

В классе скрипки Льва Моисеевича Мирчина

УДК 78.071.4

«Моя жизнь идёт на *диминуэндо*...» – поделился своими ощущениями Лев Моисеевич, когда его навестила в Израиле его ученица Татьяна Кулешова¹. Было ему в то время уже за восемьдесят, но скрипка до последних дней звучала в его руках – виртуозно и проникновенно.

Мы, ученики Льва Моисеевича Мирчина, не упускали возможности навестить его, если жизнь представляла счастливый случай. Объединённые аурой общения с ним в свои ученические годы, мы так и остались в этой жизни в одухотворяющем статусе его учеников и одновременно членами уникального сообщества – класса Мирчина.

Попав в класс Льва Моисеевича на первом курсе Уральской консерватории, я автоматически, на правах его новой ученицы, была приглашена на его 50-летний юбилей, который отмечался в его замечательной квартире на ул. Мичурина города Свердловска «по-семейному» – дома. День рождения профессора, по сути, превратился в расширенную встречу нынешних и уже окончивших консерваторию учеников, среди которых практически каждый был состоявшейся личностью в музыкальном искусстве.

Впоследствии, часто бывая на этой свердловской квартире, где, по традиционно-советским представлениям об учениках как членах семьи, Лев Моисеевич проводил уроки и встречи по поводу и без, меня не покидало ощущение благодарности судьбе за те часы общения, которые подарил мне этот чудесный человек, Учитель. Думаю, что такое же чувство испытывали все студенты, прошедшие через класс Мирчина и в результате получившие право именовать себя представителями его школы, хотя сам Лев Моисеевич из прирождённой скромности её таковой не считал. Для меня же несомненно, что система педагогических взглядов, им исповедуемая, и результаты его преподавательской деятельности заслуживают гордого наименования «скрипичная школа Мирчина».

Как известно, школой в искусстве и науке принято называть некую категорию, определяющую то или иное направления развития, представленное группой деятелей, опирающихся на единые творческие принципы. Здесь, безусловно, уместно говорить и о необходимой преемственности этих принципов и методов. В данном ракурсе школа – это группа учеников и последователей педагога, которая демонстрирует близость творческих

и методических принципов и художественной манеры.

В отличие от наук, в которых основные сведения могут быть зафиксированы в точных выражениях, в исполнительском искусстве часто

школа представляет собой некий свод правил, принципов и методов, которые передаются изустно, от мастера к ученику. И – увы – очень часто в печатных материалах не фиксируются.



Класс Л.М. Мирчина (фото 1974 года).

Стоят (слева направо): А. Бетц, С. Кулешов, Б. Штивельберг, А. Надельсон, И. Тышкова, Д. Петухов, И. Разумова, неустановленные лица. Сидят: монгольская студентка, В. Шарипова, Л. Мирчин, Г. Лазюк (Мугинштейн), О. Балыбердина (Горелова)

Не каждый из мастеров способен запечатлеть на бумаге свои взгляды, как это сделали Л. Ауэр², К. Флеш³, К.А. Мартинсен⁴, Г. Нейгауз⁵ и другие музыканты-педагоги⁶. Немало труда вложили в пропаганду идей своих наставников их ученики, такие, к примеру, авторы известных книг, как О.Ф. Шульпяков⁷, Б.В. Беленький⁸, Т.А. Гайдамович⁹ и многие-многие другие. Тем не менее, не всякая школа имеет свой печатный

источник, обеспечивающий трансляцию знаний и, тем более, констатацию наличия определённой школы (методики) как таковой, позволяющую рассуждать о результатах её деятельности.

Целесообразно, на наш взгляд, подтверждение существования школы с помощью основных трёх позиций: *преемственности, системности и эффективности*. При этом начнём с конца: эффективность наиболее ярко

просматривается в количестве учеников, как теперь говорят, «оставшихся в профессии».

В числе учеников Льва Мирчина не только, но в основном – скрипачи, занявшие впоследствии ведущие позиции в оркестрах, на эстраде, в педагогике. Показательна явная интерпретаторская направленность их деятельности, лидерские качества, стремление к самостоятельности, современность мышления. В числе учеников Льва Моисеевича концертмейстеры оркестра, концертмейстеры групп оркестров, солисты концертных организаций, грамотные педагоги. Именно тот факт, что очень и очень многие замечательные скрипачи, попадая в центр внимания, называют в качестве своего педагога Л.М. Мирчина, говорит о том, как сильна и плодотворна была его педагогическая активность, какова успешность и перспективность системы его творческого воспитания, что позволяет говорить о несомненном наличии школы.

Здесь необходимо отметить, что Уральская консерватория, где долгие годы преподавал Лев Моисеевич, в силу исторически сложившихся обстоятельств не могла воспитывать большое количество лауреатов международных конкурсов. Централизация культуры и искусства, не преодоленная до сих пор, следствием которой является хроническая «утечка» талантов в столичные учреждения искусства, позволяет гово-

рить лишь о выполнении задачи, которую ставило перед «периферийным» вузом министерство культуры, а именно: обеспечения кадрами региональных учреждений культуры, обеспечение массового музыкального воспитания. В связи с этим, широкой известности ученики профессоров Уральской консерватории достигали лишь при смене места учёбы или приглашении в столичные учреждения культуры.

