

**Л. М. МИРЧИН:
ЖИЗНЬ СО СКРИПКОЙ**

Биографический очерк и воспоминания

Людмила Ивонина

Л. М. Мирчин:
ЖИЗНЬ СО СКРИПКОЙ

*Биографический очерк
и воспоминания*

Екатеринбург 2017

УДК 781

ББК 85.3

Ивонина, Л. Ф. «Л. М. Мирчин: жизнь со скрипкой». Биографический очерк и воспоминания. – Екатеринбург: ООО Универсальная Типография «Альфа Принт», 2017. – 106 с.

ISBN 978-5-9500336-4-3

Настоящая книга – очерк о жизни, творческой и педагогической деятельности скрипача Льва Моисеевича Мирчина (1927–2011) – солиста Свердловской филармонии и концертмейстера симфонического оркестра, профессора Уральской консерватории, одного из создателей и первого скрипача Уральского струнного квартета им. Н. Я. Мясковского, Заслуженного артиста РСФСР. Книга основана на архивных документах и воспоминаниях членов семьи, коллег и учеников Льва Моисеевича.

ISBN 978-5-9500336-4-3

© 2017, Ивонина Л. Ф.

К 90-летию со дня рождения скрипача и педагога
Льва Моисеевича Мирчина
(25.10.1927, Баку - 04.02.2011, Израиль)

*Старая скрипка плачет печально:
Ею потерян смысл изначальный.
Звуки, что струны ее извлекают,
Ложатся на сердце. А скрипка играет.
Ей хочется высказать что-то томящее,
В сердце идущее, сердце щемящее.
Милая скрипка! Мелодией нежной
Ты пробуждаешь былые надежды,
Память и боль, мечты и желанья,
Радость свиданий, разлук познаванье.
Люди становятся чище, добрее –
Душу усталую скрипка согреет.*

Елена Татиевская. «Скрипка»
1979 г.

Содержание

Как писалась эта книга	5
Такая обыкновенная счастливая жизнь.....	7
Квартет	29
Педагогика.....	43
Несколько памятных нюансов к портрету.....	58
Израиль как этап жизни.....	66
«Практическая философия» Льва Мирчина	70
В качестве заключения.....	95

Как писалась эта книга



Написать биографию человека, который уже не может нам ничего рассказать, скромность которого не позволяла ему привлекать к себе внимание не только писателей, но и прессы – задача маловыполнимая. Материал собирался «с миру по нитке», но всё равно осталось много «пустых» мест, которые вряд ли удастся восстановить.

Создавая книгу-очерк о своём педагоге, я обращалась ко многим людям и наталкивалась только на одно: огромное желание помочь восстановить историю жизни этого прекрасного человека, выдающегося (теперь уже Лев Моисеевич не может помешать нам это произнести) педагога и скрипача.

Первая моя благодарность дочерям Льва Моисеевича – Елене Татиевской и Евгении Троп – за предоставленные материалы. Они доверили мне «святая святых» семейного архива, и как будто бы сам Лев Моисеевич благословил меня на эту интереснейшую работу.

На мой зов откликнулись ученики и коллеги Льва Моисеевича, создав свои воспоминания – «штрихи к портрету», из которых я черпала недостающие сведения и которые, надеюсь, выйдут без сокращений в более полной версии книги о Льве Моисеевиче. Я выражаю огромную благодарность Зигфриду Айзиковичу Визелю, Ирине Сендеровой, Дмитрию Петухову за их трогательные воспоминания-эссе. Я воспользовалась также рассказами Сергея Пешкова, Леонида Элькина, Владимира Ревы. Неоценимую помощь оказали мне Алла Коробова, Александр Газелериди, Александр и Светлана Надельсон, Аркадий Клейн.

Я очень благодарна Михаилу Лисману за несколько подаренных мне авторских фоторабот, потому что без них эта книга была бы совсем другой.

Рассматривая десятки попавших ко мне в руки фотографий, афиш, документов, статей, я получила уникальную возможность заново испытать для себя счастье быть рядом со своим педагогом, реальное время общения с которым было мной так бездарно потрачено – нужно было ходить за ним с блокнотом, фотоаппаратом и камерой и всё-всё записывать.

Ивонина Людмила,
выпускница класса
Л. М. Мирчина 1982 г.

Такая обыкновенная счастливая жизнь

Мне довелось близко познакомиться с Львом Моисеевичем Мирчиным в тот период, когда ему было уже 50 лет. На протяжении пяти лет нашего общения меня не покидало ощущение, что я общаюсь со счастливым человеком. Счастье это он не ожидал извне, он его создавал и дарил окружающим.

Это чувство излучающегося счастья заметно даже на поздней его фотографии, сделанной уже в «израильский» период жизни Льва Моисеевича.



Фотография эта попала ко мне по воле счастливого случая, её прислал мне её автор – Михаил Лисман, сопроводивший её комментарием: «К сожалению, я совсем не был знаком с этим замечательным человеком, вернее, почти не знаком».

Несколько кадров, сделанные фотографом, тем не менее, позволили ему сделать вывод о том, что он общается с незаурядным человеком.

Несмотря на то, что я знала Льва Моисеевича со школы, моих знаний о его жизненном пути оказалось далеко не достаточно для того, чтобы можно было составить хоть сколько-нибудь полное представление о его насыщенной творческой жизни, поэтому пришлось обратиться к тем людям, кто его знал, и все они в один голос говорили, что это был потрясающий скрипач, удивительный педагог, прекрасный человек и... достояние музыкальной культуры Урала!

Лев Моисеевич Мирчин действительно почти всю свою творческую жизнь провёл на Урале: концертмейстер симфонического оркестра Свердловской филармонии с 1951 года по 1964 год (13 лет), преподаватель (с 1953 года), доцент (1974), профессор (1985) Уральской консерватории до 1990 года (37 лет), заведующий кафедрой струнных инструментов с 1963 по 1976 годы (13 лет), один из создателей и первая скрипка легендарного Уральского струнного квартета им. Н. Я. Мяскового (с 1957 по 1989 год - 32 года), Заслуженный артист РСФСР (1981), штатный, затем приглашённый солист Свердловской филармонии (с 1951 по 1990 год - 39 лет).

В нынешнем, 2017 году, Льву Моисеевичу Мирчину исполнилось бы 90 лет.

Наверное, если бы нам посчастливилось вместе с ним встретить это событие, он бы сказал, как обычно: «Я всё пытаюсь забыть, а вы мне всё время напоминаете!».

Когда мы торжественно и традиционно поздравляли своего педагога в одной из аудиторий Уральской консерватории, он со слегка грустной улыбкой стоял в некотором отдалении от происходящего и слушал, чуть склонив голову, наши поздравления, принимал наши попытки придать несерьёзный характер этому мероприятию, слушал заготовленные комментарии к преподносимым подаркам и держался со скромной простотой ненапряжённого достоинства.

Как-то он говорил о своём возрасте (примерно на шестом десятке), что эти годы хороши тем, что уже «никем не хочется казаться», уже можно «жить самим собой».

Его взгляд никогда не был равнодушным. Будучи увлечённым человеком, он умел быть сдержанным, потому что всегда давал слово другим. Это его качество – уметь заинтересованно и молча слушать – отмечали практически все, кто когда-либо с ним общался.

*«При встречах Он всегда молчал,
Давая говорить другим.
Что делать со словами – Он не знал
И скрипке тайны сердца поверял,
Любя и будучи любим»¹.*

Он грустил на своих днях рождения, потому что у него было много планов, а оставшееся время жизни с каждым годом сокращалось, как шагреновая кожа. Он был человеком с очень широким диапазоном интересов. Иногда он даже говорил «вся жизнь больше скрипки», хотя в скрипку вкладывал всю свою жизнь.

Лев Моисеевич Мирчин принадлежал ко второму поколению школы Леопольда Ауэра, с которой исследователи связывают расцвет русского скрипичного искусства². Для школы Ауэра, возникшей на основе традиций XIX века, был характерен певучий «вокальный» инструментализм³ и особое отношение к развитию артистической индивидуальности ученика⁴.

Как известно, Леопольд Ауэр покинул Россию в революционные годы вместе с несколькими своими учениками. Но, десятилетием ранее, напротив, бросил свою блестящую зарубежную карьеру и приехал в Россию ученик Ауэра – Лев Цейтлин, ставший настоящей легендой русского скрипичного искусства советского периода: с 1910 года он – концертмейстер оперного театра Зимина, с 1917 года – Большого театра, затем он создаёт струнный квартет, Персимфанс – оркестр без дирижёра, становится профессором Московской консерватории⁵.

¹ Отрывок из посвящения «Венок сонетов», написанного дочерью Льва Моисеевича Еленой Татиевской к золотой свадьбе родителей.

² Ямпольский. И.М. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, стр. 4.

³ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967. – 312 с. С. 233.

⁴ Ямпольский. И.М. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, стр. 11.

⁵ Понятовский С. Персимфанс – оркестр без дирижера. М., Музыка, 2003, 192 с. С. 147.

Именно к нему поступает в послевоенные годы Лев Мирчин, заканчивает консерваторию в числе последних учеников Льва Моисеевича Цейтлина и становится абсолютным преемником педагогической ветви Ауэр – Цейтлин.

Учиться у Льва Моисеевича Цейтлина молодому скрипачу Льву Мирчину будто было «написано на роду». Абсолютный тёзка знаменитого педагога, он родился (25.10.1927) в Баку, где ещё в начале века работал Цейтлин. Тот, очевидно, успел оставить глубокий след как в концертной жизни города, так и в педагогической среде. Так, в афишах 1930 года имя Л. М. Цейтлина упоминается в качестве солиста и постановщика программы Бакинского оркестра без дирижёра ¹.



Лев Моисеевич Цейтлин
(фото, сохранившееся в архиве
Л. М. Мирчина)

О Баку этого времени рассказывает в своих воспоминаниях Арнольд Михайлович Кац, так же родившийся в Баку (в 1924 г.): «в конце двадцатых и в начале тридцатых годов Баку был одним из самых крупных культурных центров Советского Союза. Например, все иностранные дирижеры, приезжавшие в нашу страну, прежде всего выступали в Баку, а уж потом в Москве и Ленинграде. Там у нас был удивительной красоты концертный зал с великолепной акустикой. В этом зале всегда выступал бакинский симфонический оркестр, в котором моя мама играла на скрипке. Она была отличной скрипачкой и после Баку служила в самых лучших московских оркестрах – в Большом театре, в Государственном оркестре СССР...» ²

Именно у этой скрипачки, матери прославленного дирижёра, и учился юный Лев Мирчин в школе при Бакинском музыкальном

¹ Понятовский С. Персимфанс – оркестр без дирижера. М., Музыка, 2003, 192 с. С. 128.

² Магалиф Ю. Годы, жизнь и тоненькая палочка (КАЦ А.М.) / Созидатели: Очерки о людях, вписавших свое имя в историю Новосибирска / Сост. Н.А.Александров; Ред. Е.А.Гордеецкий. – Новосибирск: Клуб меценатов, 2003. – Т.1. – 512 с.; Т.2. – 496 с. С. 195–207.

училище. Интерес к скрипке возник у маленького Лёвы рано. Как рассказывает дочь Льва Моисеевича, Евгения, «пятилетним ребенком Лев услышал и увидел скрипача в окне ресторана. Взял палочку и, пока ему не купили скрипку, играл на ней под столом (больше не было места в комнате). С 6 лет стал заниматься скрипкой абсолютно самостоятельно (без контроля родителей)».

Это первое впечатление – можно предположить, какой именно репертуар исполнялся в ресторанах тридцатых годов – сформировало, очевидно, и будущие пристрастия Льва Моисеевича: будучи глубоко академическим музыкантом, он очень любил так называемый «салонный» репертуар. К нему относились различные миниатюры Крейслера, Годовского, различные транскрипции Хейфеца, серенады, вальсы. Лев Моисеевич называл красивые салонные пьесы «кафе-шантанным» репертуаром и относился к ним очень серьёзно. Развлекательность репертуара он не считал недостатком, потому что был убеждён в том, что «музыки плохой не бывает, бывают только плохие исполнители». Сыграть красиво небольшую салонную пьесу, – считал Лев Моисеевич, – не так легко, как кажется. За небольшим, недлинным текстом должно стоять большое умение. Кроме того, Лев Моисеевич всегда приветствовал формирование так называемого «бисового» репертуара.

