УДК 78.071:786.2(477)

Сагалова А.В.
Харьковский национальний университет искусств им. И. П. Котляревского

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА В ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ: КОНЦЕПТ ЛИДЕРСТВА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Т. Б. ВЕРКИНОЙ)

Сагалова А.В. Исполнительская школа в фортепианном искусстве: проблема лидерства (на примере творчества Т.Б. Веркиной). Статья посвящена вопросу об исполнительской школе в фортепианном искусстве. Несмотря на большое количество литературы по фортепианной проблематике, этот вопрос является одним из наименее изученных. Обобщается и систематизируются параметры изучения феномена «фортепианная исполнительская школа», включающая парадигматику, стилевые характеристики, систему коммуникации, художественные модели, культурологические проблемы функционирования в социуме. Особое внимание уделяется концепту лидерства в фортепианно-исполнительской школе, где модель «учитель-ученик» имеет основополагающее значение. В этом контексте лидерство понимается в аспекте «актуального интонирования» (Т. Веркина) как отражения художественно-технологических задач, решаемых в системе школы на определенном этапе ее функционирования. Отмечено, что для харьковской фортепианной школы на ее современном этапе в плане лидерства показательно творчество Т. Б. Веркиной, рассматриваемое в статье как образец данного феномена.
Ключевые слова: исполнение музыки, исполнительская школа, фортепианная культура, фортепианно-исполнительская школа, лидерство, Т. Б. Веркина как лидер харьковской фортепианной школы.

Сагалова Г. В. Виконавська школа у фортепіанному мистецтві: проблема лідерства (на прикладі творчості Т. Б. Вєркіної). Статтю присвячено питанню про виконавську школу у фортепіанному мистецтві. Незважаючи на значну кількість літератури з фортепіанної проблематики, це питання є одним з найменш вивчених. Узагальнюється та систематизується параметри вивчення феномену «фортепіанна виконавська школа», що включає парадигматику, систему комунікація, художні моделі, культурологічні проблеми функціонування у соціуми. Особливу увагу приділено проблемі лідерства у фортепіанно-виконавській школі, де модель «вчитель — учень» має основоположне

значення. У цьому контексті лідерство розуміється в аспекті актуального інтонування (Т.Б. Вєркіна) як відображення художньо-технологічних завдань, котрі вирішуються у системі школи на певному етапі її функціонування. Відзначено, що для харківської фортепіанної школи на її сучасному етапі у плані лідерства показовою є творчість Т. Б. Вєркіної, що розглядається, як зразок даного феномену.

Ключові слова: виконання музики, виконавська школа, фортепіанна культура, фортепіанно-виконавська школа, лідерство, Т.Б. Вєркіна як лідер харківської фортепіанної школи.

Sagalova A.V. Performing school in piano art: the concept of leadership (on the example of works of T.B. Verkina). The article is devoted to the topic of the performing school in piano art. Despite the large amount of literature on piano issues, this question is one of the least studied. The parameters of studying the phenomenon of "piano performing school" are generalized and systematized including paradigmatics, style characteristics, communication system, art models, cultural problems of its functioning in society. Special attention is paid to the problem of leadership in the piano performing school, where the "teacher-student" model is of fundamental importance. In this context, leadership is understood in terms of "actual intonation" (T. Verkina) as a reflection of artistic and technological tasks, which are solved in the school system at the certain stage of its functioning. It is noted that performing music is a creative process and is classified as a separate kind of musical art. It means that the categories of the art history level are fully applicable to the characteristics of performing art, among which style is the main and defining one. The global nature of this phenomenon extends to the hierarchical system of its varieties, where the performing style is the style of creative individuals. Another level of manifestation of the performing style of music is the style of the performing school, the parameters of which can be studied in various aspects, among which the systemic paradigm is the main one (J. Dedusenko).

It also includes other particular characteristics, arising from the specific characteristics of a particular performing school. We are talking about the historical and style conditions for its emergence and functioning, as well as about the type of performance that it cultivates (vocal or instrumental with their respective internal divisions for certain varieties).