Но именно массовое музыкальное воспитание, вызванное увеличением количества концертных организаций, ростом числа оперных театров, симфонических и камерных оркестров, определило громадный спрос на профессиональных музыкантов, характерный для второй половины XX века¹⁰. Это требовало наличия мощных педагогических школ, направленных на сохранение и развитие традиций исполнительской культуры «на местах», и Уральская консерватория со своей задачей справлялась всегда успешно.

Лев Моисеевич Мирчин намеренно никогда не рассказывал о своей учёбе у Цейтлина. Вполне возможно, сказалась привычка, сформированная в годы советской действительности: время, когда Мирчин учился у Цейтлина, было не самым радостным в жизни московского профессора, испытывавшего достаточно серьёзные притеснения со стороны всякого руководства. Ранее эти сведения мало попадали в печать, но в по-

следнее время было опубликовано достаточное количество материалов, свидетельствующих о том, как выдающегося скрипача, профессора,

одного из основателей советской скрипичной школы постепенно вытесняли из состава профессуры¹¹.



Л.М. Мирчин с учениками. Слева направо: Л. Ивонина, Т. Елагина, Т. Токарева, Л. Мирчин, Т. Кулешова, Л. Элькин (фото конца 1970-х годов)

Однако, в процессе работы Лев Моисеевич, безусловно, использовал весь «багаж», доставшийся ему в наследство, будь то аппликатурные и штриховые редакции или интерпретаторские находки. При этом, как творческий человек, Лев Моисеевич приспособлял все идеи к требованиям сегодняшнего дня. Само чувст-

во современности, безусловно, было им унаследовано у Цейтлина, известного как неутомимого новатора.

«Н-ну, вот сейчас уже так не играют», – частенько говорил он своим ученикам. Брал в руки скрипку и играл так, как, по его мнению, необходимо было играть «сегодня». Пятидесятилетний мастер был современнее

нас, воспитывающих себя на существующих записях, которые отнюдь не всегда соответствовали веянию времени. «Здорово играет! – говорил мне Лев Моисеевич, спокойно выслушав мои восторги, – но вот слишком много глиссандо, переходы слышны, штрих тяжеловат. Одним словом, сейчас так не играют».

Последняя фраза настолько «въедалась» в наше сознание, что мы буквально избегали пользоваться записями, не рекомендованными «шефом», до тех пор, пока не научились относиться ко всему услышанному критически. Критическое же отношение тоже имело определённые условия: прежде необходимо было оценить сильные стороны исполнения и, если недостатки были незначительными, то о них следовало просто умолчать.

Главное, по мнению Льва Моисеевича, было в том, чтобы воспринять всё лучшее и использовать в соответствии с современной эстетикой. Здесь тоже мы испытывали некоторые трудности. Так, например, очень сложно было удовлетворить Мирчина наспех «собранный» интерпретацией. Нам казалось, что «сыграть по-своему» – это и есть интерпретация. Такой метод очень жёстко критиковался Львом Моисеевичем: «Ну что это за игра: сплошные отпускания, ничего ни за чем не идёт, слушая тебя, отвлекаешься и начинаешь думать о другом». Далее шёл рецепт: «Здесь играют так, вот здесь делают расши-

рение, как правило, тут играют без акцентов, вот этот эпизод значительно быстрее».

Мы, конечно, сопротивлялись, боясь потерять индивидуальность, которую в себе ощущали и которая так и рвалась наружу. Нам казалось, что педагог навязывает нам традиционную интерпретацию, но на это у него был всегда ответ с улыбкой: «Ну, как Хейфец ты всё равно ведь не сыграешь!» «Даже если вы все будете стремиться сделать одно и то же, то это всё равно выйдет по-разному!» – пытался убедить студентов Лев Моисеевич.

Его настойчивые требования использовать всё лучшее, наконец, были взяты нами на вооружение, и тогда удавалось услышать даже похвалу: «Н-ну, вот, кое-что всё-таки сыграла неплохо». За пять лет консерваторского обучения в классе Мирчина со многими студентами на первых курсах происходила метаморфоза, отражающая ломку, иногда болезненную, и превращение – внятное, осязаемое, почти невероятное – скрипача из дилетанта в музыканта-профессионала.

Уже позднее я для себя сформулировала педагогическое кредо Льва Моисеевича с помощью цитаты из Сальвадора Дали: «Для начала научитесь рисовать и писать как старые мастера, а уж потом действуйте по своему усмотрению – и вас всегда будут уважать».