В семье Льва Мирчина не было музыкантов. Как рассказывают дочери Льва Моисеевича, Елена и Евгения, его отец – Моисей, «часовой мастер, участник 1-ой Мировой войны, вернулся из плена, со слабым сердцем, рано умер. Был тихим, добрым человеком. Всем заправляла мама – Софья Анисимовна. Она была родом из Мариуполя, закончила всего 2 класса школы, но была необыкновенно умным и интересным человеком, потрясающим собеседником, сильной личностью. На ней была большая семья (муж, двое детей, мама мужа и 2 племянницы, чья мама рано умерла)». Как только Лев «встал на ноги», он сразу (с 60-х годов)



Юный Лев Мирчин



Дом, где родился Лев Мирчин

забрал Софью Анисимовну к себе. «Хранительница очага, мастерица на все руки, рукодельница, кулинарка, великолепная рассказчица, мудрая женщина...», она умерла в Свердловске, в семье сына, в возрасте 86 лет.



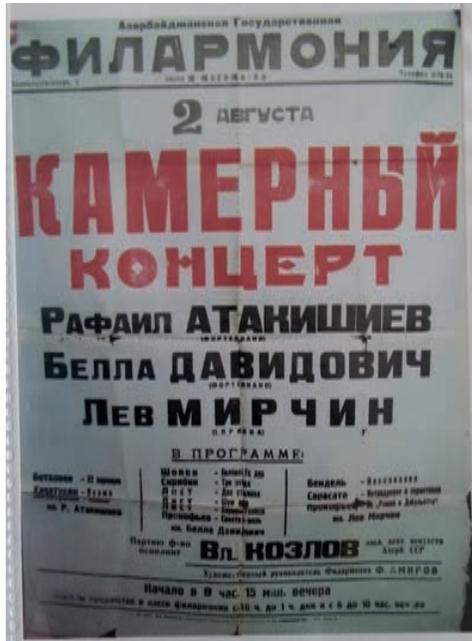
Родители: Моисей и Шейла (Софья Анисимовна)

Серьёзные занятия на скрипке юный Лев начал с семи лет. Сначала в школе при училище, затем – в средней специальной музыкальной школе при Азербайджанской консерватории ¹, в которую перешёл в 1940 году и закончил её уже после войны – в 1945 году.

Лев Моисеевич, очевидно, не прерывал своих отношений с родным Баку и в дальнейшем, общался с преподавателями, выступал в качестве солиста в филармонии. (В семейном архиве сохранилась афиша его сольного концерта). Вероятно, во многом благодаря ему, по крайней мере на Урале, большое распространение получила изданная в Баку книга, написанная в соавторстве заведующим кафедрой скрипки Азербайджанской государственной консерватории М. Ю. Тагиевым и преподавателем Бакинского музыкального училища А. С. Парсеговым, посвящённая методическим проблемам и открывавшая новые перспективы развития скрипичной педагогики ².

¹ Винкевич И.В., Иванчук Н.Н., Полоцкая Е.Е., Шабалина Л.К. Первое музыкальное училище Урала / Под общей редакцией Л.К. Шабалиной. – Екатеринбург: Издательство «Сократ», 2012. – 264 с., ил. С. 133.

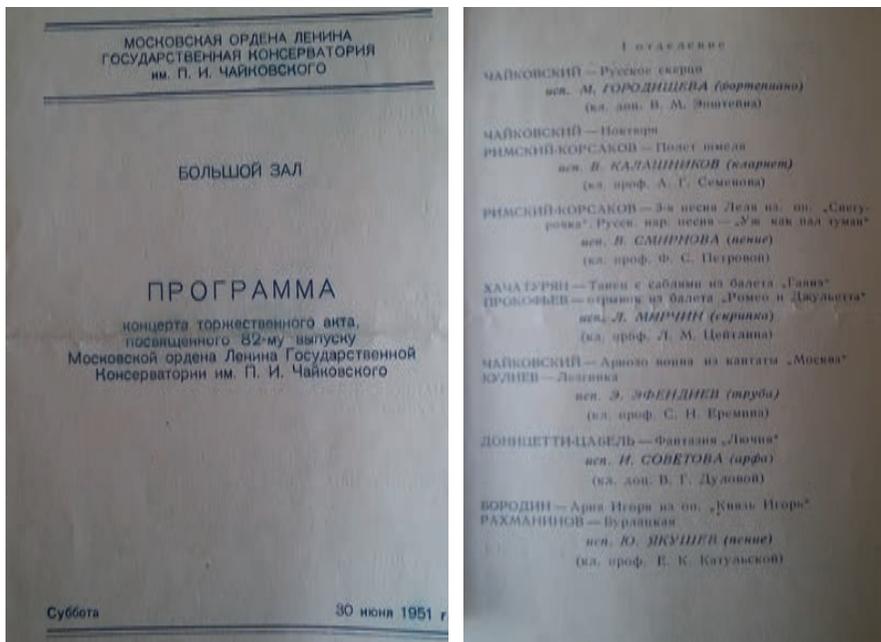
² Тагиев М., Парсегов А. Проблемы мышечных ощущений при обучении игре на скрипке. – Баку, «Ишыг», 1978. – 100 с. Тагиев, М. Практические вопросы скрипичной педагогики / М. Тагиев, А. Парсегов. – Баку : Ишыг, 1981. – 151 с.



В 1946 году Лев Мирчин поступил в Московскую консерваторию в класс профессора Л. М. Цейтлина и был, по существу, одним из его последних выпускников (Л. М. Цейтлин ушёл из жизни в январе 1952 года). Сохранилась программка торжественного концерта, датированная 20 июня 1951 года, посвящённого 82-му выпуску Московской консерватории, где Лев Мирчин исполняет сочинения А. Хачатуряна и С. Прокофьева.

Лев Моисеевич никогда не акцентировал внимание на том, что являлся учеником прославленного педагога. Однако во всей своей последующей деятельности всегда опирался на его педагогические принципы, которые старался развивать с учётом требований современного музыкального образования. Создавая методические пособия, Лев Моисеевич всегда приводил примеры из практики работы Л. М. Цейтлина над тем или иным сочинением. Записи его аудиоуроков сохранились в Уральской консерватории, и это также было нововведением: Лев Моисеевич рассказывал об опыте работы над сочинением в классе Л. М. Цейтлина, иллюстрируя сказанное собственным исполнением.

Во время учёбы в консерватории Лев Мирчин работал в качестве солиста-скрипача ансамбля Мосгорэстрады – с 1947 по 1950 г. Затем, с 1950 по 1951 г., работал в оркестре государственного академического Малого театра ¹. Об этом периоде его деятельности, к сожалению, сколько-нибудь подробных сведений в архиве Льва Моисеевича нет.



С 1951 года начинается деятельность Льва Мирчина в Свердловске: молодого и талантливого скрипача пригласил на должность концертмейстера филармонического оркестра Марк Израилевич Паверман, основатель и главный дирижёр Симфонического оркестра Свердловской государственной филармонии, который присутствовал на выпускных экзаменах.

Выдающийся дирижёр, глубокий тонкий музыкант, прекрасный руководитель, Марк Израилевич угадал необыкновенный потенциал Льва Мирчина, и тандем Паверман-Мирчин довольно долго украшал афишную картину города Свердловска. «В этом составе» были сыграны

¹ Винкевич И.В., Иванчук Н.Н., Полоцкая Е.Е., Шабалина Л.К. Первое музыкальное училище Урала / Под общей редакцией Л.К. Шабалиной. – Екатеринбург: Издательство «Сократ», 2012. – 264 с., ил. С. 133.



СВЕРДЛОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ
ФИЛАРМОНИЯ
Концертный зал

ВОСКРЕСЕНЬЕ
25
Октябрь
1917 г.

Симфонический концерт
в программе

ЧАЙКОВСКИЙ – Первая симфония („Зимние грезы“)
ГЛАЗУНОВ – Концерт для скрипки с оркестром
ТРАМБИЦКИЙ – Весна – симфоническая поэма

Свердловский Государственный симфонический оркестр

ПАВЕРМАН
МИРЧИН

Начало в 8 часов вечера.

Касса филармонии открыта с 2-30 до 9-30 час. вечера.



КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
ФИЛАРМОНИИ

ВОСКРЕСЕНЬЕ
17
НОВЕБРЯ
1917 г.

КОНЦЕРТ
СВЕРДЛОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА
в ПРОГРАММЕ

БЕТХОВЕН – Третья симфония (Германская)
ГЛАЗУНОВ – Концерт для скрипки с оркестром
ТРАМБИЦКИЙ – Весна – симфоническая поэма

Дирижер — заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор
НАРН
ПАВЕРМАН
Солунт — Д. Е. В.
МИРЧИН

Начало в 8 час. вечера.

Открытие кассы предпринято в кассе филармонии с 10 до 9 час. вечера ежедневно.

скрипичные концерты Сибелиуса, Бетховена, Глазунова, Концертная сюита Танеева, Испанская симфония Лало, «Тройной» концерт Бетховена (Герц Цомык – виолончель, Михаил Андрианов – фортепиано), пьесы для скрипки с оркестром: Венявский-Гуно «Фауст», Интродукция и рондо-каприччиозо Сен-Санса, два романса Бетховена и другие сочинения.

О появлении в оркестре и деятельности Льва Мирчина в Свердловской филармонии рассказывает теоретик-музыковед З. А. Визель¹:

«Старшие коллеги мне тут же рассказали историю появления Мирчина в оркестре. Это было так давно, что, скорее всего, никто об этом и не помнит, или история, как бывает со многими оркестровыми байками из области устного фольклора, обросла новыми подробностями. Я ее изложу в таком виде, в каком я ее узнал и запомнил, тем более, что она во многом является штрихом к портрету Льва Моисеевича.

Итак, в оркестре было известно, что М.И. Паверман пригласил двух скрипачей – выпускников Московской и Киевской консерваторий. В день первой репетиции после отпуска оркестр, в особенности струнники, с любопытством ждали появления новых музыкантов. Появился элегантный молодой человек с кожаным скрипичным футляром на ремне через плечо. Он встал в углу, взял скрипку и стал наигрывать разные сложные пассажи и отрывки из известных этюдов и скрипичных концертов. Появился и второй скрипач, менее яркой внешности, тоже стал настраиваться и тихо разыгрываться. Потом пришел Марк Израилевич, пригласил скромного молодого человека за первый пульт и познакомил оркестр с новым концертмейстером, и другого скрипача ответственным на втором или третьем пульте первых скрипок, точно уже не помню.

Таким был Лев Моисеевич – тихий, скромный, без внешних эффектов, но с достоинством и профессионально выполнявший свою нелегкую работу. Ему не нужно было «завоевывать авторитет», он очень скоро снискал уважение и признание всего коллектива. За его спиной вся струнная группа, да и остальные музыканты оркестра, чувствовали себя уверенно, как за защитной стеной.

Он был всегда уравновешенным, спокойным, никогда не вступал в пререкания с дирижером, в отличие от многих других музыкантов,

¹ Визель З.А., кандидат искусствоведения, доцент. С 1952 по 1957 и с 1968 по 1991 год – доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории.

особенно духовиков. Нередко дирижеры сами советовались с ним по поводу штрихов или иных исполнительских деталей; его ответы были всегда деловыми и профессиональными. Он никогда не повышал голоса, не нервничал, не суетился; замечания музыкантам, в случае необходимости, делал всегда вежливо, в виде предложения, а не в виде указания или требования.

