

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

---

© Будников, В.В.

УДК 78-07

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-84-93

## О ПЛАСТИЧЕСКОМ «ГЕНОМЕ» В ФОРТЕПИАННОЙ МЕТОДИКЕ В.И. СЛОНИМА

В.В. Будников<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Хабаровский государственный институт культуры, 680045, Хабаровск, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматривается одна из исполнительских задач, решаемая в фортепианной методике Виссариона (Исера) Исааковича Слонима, – пластическая «лепка» интонации. Слоним, являясь прямым преемником традиций фортепианной школы Т. Лешетитского – А. Есиповой, воспринял и сохранил идею «прогрессивного консерватизма», который опирается в своей основе на целостный двигательный «геном», заложенный еще педагогикой К. Черни. Методические принципы трактовки пианистом композиторского текста, применяемые Слонимом, демонстрируют принципиально новый взгляд на формирование исполнительской пластики, которая «закладывается» отдельными техническими приемами и детерминирована интонационным процессом. Внимание к внутренним, «мышечным» ощущениям дает основание применить к их анализу *синестетический подход*. Научная новизна статьи заключается в выявлении связей проприоцептивной сенсорики исполнительского процесса с тактильными представлениями пианиста в опоре на полисенсорный механизм внутреннего восприятия «глубинной интонации». Гравитационные (весовые) и кинестетические векторы проприоцепции, формируемые музыкальной интонацией, ладовыми и метрическими тяготениями, на взгляд автора, являются главными регуляторами осязательных представлений пианиста. Эти векторы через механизм тактильно-проприоцептивной синестезии влияют на создание «скульптурных слепков» фактуры, которая индивидуальна в рамках не только стиля композитора, но и отдельно взятого произведения. Пластический «геном», определяя оригинальность типа фактуры, обнаруживает невербальную информацию о творческом методе композитора и является дополнительным аспектом синестетической атрибуции композиторского текста.

**Ключевые слова:** новосибирская фортепианная школа, В.И. Слоним, фортепианная методика, исполнительский аппарат пианиста, тактильно-проприоцептивная синестезия, пластическая «лепка» интонации.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Будников, В.В. О пластическом «геноме» в фортепианной методике В.И. Слонима // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 84–93. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-84-93.

## ABOUT THE PLASTIC “GENOME” IN THE PIANO METHOD OF V.I. SLONIM

V.V. Budnikov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Khabarovsk State Institute of Culture, 680045, Khabarovsk, Russian Federation

**Abstract.** The article considers one of the performing tasks (the problem) solved by the piano method of Vissarion (Iser) Isaakovich Slonim – plastic “sculpting” of intonation. Slonim, being a direct successor of the traditions of the piano school of T. Leshetitsky – A. Esipova,

accepted and preserved the idea of “progressive conservatism”, which is based on an integral motor “genome”, laid down by the pedagogy of K. Cherni. The methodological principles of the pianist’s interpretation of the composer’s text, applied by Slonim, demonstrate a fundamentally new view on the formation of performing plasticity, which is “laid” by separate technical details and is determined by the intonation process. Attention to the internal, “muscular” sensations gives grounds to apply a synaesthetic approach to their analysis. The scientific novelty of the article is to identify the connections of the proprioceptive sensory perception of the performing process with the tactile representations of the pianist based on the polysensory mechanism of internal perception of “deep intonation”. Gravitational and kinesthetic vectors of proprioception, formed mainly by musical intonation, modal and metric gravitations, are undoubtedly the main regulators of the pianist’s tactile representations. These vectors, through the mechanism of tactile-proprioceptive synesthesia, influence the creation of “sculptural casts” of the texture, which is individual not only within the framework of the composer’s style, but also within the framework of a single work. The plastic “genome”, determining the originality of a certain type of texture, reveals non-verbal information about the creative method of the composer and is an additional aspect of the synaesthetic attribution of the composer’s text.

**Keywords:** Novosibirsk piano school, V.I. Slonim, piano method, the pianist’s performing apparatus, tactile-proprioceptive synaesthesia, plastic “sculpting” of intonation.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Budnikov, V.V. (2021), “About the plastic «genome» in the piano method of V.I. Slonim”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 84–93. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-84-93.

