое нередко диктует убедительный двигательный прием.

Коган предупреждает также, что слишком долгая работа над одним фрагментом обретает нередко «насильственный характер», что недопустимо в плане психологическом, так как приводит к утомлению. Наступает некая критическая точка: «Влечение к материалу гаснет, работа заходит в тупик»²⁸⁷, — предупреждает Коган. По его мнению, смена объекта внимания пианиста в процессе занятий должна происходить несколько раз в течение рабочего дня.

В процессе домашней работы Коган исключительно высоко ценил «живой энергичный рабочий ритм, который считал одним из важнейших факторов успешности всякого труда»²⁸⁸. Вследствие этого он рекомендовал время от времени «брать быка за рога» и «с места в карьер» пытаться сыграть самое сложное в техническом отношении место «без всякого разыгрывания... по-настоящему, более или менее в темпе, с исполнительским размахом»²⁸⁹. Коган подчеркивал, что, невзирая на плачевный результат, подобный прием повышает творческий тонус, делает пианистический труд захватывающе интересным, азартным.

²⁸⁶ Ландовская В. О музыке. М. : Радуга, 1991. С. 356.

²⁸⁷ Коган Г. Работа пианиста. С. 16.

²⁸⁸ Там же. С. 20.

²⁸⁹ Там же. С.143.

Меру использования названного метода, а также других рекомендуемых Коганом способов занятий каждый определяет индивидуально. Главное, чтобы работа шла интенсивно, с ощущением радости творчества. В связи с этим вспомним мудрый совет одного из патриархов российской фортепианной школы К. Игумнова, на мысли которого Коган неоднократно ссылается в своих работах: «Играйте столько, сколько нужно, сколько хочется, сколько позволяют силы»²⁹⁰.

Разумеется, подобные смелые исполнительские эксперименты должны чередоваться с кропотливой, тщательной и вдумчивой работой над проигранным эпизодом в медленном темпе. В этом плане позиция Когана совпадает с той, которой придерживался Гофман: «Медленная работа — несомненно основа быстрой игры; но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. Время от времени нужно пробовать играть быстро, делая это все чаще и чаще, с постепенным увеличением скорости, хотя бы даже ценой временной утраты ясности. Эта утрата легко восполняется при последующих возвращениях к медленной работе»²⁹¹.

Нам представляется также весьма ценной рекомендация Е. Либермана, который советовал психологически воспринимать медленный темп как «быстрый в увеличении»²⁹² с целью добиться обретения универсальных двигательных навыков. Коган ставил работу в медленном темпе в неразрывную связь с задачами звукоизвлечения и интонирования, что обеспечивает формирование навыков певучей игры. В связи с этим он обращается к высказываниям признанных авторитетов прошлого — Ф.Э. Баху, Гуммелю, Калькбреннеру и др., что расширяет профессиональные представления читателя.

²⁹⁰ Цит. по: *Мильштейн Я.* Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1965. Вып. 1. С. 161.

²⁹¹ *Гофман И.* Указ. соч. С. 134.

²⁹² *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой. М., 1995. С. 69.

Следуя традициям русской фортепианной школы, великолепно воплотившимся в искусстве Ант. Рубинштейна и С. Рахманинова, Коган говорит о необходимости достичь умения петь на фортепиано, о важности для пианиста знания закономерностей вокального искусства. Коган отмечает, что искусству дыхания пианист может выучиться, беря пример с выдающихся певцов. Это поможет выразительному интонированию и будет способствовать снятию мускульного напряжения в процессе игры. Аналогичные рекомендации давали и другие авторитетные пианисты-педагоги. «Малейший намёк на зажатость или судорожное напряжение мышц губителен»²⁹³, — подчеркивает И. Левин. Прославленный пианист призывает добиваться ощущения «парения в воздухе, которое родственно певческому самоощущению».

Вопросу о том, как извлекать на фортепиано певучий звук специально посвящена развернутая и насыщенная практическими рекомендациями девятая глава книги Когана «Работа пианиста». Закономерно, что в десятой главе выводы подкрепляются рассуждениями о принципах строения музыкальной фразы, о пианистическом дыхании, лигах и др. Нам представляется особенно ценным обращение Когана к «Методу» Шопена, а также к рекомендациям Игумнова, который, как известно, был несравненным исполнителем фортепианных миниатюр Чайковского и исполнительский почерк которого отличался особо лиричным, проникновенным отношением к звуку рояля.

Нельзя не отметить, что в рассмотрении вопросов фразировки и интонирования Коган подробно снабжает свои словесные рекомендации нотными примерами, которые широко представлены во всех последующих разделах, содержащих конкретные рекомендации Когана по поводу исполнения отдельных, широко распространенных в исполнительской и педагогической практике произведений фортепианного репертуара.

Немалое внимание уделяет исследователь проблеме словесной подтекстовки фраз, объединению фраз в единое целое, а также распределению

²⁹³ Левин И. Основные принципы игры на фортепиано. М., 1978. С. 42.

кульминаций и исполнительской архитектонике в целом. К решению этих вопросов Коган подходит, прежде всего, с позиции безупречной логики. Рекомендации его в данной области достаточно рациональны. Так, по его убеждению, «чертеж фразы, ее гармонического каркаса предшествуют работе над отдельными интонациями, а не наоборот представляется столь же логичным и целесообразным, как и то, что строение всего произведения в целом подлежит уяснению до того, как приступить к разучиванию кусков»²⁹⁴.

Опираясь на мысль Игумнова о том, что не только во всем произведении, но в каждой фразе должен быть центр, точка опоры, к которой все тяготеет. Коган дает пианисту конкретные рекомендации как сделать так, чтобы эта точка интонационной опоры «не сползла» в процессе концертного исполнения. Разумеется, в этом плане не может быть предложено однозначных приемов — все зависит от характера, стиля музыки и от исполнительского замысла. В данном случае, равно как и во многих других, Коган выходит на сложную проблему соответствия композиторского и исполнительского стилей.

Следует отметить, что по данному вопросу музыкант придерживался достаточно своеобразной позиции. Он говорил: «Спорят: пианист должен играть себя или автора? Абсурдный вопрос. Играть можно только себя. Свой внутренний опыт, вобрав в него все, что можно от автора»²⁹⁵. Полагая, что музыка обращена в первую очередь к подсознанию, с большим сомнением относился Григорий Михайлович к привлечению педагогом собственных, не предусмотренных композитором, программных ассоциаций в процессе обучения. Коган отмечал, что даже в случае убедительности этих истолкований они могут не найти понимания у ученика. «Музыкальная речь имеет содержание, но содержание это не однозначно, а многозначно. Любая программа, любые ассоциации — лишь одна из многих расшифровок этого содержания»²⁹⁶, — подчеркивает он.

²⁹⁴ Коган Г. Работа пианиста. С. 31.

²⁹⁵ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 111.

²⁹⁶ Коган Г. Виденное, слышанное... С. 110.

Чрезвычайно интересной, но, к сожалению, очень краткой предстает в книге глава «Ритм». Коган в трактовке сложного неоднозначного вопроса о природе исполнительского ритма исходит из установки, что ритм является фактором сложным, диалектичным, основанном на «единстве противоречий»: «Ритм большого артиста строится на непрестанной борьбе двух тенденций — метросозидающей и метроразрушающей (эмоциональной динамики)»²⁹⁷, — делает он вывод.

Весьма важным вопросом пианистического мастерства Коган считает обретение навыков автоматизации, которые обеспечивают надежность исполнения и дарят спокойное эстрадное самочувствие. В первую очередь автоматизации требуют сложные в техническом плане фрагменты произведения. «Чтобы играть быстро, надо думать (в части управления моторикой) медленно. Не примите этот за парадокс, — пишет Коган, — присмотритесь к тому, как спокойно, внутренне неторопливо играют большие виртуозы. Наоборот, “мышление галопом” порождает только суматошливую, беспомощную суету, ничего общего не имеющую с ... виртуозностью»²⁹⁸.

Весьма полезна и поучительна глава «Экономия движений, Тайнички», в которой исследователь делится с пытливым читателем собственными находками в области решения двигательных задач. Все рекомендации Когана подкреплены нотными примерами (нередко весьма развернутыми), что помогает глубже постичь мысль автора.