Лев Моисеевич был отличным скрипачом, исполнителем высокого профессионального уровня. У него был красивый благородный звук, красивое ведение смычка, отточенная техника и левой и правой руки. Он, правда, никогда не показывал образцы яркой виртуозной техники, но что бы он ни играл – сольные места в оркестровой литературе, в сольных выступлениях, в квартете – все у него «выходило», все у него отлично получалось».

Лев Моисеевич Мирчин проработал в симфоническом оркестре Свердловской филармонии 13 лет, с 1951 года по 1964 год. Однако и в последующие годы он не прерывал своей деятельности в филармонии в качестве солиста. Судя по афишам, им были исполнены в разное время концерты Хачатуряна и Берга. Концерт Хачатуряна однажды, уже в восьмидесятых годах, исполнен был в форс-мажорных обстоятельствах: Мирчин заменил не приехавшего по каким-то причинам другого солиста, при этом с просьбой заменить его к Мирчину обратились практически накануне.

В своей профессиональной деятельности Лев Моисеевич буквально повторял линию жизни своего педагога Цейтлина: одновременно с сольной деятельностью, работой в оркестре преподавал в школе-десятилетке, в училище и в консерватории, вёл насыщенную концертную и гастрольную деятельность в составе струнного квартета.

Так, уже с июня 1953 года Лев Моисеевич начал работать в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского. Через десять лет, в декабре 1963 года, был назначен заведующим кафедрой струнных инструментов. Видимо, отчасти из-за этой нагрузки, Мирчин уходит из оркестра Свердловской филармонии в 1964 году, при этом оставаясь её солистом.



Концертный зал
ФИЛАРМОНИИ

21
МАЯ
1982 г.

Симфонический концерт

В программе:

ШОСТАКОВИЧ — Десятая симфония
в симфонии

СНЕДЛУС — Концерт для скрипки с оркестром

СВИРЦОВ — Нурские песни — кантата для симфонического хора, меццо-сопрано и оркестра
(слова Фридкина)

Исполнитель:

Свердловский государственный
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Дирижер — народный артист РСФСР, профессор
МАРИ ПАВЕРМАН

Нам особенно благодарны за помощь отделения Уральской государственной консерватории имени М. П. Мухоморова

Сопрано — Л. П. РИЗНИКОВА

Лев **МИРЧИН**

Сочинение и запись
СНЕЖАНА ЗАПИСНИК

Концертный зал
ФИЛАРМОНИИ

16
МАЯ
1982 г.

КОНЦЕРТ
Свердловского государственного
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

В программе:

Вальс и мазурка Моцарта «Les Femmes»
Симфония Шуберта
Симфония Шуберта
Третья симфония
Бетховена
Симфония Шуберта
Симфония Шуберта
Симфония Шуберта

Исполнитель:

Свердловский государственный
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Дирижер — народный артист РСФСР, профессор
МАРИ ПАВЕРМАН

Лев **МИРЧИН**

Концертный зал
ФИЛАРМОНИИ

12
апреля 1982 г.

КОНЦЕРТ
ПОПУЛЯРНОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

В программе:

Россия
Бизе — Увертюра к опере «Сорочка-воровка»
Сен-Санс из музыки к драме А. Дюма «Арлекины» (Прелюдия, Менуэт, Адажио, Пастораль, Менуэт, Фантасия)
Увертюра к опере «Федра»

Массне — Фантазия на тему оперы «Фауст» для скрипки с оркестром

Сан-Санс — Интродукция и рондо каприччиозо для скрипки с оркестром

Сан-Санс — Вальсы из оперы «Самсон и Давид»

Исполнитель:

Свердловский государственный
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Дирижер — народный артист РСФСР, профессор
МАРИ ПАВЕРМАН

Лев **МИРЧИН**

Концертный зал
ФИЛАРМОНИИ

19
апреля
1982 г.

КОНЦЕРТ
Свердловского государственного
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Дирижер — народный артист РСФСР, профессор

Симфонический концерт
из произведений французских композиторов

В программе:

Франция
ЛАЛО — Испанская симфония для скрипки с оркестром

СЕН-САНС — ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром

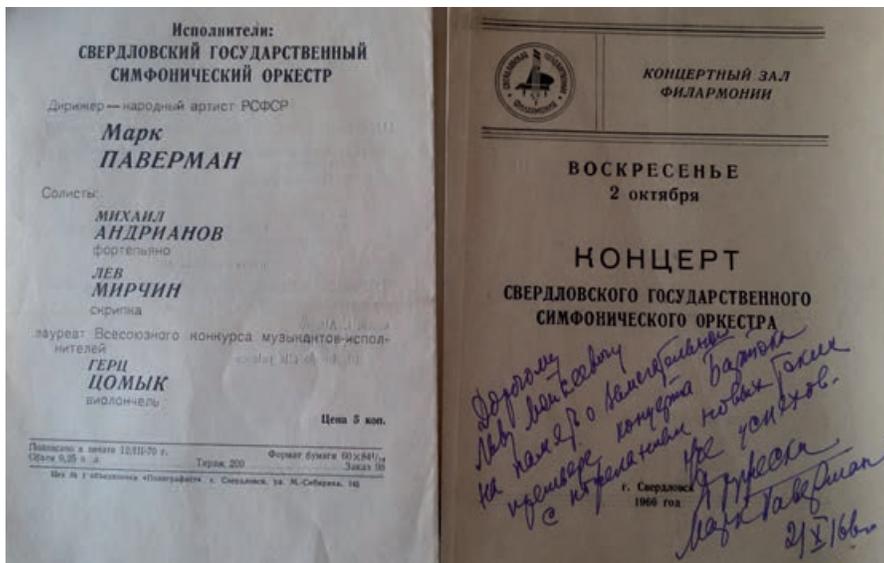
БЕРЛИОЗ — Три оркестра из «Обучения Фауста»

Исполнитель:

Свердловский государственный
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Дирижер — народный артист РСФСР
А. Г. ФРИДЛЕНДЕР

Л. А. ПОТАП-ШЕВЧЕНКО
Л. М. МИРЧИН



Сейчас можно только предположить, основываясь на высказываниях Льва Моисеевича о ценности личного времени музыканта, что решение о прекращении деятельности на посту концертмейстера оркестра было принято исходя из желания посвятить себя сольной карьере. Сидя в оркестре, Лев Моисеевич вынужден был очень много времени отдавать регламенту репетиционной жизни оркестра. Кроме того, по характеру дарования он был солистом прежде всего. В оркестре же ему мало удавалось выразить непосредственно своё видение партитуры.

Небольшие островки интерпретаторской свободы, которые он ощущал, играя соло, например, в «Шехеразаде» или оркестровых сюитах П. И. Чайковского, не давали возможности полноценного выхода для его мощного индивидуального слышания музыки, во всей её скрипичной красоте.

Лев Моисеевич был чрезвычайно дисциплинированным человеком, это было потребностью его внутренней культуры, поэтому он всегда подчинялся воле дирижёра-интерпретатора и учил этому своих коллег.

Немаловажно и то, что многие «универсальные» музыканты,

в смысле разносторонности профессиональной деятельности и репертуарных склонностей, испытывали давление системы, обязывающей избирать «основное место работы». Работа по совместительству предполагала следование чёткому правилу выполнять её «в свободное от основной работы время», что, безусловно, заставляло делать выбор в пользу того или иного вида деятельности.

Так или иначе, начиная с 1964 года Лев Моисеевич ограничивает свою деятельность лишь тремя направлениями: сольные концерты и выступления, преподавание и деятельность в составе струнного квартета.

Как у скрипача у Мирчина было, как мне казалось, три кумира: Цейтлин, Крейслер и Хейфец. Как-то Лев Моисеевич принёс в класс две виниловые пластинки отнюдь не «советского» оформления: лаковая блестящая обложка, во всю площадь которой был увеличен портрет Яши Хейфеца отличного качества. Он любовался ими как произведением искусства, потом с небольшим грустным пиететом сказал: «Вот так повесить на стену вместо иконы и молиться».

В искусстве Хейфеца он отмечал такое исключительное качество как инструментальное совершенство. В понимании Мирчина оно заключалось не в просто фантастическом владении инструментом, а в безупречности исполнения сочинений, тем более, что основные записи раньше делались с концертов, а не в обстановке студии. Лёгкость, эффективность, красота, виртуозность исполнения Хейфецом скрипичных сочинений приводили его в состояние, о котором он говорил: «Дух захватывает!».

Лев Моисеевич обладал непостижимой технической стабильностью и удивительным скрипичным тембром, который отчасти достигался редко встречаемым «фаланговым», пальцевым вибрато – индивидуальной особенностью Мирчина-скрипача. Исполнение Мирчиным скрипичных сочинений не разделялось на концертное и репетиционное, например, при показе в классе. «Вещь» была «сделана» на сто процентов, поэтому игралась на безупречном уровне в любой окружающей обстановке. Музыкальный материал был досконально продуман, каждое приспособление рук и пальцев настолько было вписано в текст, что представляло собой подробный план микродвижений,

соответствующих тому или иному воплощению музыкального образа. «Когда занят работой, – наставлял нас Лев Моисеевич, – то меньше волнуешься».



Вспоминает скрипач, профессор Дмитрий Петухов ¹: *«Когда Лев Моисеевич взял мою скрипку и сыграл начало пьесы П.И. Чайковского – мелодию, которую я столько раз пытался исполнить как можно лучше, произошло поразительное: я не узнал звука своей скрипки. Просто чудо-скрипка пела грудным изумительным тембром, это была не скрипка, а человеческий голос прекрасного итальянского тенора. Лев Моисеевич затем сказал что-то по поводу моей вибрации, и я никогда не забуду совершенную постановку его левой руки, удивительную групповую слаженность вибрационных движений пальцев на грифе во время исполнения мелодии. На правую руку я тогда обратил меньшее внимание, но помню отчётливо поразительную красоту и экономичную отточенность движений ленты волоса по струнам скрипки...»*

¹ Петухов Д.П. - профессор Колумбийского Университета в городе Попаян (Колумбия) по классу скрипки, камерного ансамбля и струнного квартета. В 2010 году получил научное звание - Доктор по интерпретации скрипичных произведений.

Игра Мирчина представляла собой живое воплощение пресловутого единства технической и художественной стороны исполнения. В ней не было приоритетов – всё было направлено на целостное слушательское восприятие. При составлении программ он часто говорил: «Порядок должен быть не такой, как удобно играть, а такой, чтобы удобно было слушать».

Рассказывает Ирина Сендерова ¹: *«Лев Моисеевич Мирчин принадлежал к тому уникальному поколению музыкантов - властителей дум, которые определили вектор развития музыкального искусства на Урале на долгие-долгие десятилетия.*

Удивительная интеллигентность, ум, доброта, скромность, безупречный вкус и чувство меры, точное ощущение стиля и подчинение себя авторскому замыслу всегда присутствовали в его исполнении. Предельная добросовестность и полная эмоциональная отдача отличала все программы, которые играл Мирчин. Он не делал разницы между концертом в большом зале филармонии и школьным лекторием. Всегда безупречно одетый, элегантный, подтянутый, он являл на сцене образец Артиста.

Концерты для школьников – дело нелегкое, связанное со многими сложностями. Начать хотя бы с того, что до школ в самых разных концах города надо было добираться своим ходом. Учитывая обычную непогоду, пробки, порой плохую работу транспорта, это было весьма сложно. Ни разу Лев Моисеевич не опоздал, приезжал всегда заранее. Неизменно очень доброжелательно настроенный, выдержанный, несмотря на залы, часто не готовые к концерту... И играл всегда с полной отдачей, завораживая непоседливых малышей: они чувствовали перед собой настоящего артиста, - детей не обманешь!...»