*К 100-летию Виссариона (Исера)  
Исааковича Слонима*

Многочисленные исследования в теории пианизма начала XXI в. закономерно привели к необходимости анализа истоков отечественной фортепианной традиции и, в том числе, основ школы Т. Лешетицкого – А. Есиповой<sup>1</sup>.

Крупный теоретик пианизма С. Мальцев сформулировал неоспоримый тезис, что «все мы выросли из Черни, и все несем в себе его пианистический ген» (Гермер Г., 2002, с. 7). Действительно, фортепианная школа как таковая содержит глубинную «наследуемую» структуру («геном»), которая является «генетической» характеристикой каждого пианиста. Геном, как целостная устойчивая структура, передается от учителя к ученику и позволяет, не теряя глубинной связи с истоками, расширять горизонты возможностей фортепианного мастерства. С. Маль-

цев, отмечая тот факт, что школа Лешетицкого–Есиповой<sup>2</sup> находится «ближе всего к Черни», особо подчеркивает принципиальное сохранение в ее методике исходных, базовых позиций пианизма (Гермер Г., 2002, с. 6). Эта школа строго придерживается методических заветов К. Черни.

Во времена различных инновационных исканий рубежа XIX–XX вв. «борьба А. Есиповой за сохранение старых основ и результативность базирующейся на этих основах педагогической практики была истинной смелостью» (Болотов Ю., 2008, с. 17). Ю.В. Болотов не случайно определяет данную методическую позицию как «прогрессивный консерватизм». Для русского фортепианного искусства «консерватизм» именно школы Есиповой значил многое, поскольку в ее педагогическом опыте «преломились лучшие западноевропейские традиции – устойчивые методологические ос-

новы, которые должны оставаться фундаментом пианизма и необходимы для его дальнейшего успешного развития» (Болотов Ю., 2008, с. 17).

Петербургская фортепианная школа, в лице одного из лучших своих представителей О.К. Калантаровой<sup>3</sup>, сохранила и продолжила укрепление основ старой западноевропейской традиции<sup>4</sup>. Закономерно, что в «классе Калантаровой был сильно развит культ Есиповой. Это и не удивительно – А.Н. Есипова была пианисткой, имя которой произносили с гордостью, с какой в Германии произносили имя Клары Шуман» (Панкова О., 2006, с. 14). Калантарова не только «впитала» в себя фундаментальные положения школы, но и взяла на себя «миссию основного проводника есиповских заветов» (Болотов Ю., 2008, с. 22).

Ассистент Калантаровой и преемник ее класса Виссарион Слоним<sup>5</sup> получил наследуемую традицию школы «из первых рук». Он, естественно, уже трактовал ее с позиций современного пианизма. Поэтому становится понятным его утверждение, что «педагогика Ольги Калантаровны не только сохраняла принципы А.Н. Есиповой, память о которой была для нее священной, но, безусловно, творчески их развивала в новое время, в новых условиях как в старом, так и в новом репертуаре» (Слоним В., 2019, с. 14). Слоним воспринял на «генетическом» уровне саму сущность «прогрессивного консерватизма»: сохранил методический фундамент и расширил горизонты дальнейшего обновленного методического «влияния» на формирование исполнительских процессов.

Вера в незыблемость и правоту основ школы выразилась в трепет-

ном отношении учеников к методическому наследию Т. Лешетицкого. Лешетицкий записей не оставил и «многократно скромно заявлял, что не делает ничего нового, а просто претворяет в жизнь методику своего учителя Черни, ничего не изменяя». Однако имеется бесценное свидетельство наличия у Лешетицкого педагогической системы, основы которой изложила его ученица и ассистентка М. Брей в книге «Основы методики Лешетицкого» (Мальцев С., 2005, с. 49–141). Ценность книги подтверждается тем, что ее переводом на русский язык занимались и Есипова, и, позже, Калантарова. Им было важно сделать доступными для русской фортепианной традиции мысли о исходных установках пианизма, т.е., собственно, – школы. С. Мальцев, впервые осуществивший перевод на русский язык книги Брей и давший к нему научные комментарии, констатирует непреходящую ценность этих неизданных черновиков (2005, с. 47).