The most important condition for the functioning of the performing school is its communicative aspect, expressed both within the school, in the system of relations of its representatives, and in external communication - relatedness with other schools and social context. External and internal communications (Y. Lotman) characterize the collective character of the performing school as a community of

like-minded people. The horizontal aspect of the school (members of the school collective) is combined with the vertical one (the "teacher-student" system), which is the most important criterion for the functioning and public recognition of a school "paradigm".
The article specifically considers the features of the piano performing school, which differs from other similar schools primarily in its "mono-instrumental" status. A piano is an instrument, in which one performer recreates a sound picture of a universal type and in this connection, the "piano image" (L. Gakkel) refers to one of the highest priorities in the system of instrumental music. The word "mono-instrumentality" of the piano school determines the special importance of the type of the performing model (J.D. Dedusenko), acting as a paradigmatic "axis", on which the interpretative concepts offered by the representatives of this school seem to be threaded. The performing school, in particular, the piano performing school, acts as a sociocultural phenomenon of a stable mobile type. It means, on the one hand, the certain stability of "school paradigms" that change slowly enough, and the susceptibility of these paradigms to changes determined by the principles of actual intonation (T. Verkina), consonant with this or that public "demand", on the other hand. The piano performing school functions within the framework of diverse subjects and working conditions of pianists singled out by the general concept of "piano culture" (V. Syryatsky). In the modern piano culture (the 20th — the beginning of the 21st century), the piano performing schools are variously differentiated and divided according to the "piano images" (academic piano, jazz, etc.), the period and places of "dislocation". Among the varieties of piano performing schools, there are regional, metropolitan ones, connected with the leading musical centers and traditions of piano performance. One of the leading problems in the study of such schools is the problem of leadership, acting as the basis for revealing the correlation of traditions and innovation, universalism and specificity in a particular piano-school system. The leader of the modern piano school is a figure of cultural and social significance that combines professionalism in such manifestations as performing skills, scientific, methodological and pedagogical background, organizational talent, the ability to establish "interscholastic and interpersonal" connections of the school headed by him and other advanced schools of the same profile. All these qualities are inherent in the leader of the Kharkov piano school — T.B. Verkina, the People's Artist of Ukraine, Professor. In her works, the features of topical leadership that go beyond the limits of her own performing school are fixed, which are based on her creative principles that, as noted in the conclusions of this article, form the essence of the phenomenon being studied.
Key words: music performance, performing school, piano culture, piano-performing school, leadership, T. Verkina as the leader of the Kharkov piano school.

Постановка проблемы. Изучение творческой деятельности выдающихся пианистов и педагогов как прошлого, так и настоящего — одна из актуальных проблем современного исполнительского музыкознания. Освоение опыта выдающихся музыкантов является важным материалом для осмысления феномена исполнительского искусства и музыкального мышления на всех этапах его развития — от истоков до современности.

Народная артистка Украины, кандидат искусствоведения, профессор Т.Б.Веркина входит в плеяду ярчайших представителей современного пианистического искусства. Уникальное сочетание артистичности и пианистического мастерства, глубина исполнительских концепций, своеобразие педагогических подходов, масштаб общественной, культурно-просветительской и организаторской деятельности — все это позволяет говорить о ее непревзойденном авторитете и очевидном влиянии на современное музыкальное искусство.

Педагогика Т.Б.Веркиной представляет на сегодняшний день целый культурный пласт, основанный на традициях великих музыкантов прошлого и современности, что свидетельствует о формировании индивидуальной пианистической школы. Между тем, творческий вклад Т. Б. Веркиной в национальную музыкальную культуру рубежа II – III тысячелетий до сих пор не получил должного освещения в отечественном музыковедении. Не обобщены также грани ее исполнительской деятельности и роль в развитии современной пианистической школы Украины.

Анализ последних исследований и публикаций. Несмотря на наличие ряда научных публикаций (см. об этом [3; 4; 6; 9; 10; 11; 13]), творческая деятельность Т.Б.Веркиной заслуживает быть объектом системного исследования под углом зрения обозначенной проблемы роли лидера в формировании исполнительской школы как составляющей музыкальной культуры Украины. Функции исполнительского творчества осуществляются как индивидуально, так и коллективно. В последнем случае возникает «исполнительская школа», исследуемая в качестве феномена в диссертации Ж. Дедусенко [5]. Это понятие, используемое в исполнительском музыкознании, в целом отражает общенаучные представления о школе как о категории

наукологии, отражающей «… способы существований научных знаний и их трансляции…» [5, с. 5]. Автор отмечает: «…школа <…> особый тип коммуникации, который осуществляется в сикрезисе двуединого процесса создания и обучения творческой деятельности» [там же].