Будучи концертирующим пианист на протяжении всей своей жизни, Коган щедро делится секретами своего ремесла. Так, например, по его наблюдению ученики не всегда учитывают, что в фортепианной игре сила и скорость – качества противоположные, и увеличение одного влечет за собой уменьшение другого. Он замечает также, что технические неудачи могут быть продиктованы такими, на первый взгляд, второстепенными факторами как

²⁹⁷ Коган Г. Работа пианиста. С. 65.

²⁹⁸ Там же. С. 89.

лишние движения, положение руки перед началом пассажа, распределение материала между руками и пр. Особое внимание уделяет музыкант рассмотрению аппликатурных вопросов, которые считает исключительно значимыми. Следует отметить, что проблема выбора аппликатуры на сегодняшний день остается одной из наиболее актуальных для китайской методики фортепианного обучения на всех этапах пианистического совершенствования.

Для Когана чрезвычайно важно направить сознание учащихся на самосовершенствование, которое возможно лишь на основе расширения общего и профессионального кругозора, а также постоянного самонаблюдения и самоанализа. Он также призывает молодых пианистов к смелому экспериментаторству, дарящему самоутверждение. «Если боишься сделать ошибку — ничему не научишься»²⁹⁹ — подчеркивает Коган, будучи убежден, что личностные качества, сильный характер, воля помогают, добиться самореализации. Лишь пристрастное отношение к самому себе открывает музыканту путь к формированию профессионализма, к обретению индивидуальной художественной позиции.

Некоторые мысли и положения, представленные в работах Когана, могут показаться в наши дни, учитывая степень освещенности названной проблематики, общеизвестными, хрестоматийными. Однако Коган, обладая оригинальным, парадоксальным складом мышления, даже, казалось бы, общеизвестное умеет подать под непривычным углом зрения, в неожиданном контексте. Подобный подход побуждает читателя постоянно задумываться: внутренне оспаривать мнение автора, либо же соглашаться с ним. Это делает чтение работ Когана делом нелегким, но неизменно захватывающим и увлекательным. Труды Когана необходимо изучать в их целостности. Их нельзя просто пролистывать, в них надо вчитываться, вдумываться, неуклонно следуя за ходом мысли автора, мысленно полемизируя или соглашаясь с ним. Лишь

²⁹⁹ Коган Г. Работа пианиста. С. 143.

соблюдение этого условия изучение наследия российского музыканта может принести современному читателю, в том числе и китайскому, настоящую пользу.

В процессе осмысления основных психологических предпосылок успешной работы музыканта Коган привлекает чрезвычайно широкий объем высказываний крупных мастеров из различных областей искусства и науки. Здесь собраны высказывания как великих музыкантов, так и писателей и поэтов прошлого и современности, ученых, педагогов, театральных деятелей шахматистов. Все это в комплексе захватывает воображение и одновременно организует мышление. Подобный путь исключительно плодотворен в познании закономерностей искусства в их широте и целостности, что важно и для пианиста. Пианист не должен ограничивать себя лишь знанием своей области: «При работе... могут возникнуть те или иные представления, имеющие своим источником природу, быт, личные переживания, историю, философию, все виды искусства»³⁰⁰, — говорил К. Игумнов.

Конкретные практические рекомендации широко представленные в книгах Когана, основаны преимущественно на личном исполнительском и педагогическом опыте автора и подкрепляются убедительными высказываниями других крупных исполнителей и теоретиков пианизма. Коган не пытается затушевать противоречивые моменты, возникающие в процессе изложения материала, считая это закономерным, коль речь идет о таком изменчивом художественном явлении как исполнительское искусство.

Авторская мысль предстает пред читателем в процессе ее становления, что чрезвычайно поучительно. Коган выступает в своих трудах как талантливейший педагог, который помогает ученику включиться в процесс творческого мышления — идеи предстают у него в процессе их возникновения, развития, переосмысления, утверждения. Коган наглядно

³⁰⁰ *Игумнов К.* Мои исполнительские и педагогические принципы // Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966. С. 146.

демонстрирует, как подлинный мастер умеет «навести порядок в своем мозгу, успокоить теснящиеся в воображении образы»³⁰¹.

Вследствие этого чтение когановских работ может быть полезно не только пианисту, но всем музыкантам, независимо от их специализации. Более того, любой культурный человек с большим интересом и пользой для себя ознакомится с его работами, что чрезвычайно расширит его кругозор и поможет в овладении профессией. Коган на страницах своих трудов предстает подлинным музыкантом-вдохновителем. Ничуть не умаляя трудностей, которые стоят на пути исполнителя, он одновременно дарит каждому надежду на успех и вселяет уверенность в своих силах, что не так часто можно встретить в научно-методических трудах подобной направленности.

В своих музыкально-эстетических и фортепианно-педагогических воззрениях Коган ценил, прежде всего, порядок, системность и последовательность. Это нашло отражение в его практической деятельности, а также в научно-методических, мемуарных работах, в обобщающем труде «Жизнь в мыслях», который создавался на протяжении долгих лет. Музыкант говорил: «Школьник, которому далеко идти бросает перед собой камушек и идет до камушка, потом опять бросает его вперед и осиливает долгий путь... Так и в жизни, и в работе. Поставить перед собой далекую, трудную цель — книга, диссертация и т. п., и уставиться на нее взором — страшно; одолеть ее так — непосильно, многие на этом срываются, падают с горы. или отступают, уходят в сторону. А если по камушкам., шаг за шагом, абзац за абзацем, раздел за разделом — глядь, и ты уже в конце пути и сам дивишься, какую дорогу прошел, какую гору осилил»³⁰².

Музыкально-эстетические и фортепианно-педагогические взгляды Когана отнюдь не утратили своей актуальности в наши дни. Нам представляется чрезвычайно важным, чтобы не только российские, но и современные

³⁰¹ Коган Г. Работа пианиста. С. 48.

³⁰² Коган Г.М. Виденное, слышанное... С. 245–246.

китайские концертанты, педагоги, студенты музыкальных вузов, учащиеся, находящиеся на разных этапах профессионального совершенствования, воспитывались на глубоко содержательных научно-методических исследованиях Григория Михайловича Когана. Это, безусловно, будет способствовать росту их профессионального уровня и поднимет престиж китайской фортепианно-педагогической школы в будущем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разностороннее изучение наследия Григория Михайловича — его книг, статей, мемуаров, исторических материалов, связанных с эпохой, когда он жил и творил, позволяют в полной мере осознать и оценить исключительное место, занимаемое им в истории российской музыкальной культуры.

В соответствии с поставленной *целью исследования* и вытекающими из нее *задачами*, рассмотрению подвергся *жизненный путь Г. М. Когана*. Таковой пришелся на период в истории России, отмеченный грандиозными событиями и социальными потрясениями — двумя мировыми и гражданской войнами, революциями, политическими репрессиями. Эти события непосредственно затронули и жизнь Когана — вопреки многочисленным заслугам он был по сути изгнан из Московской консерватории в 1943 году, вследствие антисемитской кампании, которая начала тогда разворачиваться в Советском Союзе. В то же время этому этапу в развитии страны был присущ бурный расцвет музыкального, в частности исполнительского творчества, музыкальной педагогики. Коган внес неоценимый вклад в музыкальную жизнь крупных культурных центров, где он работал — в консерваториях Киева, Москвы и Казани, но также во множестве городов Советского Союза, куда он постоянно выезжал с лекциями, концертами, мастер-классами, открытыми уроками.

Среди результатов *музыкально-общественной деятельности Когана* — реформирование учебных программ в консерваториях, которые, по сравнению с дореволюционными временами, приобрели направленность, в большей

степени ориентированную на музыкальный профессионализм. Коган выступил в числе инициаторов и организаторов Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Завоевав высокий авторитет в консерваториях и учреждениях, руководивших музыкальным образованием в СССР, он явился одним из разработчиков специфической трехступенчатой системы музыкального образования «детская музыкальная школа — училище — ВУЗ».

Эстетические взгляды Когана сформировались с одной стороны под воздействием традиций русской классической художественной культуры, в частности творчества Рахманинова, Шаляпина, театральной системы К. С. Станиславского. С другой стороны на них, по его собственному признанию, оказали глубокое влияние новаторские идеи Ферруччо Бузони, трагическое и гуманистическое литературное творчество Кнута Гамсуна. Наконец, исключительно значимым для формирования его эстетики было знакомство с классическими марксистскими трудами, в частности работами Г. В. Плеханова.