Учитывая то, что ни Лешетицкий, ни Есипова, ни Калантарова ничего не изменили в подходе к методическим азам мастерства как такового, можно сказать, что и педагогика Виссариона Слонима лежит в русле «прогрессивного консерватизма» и, следовательно, «столбовой» дороги пианизма. Каждый мастер – а Слоним относится к выдающимся учителям фортепианной игры второй половины XX в. – продолжал совершенствовать способ сохранения «генома», находил пути внедрения в сознание ученика *целостной* «генной» информации.

Методическая установка В. Слонима обязывала учеников вести тетради, в которых записывались

мысли, высказанные учителем на уроках. Сейчас письменные свидетельства учеников обретают непреходящую ценность: кто-то записывал байки, кто-то метафоры художественного образа, кто-то «рецепты» двигательной «кухни», но нередко в записях проскальзывают фразы, в которых схвачена сама суть метода. Строчки и фразы, зафиксированные на бумаге, есть частицы «гена». Благодаря ученице Слонима О. Калининской (Наглер) в Германии недавно издана уникальная книга, содержащая сохранившиеся записи из «тетрадей по специальности» некоторых учеников. В тетрадях, среди многочисленных художественных задач, можно также найти правила исполнительского анализа композиторского текста и правила пианистического тренажа посредством *рабочих и игровых* приемов, в том числе правила пластического и агогического «оформления» исполнительского интонационного процесса.

В данной статье осмысливается одна из ключевых исполнительских задач, реализуемых при первом «приближении» к композиторскому тексту, которую ставил перед учениками Слоним, – *пластическая «лепка» интонации*. Очевидно, эта яркая слонимская метафора задействует в исполнительском процессе ассоциации, взятые из сферы пластического искусства, которая помогает сформировать умение воссоздавать («ваять») художественный образ при участии не только слуха, но и осязания. Подобная ассоциация «выносит» общий знаменатель синтеза двух внешних восприятий исполнительского процесса (слуховых и тактильных) в иную, более широ-

кую сферу, увеличивая смысловой объем. Со стороны слуховых представлений «лепить» – это добиваться *пластичности* интонации, а с технологической стороны – уметь «тактильно» соединять звуки «на клавиатуре», создавая особую пластику кисти и руки. «Лепка», очевидно, воспитывает в исполнительском прикосновении особое «пространственное» ощущение.

Пластическую «лепку» интонации можно определить как *«интонационную» пластику*. Она явилась новым ракурсом исполнительского мастерства, обозначенной методической системой Слонима. Это предположение подтверждается свидетельством из тетради его ученицы Н. Тимофеевой. В рукописи читаем: «прикосновение пальца к клавише осуществляется: 1. во времени, 2. в пространстве, 3. в ощущении»<sup>6</sup>. Условия прикосновения, как видно, относятся к внутренним представлениям, задействованным в работе игрового аппарата – пространству, времени, ощущению. Слоним основывал свое «тактильное» (осязательное) правило на известном положении Ф.Э. Баха. Но слонимский взгляд на прикосновение пальца детализируется и осмысливается уже на уровне техники. Он пишет, что, развивая мысль о «фортепианной технике как умении взять нужную клавишу в нужное время нужным прикосновением, приходишь к выводу, что она (техника) является как бы суммой приготовлений: в пространстве, времени, ощущении» (Слоним В., 2000, с. 8).

Слоним представления о внешнем прикосновении пальца к клавише «переводит» во внутренние «приготовление». «Приготовление», как

думается, в первую очередь, основано на простом *тактильном ощущении* как таковом; и уже во вторую очередь – на *сложных ощущениях пространства и времени*, в которых участвуют пластические представления пианиста.

Выразительность интонирования бесспорно была присуща и методу Лешетицкого. Брей констатирует, что Лешетицкий придавал большое значение детальному анализу композиторского текста и «выделке», в том числе – двигательной, каждого поворота интонации (2005, с. 119–120; Мальцев С., 2005, с. 177). Взаимосвязь звука и пластики сохранилась в традиции и была сформулирована с учетом современного понимания в школе О. Калантаровой – В. Слонима. Исследование этого ракурса позволяет умозаключить, что последовательность единичных мышечных ощущений процесса интонирования формирует целостный пластический «слепок» всего интонационного процесса. «Вылепить» интонацию и «одухотворить» («проинтонировать») движение рук – итог внутренней интеграции упомянутых ощущений и внутренняя программа пластического «генома».