Умелое сочетание традиций и новаторства «в естественном их историческом развитии и взаимообогащении»¹² и было той традицией, которая обнаружила преемственность идей, связующих школы Ауэра – Цейтлина – Мирчина. И сколько бы ни говорил Леопольд Ауэр об отсутствии уважения «к этому потёртому слову “традиция”»¹³, именно его уважительное отношение к достижениям предыдущих поколений, его борьба против «догм, традиционализма и пустого, бессодержательного виртуозничества»¹⁴ была подхвачена Цейтлиным и его последователями. Принципиально важными представляются следующие мысли Ауэра: «Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно своим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким, общим принципам вкуса, на основе которых мог бы развиваться их индивидуальный стиль. Что же касается исполнения, то я всегда поощрял их найти самих себя и всегда предоставлял им полную свободу, за исключением тех случаев, когда они готовы были погрешить против эстетических принципов»¹⁵. Сформулированная Ауэром идея взаимопроникновения общих принципов и индивидуального выражения, была поставлена Цейтлиным, его единомышленниками и его учениками в центр педагогики воспитания не ремесленников, но музыкантов-интерпретаторов.

Лев Моисеевич Мирчин, не любивший «теоретизировать», большее, что мог позволить во время урока – адресовать к определённой литературе, при этом обязательно кратко высказывая своё мнение. Урок же должен быть непременно посвящён игре на инструменте или общению, которое он очень высоко ценил.

«Музыку слушают многие, а слышат немногие, особенно инструментальную», – писал Б.В. Асафьев¹⁶. Формирование внутреннего звукового эталона наряду с навыком слушания себя «как бы со стороны» Лев Моисеевич считал крайне важным элементом методики. Ведь только умение себя слушать и слышать давало возможность не только критического отношения к своему исполнению, но и формировало навык слухового самоконтроля, максимально приближённого к адекватному¹⁷.

Кроме эталонного «крейслеровского» звучания Лев Моисеевич очень пропагандировал метод подражания человеческому голосу. При этом он акцентировал наше внимание не только на особенностях фразировки, связанной с текстом и дыханием, но и ту степень естественности, которую иногда невозможно было достигнуть, постоянно отвлекаясь на всевозможные трудности, связанные, скажем, со сменой смычка, его распределением, степенью нажима, аппликатурой в левой руке.

Особенно он любил нам давать слушать пение Энрико Карузо, хотя,

возможно, просто пластинка была «под рукой». В любом случае, прослушивание вокальных записей давало возможность «учиться методу», переносить приёмы из других исполнительских сфер на скрипичную игру, что развивало ассоциативность и широту мышления.

Обучение методу вообще было очень характерно для педагогики Мирчина. Так вместо того, чтобы продемонстрировать несколько записей Романа Рахманинова, он давал слушать Элегию или «другой романс». По его мнению, нужно было «наслушаться вообще музыки», чтобы стать способным «изобразить хоть какую-то мысль на скрипке». Позднее я поняла великую ценность такого подхода, когда ощутила потребность и значимость постоянного пополнения внутреннего музыкального опыта для реализации собственных идей. Ведь именно недостаток художественных впечатлений, музыкальных в частности, «парализует» порой творческую фантазию, заводя её в стойкий тупик.

Разговор о преемственности педагогических идей неизбежно выводит нас на тему истинного новаторства Льва Моисеевича Мирчина, потому что, используя заветы старых мастеров, он реализовывал на практике их по-новому, в соответствии с «живым моментом» человеческого общения.

Так индивидуальный подход, провозглашённый мастерами скрипичной методики советского периода в

качестве одного из основных педагогических методов, позволяющих использовать не только данные психологии, но и реализовывать принципы воспитания творческой индивидуальности, стал в работе Мирчина с учениками не методом, а жизненной позицией. Бесспорно, содержание нашего общения прежде всего было обусловлено профессиональными задачами, но – возможно, в этом и была главная особенность – этим отнюдь не ограничивалось. Словно, следуя методу П.С. Столярского¹⁸, Лев Моисеевич вовлекал всех своих учеников в интересы каждого в отдельности. Это создавало атмосферу «корпоративности», творческого взаимообогащения, обмена информацией, инструментарием, записями, формировался культ взаимопомощи, ценности общих интересов, кроме того, «сжигались мосты» для возникновения какого бы то ни было пренебрежительного отношения к коллегам.

В такой «модели» общения не было ничего исключительного, особенно в советскую эпоху коллективизма. Тем не менее, существенно то, что создавалась она естественным образом через развитие человеческих отношений. При этом образовывались связи различного характера: и личные – у каждого подопечного с педагогом, – и между сверстниками, студентами одного года обучения, и между старшими и младшими учениками, более того – между уже состоявшимися профессионалами, но не вышедшими

из «профессионального клана» и молодыми, иногда просто юными питомцами Мирчина. Эта «клановость» была чрезвычайно важным подспорьем для мотивации деятельности, но также помогала каждому получить в процессе обучения не только свой опыт, но и наглядно изучить чужой.

На практике это выражалось в том, что, приходя на свой урок, заранее или даже ко времени, но так или иначе каждый из нас был «слушателем» предыдущего и последующего ученика. Естественно, что программы игрались самые разнообразные, и мы имели возможность достаточно подробно ознакомиться с сочинениями, которые впоследствии уже не было необходимости изучать. Ситуация получала и другое развитие: пьеса, пройденная педагогом в классе с другим учеником, но понравившаяся следующему, могла быть выучена тем уже скорее, чем обычно, так как уже во время неоднократного прослушивания работы над данным сочинением, студент практически проходил «доинструментальный» период освоения произведения.