Обширное *критическое наследие* музыканта (его многочисленные рецензии, аналитические статьи, портреты музыкантов-исполнителей) отличалось меткостью и остротой характеристик, глубиной и прозорливостью, хотя нередко несли на себе отпечаток своего времени, в частности специфической «взвинченной» атмосферы, присущей художественной жизни 1920-х – 30-х годов. Критические высказывания Когана сыграли большую роль в формировании советского пианистического искусства, достигшего к 1930-м – 1950-м годам периода своего расцвета в лице Г. Нейгауза, Л. Оборина, Г. Гинзбурга, М. Юдиной, В. Софроницкого, Э. Гилельса, С. Рихтера и др. И поныне этот период оценивается слушателями и критикой как «золотой век» советского пианизма. Стиль перечисленных артистов является ориентиром в педагогической практике многих современных российских профессоров.

Педагогические принципы Когана возникли в результате взаимодействия многообразных факторов — занятий под руководством выдающегося профессора, признанного патриарха и главы киевской фортепианной школы

В. В. Пухальского, ярких художественных впечатлений (причем не только музыкальных, но и литературных, театральных), изучения психологии творческого процесса, закономерностей исполнительского творчества. Таковые, по мнению Когана, едины для всех его видов (потому он, рассуждая о музыкальном исполнительстве, постоянно опирается на примеры из практики актерской и режиссерской работы). Всё вышеперечисленное обрело реализацию в его собственном преподавании: и в фортепианных уроках, и в лекторской работе — в разработке нового и уникального для того времени курса истории и теории пианизма, который Коган читал в консерваториях и в различных учебных и методических организациях СССР.

Обобщением педагогических взглядов Когана стали его прославленные методические труды, в том числе «Работа пианиста», «У врат мастерства», и др. Будучи многократно переизданными, они в полной мере сохранили свою актуальность и активно используются современными педагогами в их практике. Методические труды Когана, его взгляды на проблемы исполнительского искусства (например, исполнительские конкурсы, формирование исполнительской индивидуальности и др.) остаются в полной мере актуальными и сегодня.

Наследие Г. М. Когана содержит еще много ценного и интересного для исследователя. Так, за рамками данной работы остался критический анализ его неопубликованных монографий о Рахманинове и французских клавесинистах. Мы не сочли уместным анализировать его исполнительское творчество в силу ограниченности доступного материала — при жизни музыканта вышла всего одна пластинка с его игрой, которая была весьма критически оценена самим пианистом. Довольно многочисленные любительские и трансляционные записи, имеющиеся в архиве его семьи, до сих пор не разобраны, не описаны и не отреставрированы. Хочется надеяться, что эти материалы откроют.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Избранные книги и статьи Г. М. Когана³⁰³

1. Артур Шнабель / Гримих, К. (псевд. Когана Г. М.). – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1935. – № 9. – С. 56–61. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом.
2. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / Г. М. Коган ; сост., вступ. ст. С. В. Грохотова, примеч. С. В. Грохотова, М. А. Дзюбенко ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории и теории исполнит. искусства. – М. : Московская консерватория, 2019. – 410, [1] с., [19] л. ил., портр., факс. : ил., портр., факс. – Библиогр.: с. 279-393 и в подстроч. примеч. – Имен. указ.: с. 394-410. – ISBN 978-5-89598-362-1. – Текст : непосредственный.
3. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1968. – [Вып. 1]. – 462 с. : нот., ил. – На обл. только частное заглавие. – Текст : непосредственный.
4. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1972. – Вып. 2. – 266 с. – Текст : непосредственный.
5. Избранные статьи / Г. М. Коган ; [предисл. В. Цукермана]. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с., 1 л. портр. : нот. ил. – Список опубл. работ Г. М. Когана: с. 170–182. – Список произведений, исполн. Г. М. Коганом : с. 182. – Текст : непосредственный.

³⁰³ Полная библиография трудов Г. Когана опубликована в книге: *Коган Г. Виденное, слышанное...* С. 379–390.

6. Искажённая история. О работах кафедры истории пианизма Московской консерватории : машинопись / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Архив Музея им. Н. А. Рубинштейна. – Ф. 18. – КП 488/16.
7. О Рахманинове : (к 85-летию со дня рождения) / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1958. – № 4. – С. 56–65.
8. О «режиссерском» и «актерском» началах в исполнительстве / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1973. – № 5. – С. 94–98.
9. О работе музыканта-педагога. Основные принципы / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной педагогики : [сб. ст.]. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 1 / ред.-сост. В. А. Натансон. – С. 71–85.
10. О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Коган Г. Виденное, слышанное, думанное, деланное. – М. : Московская консерватория, 2019. – С. 305–366.
11. О фортепьянной фактуре (к вопросу о пианистичности изложения) / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1961. – 193 с. : нот. – Текст : непосредственный.
12. Работа пианиста / Г. М. Коган. – 4-е изд. – М. : Классика–XXI, 2004. – 201, [2] с. : нот. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-080-4. – Текст : непосредственный.
13. Парадоксы об исполнительстве / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Коган Г. Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – С. 29–54.
14. Портреты исполнителей. Григорий Гинзбург / К. Гримих (псевдоним Когана Г. М.). – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1933. – № 2. – С. 114–117. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом К. Гримих.

15. Портреты исполнителей. Генрих Нейгауз / К. Гримих (псевдоним Когана Г. М.). – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1933. – № 5. – С. 129–131. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом К. Гримих..
16. Портреты исполнителей. К. Н. Игумнов / К. Гримих (псевдоним Когана Г. М.). – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1933. – № 4. – С. 155–156. – Примеч. : статья вышла под псевдонимом К. Гримих.
17. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Музгиз, 1963. – 200 с. : нот. – Текст : непосредственный.
18. Речь на Первом съезде советских композиторов / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Всесоюзный съезд советских композиторов : стенограф. отчет. – М. : Известия, 1948. – С. 302–308.
19. Рубинштейн-пианист / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1954. – № 11. – С. 43–50.
20. Свет и тени грамзаписи / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1969. – № 5. – С. 60–68.
21. Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции / Г. М. Коган ; Моск. гос. филармония. – М. : Типолитограф. Музгиза, 1948. – 36 с. : портр. – Текст : непосредственный.
22. Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства / редкол. : Я. М. Гиршман (глав. ред.) [и др]. – Казань : Казанская гос. консерватория, 1960. – С. 79–115.
23. У врат мастерства / Г. М. Коган. – М. : Классика–XXI, 2004. – 133,[2] с. – (Секреты фортепианного мастерства). – Библиогр. в подстроч. примеч. – ISBN 5-89817-110-X. – Текст : непосредственный.
24. У врат мастерства : психологические предпосылки успешной пианистической работы / Г. М. Коган. – М. : Советский композитор, 1958. – 114 с.
25. У врат мастерства. – Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1969. – 342 с. : с нот. ил. – Текст : непосредственный.

26. Ферруччо Бузони : [пианист] / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1964. – 191 с., 10 л. ил., нот. ил. : ил., нот.

27. Ферруччо Бузони : [пианист] / Г. М. Коган. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с., ил., нот. ; 14 л. ил., нот. – Текст : непосредственный.

28. Четыре книги о музыке XVIII века (о книгах М. Иванова-Борецкого, Э. Бюккена, А. Радиге, А. Швейцера) / Г. М. Коган. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1935. – № 9. – С. 95–118.

Книги и ноты под редакцией и со вступ. статьями Г. М. Когана

29. Бах, И. С. Клавир хорошего строя / И. С. Бах ; обработал и пояснил, с присоединением примеров и указания для изучения современной техники фортепианной игры, Ф. Бузони ; под ред. и с доп. Г. М. Когана. – Новое изд. – М. ; Л. : Музгиз, 1941. – Ч. 1. – 231 с. – Текст : непосредственный.

30. Бузони, Ф. Избранные сочинения для фортепиано / Ф. Бузони : сост., ред., авт. вступ. ст. Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1969. – 111 с. – Текст : непосредственный.

31. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / Ф. Бузони ; сост. ред., пер. с нем., предисл. и примеч. Г. М. Когана. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 141–175.