И далее – юмористический эпизод из жизни филармонического лектория от Ирины Сендеровой: *«Филармоническая работа «бодрит», в ней всегда бывает много неожиданностей и забавных ситуаций. Мы частенько вспоминали с Львом Моисеевичем одну такую историю.*

Работали мы с ним тему «Как Доремиса Фасолькин учился играть на скрипке». Мэтр Мирчин, которому тогда было уже за пятьдесят, и молодые недавние выпускники Уральской консерватории:

¹ Ирина Сендерова – заслуженный работник культуры РФ, лектор-музыковед Свердловской филармонии.

певица (сопрано) Нина Шунайлова, пианист Борис Нодельман (ныне главный дирижер театра Музкомедии) и я – лектор-музыковед. И с нами артистка Театра кукол Людмила Воронина, она же кукла Доремисша, очень любимая слушателями всех наших детских концертов. ... Соответственно, скрипка и была главным действующим лицом истории, дети успевали послушать ее во всех ипостасях, узнать, как она устроена, и как сложно на ней хорошо играть. И, кстати, нам было очень приятно, когда после этих концертов ребята начинали массово записываться в музыкальную школу на скрипку.

Льву Моисеевичу нравилась эта игровая тема, наша молодая веселая компания; он с удовольствием сам общался с куклой, не только играл, но и говорил на сцене, раскрывая секреты своего инструмента. Но однажды Л. Воронина заболела, отменять концерт было поздно, и она сказала, что придет вместо себя мужа. Мы тогда еще не были знакомы: Генрих (для друзей просто Гена) Ронкин, талантливый актер и режиссер Театра кукол, обладатель бархатного рокошущего баса.

Он появился незадолго до начала концерта, объяснил, что, конечно, он не может работать за мальчика, поэтому пришел с волком! И показал нам огромного серого тростевого волка, попутно сообщив, что сценарий концерта знает, – жена рассказала, и чтобы мы не волновались.

Но увидев волка, я сразу насторожилась, хотя не поняла всех глубин бедствия, которое нас ожидает... А Гена работал по системе Станиславского: в полной вере в предлагаемые обстоятельства...

Когда на сцену вышел Мирчин со скрипочкой, волк пробасил: «Что это за коробочка с веревочками? Сейчас я ее как схрумкаю!» У Льва Моисеевича глаза стали квадратные... Я потеряла дар речи... Зал хохотал, дети были в восторге от волка-хулигана. Но дальше было еще хуже. Мирчин заиграл «Мелодию» Глюка, чтобы показать, как потрясающе скрипка может петь. Обычно дети слушали эту мелодию, просто замерев. Но тут... тяжелого тростевого волка невозможно было три минуты неподвижно держать над ширмой: и руки у артиста затекали, и это противоречило самой сути кукольного искусства. И волк начал задумчиво махать в такт музыке хвостом, почесывать лапой ухо... Музыка шла под оглушительный хохот зала... Я шипела на Гену, чтобы он

прекратил шевелиться, но это было невозможно... Когда номер закончился, Б. Нодельман от смеха сполз под рояль, Н. Шунайлова, согнувшись пополам, рыдала от хохота за кулисами... А бедный Лев Моисеевич, побелевший, растерянный, стоял на сцене и не знал, что делать дальше... Не буду рассказывать, как мы дотянули этот концерт до конца... Больше волка у нас никогда не было... Но воспоминания остались незабываемые! ... Как говорил Мирчин: у меня было много всяких концертов, но такого!...»

Лев Моисеевич относился к тому типу музыкантов, для которых разнообразная деятельность, кочевая жизнь артиста, безразмерный рабочий день, профессиональное общение были неотъемлемыми нюансами повседневности, в которой «звериная» серьёзность не была спутником таланта. Он сосредотачивался на момент исполнения, но потом сразу сбрасывал с себя внешне груз ответственности (чего, возможно, не происходило внутри – преобладание возбуждения над торможением свойственно артистическим натурам), улыбался и шутил.

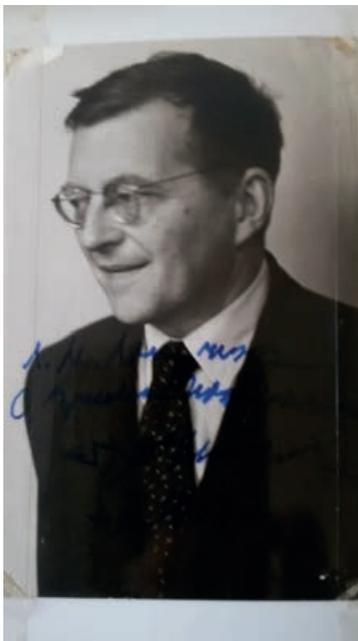
Тем не менее, Лев Моисеевич не был всеприемлющим человеком. Он очень тщательно подбирал исполняемый репертуар и очень трепетно подходил к вопросу интерпретации. Однажды он отказался исполнять сочинение современного композитора, а на мой вопрос, почему он это сделал, ответил: «Бездарная тоска!». Думаю, об этой оценке кроме меня так никто и не узнал – Мирчин был до крайней степени интеллигентен и не позволил бы себе публично критиковать автора, приложившего к созданию творения определённые усилия.

Казалось, как это принято среди музыкантов, он любил ту музыку, над которой работал в настоящий момент. Но здесь был и процесс, ведущий их навстречу друг другу: он выбирал сочинения, которые в данный момент его увлекали, и музыкальное произведение раскрывалось перед ним новой своей глубиной.

Как отмечает Дмитрий Петухов, «особенно поражала техника исполнения штрихов и удивительная убедительность исполнения музыкального текста на основе высочайшей звуковой культуры. С листа Лев Моисеевич читал так, как будто играл раньше это произведение. Впрочем, у него было огромное количество «заготовок» скрипичного репертуара. Он мог с двух-трёх репетиций прекрасно «вписаться»

в сценическое исполнение партии скрипки в фортепианном «Трио» П. И. Чайковского, за считанные дни приготовить и прекрасно исполнить концерты А. Хачатуряна, П. И. Чайковского, Ф. Мендельсона, И. Брамса, А. Глазунова, В. А. Моцарта, С. Прокофьева и др.

Сложнейший второй концерт Б. Бартока Лев Моисеевич подготовил за считанные недели, несмотря на огромную занятость в Уральской консерватории, музыкальном училище, музыкальной школе-десятилетке, квартете имени Н. Я. Мясковского».



Фотографии с автографами, которые бережно хранил Лев Моисеевич

Необходимо сказать отдельно об уникальных штриховых и аппликатурных редакциях скрипичных текстов, которые делал Лев Моисеевич. Работа над сочинением всегда начиналась с «изготовления» собственной редакции, и в этом нет ничего удивительного – это метод работы всех профессионалов. Но тщательность, продуманность, оригинальность, обоснованность редакторских пометок Льва Моисеевича создавала ту уникальность, которую сегодня можно оценить только на вес золота.

Инструментальная редакция сочинений, и это не преувеличение, порой, становится гарантией успеха исполнения сочинения, что и обеспечивали редакции Л. М. Мирчина: все позиционные переходы были продуманы с точки зрения стилистики и надёжности исполнения, направление движения смычка указывало на глубину прочтения агогики, количество нот на смычок (лиги) помогали понять и осуществить необходимую степень нажима смычка, скорость его движения, а значит – звучание, тембр, движение, характер тона (воздушный – насыщенный).

«До сих пор у меня сохранилась, – пишет Дмитрий Петухов, – партия скрипки концерта П. И. Чайковского со штрихами и аппликатурой Льва Моисеевича.

Знаменитая и замечательная аппликатура Л. М. Мирчина с весьма умелым использованием смен позиций по полутонам давала абсолютно чистое, кристальное звучание без малейших «глиссандо». Мелодическая линия таким образом становилась предельно ясной и безупречной в эстетически-стилевом отношении.

А какие штрихи! Лев Моисеевич уделял особое внимание импульсно-штриховой выразительности с поразительно точным и экономным распределением смычка. Очень жаль, что я не имел возможности записать на аудио или видео хотя бы несколько его уроков».



На снимке: дирижирует В. Кожин, солисты: М. Андрианов, Г. Цомык, Л. Мирчин

Квартет

Как бы ни любил Лев Моисеевич солирующую скрипку, главным делом своей жизни, вместе со своими коллегами, он считал квартет. Квартет имени Мясковского¹ в основном своём составе – Лев Мирчин, Лев Тышков², Георгий Теря³ и Герц Цомык⁴ – проработал 23 года: с 1957 года по 1980 год. Этот же состав был удостоен почётных званий «заслуженный артист РСФСР» в 1981 году. Позднее состав квартета изменился: Г. Цомык ушёл из жизни, уехал из страны Л. Тышков, их места заняли молодые музыканты, не изменив при этом основной вектор деятельности коллектива. В новом составе квартет просуществовал до 1989 года.

География гастролей квартета им. Н. Я. Мясковского была необъятной: 106 городов Союза ССР плюс зарубежные гастролы в Чехословакии (четыре города). Квартет (в первом составе) записал музыку к 5 телевизионным фильмам и осуществил 39 фондовых записей на радио в отрезке с 1967 по 1976 годы.

¹ Струнный квартет, работавший при Свердловской филармонии в 1950—1989 гг. В 1967 г. назван в честь композитора Николая Мясковского. В 1981 г. тогдашний состав квартета — скрипачи Лев Мирчин и Лев Тышков, альтист Георгий Теря и виолончелист Герц Цомык (посмертно) — были удостоены званий заслуженных артистов РСФСР.

² Лев Самуилович Тышков (1917—2003) — скрипач, педагог, Заслуженный артист РСФСР.

³ Георгий Иванович Теря (1923—1998) — альтист, профессор Уральской государственной консерватории, Заслуженный артист РСФСР.

⁴ Герц Давидович Цомык (1914—1981) — советский виолончелист, обладатель 1-й премии на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве (1933). В 1946—1952 гг. преподавал в Тбилисской консерватории, с 1952 г. в Свердловской, с 1954 г. заведовал кафедрой струнных инструментов. Одновременно с 1956 г. концертмейстер Симфонического оркестра Свердловской филармонии. На протяжении многих лет участник Квартета имени Мясковского, за работу в котором удостоен звания Заслуженный артист РСФСР.





Фотографии из семейного архива Льва Мирчина




 Министерство культуры РСФСР
 Управление культуры Челябинского облисполкома

НОЯБРЬ 1969
3
 ПЯТНИЦА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ ФИЛАРМОНИИ

СЕЗОН 1973-1974 гг.

УРАЛЬСКИЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ
им. Н. Я. МЯСКОВСКОГО

В СОСТАВЕ:
Лев МИРЧИН 1 скрипка **ГЕОРГИЙ ТЕРЯ** альт
Лев ТЫШНОВ 2 скрипка **ГЕРЦ ЦОМЫН** виола

ПРОГРАММА:
 I отделение: **ГАЙДН** — Квартет № 34, соч. 20
РАХМАНИНОВ — Неоконченный квартет
 II отделение: **ГРИГ** Квартет № 1

Начало концерта в 19 час. 30 мин.

Касса работает с 12

Народное общество Челябинской области

Музыкальное училище им. П. И. Чайковского

21 ноября 1969 года

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
 (улица Плеханова, 41)

2 с сентября 1969

КОНЦЕРТ
УРАЛЬСКОГО СТРУННОГО КВАРТЕТА
ИМ. Н. Я. МЯСКОВСКОГО

В СОСТАВЕ:
Лев МИРЧИН (I скрипка) **Георгий ТЕРЯ** (альт)
Лев ТЫШНОВ (II скрипка) **Герц ЦОМЫН** (виолончель)

В ПРОГРАММЕ:
 I отделение: **ГАЙДН** — квартет соль минор
МЯСКОВСКИЙ — квартет си минор
 II отделение: **Чайковский** — квартет № 3

Выход свободный

* В творческом поиске

КВАРТЕТ С УРАЛА

Отмечающий в этом году 35-летие струнный квартет имени Мясковского ныне известен по всей стране. Широкая география концертных поездок свердловского коллектива: он побывал более чем в 180 городах, гастролировал в Чехословакии. Музыканты успешно выступают на радио и телевидении, творческая дружба связывает их с выдающимися советскими исполнителями, известными композиторами. И, несомненно, повзрослев постоянно работающего квартета сыграло большую роль в судьбе камерно-инструментальной музыки на Урале.