Аналитический акцент на глубинной связи внутренних мышечных ощущений пространства и исполнительской «лепки» звучащей фактуры позволяет применить к анализу системы Слонима *синестетический* подход. В формировании звукоизвлечения участвует сенсорика слухового, проприоцептивного<sup>7</sup> и тактильного каналов восприятия. Они помогают исполнителю создать особое «звучащее пространство», о возможной дефиниции которого пишет

Б. Галеев: «Наличие обширнейшего ряда общезначимых моторных, пространственно-слуховых представлений, которые отражая всеобщий характер движения и тяготения как атрибутов действительности, позволяют многим теоретикам выдвинуть понятия “звукового тела” и “звукового пространства”» (1987, с. 106).

В исполнительской трактовке слонимское триединство внутренних «приготовлений» – в пространстве, времени и ощущении – обеспечивает звуковому телу пластические пространственные координаты. Исполнительский процесс опирается на комплексные слухо-проприоцептивные сенсорные связи (интонационно-«пространственные» соощущения). Подобные синестезии мало исследованы и занимают важное место в ряду проблем музыкальной синестетики. Изучение этих связей вызывает известные затруднения, «поскольку они при всей своей сложности (и значимости) осуществляются, в основном, подсознательно» (Галеев Б., 1987, с. 106). Особенность зарождения восприятия пространственности вообще, по словам Галеева, «подчеркивал еще И.М. Сеченов, указывая, что связь с “темным” мышечным чувством обуславливает его кажущееся внечувственное происхождение» (1987, с. 106). Это позволило Галееву подобные связи модальностей восприятий, приобретенных в опыте, признать синестезиями.

В предлагаемом подходе необходимо различать два типа взаимоотношений связей: тактильно-проприоцептивную синестезию, дающую целостное ощущение игрового аппарата, и тактильно-кинестетическую (моторную) сине-

стезию<sup>8</sup>, которая также участвует в интонационной исполнительской «лепке» фортепианной фактуры. Межсенсорные взаимодействия проприоцепции именно с тактильными ощущениями являются определяющими. В фундаментальной системе Б. Галеева среди пяти внешних чувств *осязание* стоит особняком. Оно, помимо присущего сугубо ему восприятия внешних данных, является еще и неким непосредственным *связующим звеном* между сферой внешней (экстериоцептивной) и внутренней (проприоцептивной). Осязание способно непосредственно связывать данные слухового рецептора с восприятием «внутреннего» пространства и его «весовых» координат.

Галеев замечает, что «в субординации сенсорных каналов (экстериоцепторы – проприоцепторы – интероцепторы) наиболее детально изучены “внешние” чувства, а “внутренние” оказались скрытыми от внимания, и их участие в системе межсенсорных соответствий обычно игнорировалось» (1987, с. 100). Тем более становится необходимым изучение влияния проприоцептивной сенсорики на формирование исполнительских тактильных представлений. «Синестезии, связанные с проприоцепцией, достойны самого пристального и глубокого внимания ввиду исключительной их важности и столь же малой изученности» (Галеев Б., 1987, с. 105).

В классификации по структурно-генетическим признакам осязание относится к эпикритическим («интеллектуальным») восприятиям, к которым относятся также зрение и слух. А проприоцепция (вместе с интероцепцией<sup>9</sup>, вкусом и обонянием) – к протопатическим

(бессознательным). Галеев соглашается с выводом А.Р. Лурии, что «в работе едва ли не каждого органа чувств, есть элементы как протопатической, так и эпикритической чувствительности» (Галеев Б., 1987, с. 101), т.е. осязание способно участвовать в глубинных синестетических механизмах и, тем не менее, отображать такую рациональную категорию сознания как пространство.

Тактильная сенсорика связана с проприоцепцией через слуховые музыкальные представления. Гравитационные и кинестетические векторы проприоцепции, формируемые, в основном, интонацией, ладовыми и метрическими тяготениями, несомненно, являются главными регуляторами осязательных представлений пианиста. Тактильное восприятие исполнительского аппарата – это не только ощущения подушечек пальцев, но и «тактильные» ощущения в суставах (ногтевой и пястной фаланг, запястья, локтя и плеча), которые вносят также свои (в том числе *весовые*) «коррективы», в общее внутреннее чувствование аппарата.