В качестве атрибутивных признаков школы выделяют особые типы межличностных связей, «специфические формы коллективности», в связи с чем, по мысли Ж. Дедусенко, возникает необходимость адаптации понятия «коллективности» в контексте исполнительства [там же]. В результате автор предлагает следующую дефиницию коллектива в исполнительстве, закрепившуюся в современной музыкологии: «… реально или виртуально существующая общность субъектов, объединенных системой нормативов, которые организуют их деятельность в определенных исторических условиях, а также межличностным общением в устной и письменной, вербальной и невербальной формах» [там же]. Как видим, школа в исполнительстве является продуктом коллективной деятельности, что относится к конкретным школам как к видам деятельности исполнителей определенной специализации. В этом аспекте можно выделить фортепианную школу, для которой характерны, как общие закономерности исполнительско-педагогического коллектива в виде единства «технологии» и «творчества», так и особый способ инструментального воплощения — один и тот же инструмент, что отличает фортепианную школу (например, от духовой). Моноинструментальная природа фортепианного исполнительства отражается, по мысли Ж. Дедусенко, в «…наличии единого инструмента познания, единой программы, под которыми понимается наработанная система нормативов, содержащая в себе, как первичные компоненты пианистической деятельности (постановка руки, приемы движений, посадка за инструментом), так и художественные задачи (организация работы над произведением и концертное высказывание) [там же, с. 6].

Цель статьи — на примере творческой деятельности Т.Б.Веркиной обосновать роль лидера в развитии фортепианной исполнительской школы.

Изложение основного материала исследования. В основе научного представления об исполнительской школе лежат две глобальные

оппозиции: 1) соотношение текста музыкального произведения, созданного и нотно зафиксированного композитором, и его исполнительского прочтения-интерпретации; 2) реализация нормативов–установок исполнительского творчества в системе «педагог-ученик». Базой для формирования обеих оппозиций является понятие «исполнительская модель», которая возникает в процессе становления исполнительской школы и связана с установками-парадигмами ее лидеров — ведущих педагогов-исполнителей. С учетом того, что исполнительская школа должна являться коллективом единомышленников, и, одновременно, индивидуально-творческим выражением каждого из ее представителей, центральным звеном всей системы музыкального исполнительства выступает интонирование. В его основе лежит принцип эстетической коммуникации, разделяемой на две категории, определяемые Ю. Лотманом как «внешняя» и «внутренняя» [7]. Основываясь на модели, предложенной Р. Якобсоном (контекст, сообщение, Адресант, Адресат, Контекст, Контакт), автор отмечает, что существуют «…два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление “Я – ОН”, в котором “Я” есть субъект передачи, обладатель информации, а “ОН” — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно “мне” и не известно “ему”» [7].

Второе направление менее изучено и заключается оно, по мысли Ю. Лотмана в том, что «… можно схематически охарактеризовать как направление “Я – Я”. Случай, когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно, представляется парадоксальным. Однако на самом деле он не так уж редок и в общей системе культуры играет немалую роль» [там же, с. 159]. И далее: «Когда мы говорим о передаче сообщения по системе “Я – Я”, то имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе “Я “ функционально приравнивается к третьему лицу. Различие сводится к тому, что в системе “Я – ОН” информация перемещается в пространстве, а в системе “Я–Я” — во времени» [7].

Если экстраполировать теорию коммуникации на музыкальное искусство, то первой же музыкально-коммуникационной моделью

стала асафьевская триада «композитор-исполнитель-слушатель». «Краеугольным камнем» этой системы в связи с пониманием музыки как «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев) выступает понятие «интонирование». Как отмечено в диссертации Т. Веркиной, «интонирование — неотъемлемый компонент устного дискурса» [1], к которому относится музыкальное исполнительство. Оно включает в себя четыре основных признака рефлексии: интонирование «исходит из определенного ценностного горизонта, ставит цели, организует средства и предвидит последствия» [там же, с. 5]. Интонирование предстает, таким образом, как процесс особого рода коммуникативных отношений и обобщается через ряд понятий и категорий стилевого уровня, связанных с исполнительством.