Возник квартет в 1950 году из артистов симфонического оркестра Свердловской филармонии. Инициатором его создания был Г. Теря — ныне профессор Уральской консерватории, а тогда артист оркестра, концертмейстер группы альтов. Место первой скрипки вскоре постоянно закрепилось за Л. Мирчинным. В 1956 году в квартет вошел Г. Цомик. И первые же выступления квартета выявили высокий профессионализм и интуитивный музыкальный вкус музыкантов, определили их лицо как пропагандистов лучших образцов русской классики и советской современной музыки.

Ответственность перед публикой, тонкий вкус, стремление к диалогу с аудиторией стали основой гражданского и музыкантского кредо коллектива. На вопрос, что привлекает их в квартетном исполнительстве, участники квартета отвечают: «Возможность играть прекрасную музыку. И это не позволяет музыкантам ограничиваться только квартетным жанром, заставляет об-

ращаться к произведениям малоизвестным или незаслуженно забытым.

Всегда тщательно продуманная программа — отличительная черта уральского квартета. Основной критерий здесь — исполнять лучшее, наиболее значительное. Но, составляя программу, коллектив учитывает и различные вкусы, интересы слушателей.

Почти в каждом концерте квартета звучат и произведения уральских композиторов. Связав свои творческие биографии с Уралом, артисты считают необходимым исполнять всю камерно-инструментальную музыку, созданную здесь. Появление такого коллектива в Свердловске, бесспорно, стало стимулом для композиторов, знающих кем и как могут быть исполнены их новые сочинения.

Свидетельство творческой зрелости коллектива — присвоение ему в 1967 году имени Н. Я. Мясковского, старейшего советского композитора. Это событие отражает признание ансамбля как одного из ведущих квартетов страны.

«Отлично сыгранный ансамбль», «единое дыхание трактовок», «идеальная стройность, как будто мы слышим не четырех отдельных музыкантов, а один ярко звучащий инструмент...», — неизменно пишут рецензенты и критики, говоря об исполнительском стиле уральского квартета. Но чувство ансамбля не затмевает индивидуальности каждого из участников. Квартет имени Мясковского с полным основанием может быть назван «ансамблем солистов».

Характерная черта квартета — многообразие стилевых

трактовок. Проникновенная теплота, насыщенность звучания отличают исполнение музыки Чайковского; изящество, ажурность игры, отточенность линий проявляются в интерпретации произведений венских классиков; психологизм, ощущение угловатости времени раскрывают артисты в музыке XX столетия.

Почти тридцать лет квартет имени Мясковского выступал в неизменном составе. В начале 80-х годов произошло обновление коллектива. В него вошли Д. Петухов — выпускник класса Л. Мирчина и С. Пешков, заменивший скончавшегося Г. Цомика — своего учителя.

Квартет сохранил свое исполнительское лицо, оставшись верным раз избранным принципам. Ширококое понимание назначения искусства, особая роль педагогической деятельности в судьбе артистов (все участники квартета — педагоги Уральской консерватории), увлеченность — все это по-прежнему характеризует ансамбль.

Как и всегда, коллектив плодотворно работает в этом сезоне. На днях завершается его большая поездка на Дальний Восток, а перед этим были выступления в Архангельской и Мурманской областях, участие в авторском концерте свердловского композитора Н. Пузев в Москве. Квартет в поиске — он живет, трудится, делясь публике радость общения с искусством.

З. ВИЗЕЛЬ,

кандидат искусствоведения;
М. ГОРОДИЛОВА,
музыковед.

Статья из газеты «Уральский рабочий» от 7 апреля 1985 г.

Вспоминает Сергей Пешков, виолончелист, ученик легендарного Г. Д. Цомыка, заменивший его в квартете:

«Думая о Льве Моисеевиче, мне очень хочется вспомнить с какой теплотой мы, квартетисты, к нему относились. Как мы любили его. Просто за то, что он вот такой родной и близкий, добрый, улыбчивый, скромный и умный. За то, что равных ему скрипачей у нас в крае не было! За то, что он был безупречен во всём. Аккуратно подстрижен, костюмчик с иголки, ботинки начищены.

Он зарекомендовал себя неординарным скрипачом с уникальными возможностями профессионала, владевшего всем арсеналом, секретами технического мастерства на особом индивидуальном уровне. Наряду с высоким мастерством мы запомнили его деликатность, скромность в общении с окружающими, что ещё более подчёркивало его личностные качества порядочного, справедливого, принципиального человека, являвшего в глазах окружающих ум, честь и совесть той эпохи. В квартете с ним было всегда очень надёжно, Стабильность, сдержанность, уверенность и безупречность в работе ансамбля вызывали глубокое уважение коллег: как за каменной стеной. Неоднократно Льву Моисеевичу приходилось вести концерты в качестве ведущего, за неимением оного. Он был высоко образованным, эрудированным человеком.

Когда он говорил со сцены, то говорил ровно, спокойно, аргументированно, взвешенно и повествовательно. Слушатели смотрели на него с обаянием и теплотой, слушали его с большим интересом и вниманием. Но когда он начинал играть, его смелая волевая пружина ведущего буквально утягивала нас за собой. Он стартовал с места подобно жожаку стаи. С таким лидером было настолько спокойно, что мы могли себе позволять играть свободно, импровизируя, сиюмоментно проявляясь в творческом самовыражении, купаясь подобно рыбам в просторах морских глубин. Но в то же время пространство, время, ритмический стержень, чувство формы всегда оставались под неусыпным контролем Примариуса. Он был чертовски стабилен! Надёжен! Уверен в себе! Его аппарат был настолько могуч, что подобно мощному локомотиву сметал со своего пути любые технические препятствия. Бывали случаи расхождений в ансамбле и в этом момент, наш «Лёва» сверкнув, обжигая сверлящим взглядом, взмахивал смычком на «цифре», в секунду

разрешая проблему! После чего река вновь спокойно растекалась по руслу. Да! Иметь такого музыканта у себя в партнёрах! Мечта! Мировой уровень!»

Возможно, именно увлечение квартетной деятельностью стало одним из основных поводов для ухода с поста концертмейстера филармонического оркестра: невозможно было совмещать гастрольную деятельность квартета с репетиционным регламентом симфонического оркестра.

Коллеги Мирчина считали, что он обладает уникальным даром совмещать сольную и квартетную деятельность – таких примеров, действительно, не много. И дело даже не в том, что необходима была интонационная перестройка: сложность, известная под теоретическим термином «противоречие между мелодическим и гармоническим интонированием». Основной трудностью всегда была организация времени, поскольку урывками репетировать квартетные программы было невозможно, нужна была тщательная системная работа, строгий репетиционный режим.

Мы, ученики, порой были свидетелями таких репетиций, когда собирались два скрипача квартета и буквально проигрывали вместе целые части сочинения. В совместной игре самое главное именно игра, а не обсуждение каких-то мелочей – считал Лев Моисеевич.





Обновлённый состав квартета:
Лев Мирчин (первая скрипка), Владимир Мильштейн (вторая скрипка),
Георгий Теря (альт), Сергей Пешков (виолончель)





Лев Мирчин (первая скрипка), Дмитрий Петухов (вторая скрипка),
Георгий Теря (альт), Сергей Пешков (виолончель)



Рассказывает Дмитрий Петухов:

«Судьба подарила мне счастье в течение 6 лет (1980-85) творчески общаться со Львом Моисеевичем в квартете им. Н. Я. Мясковского. Мы много гастролировали по всему бывшему Советскому Союзу и за рубежом. Мне выпала редкая возможность играть с моим учителем вместе со знаменитым квартетом им. А. Бородина «Октет» Дмитрия Шостаковича. Это были незабываемые годы, полные разнообразных, порою анекдотических, ситуаций на гастролях в «глубинках».

Одну из таких историй рассказывает Сергей Пешков:

«Помнится, я и мои коллеги – Г. И. Теря, Л. М. Мирчин и Д. П. Петухов – гастролировали по Казахстанской земле. Это было в начале 80-х годов прошлого столетия. Кзыл-Орда. Местная филармония решила нас отправить с классическим концертом в близлежащий аул. Прибыв по месту назначения, мы обнаружили прямо на улице, под открытым небом, «свежесрубленную» площадку. Так называемый подиум. Перед импровизированной сценой стояли рядами также свежие скамейки из досок для зрителей. Вокруг площадки мирно паслись овцы, время от времени они перекликались между собой, на своём языке. Вокруг степь. Был на редкость жаркий день. Солнце палило нещадно. Ведущая концерта вышла на подиум и торжественно объявила программу: «Людвиг ван Бетховен. Квартет №11 Фа мажор!» Скамейки все были заняты публикой. С выходом ведущей все тотчас же притихли, настроив уши на предстоящее действие. Квартет в выше названном составе, две скрипки, альт, виолончель, бодро прошептали к своим станкам. На сцене было настолько тесно, что пульта и стулья буквально вплотную стояли между собой. Поклонившись, мы стали устраиваться за пультами, максимально выискивая наиболее удобную позицию для предстоящего музицирования. В результате ножки моего стула стояли практически на самом краю подиума. Было неприятное чувство дискомфорта, возможного соскальзывания ножек со сцены. Когда мы «выдохнули и сгруппировались», Л. М. Мирчин, 1-й скрипач, взмахнул смычком, и квартет дружным, слаженным унисоном стремительно пустился странствовать по лабиринтам Бетховена. Публика сидела с полураскрытыми ртами, слушала с нескрываемым интересом. Но тут я почувствовал, что кто-то сзади меня пытается обратить на себя внимание. Оказалось,

двое пятилетних, босых, в трусиках с перекинутыми через плечо ляжками, в такт музыке активно дёргали меня сзади за так называемые ФАЛДЫ моего фрака. И, вдобавок ко всему, внезапно заблеяли бараны. В зале раздался хохот. Народ заметно оживился, зашевелился. Стали переглядываться, что-то выговаривая между собой. Кто-то с первого ряда бросился к мальчишкам, пытаясь их отогнать от меня. Квартетисты стали откровенно «ржать». Их «заколбасило» так, что, с трудом доиграв до конца 1 часть, мы вынуждены были перейти на пьесы Комитаса и вскоре завершить наше триумфальное шествие ...»

Свои воспоминания продолжает Дмитрий Петухов:

«Роль артистического воспитания в атмосфере общения с такими большими музыкантами как Лев Моисеевич Мирчин, Георгий Иванович Теря, незабываемое магическое волшебство звучания виолончели Герца Давыдовича Цомыка (мне посчастливилось играть с Г. Д. Цомыком второй квартет К. А. Кацман) для нас, молодых людей - виолончелиста Сергея Пешкова и меня - в таком труднейшем, во многих отношениях, искусстве, каким является струнно-квартетное музицирование, невозможно переоценить.

Во-первых, это воспитание «партитурного мышления» на основе общей художественной концепции произведения, что свойственно в основном только дирижёрам. Во-вторых, чрезвычайно быстрая реакция на выравнивание интонационного динамического, артикуляционного и тембрального балансов в репетиционном процессе и в определённые моменты сценических состояний, то есть наличие высочайшего по своей тонкости и гибкости универсального музыкального слуха, одновременно включающего в себя и слух исполнителя, и слух дирижёра, не говоря уж о воспитании живого чувства ритма.

Мой учитель воплощал всё вышесказанное в совершенной степени. Играя вторую скрипку с таким великим мастером, я практически заново прошёл солиднейшую школу квартетного музицирования, что дало мне огромный творческий импульс на будущее».