32. Гофман, И. Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной технике / И. Гофман ; [пер. с англ., ред., вступ. ст. (с. 3–28) и примеч. Г. М. Когана]. – М. : Музгиз, 1961. – 224 с. : ил. – Текст : непосредственный.

33. Кемпф, В. Незабываемые встречи / В. Кемпф ; сост., ред., перевод с фр. и примеч. Г. М. Когана. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1967. – № 1. – С. 60–64.

34. *Левин, И.* Основные принципы игры на фортепиано / И. Левин ; ред., предисл. и примеч. Г. М. Когана. – М. : Музыка, 1975. – 75 с. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

35. *Мартинсен, К. А.* Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли : [пер. с нем.] / К. А. Мартинсен ; ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана]. – М. : Музыка, 1966. – 220 с. : схем., нот. ил. – Текст : непосредственный

36. Школа фортепианной транскрипции. – М. : Музыка, 1970–1978. – Текст : непосредственный :

Вып. 1 Органная токката d-moll / И. С. Бах. –1970. – 72 с. ;

Вып. 2 : Куда? : Песня для высокого голоса с сопровожд. ф.-п. : из цикла «Прекрасная мельничиха» : Ор. 25, № 2 / Ф. Шуберт; (в оригинале и в транскр. для ф.-п. А. Дюбюка, Ф. Листа, С. Рахманинова и Л. Годовского в парал. излож.) ; предисл. Г. Когана. – 1973. – 40 с. ;

Вып. 3 : Каприччио : Ор. 1, № 24 / Н. Паганини ; для скрипки соло в ориг. и в транскр. для ф.-п. Франца Листа и Ферруччо Бузони в парал. излож.; предисл. Г. Когана. – 1975. – 63 с. ;

Вып. 4 : Чакона : из Партиты № 2 / И.С. Бах ; для скрипки соло в ориг. и в транскр. для ф.-п. Иоганнеса Брамса, Иоахима Раффа и Ферруччо Бузони в парал. излож. ; предисл. Г. Когана. – 1976. – 62 с.;

Вып. 5 : Сирень : ор. 21, № 5 : в оригинале и в авторской транскрипции в параллельном изложении / С. Рахманинов. – М. : Музыка, 1977. – 15 с. ;

Вып. 6 : Военный марш. Ор. 51, № 1 / Ф. Шуберт; в ориг. и в транскр. К. Таузига в парал. излож.; предисл. Г. Когана. – 1978. – 26 с.

Список использованных источников

37. *Алексеев, А. Д.* История фортепианного искусства : в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – 4-е изд. стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – Ч. 3. – 288 с. – ISBN 978-5-8114-5923-0. – Текст : непосредственный.
38. *Алексеев, А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – 7-е изд. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 280 с. – ISBN 978-5-8114-8379-2. – Текст : непосредственный.
39. *Альшванг, А.* Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана / А. Альшванг. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1938. – № 8. – С. 88–96.
40. *Амальрик, А.* Просуществует ли Советский Союз до 1984 года? / Андрей Амальрик. – Амстердам : Фонд им. Герцена, 1970. – 71 с. – URL : https://vtoraya-literatura.com/pdf/amalrik_prosushhestvuet_li_sovetsky_soyus_do_1984_goda_1970_text.pdf (дата обращения: 15.02.2019). – Текст : электронный.
41. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст : структура и свойства / М. Г. Арановский ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РСФСР ; ред. В. А. Ерохин. – М. : Композитор, 1998. – 344 с. : нот. примеч. – ISBN 5-85285-205-8. – Текст : непосредственный.
42. *Асафьев, Б.* Антон Григорьевич Рубинштейн : (к пятидесятилетию со дня смерти) / Б. Асафьев. – Текст : непосредственный // Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. – М., 1954. – Т. 2. – С. 201–208.
43. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
44. *Байдалинов, С.* Фортепианная школа А. Н. Есиповой и ее значение в современной музыкальной педагогике : спец. 13.00.02 : дис. ... канд. пед. наук / С. Байдалинов ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2008. – 184 с. – URL: <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-fortepiannaya-shkola-a-n-esipovoy-i-ee-znachenie-v-sovremennoy-muzykalnoy-pedagogike#ixzz5fpkAvgQX> (дата обращения: 20.01.2019). – Текст : электронный.

45. *Баренбойм, Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн : жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Л. А. Баренбойм ; Ленингр. ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, каф. фортепьяно. – Л. : Музгиз, 1957. – Т. 1 : 1829-1867. – 455 с., 17 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

46. *Баренбойм, Л. А.* За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Л. : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. – 365, [1] с., [1] л. портр. : нот. ил – ISBN 5-85285-090-X. – Текст : непосредственный.

47. *Баренбойм, Л. А.* Фортепианная педагогика : учеб. пособие по курсу методики фортепианного обуч. (для консерваторий) / Л. А. Баренбойм ; [предисл. : проф. Генрих Нейгауз] ; Науч.-исслед. муз. ин-т при Моск. гос. консерватории. – М. : Музгиз, 1937. – Ч. 1. – Обл., 212, [3] с. : нот. – Текст : непосредственный.

48. *Баринова, М. Н.* Очерки по методике фортепиано : [в 2-х ч.] / М. Н. Баринова. – Л. : Тритон, 1926. – 204 с., с ил. и нот. – Текст : непосредственный.

49. *Батищев, Г.* Критика : [статья из Философской энциклопедии] / Г. Батищев. – Текст : электронный // Академик : словари и энциклопедии на Академике. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2565/ (дата обращения: 05.08.2020).

50. *Бах, Э.* Рациональная фортепианная техника / Э. Бах ; пер. с нем. А. С. Замкова ; под ред. и с предисл. Б. Л. Вольмана. – Л. : Тритон, 1934. – обл, 49 с. : ил. – Текст : непосредственный.

51. *Беркман, Т. Л.* А. Н. Есипова : [пианистка, 1851-1914] : жизнь, деятельность и педагогические принципы / Т. Беркман ; под ред. и с предисл. Г. М. Когана. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – 144 с. – Текст : непосредственный.

52. *Бертенсон, Н. В.* Анна Николаевна Есипова : очерк жизни и деятельности / Н. В. Бертенсон ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музгиз, 1960. – 151 с., 9 л. ил. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

53. *Болотов, Ю.* Исполнительская и педагогическая деятельность А. Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства : спец. 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Ю. Болотов ; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2008. – 208 с. – URL: <http://www.dissercat.com/content/ispolnitelskaya-i-pedagogicheskaya-deyatelnost-esipovoi-v-kontekste-otechestvennogo-fortepi-0#ixzz5fpx8Sm6> (дата обращения: 20.01.2019). – Текст : электронный.

54. *Брейтгаупт, Р. М.* Естественная фортепианная техника : учение о движении, посадка, этюды Clementi «Gradus ad Parnassum» : с прил. статьи В. С. Марсовой «К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники» / Р. М. Брейтгаупт ; пер. и ред. М. Мейчика. – М. : Музторг, 1927. – 105 с. : 5 л. ил. : ил – Текст : непосредственный.

55. *Брейтгаупт, Р.* Основы фортепианной техники / Р. Брейтгаупт ; пер. с нем. В. Португаловой, Н. Ракитиной и М. Итина ; ред. и доп. текст Гр. Прокофьева. – М. : [МОНО : Музторг], 1928. – 96 с., [8] вклад. л. ил. : схем., нот. – (Методологическая библиотека «Игра на фортепиано» / [под общ. ред. Марка Мейчика и Г. П. Прокофьева] ; вып. 2). – Текст : непосредственный.

56. *Бюкен, Э...* Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен ; пер. с нем. В. В. Микошо ; под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. – М. : Музгиз, 1934. – Суп.-обл., переплет, 270, [2] с., 10 вклад. л. крас. ил., портр. : ил. – Текст : непосредственный.

57. *Варламов, Е.* Псевдорусский стиль, его характерные черты и особенности развития / Е. Варламов. – Текст : электронный // FB.RU : [сайт]. – URL: <https://fb-ru.turbopages.org/fb.ru/s/article/220276/psevdorusskiy-stil-ego-harakternyie-chertyi-i-osobennosti-razvitiya> (дата обращения: 21.01.2019).

58. *Витгенштейн, Л.* Голубая книга : лекции и беседы об эстетике, психологии, религии / Л. Витгенштейн ; пер. с англ. В. Руднева. – Л. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 128 с. – ISBN 5-7333-0232. – Текст : непосредственный.