В методике Слонима прослеживается аналогичный акцент на мускульных, по его выражению, ощущениях: «рабочие приемы способствуют выработке как различных *весовых ощущений* руки в целом, а также в частях ее, так и различных ощущений при соприкосновении конца пальца (более или менее закругленного или вытянутого) с клавишей, ощущаемой при этом также как живой, а не мертвый материал»<sup>10</sup>. Поскольку подушечек десять, создается особая *политактильность* восприятия, которая рождает стереотактильные ощущения и, сле-

довательно, стереогравитационные (различные весовые комбинации ощущений в пальцах и суставах). Таким образом в тактильной «картине» звучания есть место и перспективе, и пространству, и тяготениям, а тактильные представления приобретают разнообразнейшие проприоцептивные синестетические характеристики. Они могут сформировать во внутреннем представлении и необходимое звукоизвлечение, и целостное пластическое ощущение звучащего фактурного пространства. Это возможно благодаря реальной проприоцептивной «весовой» расслоенности пластического «единства» руки.

Необходимо заметить, что обычные осязательные ощущения (горячее, шероховатое, скользкое и др.) выражены в рассматриваемом тактильном синестетическом «посредничестве» в иных сенсорных данных. Они отражены в *проприоцептивных тактильных проекциях*, которые характеризуются как тяжелое, ударное, невесомое; иногда – вязкое, острое и др. А ощущения движения – в *мускульных тактильных проекциях* (кинестетических, моторных, относящихся ко второму компоненту проприоцепции), которые определяются отглагольными причастиями, имеющими смысловой акцент движения – тяжелеющий, ударяющий, взлетающий, струящийся, пульсирующий, растворяющийся и др.

Применение синестетической оптики, как было уже отмечено выше, оправдано еще тем, что Слоним, помимо «ощущения», оперирует понятием «лепка». В записях учеников находим такие мысли: «Вылепить контур фразы на укрупненном зву-

ке»<sup>11</sup>; «Дома надо выпукло лепить интервалику и интонацию»<sup>12</sup>. «Лепка» интонации, как мы понимаем, есть синестетическая *исполнительская* процедура, регуляторами которой являются агогика, динамика и др. Нас интересует пластическая сторона процесса, в которой, как можно предположить, просвечиваются внутренние истоки творческой манеры композитора, сочинившего конкретную конфигурацию фактуры. Фактура – это «слепок», «скульптурный эскиз» *исполнительской* пластики самого композитора. С нее считаются неизвестные до поры бессознательные невербальные знаки его стиля. Фактура, как индивидуальная характеристика письма композитора-пианиста, несомненно, содержит оригинальные черты исполнительской манеры его прикосновения к клавиатуре, его естественных проприоцептивно-кинестетических ощущений в руке (что очень ценно для понимания фактурной «правды» композиторского письма).

Б. Галеев утверждает, что «единственный из всех, кинестетический анализатор, оказывается, является постоянным “аккомпаниатором” работы остальных органов чувств». Но еще более интересно следующее: специфическая особенность механизма любого экстероцептивного процесса есть «уподобление динамики процессов рецептирующей системы свойствам внешнего воздействия» (Галеев Б., 1987, с. 106). Иными словами: осязание, выполняя посредническую функцию, «вынуждено» в своих «движениях», вслед за моторикой, повторять очертания объекта и как бы «прощупывать» интонацию. Пред-

ставление об «осязании» музыкальной интонации возможно в опоре на принятую в музыковедении категорию «глубинной интонации», в которой «потенциально присутствуют все межчувственные связи» (Коляденко Н., 2015, с. 75). Как утверждает Н. Коляденко, «музыкальное интонирование, основанное на глубинной интонации, содержит в себе свернутые <...> матричные потенции, генетический код» (2015, с. 75). Глубинная программа кода в полисенсорном механизме внутреннего восприятия интонации, в котором задействованы, в том числе, «кинестетическая энергия звука» (Э. Курт), «звучащее вещество» (Б. Асафьев) и гравитационно-проприоцептивные синестезии, – выражена в предлагаемом Б. Галеевым термине «синестетической интонации» или *синтонации* (1987, с. 142).