Фотографии из гастрольных поездок
(из личного архива Дмитрия Петухова)





Гастроли квартета в Чехословакии
(из личного архива Дмитрия Петухова)

Умение сочетать разные виды деятельности у Льва Моисеевича строилось на том, что он вовсе не считал их разными! Он просто воспринимал их как работу над различными скрипичными произведениями, исполняемыми им в разных составах: для скрипки соло, для скрипки с оркестром, для скрипки и фортепиано, для скрипки в квартете. Он был занят только задачами сочинения, где самому себе отводил довольно скромную роль, что позволяло ему слышать и чувствовать «всё и вся».

«Ты думаешь, ты сможешь совмещать сольную деятельность с игрой в квартете?» – восклицал в мой адрес Георгий Иванович Теря, у которого мы проходили занятия по квартетному классу. «В квартете такая сложная интонация, – продолжал педагог, – что одновременно заниматься сольным исполнительством и быть членом квартета крайне сложно. Это ужас, какие сложности! Это мало кто может совмещать... Вот Мирчин, да, может. Но только он один! Ты знаешь, Мирчин вообще уникален, я тебе скажу!»

Все участники знаменитого в Свердловске, да и вообще в музыкальной культуре советского времени, государственного квартета им. Мясковского – Л.М. Мирчин, Л.С. Тышков, Г.Д.Цомык и Г.И.Теря – составляли, как обычно пишут, «костяк» струнной кафедры Уральской консерватории, что позволило говорить о «золотом веке» в истории существования кафедры.

Легендарный виолончелист Герц Цомык, альтист Георгий Теря, скрипач Лев Тышков вместе с первым скрипачом своего квартета Львом Мирчиным воспитали, каждый по-своему гениально, целые профессиональные школы, по сей день удивляющие жизнеспособностью исполнительских методов и традиций.



Педагогика

Из воспоминаний Дмитрия Петухова:

«Лев Моисеевич, будучи замечательным музыкантом представлял собой чрезвычайно редко встречающийся феномен скрипача, владеющего в совершенной степени всеми формами исполнительского искусства: солиста, ансамблиста, квартетиста, концертмейстера симфонического и камерного оркестров. Этот уникальный артистический опыт всегда присутствовал на уроках нашего учителя, как бы заполняя «творческими флюидами» пространство общения педагога с учеником».

Как и в квартете, педагогическую работу он выстраивал в виде работы над сочинениями. Инструментальные экзерсисы не воспринимались учениками как гимнастика игрового аппарата. Любое упражнение своей конечной целью имело исполнение данного элемента в художественном контексте и не имело отвлечённого характера.

Так же, как и его учитель – известно, что Цейтлин огромное внимание уделял метроритмической стороне исполнения – Мирчин не допускал ни малейшей небрежности в исполнении ритма и большое внимание уделял движению, метроритмической агогике. На уроках он всегда дирижировал, вследствие чего устанавливались, с одной стороны, рамки свободы, с другой стороны улавливались необходимые темповые сдвиги, создавался исполнительский план, темповые градации происходили «по руке», что способствовало постепенному плавному характеру их изменений.

Видимо, исходя из общей установки всеохватности, он проповедовал систему рациональных занятий. Каждое музыкальное сочинение в его представлении предполагало некоторый комплекс задач

(художественных и технических), которые в обязательном порядке нужно было решить. Не допускались никакие «промежуточные» состояния: «немного не в темпе», «немного фальшиво», «чуть-чуть не тот штрих», – всё это категорически не допускалось и подвергалось корректной иронии.

Исполнение произведения и оценивалось с точки зрения выполнения присущих сочинению задач, а не на уровне «понравилось – не понравилось». Безусловно, он шёл на компромиссы, но только если они не шли в разрез с общей идеей сочинения.

Он не был новатором в общепринятом смысле слова. Он был преемником и хранителем традиций своего педагога. Вместе с тем, ему было присуще острое чувство ощущения современности. Он говорил, прослушав исполнение своих учеников, примерно, одно из двух: «Ну, сейчас уже так не играют». Или: «Сейчас играют так!» – и играл сам любое сочинение.

Педагогический показ являлся его излюбленным методом, ибо объяснить музыку гораздо сложнее, чем просто её сыграть. Тем не менее, Мирчин не стимулировал желание подражать, он показывал всегда только направление работы.

Нередко, осмелев, мы сопротивлялись предлагаемому им варианту исполнения сочинения. Нам казалось, что он предлагал всем один и тот же вариант исполнения, на что, улыбаясь, он отвечал: «Ну! Одинаково вы всё равно не сыграете!»

Традиции он рассматривал как чью-то творческую удачу. Он советовал брать из прослушанных записей всё самое лучшее и использовать в своём исполнении. Такой, своего рода, метод компиляции действительно приносил большие плоды. Мы начинали понимать несколько истин: на каком-то этапе необходимо копировать игру великих мастеров, но копирование должно быть не слепым подражанием, а восприятием тех средств выражения, которые ещё не были нами изучены, которые не стали собственными методами.

Иногда Лев Моисеевич довольно твёрдо настаивал: индивидуальность только на основе высокой школы. Предполагая, что мы умеем играть рубато, мы не представляли себе, на сколько далеки мы были от истинно свободного исполнения. Наше неумелое рубато часто походило

на дилетантское музицирование. И только когда мы получили от педагога систему средств, реализующих рубато (естественные ускорения и замедления, мера времени, выделение смысловых элементов, необходимые ферматы, метроритмическая организация, идущая сквозь тактовые разделения текста и прочие исполнительские приёмы), мы начинали понимать, насколько обеднённой была бы наша музыкальная речь, если бы мы продолжали настаивать на сохранности «своего видения», часто основанного больше на спонтанном чувстве, легко теряемом при столкновении с первой возникшей трудностью.

Установленные Мирчиным границы в наших исполнительских планах постепенно превращались в возможности для творчества. Более того, без этих рамок и ограничений невозможно было создать цельный исполнительский план. В чём состояли эти ограничения? Прежде всего, в неукоснительном следовании тексту сочинения. Ритм был неприкосновенен. Когда ты играешь свободно, слушатель должен чётко представлять себе написанный в сочинении ритм, – говорил Лев Моисеевич.



Лев Моисеевич с учениками
(из личного архива А. Надельсона)



Произведение приобретало черты подробной партитуры действий и навсегда теряло мыльные основы псевдосвободы, заключающейся в стремлении играть как хочется. Выходя на сцену, мы были вооружены чётким планом действий, который самым реальным образом располагал к определённой свободе самовыражения.

Лев Моисеевич вооружал нас методами совершенствования, методами саморазвития. Он давал совет исполнения не только конкретного элемента сочинения, хотя и каждый такой элемент мог быть разобран им на несколько тонких, обеспечивающих стабильность, приспособлений, но он сосредотачивал наше внимание на том, как нужно разучивать подобные места в различных сочинениях. Подбирая друг к другу аналогичные эпизоды сочинений, он выводил формулу их изучения, и в результате давал нам, ученикам, не способы изучения произведений, а методы решения исполнительских задач. Такой подход обеспечивал определённую универсальность.

Каждое сочинение представлено было нам на этапе разбора как анализ сложностей и давались сразу пути их преодоления. Если есть проблема, то есть и её решение. Каждый урок начинался с исполнения самых трудных эпизодов. Они выравнивались по отношению ко всему другому тексту. Если на данном этапе решить какую-либо техническую проблему не было возможности, то Мирчин находил слова убеждения, с помощью которых нами принималось решение временно отложить ту или иную пьесу, выбрать другое сочинение.

Популярен был и метод заготовок. Он часто советовал выучивать некоторые эпизоды из произведений, например, коду из Рондо-каприччиозо Сен-Санса. С такими заготовками, по его мнению, можно было выучить произведение за 5 дней, если вдруг понадобится.

Как уже говорилось, Лев Моисеевич был приверженцем системы рациональных занятий. Советская система музыкального образования его устраивала абсолютно. Её преимущество он видел именно в самой системности. Мы называли её системой четырёх «п»: постоянно, постепенно, последовательно и поступенно. Постановка рук должна была отвечать требованиям универсальности, целесообразности, естественности и перспективности.

Постановку учеников (сложившийся игровой аппарат) Лев Моисеевич практически не менял, но показывал наиболее подходящий метод, при котором приём сразу «вставал на место», будто его ждали руки. В ходе изучения таких приёмов постановка как бы менялась, совершенствовалась сама собой.

Отрабатывая с нами техническую сторону исполнения, Лев Моисеевич открывал нам миллион исполнительских секретов, подробно объяснял суть каждого приспособления в тех или иных сложных эпизодах. При этом он обязательно выводил каждый приём на уровень обобщения: «такие (подобные) вещи можно учить следующим образом». «Можно» почти никогда не заменялось схожим «нужно», потому что Лев Моисеевич видел в них огромную разницу. Первое из них оставляло возможность выбора.

Система рациональных занятий не могла обойтись без изучения гамм. Нам было «хуже всех»: мы играли по четыре гаммы одновременно, а затем переходили на исполнение всех гамм. Игра гамм тоже была системной. Лев Моисеевич показывал нам свою систему аппликатур, которая являлась универсальной и позволяла развивать собственное аппликатурное мышление. Универсальность аппликатурной системы, в свою очередь, способствовала формированию аппликатурных стереотипов, которые становились хорошей основой для чтения с листа.

Гаммы исполнялись всегда в штрихах, изучению которых Лев Моисеевич придавал огромное значение. «Ну нельзя учить штрихи на пьесах! К моменту исполнения стакато в произведении, ты должен им уже владеть во всех вариантах!»

Не смотря на это, абстрактных вещей для него в скрипичном исполнительстве не существовало, потому что он, верный традициям школы Ауэра, соприкасаясь ежедневно с тем, что каждое музыкальное произведение и каждый ученик – это отдельная история, придерживался правила, гласящего, что истина всегда конкретна. Используя сильные стороны каждого ученика, свои у каждого, он ставил такие задачи, при котором всё, что было ранее ученику недоступно, вдруг открывалось ему с другой стороны.

Двойные ноты в классе Мирчина должны были быть «пристроенными», он лично стоял рядом и двигал пальцы левой руки ученика,

чтобы заставить его услышать необходимую чистоту интонации двойных нот.

Ещё несколько неукоснительных требований: острое (очень узкое) интонирование полутонов, подготовка пальцев на струнах и безупречное распределение смычка. Всё это характеризовало школу Мирчина как преемника ауэровских традиций.

Лев Моисеевич не любил теоретизировать, говорил, что правила должны быть очень простыми и чёткими, чтобы ими можно было пользоваться в практической жизни, а не писать о них диссертации. (При этом с уважением относился к науке, ибо сам всегда выстраивал системы и дарил их нам).

Мирчин не был педагогом с вечно дружелюбной улыбкой на лице. Он, безусловно, был в своей улыбке искренен, потому что был полон оптимизма. Но бывал он и раздражённым, и рассерженным, и расстроенным, и непреклонным, и дипломатичным, и категоричным. Всё зависело от живой ситуации урока.



Так, он сильно раздражался, занимаясь со школьниками, поскольку не любил повторять по сто раз, не воспринимал и не понимал невыученных уроков, никогда «не прыгал с зонтиком», пытаясь превратить урок с малышами в развлечение. Следуя заветам своего педагога он предъявлял к младшим ученикам «требования большие уже вначале!!! И во всём!!!»¹

Как-то пожаловался, что уже не может заниматься с малышами – не выдерживают нервы, однако до конца своей жизни с ними занимался. Очевидно, постоянно работал над собой, потому что маленькие ученики его очень любили.



Педагогический состав Свердловской школы-десятилетки (струнное отделение)

Слева направо: Л. М. Мирчин, В. Л. Усминский, М.И.Ауздайчер, А.А.Газелериди, В.Малиновский, В. Зворыгин, В.Аверин, С.Р.Онучина, О.А.Хоршева, Т.И.Фейгина, И.М.Мезрина, И.В.Логиновская, Е.Н.Антропова.

¹ Беленький Б. В. Эльбойм Э. Педагогические принципы Л. М. Цейтлина. М., Музыка, 1990, 126 с. С. 78.