Бывало и так, что прежде интересующее студента сочинение вдруг переставало быть актуальным, так как в процессе слушания «чужого» исполнения поставленные задачи оказались мысленно решены, и появилась потребность «двигаться» дальше. В любом случае, слушание друг друга давало возможность расширенного ознакомления с репертуаром,

что немаловажно для объективно достаточно ограниченных возможностей его освоения (имеется в виду «скорость» изучения текста, невозможность одновременного «поддержания» большого репертуара, необходимость решения других задач в рамках учебной и профессиональной деятельности).

Профессиональная «клановость» поднимала взаимоотношения на уровень той «бесконкурентности», которая более, нежели пропагандируемый в социалистическом обществе «дух соревнования», способна давать плоды для творческого роста. Быть одним среди равных оказывается более приятно, чем ощущать своё превосходство, потому что «когда ты один, то ты – один».

В классе Льва Моисеевича, где благодаря его педагогическому таланту, «все играли», было невозможно почувствовать враждебность или зависть, возникало желание делиться, помогать, интересоваться, учиться, спрашивать, переживать, участвовать, общаться.

Вместе с тем, ощущение принадлежности к своеобразной профессиональной, довольно высокородной касте не давало чувства превосходства по отношению к другим профессионалам, потому что сам её глава – Лев Моисеевич – предельно доброжелательно относился ко всем людям и уважал их мнение. Более того, всякое высказанное осуждение пресекалось его неодобрением, пусть и не пря-

мым: «Ну почему? – обиженно вступался он за предмет обсуждения, – вполне интересно сделано!» И тут же находил нам повод для положительных оценок.

Заинтересованность Льва Моисеевича тем, чем жил каждый из нас, была не инструментом педагогического воздействия, а проявлением великой душевности и высоких человеческих качеств. Искренность не может быть вообще методом, но она является условием близких отношений, которые – и это нормально – возникают между учителем и учеником.

Воспринимая нас как членов единой семьи, Лев Моисеевич непременно вовлекал всех в общие события, какими бы они ни были. С этого, как правило, начинался урок.

«Ну вот ты знаешь, Ира скрипку разбила!?» – то ли вопросом, то ли сообщением встречает меня Лев Моисеевич. Подходит к окну, там лежит действительно разбитая скрипка в открытом футляре. Я выслушиваю историю о том, как Ира поскользнулась (уральский гололёд!) и упала прямо на футляр. Действительно жалко. Начинаем урок: гамма, этюд. «Полутоны уже! Поиграй сексты, фальшиво! Подстрой!» И внезапно: «Ну разве это футляр? Это фиговый листок какой-то!» Внутренне улыбаюсь, потом буду рассказывать Ире...

Следующий урок. «Ты слышала, Лёня¹⁹ записал Чакону²⁰? Вчера по радио передача была!» Киваю голо-

вой, слышала. «Ну вот, ты понимаешь? Так вот зарывают талант в землю! Такие данные! Какая интонация! Всё джаз, джаз...» Я не знаю, что сказать. Действительно, Лёня так хорошо играет... Лев Моисеевич продолжает сетовать: «Как бы мог играть! Но ведь заниматься надо!»

В другой раз: «Лёня в филармонии Баркаускаса²¹ играл... Ну – это его...» Вздыхает (имеется в виду, что современный импровизационный стиль – это Лёнино направление), поворачивается к окну, молчит, я молчу тоже. Через минуту поворачивается: «Ну что, поиграем?» Берёт свою скрипку, которая всегда лежит в открытом футляре на подоконнике. Сейчас, когда прошло столько лет, я думаю, что он и занимался – то лишь между уроками, когда один ученик уже ушёл, а другой ещё не пришёл. Берёт скрипку, играет самый трудный эпизод из моей программы. Ещё один метод Мирчина – начинать всегда с трудного. Лёгкое и само получится. Играет блестяще.

Основной педагогической идеей Льва Моисеевича, как я впоследствии для себя её сформулировала, была школа рациональных занятий. Не будем путать с рациональной игрой. Именно занятий! В основе этого метода лежала высказанная однажды Львом Моисеевичем мысль о том, что «вся жизнь больше музыки, поэтому не нужно делать себя рабом инструмента». Чтобы сделать больше за ко-

роткий отрезок времени, нужно работать «с головой».

Лев Моисеевич не занимался технологией вне изучения произведений. Технологии («физкультуры») без музыки для него не существовало. Лев Моисеевич «вмешивался» в постановочный процесс только в том случае, если видел, что исполнительский приём не ведёт к нужному результату (а в итоге – к успешному исполнению) или приводит к лишним физическим затратам. В этом случае он объяснял, что нужно «попробовать» сделать, чтобы «облегчить себе жизнь».

Задачи урока ставились исходя из этапа изучения конкретных сочинений. Нелишним будет заметить, что и само изучение произведения диктовало определённую сумму требований, которые необходимо было решить. Таким образом, объём требований к исполнению определяло «само сочинение»: всё, что требовалось в произведении с технической и художественной стороны, должно было быть выполнено. Также и оценивалась игра: с точки зрения выполнения всех задач, необходимых для исполнения произведения наилучшим образом. Никаких промежуточных состояний, никаких «учебных» темпов и «временных» штрихов. Всё должно быть сыграно «как написано».