Творческая деятельность музыканта всегда определяется параметрами его основной специализации: исполнитель ориентируется на теорию и практику этого рода музыкальной профессии; композитор — на соответствующие принципы и нормативы музыкального сочинительства. Однако в рамках этих родовых по уровню обобщения специализаций возникает множество своего рода стилевых нюансов. Одним из важнейших среди них является наличие исполнительской школы, фиксируемый в дефиниции Ж. Дедусенко: «… исполнительская фортепианная школа — это тип диа-синхронического коллектива, реально или виртуально существующей общности субъектов, члены которой объединены по двум признакам: 1) общностью исполнительской модели; 2) ролевыми функциями учителя и ученика» [5, с. 6]. Параметр исполнительской модели означает общую стилевую установку школы в ее логико-парадигмальном выражении. Украинская, в частности, харьковская пианистическая школа в процессе своего становления (в диахронии) прошла разные этапы, но сохранила единую установку на «поющее фортепиано», связанное в своих истоках с вокальным интонированием, спецификой «солов'їної мови», распевность и связность украинского языка/речи.

Генеральная установка «на пение» средствами фортепианного интонирования не означает отсутствие других «образов фортепиано» (термин Л. Гаккеля) [2]. Эти «образы» формируются в системе более широкого уровня, определяемого как «фортепианная культура», что имеет прямое отношение к вопросу о природе исполни-

тельского искусства. Дефиниция и составляющие этого понятия предложены в монографии В. Сирятского: «…фортепианная культура — это фортепианная музыка вместе с ее ближайшим специальным контекстом, совокупностью общественных форм музицирования, определенным конкретно-историческим уровнем развития композиторского и исполнительского мышления в сфере фортепианной музыки, а также представлениями и идеалами относительно использования выразительных возможностей фортепиано (реально безпедальное фортепиано, иллюзорно-педальное фортепиано, фортепиано симфоническое, колористическое, линеарное), требованиями относительно его конструкции (фортепиано для домашнего музицирования, для салона, для большой концертной эстрады, для джаза), фортепианным образованием и воспитанием» [8, с. 5]. В этом определении зафиксированы детерминанты и важнейшие компоненты фортепианной культуры, которые необходимо учитывать в любом контексте ее изучения — композиторском, исполнительском, учебно-педагогическом. Это означает, что «фортепианно-культурный» фон должен учитываться при стилевых обобщениях, относящихся ко всей системе стилевой иерархии — от индивидуального до эпохального стилей. Данный факт отмечает и автор приведенного выше определения: «Термин “фортепианная культура“ употребляется для характеристики определенных стилевых эпох в истории фортепианного искусства (барокко, классицизм, романтизм, неоклассицизм и т.д.)» [там же, с. 5]. Всеохватность понятия «фортепианная культура», включающего в себя и такие явления, как «фортепианный стиль» и «фортепианные жанры», позволяет связать это понятие с процессами, происходящими в культурном социуме. В этом плане фортепианная культура является одной из ключевых составляющих общего понятия «музыкальная культура», применяемого для решения задач культурно-просветительского характера.

Следует отметить также, что в понятии «культура» содержится два начала, которые можно определить условно как «цивилизационное» и «художественное». Музыкальная культура и ее важнейший компонент — фортепианная культура — находятся в тесном взаимодействии с другими составляющими процесса культурного развития человечества, где выделяются, наряду с универсальными, и специ-

фические черты каждого культурного явления. Это качество фортепианной культуры зафиксировано Л. Гаккелем: «…фортепианная культура является одним из видов художественной культуры общества и подчиняется ее общим закономерностям, но при этом, безусловно, имеет определенную специфику» [2, с. 3]. В системе фортепианной культуры и ее специальных «подсистем», как уже отмечалось, выделяется исполнительская составляющая, выступающая как источник всех других преобразований, которые были характерными для музыки, написанной и исполняемой на этом инструменте. Исполнительство на фортепиано есть «центр системы», распространяясь на стилевые уровни «школы» и школьной педагогики, на весь комплекс организационного обеспечения функционирования музыки для фортепиано в определенных исторических условиях.