Синтонация, содержащая в свернутом виде все сопутствующие виды синестетических связей, помогает выявить механизм, в котором внутренние силы, формирующие мелос, испытывают на себе влияние “немой интонации” (Асафьев) пластики движений человека (Галеев Б., 1987, с. 142). «Немая интонация» есть интонация синестетического происхождения, которую в музыковедении причисляют к самостоятельным «пластическим знакам»,

выражающим «образ движения». Галеев утверждает, что «формирование и функционирование “пластических знаков” сопряжено <...> с процессом синестетического “со-интонирования”, в основе которого лежит естественный опыт совместного восприятия выразительных звуковых и жестов в межчеловеческом общении» (1987, с. 142). Для осмысления процессов фортепианного исполнительства важна также мысль Галеева о том, что соотнесенность интонаций «с пластикой жеста, в равной мере – как и движения звука – связанного с “изображением” чувств человека, позволяет перенести знак синтонационности на восприятие любой инструментальной мелодии» (1987, с. 143).

Таким образом пластический «геном», аккумулирующий целостную кинестетическую информацию об игровом процессе, позволяет исполнителю идентифицировать интонационный процесс с глубинными представлениями об индивидуальной естественности движения. «Лепка» интонации через синестетический проприоцептивно-тактильный механизм дает исполнителю возможность пластически реализовать звучащие линии фактуры и таким образом наполнить художественный образ живой выразительностью.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В начале XXI в. появились исследования С.М. Мальцева, С.Н. Байдалинова, Ю.В. Болотова, О.А. Курганской, Л.Г. Сухой и др., раскрывающие значение педагогической деятельности Теодора Лешетицкого и Анны Николаевны Есиповой для формирования русской и советской фортепианных школ.

<sup>2</sup> Краткая информация из исторического очерка к 100-летию Ленинградской консерва-

тории «Лешетицкий Федор Осипович (1831–1915). Игре на ф-п. учился у К. Черни в Вене. 1862–78 проф. кл. ф-п». «Есипова Анна Николаевна (1851–1914). Окончила 1870 по кл. ф-п Ф. Лешетицкого. 1893–1914 преподавала игру на ф-п. 1901 проф. I степ., 1908 засл. проф.» (100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л.: Музгиз, 1962, с. 240).

<sup>3</sup> «Калантарова Ольга Калантаровна (1877–1952). Окончила 1902 по кл. ф-п.

А. Есиповой. 1903–50 преподавала игру на ф-п. 1908 ст. преп., 1912 проф. II степ., 1926 проф., 1938 засл. деят. иск. РСФСР» (100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л.: Музгиз, 1962, с. 145).

<sup>4</sup> Западноевропейская традиция наиболее полно освещена, по замечанию С. Мальцева, в трудах немецкого пианиста и исследователя Г. Гермера (2002, с. 145).

<sup>5</sup> «Слоним Виссарион Исаакович (р. 1921). Окончил 1943 по кл. ф-п. О. Калантаровой, 1945 по кл. композиции М. Штейнберга. 1943–51 преподавал игру на ф-п» (100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л.: Музгиз, 1962, с. 271). В.И. Слоним (1921–2005) учился у О.К. Калантаровой с 1933 по 43, являлся ее ассистентом – с 1943 по 1951 (об этом см.: Панкова О., 2006, с. 13–17).

<sup>6</sup> Записи уроков Слонима (тетрадь по специальности, 1979–1984 гг.). Рукопись // Личный архив Н.А. Тимофеевой (Заводчиковой).

<sup>7</sup> Проприоцептивные ощущения «обеспечивают сигналы о положении тела в пространстве»; они делятся на два компонента:

кинестетическая и вестибулярная чувствительность, рецепция движения и тяжести (Галеев Б., 1987, с. 99).

<sup>8</sup> Кинестетика – второй компонент проприоцепции – «мышечная чувствительность человека, оповещающая о состоянии его опорно-двигательного аппарата, т.е. рецепции человеком собственного движения, моторики» (Галеев Б., 1987, с. 105).

<sup>9</sup> Интероцептивные, или органические, ощущения сигнализируют о состоянии внутренних процессов и сохраняют свою близость к эмоциям (Галеев Б., 1987, с. 99–10).

<sup>10</sup> Слоним В.И. Письмо В.И. Слонима – В.В. Будникову 26/III 93 г. // Личный архив автора данной статьи.