Все детали подробнейшим образом рассматривались в тексте на начальной стадии разбора произведения. Текст снабжался карандашными за-

метками подробной редакции: аппликатура, штрихи, отмечались даже детали, касающиеся подготовки пальцев. Каждое движение продумывалось и планировалось через «общие» элементы техники. Например: «здесь переходим через четвёртый, а тут нужно подготовить квинту». Или: «вот в этом эпизоде надо бы более надёжную аппликатуру, потому что в быстром темпе ты не успеешь сообразить».

К каждому произведению уже на стадии вот этого детального разбора текста, который, по сути, был исполнительским планом, продумывались и все методы преодоления сложных для исполнения на скрипке эпизодов. Они требовали изобретения хитроумных координационных движений, которые Лев Моисеевич брал из своего исполнительского опыта и щедро ими делился. Как точно отметил О.Ф. Шульпяков, необходимо было разработать «подробную партитуру тончайших физических приспособлений»²².

Каждое «приспособление» рук ко всем возможным трудностям, содержащимся в произведении, было нацелено на исполнение в условиях сцены с учётом помех волнения. Элементы в технических эпизодах должны были «получаться всегда», поэтому создавался запас прочности: избирался такой способ исполнения, который бы давал стопроцентную гарантию. И всё это планировалось, напомним, на стадии разбора.

Не раз приходилось сталкиваться с ситуацией, когда Лев Моисеевич просматривал редакцию скрипичной партии (аппликатура, штрихи), которую когда-то уже делал сам («мирчинские» редакции мы передавали друг другу, чтобы не отнимать время от урока, да и самим думать было жаль времени, легче было отгаливаться «от готового»). «Какой дурак это писал?» – с серьёзным видом восклицает Лев Моисеевич. Я со страхом смотрю на него: вдруг не шутит. «Я писал», – с примирительной улыбкой отвечает он сам себе. Берёт карандаш (всегда под рукой), размашисто начинает ставить свои особые «двойки» и «единицы», обозначающие пальцы аппликатуры (по этим особым «двойкам» я до сих пор отыскиваю в куче нот партии с редакцией «шефа»).

Штрихи (замечание для пианистов: у скрипачей «штрихи» обозначают, в большей степени направление смычка и количество нот, сыгранных «на один смычок»), обозначенные в редакциях Мирчина, всегда отражали его поистине уникальное искусство распределения смычка. В распределении смычка, которое отдельно и тщательно планировалось от начала и до конца сочинения, было заложено всё: и динамика, и фраза, и виртуозность, и эффектность, и агогика, и даже возможность «деления» лиг на случай неблагоприятной акустики. «Не будет хватать смычка – в крайнем случае, можешь разделить здесь и здесь», – показывал Лев Моисеевич

смычком как указкой в ноты, стоящие перед ним на пульте.

Как известно, исполнитель представляет внутри себя сочинение сразу на нескольких структурных уровнях. Кроме основного, собственно мелодико-ритмического уровня (нотный текст), запоминается динамический план, аппликатурный, штриховой, темповые изменения, характер штрихов (в них автоматически реализуется образный план), а также уровень структурного мышления (сочетание целого и частей). У скрипача, таким образом, «лишним» уровнем мышления является распределение смычка. Именно в распределении смычка, повторим, часто закладывается всё, вплоть до «яркости» трактовки сочинения. Количество смычка самым чудесным образом связывается с количеством и качеством звука.

Лев Моисеевич был мастером распределения смычка. Он предлагал такие варианты, до которых, казалось, додуматься было невозможно – слишком они были просты в исполнении. Теперь, когда прошло много лет исполнительской работы, я понимаю, какое значение имели для меня уроки «распределения смычка». Выполнение запланированного варианта «распределения» на сцене гарантирует сохранение многих задуманных в творческом отношении вещей, которые не успеваешь контролировать в условиях волнения.

Аппликатура Льва Моисеевича была «нацелена» словно бы на отсут-

ствие таковой. «Кому нужны твои переходы?» – возмущался он. «Кто их не слышал? Играть надо так, чтобы никто не догадался, что тут есть переход. Играй как на гобое – есть одни ноты, и между ними ничего нет». (Да простят меня гобоисты! Лев Моисеевич имел в виду, что не должно быть ничего лишнего. Так, например, про К.Ю. Давыдова говорили, что он «вывел» исполнение на виолончели на уровень непогрешимости фортепианной игры).

Лев Моисеевич пропагандировал «полутоновые переходы» (скольжение одним пальцем на ближайшее расстояние полутона), которые обеспечивали незаметный переход в соседнюю позицию. Казалось, что как только Мирчин видел полутон, он непременно использовал его, чтобы сделать переход в позицию. В мелодии любые переходы были нежелательны, поэтому Лев Моисеевич советовал, там, где это возможно, «доставать» ноты (дотягиваться пальцем), как бы перешагивая в другую позицию грифа, чтобы надёжно попасть на необходимую ноту.