59. *Вицинский, А. В.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением : психологический анализ / Александр Владимирович Вицинский. – М. : Классика-XXI, 2004. – 96, [1] с. – (Секреты фортепианного мастерства). – Библиогр. в подстроч. примеч. – ISBN 5-89817-113-4. – Текст : непосредственный.

60. *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке : документированное исследование / Е. С. Власова. – М. : Классика-XXI, 2010. – 455 с., [8] л. ил., портр. : ил., табл., факс. – ISBN 978-5-89817-323-4. – Текст : непосредственный.

61. Внимание. – Текст : электронный // Академик : словари и энциклопедии на Академике. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/2077> (дата обращения: 12.08.2020).

62. Всесоюзный съезд советских композиторов : стенографический отчет / [под ред. комис. в составе : В. М. Городинского... М. В. Коваля (гл. ред.) [и др.] ; Первый всесоюз. съезд сов. композиторов. – М. : Союз сов. композиторов СССР, 1948 (Тип. «Известий»). – 456 с. – Текст : непосредственный.

63. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / сост. С. Хентова. – М. ; Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1966. – 314 с. – Текст : непосредственный.

64. *Гаккель, Л. Е.* Величие исполнительства : М. В. Юдина и В. В. Софроницкий / Л. Е. Гаккель. – СПб. : Северный олень, 1994. – 96 с. – ISBN 5-87388-033-6. – Текст : непосредственный.

65. *Гаккель, Л. Е.* Масштаб Рубинштейна / Л. Е. Гаккель. – Текст : непосредственный // Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке : учеб. пособие / А. Рубинштейн. – 4-е изд., стер. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Б. м. : Планета музыки, 2019. – С. 5–13. – ISBN 978-5-8114-2476-4. – ISBN 978-5-91938-374-1.

66. *Гаккель, Л. Е.* Я не боюсь, я музыкант : [сб. ст.] / Л. Е. Гаккель. – СПб. : Северный олень, 1993. – 174 с. – ISBN 5-87388-014-X. – Текст : непосредственный.

67. *Геронимус, Ю. В.* Эдуард Колмановский — могилевские корни / Ю. В. Геронимус. – Текст : электронный // Мишпоха : ист.-публ. журн. – Витебск, [2011]. – № 27. – URL: <http://mishpoxa.org/n27/27a09.php> (дата обращения: 02.09.2019).

68. *Гинзбург, Г.* Заметки о мастерстве / Г. Гинзбург. – Текст : непосредственный // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки. Статьи. Воспоминания / Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. Чайковского, Фак. спец. фортепиано ; [сост., предисл. и общ. ред. М. Г. Соколова]. – М., 1968. – Вып. 2. – С. 61–70.

69. *Голубовская, Н.* Искусство исполнителя : [сб. ст.] / Н. Голубовская ; ред.-сост. : Т. А. Зайцева, С. С. Закарян, В. В. Смирнов. – СПб. : Композитор, 2007. – 487 с. : ил., портр. – ISBN 5-7379-0283. – Текст : непосредственный.

70. *Голубовская, Н.* Искусство педализации / Н. Голубовская. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1974. – 98 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

71. *Гольденвейзер, А. Б.* Дневник / Гос. центральный музей муз. культуры им. М. И. Глинки ; [сост. : Е. И. Гольденвейзер, Л. И. Липкина]. – М. : Тортуга, 1997. – [Ч. 2] : Тетради вторая – шестая (1905-1929). – 356, [14] с. : ил., портр. – Текст : непосредственный.

72. *Гольденвейзер, А.* О музыкальном искусстве : [сб. ст.] / А. Гольденвейзер ; сост., общ. ред., вступит. статья [с. 5–57] и коммент. Д. Д. Благого. – М. : Музыка, 1975. – 416 с., 1 л. портр. : портр. – Текст : непосредственный.

73. *Гончаренко, И.* Искусство Европы : академизм в живописи / И. Гончаренко. – Текст : электронный // FB.RU : [сайт]. – 2018. – 7 августа. – URL: <https://fb.ru/article/409887/iskusstvo-evropyi-akademizm-v-jivopisi> (дата обращения: 18.02.2019).

74. Григорий Коган. Транскрипция : [документальный фильм] / автор сценария М. Дзюбенко; режиссер И. Бессарабова ; фильм снят при финансовой поддержке службы кинематографии Министерства культуры Российской Федерации; Российская центральная студия документальных фильмов. – М. :

РЦСДФ, 2003. – 29 минут 57 секунд. – Изображение (движущееся ; двухмерное). Музыка (исполнительская) : электронные // YouTube. – URL: https://yandex.ru/video/preview/?text=Григорий%20Коган.%20Транскрипция%20фильм&path=wizard&parent-reqid=1638362545837478-6242322220791362448-vla1-5154-vla-17-balancer-8080-BAL-1690&wiz_type=vital&filmId=10165045347124821392 (дата обращения: 20.03.2020).

75. *Григорьев, Л.* Современные пианисты : [сб. крат. биографий] / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Советский композитор, 1985. – 469, [1] с., [32] л. ил. – Текст : непосредственный.

76. *Грохотов, С. В.* Советский пианизм : между идеологией и мифологией / С. В. Грохотов. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность. музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сб. ст. и материалов / отв. ред. С. В. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2016. – С. 65–77. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; вып. 80). – ISBN 978-5-89598-317-1.

77. *Грохотов, С. В.* «Эта короткая долгая жизнь...» : (о мемуарах Г. М. Когана) / С. В. Грохотов. – Текст : непосредственный // Коган Г. М. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / Г. М. Коган. – М. : Московская консерватория, 2019. – С. 3–8. – ISBN 978-5-89598-362-1.

78. *Дельсон, В.* Григорий Коган / В. Дельсон, А. Машистов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1936. – № 2. – С. 37–41.

79. *Дельсон, В. Ю.* Коган, Григорий Михайлович / В. Ю. Дельсон. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советский композитор, 1974. – Т. 2. – Стб. 851–852.

80. *Дзюбенко, М.* «У врат мастерства» : творческая история (по материалам архива Г. М. Когана) / М. Дзюбенко. – Текст : непосредственный // Коган Г. М. У врат мастерства (психологические предпосылки успешности пианиста)

нистической работы). – 5-е изд. – М. : Классика–XXI, 2004. – С. 111–130. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-110-X.

81. *Зенкин, К.* Где искать специфику русской пианистической школы? / К. Зенкин. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : 150-летию Московской консерватории посвящается : сб. статей и материалов / отв. ред. С. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2016. – С. 11–14. – ISBN 978-5-89598-317-1

82. *Зайцева, Т.* Творческие уроки М. А. Балакирева : пианизм, дирижирование, педагогика / Т. Зайцева. – СПб. : Композитор, 2012. – 491 с. – ISBN 979-5-7379-0498-1. – Текст непосредственный.

83. *Зильберман, Ю.* Киевская симфония Владимира Горовица / Ю. Зильберман, Ю. Смелянская ; Международный благотворительный фонд конкурса Владимира Горовица. – Киев : Б.и., 2002. – Кн. 1. – 412 с.: ил. – Библиогр.: с. 373–378. – ISBN 966-95621-0-4. – Текст : непосредственный.

84. *Игумнов, К.* Мои исполнительские и педагогические принципы / К. Игумнов. – Текст : непосредственный // Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве / вступ. статья [с. 5-54], сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – М. ; Л. : [Музыка, Ленингр. отд-ние], 1966. – С. 144–146.

85. *Йозеф Гайдн : личность. Творчество. Интерпретация : антология высказываний выдающихся музыкантов и деятелей культуры конца XVIII – начала XXI веков / ред.-сост. А. М. Меркулов.* – М. : Дека – ВС, 2018. – 284 с. – ISBN 9785901951675. – Текст : непосредственный.

86. К личному делу Г. М. Когана в ВАК // Архив Московской консерватории. – Ф. 18. – Е.Х. 17. – Текст : непосредственный.

87. Как исполнять Рахманинова : [сб. / сост. и вступ. ст. С. В. Грохотов]. – М. : Классика–XXI, 2003. – 161 с. . : нот. – (Мастер-класс). – ISBN 5-89817-054-5. – Текст : непосредственный.