<sup>11</sup> В классе Виссариона Исааковича Слонима (К 100-летию со дня рождения) / сост. О. Калининкова-Наглер, ред. М. Шавинер, авт. вступит. ст. В. Кузин. Germany, Heinrich Klassen Edition Neckarsulm, 2020. С. 24.

<sup>12</sup> Записи уроков В.И. Слонима (1988–1989). Рукопись // Личный архив автора данной статьи.

## ЛИТЕРАТУРА

Болотов Ю.В. Исполнительская и педагогическая деятельность А.Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 22 с.

Брей М. Основы методики Лешетицкого, изданные с авторизацией мастера его ассистенткой Мальвиной Брей // Мальцев С.М. Метод Лешетицкого / пер. и науч. ред. С.М. Мальцева. СПб.: ВВМ, 2005. С. 49–141.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.

Гермер Г. Как должно играть на фортепиано. Факсимильное воспроизведение издания 1889 г. со вступительной статьей С. Мальцева. СПб., 2002. 145 с.

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. СПб.: ВВМ, 2005. 224 с.

Панкова О.М. И. Слоним. Биографический очерк // Исер Слоним / ред.-сост. М. Шавинер, В. Шварев. Иерусалим: Jerusalem academy of music and dance, 2006. С. 13–21.

Слоним И. Мысли и наблюдения / пер. на иврит И. Раскиной; на англ. яз. Р. Гордон. Иерусалим: Изд-во ЛИРА, 2000. 21 с.

## REFERENCES

Bolotov, U.V. (2008), *Ispolnitel'skaya i pedagogicheskaya deyatelnost' A.N. Esipovoi v kontekste otechestvennogo fortepiannogo iskusstva* [Performing and teaching Esipova's activities in the context of the Russian piano art], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 22 p. (in Russ.)

Brei, M. (2005), "Fundamentals of the Leshetitsky method, published with the authorization of the master by his assistant Malvina Brai", Mal'tsev, S.M. *Metod Leshetitskogo* [The Leshetitsky method], trans. by S.M. Mal'tsev, ВВМ, Saint Petersburg, pp. 49–141. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1987), *Chelovek, iskusstvo, tehnika (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technology (The problem of synaesthesia in art)], Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, Kazan, 263 p. (in Russ.)

Germer, G. (2002), *Kak dolzhno igrat' na fortepiano. Faksimil'noe vosproizvedenie izdaniya 1889 g. so vstupitel'noi stat'yei S. Mal'tseva* [How to play the piano. Facsimile reproduction of the 1889 edition with an introductory article by S. Mal'tsev], Saint Petersburg, 145 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synaesthetics], Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

---

Слоним В.И. О.К. Калантарова // Вопросы фортепианной педагогики профессора Виссариона (Исера) Исааковича Слонима: К истории фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки / авт.-сост. Н.И. Головнева. 2-е изд. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019. С. 13–14.

Mal'tsev, S.M. (2005), *Metod Leshetitskogo* [The Leshetitsky method], Saint Petersburg, 224 p. (in Russ.)

Pankova, O.M. (2006), "Slonim. Biographical essay", *Iser Slonim* [Iser Slonim], in M. Shaviner, V. Shvarev (ed.), Jerusalem academy of music and dance, Jerusalem, pp. 13–21 (in Russ.)

Slonim, I. (2000), *Mysli i nablyudeniya* [Thoughts and observations], Lyra, Jerusalem, 21 p. (in Russ., Hebr., Engl.)

Slonim, V.I. (2019), "O.K. Kalantarova", *Voprosy fortepiannoi pedagogiki professora Vissariona (Isera) Isaakovicha Slonima: K istorii fortepiannogo fakul'teta Novosibirskoi gosudarstvennoi konservatorii (akademii) im. M.I. Glinki* [Questions of modern pedagogy of the professor Vissarion (Isera) Isaakovich Slonim: on the history of the Piano Faculty of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire], author-comp. N.I. Golovneva, 2nd ed., Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 78 p. (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Будников Владимир Викторович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры  
E-mail: vlboudnikov@mail.ru

### Author information

Vladimir V. Budnikov, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Art Criticism, musical instrumental and vocal art of Khabarovsk State Institute of Culture  
E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Поступила в редакцию 05.07.2021  
После доработки 02.09.2021  
Принята к публикации 06.09.2021

Received 05.07.2021  
Revised 02.09.2021  
Accepted for publication 06.09.2021