Рассказывает дочь Льва Моисеевича: *«Уже в Израиле (в 90-е годы) он преподавал в детской музыкальной школе при большом районном клубе. Как правило, в таких клубах есть несколько музыкальных классов, ученики приходят в назначенное время, занимаются, не утруждая себя и учителя, на радость родителям и бабушкам-дедушкам, демонстрируя им простенькие пьесы и гаммы. Папины ученики учились у него по советской системе: с домашними заданиями, репетициями, открытыми уроками и, самое главное - время от времени он приглашал детей к нам домой послушать записи знаменитых музыкантов, пообщаться в группе, поест сладости и вкусные для них вещи. И к папе стремились попасть учиться. Ему даже приходилось отказывать в приеме - не хватало времени. Факт, что некоторые из его учеников продолжили учебу в музыкальных вузах, становясь профессиональными музыкантами».*

Нельзя не сказать об отношении Льва Моисеевича к репертуару. Как у всякого педагога, у него были свои пристрастия. Он почему-то не любил концерты Л. Шпора – «Ну как можно учить детей на концертах Шпора?». Избегал давать Скерцо Брамса – «Пустяковая пьеса, сыграешь её без меня!». Охотно давал Русский танец Чайковского – «детская пьеса, казалось бы, а как много в ней всего!».

Мелодия Глюка проходила как образец работы над распределением смычка, давалась характеристика вибрато, в отношении ритма он добивался в пьесе ровности шестнадцатых. Показывал и рассказывал сочетание агогики с точным исполнением ритмического рисунка, ровным движением шестнадцатых нот.

В целом, верный школе Ауэра, он «вёл» учеников по индивидуальной линии репертуара, приговаривая: «У тебя это должно получиться», «тебе это подойдёт», «не думаю, что это будет сыграно удачно», «я думаю, это сочинение в твоей программе будет лишним». При этом создавалось впечатление, что ученики сами, как положено в консерватории, выбирали свои программы. Урок начинался с вопроса: «Что поиграем?»

Итоги педагогической работы Льва Моисеевича выражаются в его учениках. Благодаря отчётным документам, которые составлялись для аттестационных комиссий, мы можем сказать, что все выпускники класса Л. М. Мирчина (в консерватории и аспирантуре) – известные

исполнители, артисты и солисты симфонических оркестров, преподаватели вузов, училищ и музыкальных школ, – профессионалы, продолжающие дело своего педагога и вспоминаящие его с благодарностью, возрастающей с каждым пройденным годом насыщенной профессиональной жизни.

Леонид Элькин, заслуженный артист России:

«Лев Моисеевич – замечательный музыкант, педагог и удивительной души человек. Его любовь и преданность музыке невозможно переоценить... Мне повезло... Я учился у выдающегося мастера. Хорошо помню нашу работу над Чаконой (Баха). Это были захватывающие занятия. Лев Моисеевич не давил на меня, внимательно выслушивал все мои, порой, неожиданные музыкальные предложения и как-то незаметно для меня отсекал все лишнее. Лев Моисеевич был настолько интеллигентен и тактичен, что я даже не заметил, как многому у него научился».

Владимир Рева, профессор Уральской консерватории:

«Мне посчастливилось учиться по камерному ансамблю в Свердловском музыкальном училище имени П. И. Чайковского и в ассистентуре-стажировке при Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского у Льва Моисеевича Мирчина. В своей педагогике он опирался на высочайшие принципы советской скрипичной школы, а также всегда стремился к овладению новым».

Лев Моисеевич жил недалеко от меня, и мы часто вместе ходили пешком из консерватории. Это были увлекательные беседы о музыке, исполнительстве, педагогике, методике, проблемах интерпретации и многом другом. Давая неоценимую информацию, Лев Моисеевич с неподдельным интересом вбирал знания от собеседника, живо интересуясь его мнением. Мы, его ученики, доверяли ему безоговорочно, а слова его были не суетны. Он никогда не навязывал что-либо и всегда оставлял выбор за тобой».

Это была Личность с большой буквы, человек, находящийся в постоянном поиске, развитии, движении к познанию и самосовершенствованию...»



Лев Мирчин с коллегами
(фотографии из архива Дмитрия Петухова)



Из воспоминаний Александра Надельсона:

«В декабре 1970 года, когда я окончил службу в армии, я стал думать, где продолжать учебу. И мой учитель по камерному ансамблю и квартету Владимир Иванович Айвазов посоветовал мне поступать в Свердловскую консерваторию к Мирчину. Он помнил его по Баку еще в юном возрасте. И я решил последовать его совету.

Мирчин проводил консультацию в 55 классе консерватории. Когда я вошел в этот класс, я увидел человека невысокого роста со смуглым выразительным лицом и черными волнистыми волосами. Контрастируя с явно южной внешностью, в разговоре проявлялась уравновешенность его характера. Лев Моисеевич задал мне несколько вопросов. Внимательно выслушал меня, мою игру и что мне запомнилось, указал на поверхностность моего звукоизвлечения.

Позднее, когда я уже начал заниматься у Льва Моисеевича, я понял, что попал в класс высшего мастерства. Исполнительские задачи, которые он ставил перед учениками, были очень высокими...

Принесённое на урок произведение Лев Моисеевич, как правило, выслушивал до конца, а потом делал самые существенные замечания. Я не помню его отдельной работы над постановкой и техникой. Технические проблемы решались в процессе работы над произведением. Если ему что-то не нравилось в исполнении, он отрицательно качал головой или удивленно-сокрушенно вопрошал: «Как так можно играть?». Были моменты, когда во время моей игры Лев Моисеевич отворачивался к окну, видимо, задумавшись о чем-то своем, но потом, повернувшись ко мне, делал исключительно точные замечания...

Лев Моисеевич ориентировал нас, своих учеников, на высочайшие образцы исполнительского искусства певцов и инструменталистов. Запомнились такие его высказывания: «Исполнение должно быть строгим, но внутри все должно кипеть», – имея в виду внутреннюю его энергетику. Он также говорил, что, подобно актерам, которые ярко гримируются и утрированно выпукло озвучивают свои роли на сцене, ориентируясь на последние ряды зала, так и музыкант, учитывая акустику зала, должен укрупнять динамику исполнения произведения. Или, например, говорил, вторя Шаляпину, что музыкант, играя на сцене, должен не слишком увлекаться и,



Александр Надельсон и Лев Моисеевич Мирчин
(из личного архива А. Надельсона)

слушая себя как бы со стороны, контролировать свою игру, свои эмоции.

Я учился у Льва Моисеевича в консерватории и в ассистентуре-стажировке. И эта учеба была исключительно плодотворной. Занятия у него воспитали у меня те высокие критерии понимания музыки и ее исполнения, которыми я до сих пор руководствуюсь в своей исполнительской и педагогической практике».

Лев Моисеевич Мирчин вошёл в нашу жизнь прежде всего как учитель, наставник. И здесь можно воспользоваться его собственным выражением – «вся жизнь больше, чем профессия» – и сказать, что, обучая игре на скрипке, он прежде всего учил нас быть культурными людьми.

Отношение к инструменту у него было поистине святое. В воспоминаниях Ирины Сендеровой содержится весьма показательный случай:

«По договоренности с руководством филармонии, Лев Моисеевич иногда присылал на концерты вместо себя своих учениц. Считал, и справедливо, что для них это прекрасная артистическая школа. Приходили они всегда с безупречно выученным репертуаром, играли хорошо, но сценически были зажаты, приходилось всему их учить.

Однажды пришла новая студентка, Лена, играла эмоционально, выразительно, но когда я стала рассказывать об устройстве скрипки: гриф, эфы, обечайки, и делать над скрипкой пассы руками, она вдруг выпустила ее из рук, и инструмент полетел на пол. Я поймала скрипку в паре сантиметров от пола, успев покрыться холодным потом. Как и Лена, которая почему-то подумала, что я возьму скрипку... Вечером мне позвонил Мирчин, чтобы узнать впечатления от игры своей студентки, – он всегда интересовался всеми деталями их выступлений. И я рассказала о случившемся... Он сразу сказал: «Это мое упущение. Я не научил, что исполнитель никогда не должен выпускать свой инструмент из рук.» И заверил меня, что такое никогда больше не повторится».

Рассказывает Дмитрий Петухов:

«Помню, что довольно часто Лев Моисеевич собирал свой класс у себя дома для прослушивания великих музыкантов: скрипачей, виолончелистов, пианистов, певцов. Широта кругозора нашего педагога была поразительна: он знал огромное количество интерпретаций не только скрипачей, но и всех струнников, пианистов, певцов и даже среди музыкантов-духовиков знал великих исполнителей».

Как-то он спросил одного из учеников, понравилась ли ему прослушанная запись, и, сам испугавшись возможного ответа, сказал: «Все играют хорошо! Но у кого-то что-то может понравиться больше, а у кого-то – меньше. Интерпретация не может устраивать всех абсолютно!».

Мы в то время увлекались «Виртуозами Рима». Лев Моисеевич, чувствуя наше «тяготение ко всему иностранному», как-то вмешался: «Ну, римские виртуозы играют, конечно, замечательно, но вот наши «Виртуозы Москвы» играют ещё лучше!».



Лев Моисеевич с Дмитрием Петуховым
(фотография из архива С. Пешкова)



Лев Моисеевич с концертмейстером (в Израиле)

Безусловно, не все ученики Льва Моисеевича Мирчина стали преуспевающими профессионалами, но в душе каждого ученика он оставил свой неповторимый след. *«Последние несколько лет, – рассказывает Елена Татиевская, – была у него ученица, Томочка, очень способная и желающая заниматься, она пришла к нему в 6 лет. Когда папа уже не смог работать, она сказала маме: Я подожду, когда он выздоровеет, и буду опять с ним заниматься. Когда папа ушел из жизни, Томочка год промучилась у другого педагога, а потом вообще бросила скрипку...»*

Узнав о том, что мы готовим к публикации статью о Льве Моисеевиче, Тома написала нам следующие слова, которые, по общему мнению, как нельзя лучше подходят для заключения:

«Лев Моисеевич был моим первым учителем, человеком, который в сущности открыл для меня этот прекрасный инструмент – скрипку. Он научил меня, как нужно правильно держать её и как извлечь из неё максимально красивые звуки. Лев Моисеевич обучал меня играть на скрипке – и делал он это как-то по-своему, особенно. Хотя после него у меня не было много преподавателей – всего два, но они – да и все музыканты и скрипачи, которых я встречала на семинарах и концертах, отличались от Льва Моисеевича – наверное, все-таки потому, что он был моим первым учителем, и я всех сравнивала с ним. Ни с кем из последующих преподавателей я не чувствовала себя так, как с Львом Моисеевичем, хотя они были тоже очень хорошими преподавателями, и у каждого были какие-то свои уникальные методы преподавания. Лев Моисеевич полностью изменил мои взгляды на музыку, он очень помог в развитии моего слуха и передал мне свой громадный опыт. Он всегда давал понять, что я ему очень важна, и неважно, сколько учеников находилось на данный момент на уроке. Он вкладывал очень много сил и терпения, обучая меня – и в то же время он преподносил мне все это в максимально доступной для меня форме. Если бы у меня была бы хоть малейшая возможность его увидеть, я бы была бесконечно счастлива поблагодарить его за все, что он сделал для меня. Он открыл мне окно в этот прекрасный мир музыки, и он навсегда останется величайшей личностью в моей жизни»¹.

¹ Агаева Тамара, 16 лет, ученица школы по 2-м специализациям – музыка и философия. Тома учится в 11 классе школы «Рамот» в Бат-Яме.



Лев Моисеевич с Тamarой Агаевой
(фотографии из семейного архива Л. М. Мирчина)



Несколько памятных нюансов к портрету

Лев Моисеевич щедро делил себя между всем, что ему было интересно, и всё это возвращалось в скрипку, в его исполнение, обогащая его новыми впечатлениями, художественными ассоциациями, новым взглядом на обычные вещи.