Проблема лидерства охватывает весь комплекс системы функционирования музыки как формы общественно-социального и общественно-эстетического сознания/созидания. Понятие «лидерство» в психологии понимается как «…процесс социального влияния, благодаря которому лидер получает поддержку со стороны других членов сообщества для достижения цели [7]. Личность музыканта-пианиста, несмотря на имеющиеся приоритеты отдельных видов деятельности, всегда предстаёт как феномен более широкой метасистемы, куда входят: 1) культурный и социальный фон; 2) стилевые установки, связанные с фортепианным образованием и воспитанием; 3) парадигмы «школьной» системы; 4) связанные с ними исполнительские модели; 5) характер индивидуальной трактовки комплекса «педагог — ученик» (фортепианная методика); 6) общественная деятельность пианиста в разных ее проявлениях (административная деятельность, конкурсы, фестивали, публикации в СМИ).

Яркой иллюстрацией творческой деятельности современного музыканта может служить жизнетворчество Т. Б. Веркиной — блестящей пианистки, народной артистки Украины, профессора, кандидата искусствоведения, заведующей кафедры специального фортепиано и ректора ХНУМ имени И.П.Котляревского. Такого рода личности выступают как лидеры в метасистеме музыкальной культуры страны, распространяя «флюиды» своего влияния на музыкально-исторический процесс в глобальном масштабе.

Деятельность Т.Б. Веркиной обусловлена фундаментальным качеством лидера во всех формах творческого проявления, которые, в свою очередь, заключаются не только в ее личных достижениях, но и в том общественном признании, которое эта деятельность в них обретает. В контексте развития современной фортепианной культуры Т. Б. Веркина культивирует и пропагандирует в Харькове прочную связь с классическими традициями музыкальной культуры прошлого, во-первых; во-вторых, — актуальность полноценной коммуникации фортепианной музыки со слушателем. Несоблюдение этих составляющих концепта «лидер» разрушает систему «исполнитель — реципиент», а в области исполнительской интерпретации образует разрыв между композиторским замыслом его претворением. Каждое высокохудожественное произведение «запрограммировано на вечность», но требует, в связи с этим продуманного воспроизведения с учетом данной конкретной интонационно-коммуникативной ситуации.

Из исполнительского «ядра» деятельности Т. Б. Веркиной как лидера фортепианной школы и музыкально-общественного деятеля, эталонного для нашего времени, вырастают и ее научные идеи. Они направлены на познание сущности исполнительского искусства как творчества, смысл которого реализуется через «актуальное интонирование» (термин Т.Б.Веркиной).

Критерии актуальности (целесообразности, применяемой к конкретным условиям) определяет способы и формы общественно-публицистической и административной деятельности Т. Б. Веркиной. Она всегда находится «на острие» проблем, возникающих перед музыкальным сообществом и руководимым ею учебным заведением в связи с задачами насущного порядка. Например, в вопросе о специфике присвоения ученых званий и научных степеней педагогам музыкальных вузов.

Выводы. Лидерство — фундаментальная характеристика личности Т. Б. Веркиной, которое при изучении многосторонности и содержательности проявлений её творческого «Я» обнаруживает устойчивый и системный характер. «Ядро» профессиональной деятельности Т. Б. Веркиной составляет фортепианное искусство, на основе чего возникают иные художественно-эстетические интенции личности. В сфере эстетики и коммуникации заключен и этический аспект дея-

тельности музыкального лидера, которым в харьковской пианистической школе является Т. Б. Веркина. Этическая направленность характеризует все формы её самовыражения — от преподавательской, исполнительской до научной и административной. Именно высокие нравственные нормы, воплощаемые лидером, способны привлечь к нему людей, в результате чего в систему лидерства входит в обязательном порядке тандем «профессионализм – нравственность». Еще А. Швейцер по поводу оценки творчества И. С. Баха писал, что для него «этика и эстетика – родные сестры» [12]. С этим мнением прекрасно корреспондирует девиз фестиваля «Харьковские ассамблеи» — «Противление злу искусством»!