88. Как связаны эмоции и мышление в интеллекте? – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5c2317d86cd9c400aab2653/kak-sviazany-emocii-i->

myshlenie-v-intellekte-5e54c309a89e6c018bc99саа (дата обращения 29.10.2020). – Текст : электронный.

89. *Кестенберг, Л.* О школе фортепианной транскрипции Гр. Когана / Л. Кестенберг. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1939. – № 6. – С. 103–104.

90. Книга памяти : Бабий Яр / авт.-сост. И. М. Левитас ; редкол. : И. М. Левитас [и др.] ; Еврейский совет Украины, Киевское общество еврейской культуры, Фонд «Память Бабьего Яра». – Киев : [б.и.], 1999. – 300 с. : фотоил. – Текст : непосредственный.

91. *Ковалев, П.* Афористичность. Что такое афористичность? / П. Ковалев. – Текст : электронный // Качество личности от А до Я : [сайт]. – 2015. – URL: <https://podskazki.info/aforistichnost/> (дата обращения 31.10.2020).

92. *Козловская, Г. Л.* Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание / Г. Л. Козловская ; ред. Е. Шубиной. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, сор. 2015. – 555 с., [32] л. ил., портр., факс. – (Мемуары – XX век) (Личные истории XX века). – ISBN 978-5-17-090999-5. – Текст : непосредственный.

93. *Корыхалова, Н. П.* За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2006. – 549, [2] с. : нот. – Библиогр.: с. 541–549. – ISBN 5-7379-0307-9. – Текст : непосредственный.

94. *Корыхалова, Н. П.* Интерпретация музыки : теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 208 с. – Текст : непосредственный.

95. *Корыхалова, Н. П.* Скорее свет, чем тени / Н. П. Корыхалова. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1969. – № 6. – С. 49–53.

96. Кто неразумней, тот умней : содержание книги «Парадоксы науки». – URL: <https://msd.com.ua/paradoksy-nauki/kto-umnej/> (дата обращения 31.10.2020). – Текст : электронный.

97. *Кузнецова, Е. М. С. В. Рахманинов в эмиграции : социокультурная и творческая адаптация : спец. 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. М. Кузнецова ; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – М., 2016. – 25 с. – Текст : непосредственный.*

98. *Курковский, А. В. Пианист, ученый, педагог : (к 75-летию Г. М. Когана) / А. В. Курковский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1977. – № 5. – С. 80–85.*

99. *Ландовска, В. О музыке / Ванда Ландовска ; сост. Д. Ресто ; пер. с англ., [послесл., коммент. А. Е. Майкапара]. – М. : Радуга, 1991. – 437,[1] с. : ил. – ISBN 5-05-002572-9. – Текст : непосредственный.*

100. *Леймер, К. Современная фортепианная игра / К. Леймер. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М. ; Л., 1966. – С. 168–183.*

101. *Лёш, Х. Анализ темпа в интерпретациях русских пианистов / Х. Лёш, Ф. Бринкман. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : 150-летию Моск. консерватории посвящается : сб. ст. и материалов / отв. ред. С. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2016. – С. 163–172. – ISBN 978-5-89598-317-1.*

102. *Ли Гуани. Г. Коган о Рахманинове-пианисте / Ли Гуани. – Текст непосредственный // Университетский научный журнал. – СПб., 2019. – № 51. – С.213–216. – ISBN 2222-5064.*

103. *Ли Гуани. Возвращаясь к истокам (к выходу в свет мемуаров Г. М. Когана) / Ли Гуани. – Текст непосредственный // Университетский научный журнал. – СПб., 2020. – № 58. – С. 84–88. – ISBN 2222-5064.*

104. *Ли Гуани. Исполнительские интерпретации «На тройке» П. И. Чайковского : С. Рахманинов, К. Игумнов, М. Плетнев / Ли Гуани. – Текст непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых / ред. Н. И. Верба. – СПб. : Астерион, 2020. – № 15. – С.100–103. – ISBN 978-5-00045-912-6.*

105. *Ли Гуани*. Г. Коган об исполнительском искусстве (на материале статей-рецензий 30-х годов XX века) / Ли Гуани, Л. Скафтымова. – Текст непосредственный // Университетский научный журнал. – СПб., 2019. – № 49. – С.112–116. – ISBN 2222-5064.

106. *Либерман, Е.* Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – Изд. 3. – М. : Фигаро-центр, 1995. – 136 с. : портр., нот. примеч. – Список лит.: с. 134. – Текст : непосредственный.

107. *Ляхович, А.* Символика в поздних произведениях Рахманинова / А. Ляхович ; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов : Изд-во А. В. Першина, 2013. – 187 с. – ISBN 978-5591253-475-1. – Текст : непосредственный.

108. *Майкапар, А.* Оригиналы и транскрипции : [рецензия на концерты Г. Когана] / А. Майкапар. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1973. – № 10. – С. 68–70.

109. *Майкапар, С.* Годы учения : [автобиография композитора и педагога, 1867–1938 гг.] / С. Майкапар. – М. ; Л. : Искусство, 1938. – 200 с., 1 вкл. л. портр. : портр. – Текст : непосредственный.

110. Маленькая дверь Консерватории : [документальный фильм] / режиссер И. Бессарабова ; текст читал К. Кедров ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии ; фильм снят при государственной финансовой поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии ; Российская центральная студия документальных фильмов . – М., 2005. – 28мин. 35 сек. – Изображение (движущееся ; двухмерное). Музыка (исполнительская) : электронные // Культура РФ : [сайт]. – URL: <https://www.culture.ru/movies/795/malenkaya-dver-konservatorii> (дата обращения: 20.03.2020).

111. *Мальцев, С.* Метод Лешетицкого / С. Мальцев. – СПб. : ВВМ, 2005. – 222 с. : ил., нот. – (Серия «Путь к виртуозности» ; вып. 2). – ISBN 5-9651-0121- X. – Текст : непосредственный.

112. Мария Вениаминовна Юдина : статьи, Воспоминания. Материалы / сост. подгот. текста и примеч. А. М. Кузнецова ; общ. ред. С. В. Аксюка ; предисл. Г. М. Когана]. – М. : Советский композитор, 1978. – 416 с., 13 л. ил. : ил., факс. – Текст : непосредственный.

113. Материалы и документы по истории музыки / пер. с итал., франц., нем. и англ. ; под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. – М. : Гос. муз. изд-во, 1934. – Т. 2 : XVIII век. (Италия, Франция, Германия, Англия). – Переплет, 602, [2] с., 1 вкл. л. табл. : табл. – Текст : непосредственный.

114. *Медушевский, В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 2010. – 254 с. – Текст : непосредственный.

115. *Метнер, Н.* Муза и мода : защита основ музыкального искусства / Н. Метнер. – Париж, 1935. – URL: <http://www.fatuma.net/text/muza-i-moda.pdf> (дата обращения: 04.08.2020). – Текст : электронный.

116. *Метнер, Н.* Повседневная работа пианиста и композитора : страницы из записных книжек / Н. Метнер ; [вступ. статья П. И. Васильева]. – М. : Музгиз, 1963. – 92 с., 4 л. ил., нот. : нот. – Текст : непосредственный.

117. *Мильштейн, Я. И.* Вопросы теории и истории исполнительства : учебное пособие / Я. И. Мильштейн. – 3-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 264 с. – ISBN 978-5-8114-5751-9. – Текст : непосредственный.

118. *Мильштейн, Я. И.* Игумнов и вопросы фортепианной педагогики / Я. И. Мильштейн. – Текст : непосредственный // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 141–166.

119. *Мильштейн, Я. И.* Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова / Я. И. Мильштейн. – Текст : непосредственный // Мастера советской исполнительской школы : очерки / [под ред. А. А. Николаева] ; Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано. – М. : Музгиз, 1954. – С. 41–114.

120. *Миронова, Н. А.* Коган, Григорий Михайлович / Н. А. Миронова. – Текст : непосредственный // Московская консерватория. 1866–2016 : энцикл. / [редкол. : А. С. Соколов (предс.) и др.]. – М. : Прогресс-Традиция, 2016. – Т. 2. – С. 316–317. – ISBN 978-5-89826-477-2.