Вопрос надёжности рассматривался Мирчиным как первостепенный, так как его исполнительские принципы строились на стремлении к непогрешимости. Играть нужно было так, чтобы исполнение можно было сразу же записать, «увекочечить». Его восхищало, что большинство записей старых мастеров «сделано с концерта», то есть та степень совершенства,

которую мы слышим в записях, была обычным уровнем концертного исполнения.

Кстати, о полутонах. Отношение к интонированию полутонов (интервалов) у Льва Моисеевича было особенно требовательным. В этом он был типичным проводником идей советской методики: считал, что неточная интонация полутонов всегда делает общую интонацию приблизительной. Полутон Мирчина иногда превращался чуть ли не в четверть тона (конечно, в зависимости от контекста).

Мелодические полутоны следовало отличать от хроматических (широких), эта теория блестяще преподавалась нам в гаммах, которые игрались, к слову сказать, также определённым образом, и на этом следует остановиться. Гаммы в классе Мирчина проходились не по отдельности, а вместе (хотя бы четыре одновременно). Это было связано со стремлением создания стереотипов (аппликатуры и техники переходов), которые затем применялись в гаммаобразных пассажах в произведениях.

Делая акцент на «общих» методах в технике, Мирчин давал понимание универсальной основы, которую можно было бы применять в аналогичных или сходных эпизодах исполняемых произведений. Именно это качество позволяло ученикам Мирчина на различных прослушиваниях «прилично» читать с листа, так как проигрываемый эпизод при быстром просмотре удавалось разделить

на ряд «знакомых» стереотипных аппликатурно-мелодических вариантов.

Лев Моисеевич, выстраивая свою педагогику на процессе последовательного и постоянного изучения скрипичного репертуара, по сути, не просто учил играть на скрипке, а именно готовил к самостоятельной профессиональной деятельности.

Репертуар студенты Мирчина (наверное, в классах других педагогов это тоже практикуется) выбирали сами, равно как и время занятий. Про «составление» расписания необходимо сказать несколько слов. Лев Моисеевич приходил в класс в начале учебного года и выкладывал на стол свой рабочий блокнот, в котором с пробелами для вставки фамилий учеников было написано время занятий. Скажем так, 9.00 - ..., 9.50 - ..., 10.40 - ..., 11.30 - ... и так далее. Мы подходили кучкой к блокноту и вписывали свои фамилии, пытаясь «урвать» наиболее удобное время (многие уже работали в профессиональных коллективах).

Также составлялась программа. Мы приносили на урок ноты и выкладывали их на стол, отвечая этим на вопрос: «Ну, что поиграем?» Иногда, когда я приносила на урок то или иное сочинение, «шеф» с неодобрением откладывал ноты в сторону: «Это пустяковая пьеса, ты это потом сыграешь сама». (В частности, это произошло с эффектным «Скерцо» Брамса.)

Каждого из учеников он вёл по своему пути, и в этом он также следовал традициям советской скрипичной школы. Так, например, со мной он «вне программы» разобрал все скрипичные соло, в том числе любимую (и исполняемую им в качестве концертмейстера-солиста) знаменитую «Шехеразату».

В то время я уже загорелась идеей играть соло в спектаклях, это невероятным образом понял и принял «шеф», и за время моей учёбы он «прошёл» со мной все наиболее востребованные оркестровые соло как балетного, так и симфонического репертуара. Оркестровые соло, как и весь остальной репертуар, который мне удалось пройти под руководством Льва Моисеевича, изучался в условиях абсолютного осознания технологии на основе мастерски поставленной художественной задачи. Игра на уроке и игра на сцене были максимально приближены друг к другу, поэтому волнение на сцене не вносило слишком значительных корректив. «Когда занят работой, меньше волнуешься», – говорил Лев Моисеевич, как бы оправдывая количество поставленных задач.

Наш педагог отличался крайней проницательностью. Он поддерживал какие бы то ни было «внеконсерваторские» выступления, в том числе работу в оркестрах. Кстати, этим он выражал позицию струнной кафедры нашей консерватории. Так, однажды я отпрашивалась уехать на прослу-

шивание в другой город у Георгия Ивановича Тери, бывшего в то время заведующим кафедрой. Ехать нужно было в период сессии, и я очень боялась, что меня не отпустят. Когда я изложила суть своей просьбы, Георгий Иванович покачал головой с сожалением и сказал: «Ну как я могу тебе запретить, ведь это же жизнь!»

Лев Моисеевич невидимо участвовал в наших профессиональных поисках, иногда давал советы, в основном одобрительные, смыслом которых было: любой профессиональный опыт крайне важен. Так, помню, к нему приходила замечательная скрипачка Оля²³ после оперной репетиции. Она стояла у стены класса, не раздевшись с улицы, ожидая, когда я закончу играть. Шеф тоже ждал. После заключительного аккорда (как часто бывает в скрипичных сочинениях), он обернулся к ней и спросил: «Ну что, устала?» Оля кивнула головой. «Ну тогда может быть завтра зайдёшь, поиграешь?» Это «завтра» было сказано без заглядывания в блокнот: независимо от плотности расписания Лев Моисеевич нашёл бы время послушать своего студента.