Перспективу дальнейшей разработки темы составляет рассмотрение других аспектов жизнетворчества Т. Б. Веркиной в аспекте творческой креативности и профессионального лидерства. Например, организация культурного проекта — международного фестиваля «Харьковские ассамблеи» по пропаганде классического искусства в Харькове предполагает отдельный научный интерес. В настоящий момент актуальность целостного исследования жизнетворчества Т. Б. Веркиной обрела очевидный характер. Данная статья является своеобразной преамбулой к созданию комплексного труда о личности выдающегося музыканта наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вєркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 20 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
3. Ганзбург Г. Вєркіна Тетяна Борисівна // Українська музична енциклопедія. Київ, 2006. С. 345.
4. Ганзбург Г. О Татьяне Веркиной. Dominanta: часопис Харьк. нац. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2012. Вып. № 1 (13). С. 4–5.
5. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
6. Казакова Т. Лидер перемен. Татьяна Веркина: «Я выборола наше право чувствовать себя человеком». Dominanta: часопис Харьк. над. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2014. Вип. 1 (30). С. 1–2.
7. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (двух

моделей коммуникации в системе культуры) // Образ России: извне и изнутри: сб. ст. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 159–165.
8. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва: навч. посіб. Харків: Факт, 2003. 142 с.
9. Тетяна Вєркіна: Мистецтвом змінювати світ: зб. наук.-метод. матеріалів. Харків: Фактор, 2016. 432 с.
10. Чернявська М. С. Кафедра спеціального фортепіано останнього п'ятиліття: відродження та розквіт // Зоряний час: нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: ТОВ «С.А.М.», 2012. С. 8–40.
11. Чернявская М. С. Кафедра специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского в европейском музыкальном пространстве. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 3–14.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
13. Шубіна Л. Тетяна Вєркіна: духовний камертон особистості. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1 (10). С. 383–389.

REFERENCES

1. Vierkina T. B. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The actual intoning as a performance problem]. Odesa, 2008. 20 p.
2. Gakkel L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
3. Hanzburh H. "Vierkina Tetiana Borysivna" [Vierkina Tetiana Borysivna]. In: Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian music encyklopediia]. Kyiv, 2006, p. 345.
4. Ganzburg G. "O Tatyane Verkinoy" [About Tatiana Verkina]. Dominanta: chasopys Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [Dominanta], issue 1 (13) (2012): 4-5.
5. Dedusenko Zh. V. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 [The performance piano school as a kind of cultural tradition]. Kyiv, 2002. 20 p.
6. Kazakova T. Lider peremen. "Tatyana Verkina: «Ya vyborola nashe pravo chuvstvovat sebya chelovekom»". [The leader of change. Tatyana Verkina: "I won our right to feel human»]. Dominanta: chasopys Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho [Dominanta], issue 1 (30) (2014): 1-2.
7. Lotman Yu. M. "Avtokommunikatsiya: «Ya» i «Drugoy» kak adresaty (dvukh modeley kommunikatsii v sisteme kultury) " [Auto-communication: "I" and "Other"

as the recipients (two models of communication system of culture)]. In: Obraz Rossii: izvne i iznutri [Image of Russia: from the outside and from the inside]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb., 2000, pp. 159-165.
8. Syriatskyi V. O. Modest Musorhskyi yak reformator fortepiannoho mystetstva [Modest Mussorgsky as a reformer of the piano art]. Kharkiv: Fakt, 2003. 142 p.
9. Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit: zb. naukovo-metodychnykh materialiv [Tetiana Vierkina: to change the world through art]. Kharkiv: Faktor, 2016. 432 p.
10. Cherniavska M. S. "Kafedra spetsialnoho fortepiano ostannoho p'iatylittia: vidrodzhennia ta rozkvit" [Chair of special piano in the last five years: revival and blossoming]. In: Zorianyi chas: narysy do 95-richchia utvorennia KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho [Star time: essays to the 95th anniversary of Kharkiv National I. P. Kotliarevskyi University of Art]. Kharkiv: TOV «S. A. M.», 2012, pp.8-40.
11. Chernyavskaya M. S. "Kafedra spetsialnogo fortepiano Kharkovskogo natsionalnogo universiteta iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo v evropeyskom muzykalnom prostranstve" [Chair of special piano of the Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in European musical space]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education], issue 37 (2012): 3-14.
12. Shveytser A. Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1965. 728 p.
13. Shubina L. "Tetiana Vierkina: dukhovnyi kamerton osobystosti" [Tetiana Vierkina: spiritual tuning fork of personality]. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky [Actual issues of art practice and art criticism of science], issue 1 (10) (2008): 383-389.