121. Музыкальная педагогика и исполнительство : афоризмы, цитаты, изречения : учебное пособие / сост. и коммент Г. М. Цыпина. – М. : Прометей, 2011. – 404 с. – ISBN 978-5-4263-0010-1. – Текст : непосредственный.

122. *Назайкинский, Е.* О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с. : черт., нот. ил. – Текст : непосредственный.

123. Наследие Рахманинова в культурном универсуме = Rachmaninoffs' heritage in cultural universe : сб. статей междунар. симпозиума / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Ин-т музыки, театра и хореографии ; [науч. ред. и сост. : М. Р. Черная]. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. – 372 с. – ISBN 978-5-8064-2173-0. – Текст : непосредственный.

124. *Наумов, Л.* Под знаком Нейгауза : беседы с К. Задорожной / Л. Наумов ; Газета «Музыкальное обозрение». – М. : Антиква, 2002. – 329 с., [16] л. ил., портр. : ил. – ISBN 587579093-3. – Текст : непосредственный.

125. *Нейгауз, Г. Г.* Несколько слов о Г. М. Когане и его книге / Г. Г. Нейгауз. – Текст : непосредственный // Коган Г. У врат мастерства. – М., 1958. – С. 3–4.

126. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепьянной игры / Г. Г. Нейгауз. – 2 изд. – М. : Музгиз, 1961. – 319 с. – Текст : непосредственный.

127. *Нейгауз, Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога Г. Нейгауз. – 6-е изд. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2017. – 264 с. – ISBN 978-5-8114-1895-4. – Текст : непосредственный.

128. *Николаев, А.* Замечательный учёный-музыкант / А. Николаев. – Текст : непосредственный // Советский музыкант : газ. – 1939. – № 46.

129. *Николаев, А.* Фортепианное наследие Чайковского / А. Николаев. – М. ; Л. : изд-во и типолит. Музгиза в М., 1949. – 208 с. : нот. ил. – (Моск. гос.

ордена Ленина Консерватория имени П. И. Чайковского ; Труды каф. истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано). – Библиогр.: с. 206–207 (44 назв.) и библиогр. и нотогр. в прил.: с. 197–205. – Текст : непосредственный.

130. *Николаев, Л. В.* Статьи и воспоминания современников. Письма : к 100-летию со дня рождения / Л. В. Николаев. – Л. : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 323 с. – Текст : непосредственный.

131. *Павлов, К.* О пианизме Гр. Когана / К. Павлов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1939. – № 2. – С. 55–58.

132. Память и интеллект в психологии. Что такое интеллект и как он развивается. – Текст : электронный // ST-KOT [сайт]. – URL: <https://st-kot.ru/dolgoletie/memory-and-intellect-in-psychology-what-is-intelligence-and-how-it-develops.html> (дата обращения: 12.08.2020).

133. Парафраза. – Текст : электронный // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / под ред. Ю. Келдыша. – М., 1978 – Т. 4 : Окунев – Симович. – Стб. 178. – URL: [https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2Fjbi%2BcI3%2BW9JiMfoplpuGUyswUWFNCv244AkvN3HzXi hpf%2FsBDoeEsfqmxKg%2FfpSYq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Музыкальная%20энциклопедия%20\(т.4\).pdf&nosw=1](https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2Fjbi%2BcI3%2BW9JiMfoplpuGUyswUWFNCv244AkvN3HzXi hpf%2FsBDoeEsfqmxKg%2FfpSYq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D&name=Музыкальная%20энциклопедия%20(т.4).pdf&nosw=1) (дата обращения: 10.02.2019).

134. *Перельман, Н.* В классе рояля / Н. Перельман. – 5-е изд., доп. – СПб. : Импресариат, 1994. – 62 с. – нот. ил. – ISBN 5-7187-0094-X. – Текст : непосредственный.

135. *Печерский, П.* О музыке, об искусстве, о культуре / П. Печерский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1968. – № 12. – С. 108–112. – Рец. на книгу Коган, Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М. : Сов. композитор, 1968. [Вып. 1]. 462 с. : нот., ил.

136. *Помелова, Е.* Просветительство как социально-педагогический феномен / Е. Помелова. – Текст : электронный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 4-3. – С. 23–31. –

ISSN 1997-4280. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prosvetitelstvo-kak-sotsialno-pedagogicheskiy-fenomen/viewer> (дата обращения: 05.08. 2020).

137. *Прокофьев, Г. П.* Формирование музыканта-исполнителя / Г. П. Прокофьев ; под ред. действ. чл. АПН РСФСР Б. М. Теплова ; Акад. пед. наук РСФСР, Ин-т психологии. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1956. – VIII, 480 с. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

138. *Рабинович, Д.* Исполнитель и стиль. Проблемы пианистической стилистики : избр. ст. : [в 2-х ч.] / Д. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с. – Текст : непосредственный.

139. *Радиге, А.* ... Французские музыканты эпохи Великой французской революции / А. Радиге ; пер. с фр. Г. М. Ванькович, Н. И. Игнатовой ; под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. – М. : Гос. муз. изд-во, 1934. – Переплет, 222, [22] с. . : нот. ил. – Текст : непосредственный.

140. Развитие художественного восприятия ребенка (для обучающихся по дополнительной квалификации «Преподаватель») : учебное пособие. – Екатеринбург, 2008. – URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1772/8/1333308_schoolbook.pdf (дата обращения: 12.08.2020). – Текст : электронный.

141. *Рахманинов, С. В.* Литературное наследие : в 3 т. / сост.-ред., авт. вступ. статьи [с. 7–38], коммент., указ. З. А. Апетян. – М. : Советский композитор, 1978. – Т. 1 : Воспоминания ; Статьи ; Интервью ; Письма. – 648 с., 12 л. ил. . : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

142. *Рубинштейн, А. Г.* Дни моей юности / А. Г. Рубинштейн ; предисл., пер. с франц. и ред. Г. М. Когана. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 8. – С. 109–166.

143. *Рубинштейн, А. Г.* Короб мыслей : афоризмы и мысли / А. Г. Рубинштейн. – М. : Олма-пресс, 1999. – 316, [1] с. : ил., портр. – (Серия «Карманный оракул»). – ISBN 5-224-00648-1. – URL: <https://litvek.com/br/29291> (дата обращения: 19.08.2020). – Текст : электронный.

144. *Рыжкин, И. Я.* Из истории Московской консерватории в первые годы Великой Отечественной войны / И. Я. Рыжкин. – Текст : непосредственный // Труды государственного центрального Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки : альманах / ред.-сост. М. П. Рахманова. – М. : Дека-ВС, 2007. – Вып. 3. – С. 498–525. – Библиогр. в конце ст. – ISBN 978-5-901951-27-9.

145. *Савшинский, С.* Пианист и его работа / С. Савшинский. – Л. : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1961. – 271 с. : нот., ил. : ил. – Текст : непосредственный.

146. *Савшинский, С. И.* Пианист и его работа / С. И. Савшинский ; под общ. ред. Л. А. Баренбойма. – 3-е изд. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 276 с. – ISBN 978-5-8114-2935-6. – Текст : непосредственный.

147. *Савшинский, С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 187 с. – Текст : непосредственный.

148. *Савшинский, С. И.* Режим и гигиена работы пианиста / С. И. Савшинский. – Л. : Советский композитор, 1963. – 117 с. – Текст : непосредственный.

149. Секреты фортепианного мастерства : мысли и афоризмы выдающихся музыкантов / [сост., вступ. ст. : Н. Енукидзе, В. Есаков]. – М. : Классика-XXI, 2008. – 157, [2] с. : ил. – Библиогр.: с. 154-157 (39 назв.). – ISBN 978-5-89817-258-9. – Текст : непосредственный.

150. *Скафтымова, Л. А.* Рахманинов : какой он в XXI веке? / Л. А. Скафтымова. – Текст : непосредственный // Наследие Рахманинова в культурном универсуме : сб. статей междунар. симпозиума / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2015. – С. 7–19. – ISBN 978-5-8064-2173-0.

151. *Скрябин, А. С.* Музы и власти / А. С. Скрябин. – Текст : непосредственный // Наш старик : Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 424–434. – Опубликовано в разделе : *Гольденвейзер, А. Б.* Воспоминания А. Б.

Гольденвейзера «О годах учебы в Московской консерватории» / А. Б. Гольденвейзер ; публ. А. С. Скрябина, А. Ю. Николаевой. – С. 355–436. – ISBN 978-5-98712-166-5.