Следование традициям своего педагога – Л.М. Цейтлина – сказывалось, прежде всего, в преувеличенном, почти маниакальном внимании к метроритмической стороне исполнения. На начальных этапах мы учились у Льва Моисеевича равномерным замедлениям и ускорениям, сочетанию точного воспроизведения

ритмического рисунка и общей темпо-ритмической свободы исполнения. «Ты можешь сыграть как угодно, но только чтобы всем было понятно, какие длительности написаны», – говорил мне Лев Моисеевич.

Исполнение *rubato* было вовлечено в чёткое следование «сетке» метра – здесь, очевидно, сказывался оркестровый опыт Мирчина: «Внутри доли ты можешь делать, что хочешь, но ты обязана попасть в следующую (долю) точно. Какой оркестр будет тебя ловить?»

Желание играть по слуху «отбивалось» у нас с первых уроков. Даже крайне знакомые сочинения мы сначала играли ровно, «без эмоций». («Ты видела где-нибудь студента консерватории, никогда не слышавшего Концерт Мендельсона? Все слышали, но учить начинают, сыграв ритмически абсолютно ровно то, что написано по тексту. Под метрономом.») Никакого метронома в классе, конечно, не было, но было живое «метрономическое» ухо Льва Моисеевича, моментально пресекавшего ритмическую фальшь.

Однажды мы с подружкой²⁴ решили показать Мирчину скрипичные дуэты, подготовленные самостоятельно. Мы занимались. Мы трудились. Мы старались. Но когда сыграли дуэт Льву Моисеевичу, он пригвоздил нас своим впечатлением: «Ну, вот это будто бы два скрипача собрались за 300 километров от железной дороги помузицировать». Надо отдать долж-

ное чувству юмора моей подруги – она чуть не упала от смеха (она училась у Льва Моисеевича ещё со школы и привыкла к его «убийственным» оценкам). Я же поняла: играть что-нибудь вдвоём очень трудно, потому что количество требований возрастает ровно в два раза.

Работа над ритмом в классе Мирчина давала, в итоге, умение проявлять полную интерпретаторскую свободу на основе абсолютной ритмической грамотности. В конце концов, мы привыкали к парадоксу, воспитанному в нас Львом Моисеевичем: чем правильнее ты играешь в метро-ритмическом отношении, тем больше получаешь свободы для творчества. Без чётких рамок нет свободы вообще.

То же касается и работы над интонацией. С первых уроков Мирчин показывал ученику, какое богатство представляет собой так называемое «обертоновое интонирование» (точное попадание на ту высоту звука, которая вызывает эффект звучания обертонов). Чаще всего это демонстрировалось на технике двойных нот. Лев Моисеевич, стоя рядом, терпеливо поправлял неверно взятую интонацию, причём делал он это в буквальном смысле – поправляя мои пальцы на грифе. Ему важно было, чтобы я услышала и одновременно почувствовала своими пальцами, где находится точка обертонового совпадения. Такие «пристроенные» двойные ноты, в конце концов, становятся внут-

ренным требованием слуха и методом работы на всю оставшуюся профессиональную жизнь.

Привычка вслушиваться в микроскопическое попадание на нужную высоту, воспитанная в нас Львом Моисеевичем, приводила к тому, что в его классе я ни у кого не слышала фальшивых нот вообще. Тогда меня этот феномен не беспокоил, поражать начал лишь во время собственной педагогической деятельности, когда я столкнулась со всеми сложностями передачи ученикам навыков чистого интонирования.

Все элементы грамотного исполнения, как правило, прививались подопечным на начальных этапах (первый-второй курсы). Дальнейшее обучение уже строилось по принципу руководства самостоятельной работой. Так называемый «разбор» сочинения делался самостоятельно, Лев Моисеевич только добавлял в ноты несколько аппликатурных «двоечек» или «троечек», указывал пару более уместных штрихов, затем давал общую оценку направлению работы.

Опытные студенты, уже перенявшие от своего педагога «режим работы», предпочитали не тратить время педагога и делать самостоятельно всё то, что могли сделать сами. Бывало и так, что произведение, приготовленное для концерта или даже экзамена, Лев Моисеевич успевал послушать один-два раза.

«Что тут играть»? – иной раз возмущался Мирчин, если я говорила,

что «не успею, наверно, выучить к сроку». «Выучи вот эти два места, и больше тут делать нечего», – продолжал он, и я сдавалась.

При указанной выше рациональной системе занятий, где основной упор делался на умение правильно поставить задачи и в сжатые сроки их реализовать, в конце концов, «общение» с произведением (а иногда – и с педагогом) выходило на уровень трёхступенчатости: «разбор, наизусть, концерт». Зато возрастала возможность общения на другие темы, выкраивалось время на осуществление совсем не учебных планов.

Так, например, ученики Льва Моисеевича часто записывались на радио. В то время по утрам была радиопередача, включающая 15 минут обязательной классической музыки. Конечно, музыкальные редакторы радио поощряли новые записи, хотя и сочетали их с фондовыми. В обновлении радио-архивов, в пополнении их принимали участие в том числе и студенты Мирчина. Помню, и я «записала» две таких «пятнадцатиминутки». Шеф руководил процессом записи в качестве «тренера», прослушивал, советовался со звукорежиссёром и даже, стоя рядом, перелистывал ноты («будет здорово, если ты ещё текст перепутаешь»). К сожалению, у меня эти записи не сохранились, скорее всего, я постеснялась попросить копию записи для себя. Помню только, что я получила денежный перевод на сумму 4 рубля 10

копеек (15 минут игры записывали 3 часа).

Шеф не приветствовал пропуски уроков, несмотря на метод «рационализма». Он считал, что надо успеть сделать для себя как можно больше, пока ты студент. Потому что потом всю жизнь будет некогда. В то же время Лев Моисеевич старался помочь своим студентам трудоустроиться. Однажды, – а я тогда уже работала в оркестре оперного театра, – он как-то мимоходом сказал мне: «Мне звонили из филармонии. Попросят порекомендовать кого-нибудь в первые скрипки. Я бы порекомендовал тебя, но ты ведь не пойдёшь...» Я в ответ только улыбнулась и подумала: «Как же мне повезло, и как я люблю своего шефа!»

Лев Моисеевич всей своей жизнью демонстрировал тезис о том, что музыка – это не вся жизнь. Он любил свою семью, очень чутко ей занимался, увлекался спортом, любил фотографировать, читал книги и советовал их нам, водил автомобиль, был в курсе культурной жизни вообще и консерваторской в частности. Из бесед с Львом Моисеевичем я узнавала его мнение о воспитании детей, заботе о здоровье, занятиях физкультурой, ремонте смычка, покупке пластинок, о различных городах, в которых он бывал на гастролях в составе квартета имени Мясковского. Иными словами, мы вовсе не были чужими людьми.

Наше общение не прекращалось и после учёбы: я писала и звонила, он изредка отвечал, но тепло и заинтересованно. Я так бережно хранила и перепрятывала эти редкие открыточки от «шефа», что, в конце концов, в один из бытовых переездов их потеряла, что стоило мне многих слёз.

Много лет спустя, дозвонившись до Льва Моисеевича в Израиль, я сказала ему: «Дорогой Лев Моисеевич! Всем, чего я достигла в своей жизни, я обязана Вам», на что он мне ответил в глухой и далёкой стороне телефонной трубки: «Ну что ты глупости говоришь!»

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Кулешова Татьяна Феофановна – артистка Уральского филармонического оркестра.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / пер. с англ. И. Гинзбург и М. Мокульской ; под ред. С.Л. Гинзбурга. Л. : Тритон, 1933.
3. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1 / вступ. ст., ред. пер., коммент. и доп. К.А. Фортунатова. М. : Музыка, 1964; Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М. : Классика-XXI, 2004.
4. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / предисл. и коммент. Л.И. Ройзман. М. : Классика-XXI, 2002; Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М. : Музыка, 1988.
6. Сапожников Р.Е. Школа игры на виолончели. М. : Музыка, 1965; Давыдов К.Ю. Школа игры на виолончели / ред. и доп. С.М. Козолупова и Л.С. Гинзбурга. М. : Музгиз, 1958 и др.
7. Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. Л. : Сов. композитор, 1984.
8. Беленький Б.В. Эльбойм Э.Я. Педагогические принципы Л.М. Цейтлина. М. : Музыка, 1990.
9. Гайдамович Т.А. Мстислав Ростропович. М. : Сов. композитор, 1969.
10. Ямпольский И. Ауэр и современное скрипичное искусство // Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М. : Музыка, 1965. С. 14.
11. См.: Письма профессора Льва Моисеевича Цейтлина [Электронный ресурс] / публ. В. Данченко ; примеч. и послесл. Артура Штильмана. URL: <http://www.7iskusstv.com/2009/Nomer1/Shtilman1.php> (дата обращения: 12.11.2017).
12. Беленький Б.В. Эльбойм Э.Я. Педагогические принципы Л.М. Цейтлина. С. 120.
13. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М. : Музыка, 1965. С. 94.
14. Ямпольский И. Ауэр и современное скрипичное искусство. С. 14.
15. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. С. 13.
16. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. С. 39.

17. Субъективность восприятия собственной игры многими считается непреодолимым фактором.

18. См.: Мордкович Л. Изучая педагогическое наследие П.С. Столярского // Вопросы методики начального музыкального образования / ред.-сост. В. Натансон, В. Руденко. М. : Музыка, 1981; Юзефович В.А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М. : Сов. композитор, 1985 и др.

19. Элькин Леонид Евсеевич – скрипач (Екатеринбург), лауреат международных джазовых фестивалей, преподаёт в Уральском музыкальном колледже.

20. Бах И.С. Чакона из партиты ре минор BWV 1017.

21. Витаутас Б. Партита для скрипки solo.

22. Шутьпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб. : Композитор, 2006. С. 457.

23. Горелова Ольга – артистка группы первых скрипок Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

24. Токарева Татьяна – концертмейстер группы II скрипок Михайловского театра (С.-Петербург).