152. *Смирнова, М.* Артур Шнабель / М. Смирнова. – Л. : Музыка, 1979. – 96 с. – Текст : непосредственный.

153. *Смирнова, М.* Артур Шнабель и его эпоха / М. Смирнова ; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб. : Сударыня, 2006. – 351 с. : ил., нот. – ISBN 5-88718-056-0. – Текст : непосредственный.

154. *Смирнова, М. В.* На легком челноке искусства : о музыке, пианистах, педагогах и слушателях / М. В. Смирнова. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2019. – 240 с. – ISBN 978-5-7379-0938-3. – Текст : непосредственный.

155. *Смирнова, М. В.* Рахманинов и современный пианизм / М. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 3–4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка» ; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2016. – С. 171–175. – ISBN 978-5-91253-686-1. – Текст : непосредственный.

156. *Сраджев, В.* Закономерности управления моторикой пианиста / В. Сраджев ; Междунар. акад. Контенант, Рос. отд-ние. – М. : Контенант, 2004. – 216 с. : ил., табл. – Текст : непосредственный.

157. *Сраджев, В.* Проблемы развития фортепианной техники / В. Сраджев – Ташкент : ФАН, 1987. – 120 с. – Текст : непосредственный.

158. *Сраджев, В.* Творческое мышление и воспитание музыканта / В. Сраджев. – М. : Прогресс, 2016. – 120 с. – Библиогр. в подстроч. примеч. – Текст : непосредственный.

159. *Станиславский, К. С.* Собрание сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1989. – Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1

: Работа над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – 511 с. – ISBN 5-210-00440-6. – Текст : непосредственный.

160. *Стасов, В. В.* Двадцать пять лет русского искусства / В. В. Стасов. – Текст : непосредственный // Стасов В. В. Избранные сочинения : в 3-х т. : Живопись. Скульптура. Музыка. – М. : Искусство, 1952. – Т. 2. – С. 391–568.

161. *Стасов, В. В.* Избранные сочинения : в 3-х т. : живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов ; редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.] ; [коммент. П. Т. Щипунова]. – М. : Искусство, 1952. – Т. 2. – 775 с., 4 л. портр. : ил. – Текст : непосредственный.

162. *Т., Даниил.* Что такое психология : понятие, предмет, изучение, методы / Даниил Т. – Текст : электронный // dnevnik-znaniy.ru : [сайт]. – 2019. – 22 декабря. – URL: <https://dnevnik--znaniy-ru.turbopages.org/s/dnevnik-znaniy.ru/psixologiya/chto-takoe-psixologiya.html> (дата обращения: 21.08.2020).

163. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей : учебное пособие / Б. Теплов. – Изд. 3-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 488 с. – ISBN 978-5-8114-7085-3. – Текст : непосредственный.

164. *Тетцель, Е.* Современная фортепианная техника / Е. Тетцель ; сокр. пер. со 2-го нем. изд. М. Мейчика. – М. : Музторг, 1929. – 88 с., нот. – (Методол. б-ка «Игра на фортепиано» ; вып. 3). – Текст : непосредственный.

165. *Фейнберг, С.* Мастерство пианиста / С. Фейнберг ; [вступ. статья Л. Фенберга, В. Натансона]. – М. : Музыка, 1978. – 207 с. – Текст : непосредственный.

166. *Фейнберг, С.* Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1965. – 516 с., 5 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

167. *Хентова, С.* Вэн Клайберн / С. Хентова. – М. : ГМИ, 1966. – 106 с. – Текст непосредственный.

168. *Хентова, С.* Музыка и ее исполнители / С. Хентова. – М. : Советская Россия, 1969. – 128 с. – Текст непосредственный.

169. *Хентова, С. Эмиль Гилельс / С. Хентова.* – М. : ГМИ, 1959. – 214 с. – Текст непосредственный.

170. *Хитрук, А. Одинадцать взглядов на фортепианное искусство : в диалогах с Андреем Хитруком / А. Хитрук.* – М. : Классика-XXI, 2007. – 316, [2] с., [4] л. ил., портр. : ноты. – ISBN 078-5-89817-196-4. – Текст непосредственный .

171. *Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений : общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман.* – М. : Музыка, 1980. – 296 с., нот. – Текст : непосредственный.

172. *Цуккерман, В. А. Несколько слов о Г. М. Когане и его последней книге / В. А. Цуккерман.* – Текст : непосредственный // Коган Г. Избранные статьи. – М. : Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – С. 3–6.

173. *В. А. Цуккерман. Музыкант, ученый человек : ст., воспоминания, материалы / [редкол. : Г. Л. Головинский (отв. ред.) и др.].* – М. : Композитор, 1994. – 271, [1] с. : нот. – ISBN 5-85285-476-X. – Текст : непосредственный.

174. *Цыпин, Г. Исполнитель и техника : учебное пособие для студентов музык.-пед. фак. и отд-ний сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Цыпин.* – М. : Academia, 1999. – 183, [2] с. – (Педагогическое образование). – ISBN 5-7695-0396-3. – Текст : непосредственный.

175. *Чинаев, В. «Романтическая экспрессия» vs «новая деловитость» / В. Чинаев.* – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : сборник статей и материалов / отв. ред. С. В. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2016. – С. 51–64. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; вып. 80). – ISBN 978-5-89598-317-1.

176. *Чинаев, В. «Эффект контрапункта» : русские исполнительские традиции и современный контекст / В. Чинаев.* – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : сборник статей и материалов / отв. ред. С. В. Грохотов. – М. : Московская консерватория, 2016. –

С. 15–26. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; вып. 80). – ISBN 978-5-89598-317-1.

177. *Швейцер, А. ... И. С. Бах / А. Швейцер ; пер. З. Ф. Савеловой ; под ред. проф. М. К. Иванова-Борецкого. – М. : Гос. муз. изд-во, 1934. – Переплет, 272 с., 1 вкл. л. портр. : нот. – (Проблемы музыкознания. Историческая библиотека). – Текст : непосредственный.*

178. *Штейнгаузен, Ф. А. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры / Ф. А. Штейнгаузен ; пер. с нем. С. Малькиной ; под ред. пиан.-метод. Е. Шольц ; предисл. дир. курсов пианистов-методологов С. Ф. Шлезингера. – СПб. : Изд. Е. Шехтер, 1909. – 173 с. – Текст : непосредственный.*

179. *Шулева, Е. И. Эстетическое восприятие и художественное восприятие: независимость или зависимость? / Е. И. Шулева, А. О. Кузнецова. – Текст : электронный // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2017. – № 4. – ISSN 2542-0577. – URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/16SFK417.pdf> (дата обращения: 10.01.2021).*

180. Б. Яворский : [сборник] : [в 2 т.] / ред.-сост. И. С. Рабинович ; общ. ред. Д. Шостаковича ; [предисл. И. Рабиновича и И. Саца]. – 2-е изд. испр. и доп. – М. : Советский композитор, 1972. – Т. 1 : Статьи, воспоминания, переписка. – 711 с., 4 л. ил. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

181. Б. Яворский : [сборник] : [в 2 т. / сост. И. С. Рабинович] ; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. – М. : Советский композитор, 1987. – Т. 2 : Избранные труды. Ч. 1 / [предисл. И. Саца, с. 12–40]. – 365,[1] с. : портр. – Текст : непосредственный.

182. *Ямпольский, И. Б. В. Асафьев о музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. – М. : Музгиз, 1958. – Вып. 1. – С. 508–527. Текст : непосредственный.*

Литература на иностранных языках

183. *Зільберман, Ю.* Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 роки = Киевское музыкальное училище : очерк деятельности. 1868-1924 годы : [монографія] / Юрій Зільберман. – Київ : Тип. «Клякса», 2012. – 479 с., [56] л. ил., нот. – ISBN 978-966-2541-07-06. – Текст : безпосередній.

184. *Kogan, G.* Busoni as pianist / Grigory Kogan ; translated and annotated by Svetlana Belsky. – Rochester : NY : University of Rochester Press, 2010. – xxii, 172 p. : music. – Text : direct.

185. *Пухальський, В. В.* Життя як служіння музиці... : історико-біографічна збірка / В. В. Пухальський. – Київ, 2017. – Текст : безпосередній.