Лев Моисеевич всей своей жизнью демонстрировал свой любимый тезис о том, что музыка – это не вся жизнь. Он любил свою семью, очень чутко ей занимался, увлекался спортом (вместе с заведующим кафедрой Г. И. Терей они бегали по утрам). *«Уже в зрелом возрасте, – вспоминает дочь Елена, – папа увлекся бегом трусцой. Его настольной книгой была книга Гилмора «Бег ради жизни»¹. Он продолжал бегать и в Израиле, пока врач не запретил это из-за проблем с коленями».*



Лев Моисеевич любил фотографировать, раздаривал ученикам свои фотографические опыты, 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 им. Мясковского. Иными словами, мы вовсе не были людьми,

¹ Гилмор Г. Бег ради жизни. Бег трусцой с Артуром Лидьярдом. М., «Физкультура и спорт», 1973 - 120 с., илл.

ограничившими себя профессией.

Умея тщательно планировать своё время, он занимался спортом, любил природу, прогулки в любую погоду, увлекался коллекционированием, мастерил всякие поделки из природных материалов, занимался фотографией, любил дачу, иначе говоря – он делил себя на профессию, семью, друзей, коллег, учеников и, казалось, всё успевал по максимуму.

Рассказывает Сергей Пешков:

«В быту, дома, на даче это был радушный, тёплый, улыбчивый человек. Случалось с ним и на рыбалке побывать. Правда, несмотря на достаточно частую поклёвку, на его удочку так никто и не клюнул, хотя у других клевало и достаточно часто. Всё дело было в том, что Лев Моисеевич никогда рыбалкой не увлекался и пошёл на неё исключительно по просьбе внука Саши. В руках у него была кривая палка, на ней чуть ли не бельевая толстая леска, крючок на крупную добычу и червяк, жирный и непомерно большой. Река Сысерть на это не рассчитывала. Прошёл час. Кругом клюёт! У деда Сашиного – нет. Тут Саша тихо заскулил. Тогда я предложил Саше свою удочку, и каково же было его ликование, когда леску резко повело вглубь! «Саня! Тащи!» – закричал я. Саня потащил на себя из глубины довольно сильно сопротивлявшегося окуня. И – о! Победа! Окунь был пойман. «Деда! Деда! Я поймал рыбу!» Деда пордовался за внука. А в конце рыбалки, так и не поймав ни одной рыбки, сокрушённо выдавил: «Ну как это можно! За это время столько книг можно было прочитать!»

Из воспоминаний дочери Льва Моисеевича Елены:

«Папа был предан семье. Сколько себя помню, всё свободное время он занимался с нами: что-то строил, клеил, вырезал, пилил, вовлекая меня и Женю в процесс создания вещи. Папа учил нас кататься на велосипеде, лыжах, научил плавать. С внуками своими тоже был в постоянном контакте: с Сашей разговаривал о политике, истории, разглядывали и изучали марки, которые он давно собирал. Постоянная тема разговоров была о космосе. И недаром Саша пошел учиться на авиаинженера на факультет аэронавтики в Хайфский Тахион! Внукам он был постоянным примером любви к музыке. Они занимались на пианино и на флейте.



Лев и Эстер после свадьбы



Дочери Елена и Евгения с родителями. 2005 год



Внук Саша



Внучки Лариса и Марина. 1998 год



С внучкой Ларисой



С внучкой Мариной



Лев Моисеевич и Эстер Тимофеевна с внучкой Мариной. 2006 год



Вся семья в сборе

Папа был однолюбом. Когда мама заболела и уже почти никого не узнавала, он садился рядом и гладил ее руки. Когда ее не стало, папа тосковал, и только музыка помогала ему преодолеть тоску. Он продолжал заниматься с детьми, играл, где только можно.



С младшей внучкой Ларисой (Жениной дочкой)
(из семейного архива Л. М. Мирчина)

Папа очень хорошо фотографировал, он увлекался съемками, снимал и нас, и своих коллег и студентов, и пейзажи, городские и природные. И учил фотографировать меня и Женю. Я помню, как мы закрывались в темной ванной комнате, оборудованной увеличителем, кюветами с проявителем и закрепителем, и при свете красной лампы фокусировали кадры на белых листочках фотобумаги, а потом с замиранием сердца разглядывали постепенно проступающие контуры фигур на фотобумаге в ванночках... Кроме фотосъемок папа увлекался и киносъемками.

Он купил киноаппарат, и до сих пор мы можем смотреть на экране движущиеся кадры жизни нашей большой семьи, домашние сценки членов квартета им. Мясковского – Тери, Тышкова и Цомыка, был даже сделан смешной игровой фильм с нашим участием, с собакой Марсиком и мамой – «Четыре дачника и собака». Сообща придумывался сценарий, рисовались вступительные кадры с названием фильма и титры (фильм был немой), снимались сцены на даче. Другим папиным хобби было собирание марок. Причем, тема была по тем временам очень популярная – космос. Папа выписывал марки отовсюду, покупал в филателистических магазинах, общался с такими же, как он, энтузиастами. И мне, и Жене показывал свои приобретения, мы искали, где находится страна, в которой была выпущена та или иная марка или блок.

И если мама была олицетворением порядка и уюта, то папа был для меня и Жени наставником и образцом для увлечений и расширения кругозора.

Папа на даче увлекался поисками интересных корней и коряг, березовых капов и наростов, чтобы потом из этого с минимальными изменениями природных форм изготовить вазу, ножку для настольной лампы, шкатулку и т.д. До сих пор у меня и Жени стоят уникальные вещи, сделанные папиными руками.





С композитором Сарой Фейгин



С композитором Яном Фрейдлиным

Из времени, более близкого к нам, могу добавить такой штришок. Папа очень много делал совершенно бескорыстно, в силу своей природной интеллигентности. Он мог заниматься с учеником сверх положенного времени бесплатно. А концерты, которые папа со своим аккомпаниатором Костей Захаровым давал в музыкальной школе в небольшом зале! Вход свободный, музыка и исполнители замечательные, слушатели ценили каждый такой концерт, часть из них записана на видео и аудио. Местные композиторы свои произведения создавали с учетом папиного мастерства.

Где-то в начале 90-х, уже здесь, был у папы один ученик, уже пенсионер, но большой любитель классической скрипичной музыки. Когда-то, в детстве, год или два, он учился игре на скрипке, и вот на пенсии, уже за 70 лет, он, побывав на одном из концертов городского оркестра в парке, нашел папу и уговорил его поучить его. За небольшие деньги папа занимался с ним, а у старичка памяти уже не было, каждый урок он начинал терзать одну и ту же пьесу, пока их занятиям не пришел конец».

Этот рассказ продолжает дочь Льва Моисеевича Евгения:

«У папы был один необычный ученик. Его возраста или даже старше. Кажется, его звали Абрам. Он и его семья не имели никакого отношения к музыке, из рабочей династии, кажется, шахтеры, выходцы из Польши. Этот Абрам всю жизнь очень любил музыку и мечтал научиться играть на скрипке. Он боготворил папу, очень внимательно его слушал, старался, а папа его хвалил. Правда, потом нам с добродушной смешинкой рассказывал, как Абрам сыграет мелодию, сфальшивив в паре мест, и очень довольный спрашивает папу: «Ну как я?» Папа с ним занимался много лет, пока тот не заболел. Тот платил папе символическую плату (иначе не соглашался), которую папа по очереди отдавал внукам.

К нам на Мичурина всегда приходили студенты и ученики. И это было нашей повседневной жизнью. Я помню, когда приходил Саша Газелериди, то я, будучи совсем девчушкой, его тихонько ловила у порога и просила шепотом: Саша, покажи фокусы. И он показывал, пока папа не выходил из комнаты, делал вид, что очень сердится, и вопрошал: «Ты заниматься пришел или развлекаться?»

У нас всегда празднование Нового Года проходило с большой выдумкой, смехом и весельем. Кем только папа ни был! Однажды мы построили настоящий индейский вигвам, а вместо стола был ковер, и наши пожилые дедушка и тетушки вынуждены были сесть на ковер на пол. Но долго, конечно, не выдержали, и мы поставили стол. А папа изображал, конечно, индейца. И в тот Новый Год к нам забрели его студенты. К сожалению, не помню точно, кто, но смеху было! Он не стеснялся выглядеть смешным».



«Мне хочется отдать должное бабушке (папиной маме) и маме, – продолжает Евгения, – в том, что они, сильные и интересные личности, отдали себя на служение таланту, дару папы. Они сумели в свое время создать такую атмосферу дома (про кулинарные таланты обеих я уже молчу), что любой входящий на ул. Мичурина чувствовал себя комфортно и свободно. Эта традиция продолжалась и в Израиле».



Л. М. Мирчин с выпускниками разных лет



Израиль как этап жизни

В 90-е годы Лев Моисеевич, уже став пенсионером, с семьёй уезжает в Израиль.

Там он тоже старался заниматься «всем». Играл в оркестре, выступал с концертами, преподавал.

«Квалификация папина была настолько высокой, – пишет Елена Татиевская, – что во всех оркестрах, с которыми ему довелось выступать здесь, он сидел за пультом концертмейстера. И как факт – почти все, с кем папа сталкивался по работе, с учениками и их родителями, с музыкантами (конечно, выходцами из России), звали его не по имени, как здесь принято, а по имени-отчеству: Лев Моисеевич. Знак высочайшей степени уважения».

Почти всю жизнь проживания в Израиле он проработал в музыкальной школе Барбур. Там проходили постоянные концерты его учеников.

Из воспоминаний З. А. Визеля:

«Переезд Л. М. Мирчина в Израиль в начале 90-х годов многое изменил в его жизни, как и у всех нас. Но основные духовные и профессиональные ценности остались неизменными. Поступить в оркестр, соответствующий его профессиональному уровню (в Тель-Авиве, Иерусалиме), он не мог – к аудиции не допускались и не принимались люди пенсионного или предпенсионного возраста; то же и в соответствующих учебных заведениях – академиях или колледжах, тем более без знания языка. Но сидеть без дела, проводя дни на дворовой скамеечке, как многие в его возрасте, он тоже не мог. Некоторое время он был концертмейстером в небольшом симфоническом оркестре при Израильском женском обществе в Тель-Авиве, который вскоре прекратил свое существование из-за

отсутствия спонсоров.

Потом я его встретил несколько неожиданно. В центре Тель-Авива есть небольшая пешеходная улица, закрытая для транспорта, где по вторникам и пятницам художники, ювелиры, скульпторы, стеклодувы и пр. выставляли на продажу свои изделия. Нечто вроде «Малого Арбата» в Москве. Контора, в которой я работал, находилась неподалеку, и я иногда там прогуливался. Как-то раз я там услышал звуки струнного квартета, подошел и увидел играющего Мирчина. Признаться, я был несколько шокирован: как это – такой музыкант, профессор, и играет на улице, на базаре. Видя мое смущение, Л.М. сказал просто: не так важно где играть, важнее, как и что играть. Тем более, что эти выступления финансировались городским управлением культуры. А открытые футляры, куда слушатели бросали монеты, тоже ничего зазорного не представляют, каждый здесь продает свой труд. В принципе все правильно. А деньги, и вообще заработки, были не лишние, ведь на социальном пособии особенно не разгуляешься. Но не это было первопричиной его поисков, а неизменная потребность в профессиональной деятельности, пусть и иного уровня.

Потом Лев Моисеевич поступил на работу в музыкальную школу, где вел класс скрипки. В этой школе он ежегодно давал сольные концерты с серьезными программами. Концерты эти были бесплатные, аккомпанировали ему серьезные профессиональные пианисты. Он нас всегда извещал об этих концертах, и мы их не пропускали. Публики бывало не много, в основном знакомые и друзья из прежних времен, иногда забредали туда и его ученики или их родители. Эти концерты нужны были в первую очередь ему самому, для сохранения своего профессионального уровня и чувства самоуважения».

Из воспоминаний Александра Надельсона:

«Когда в апреле 2000 года я с семьей переехал в Израиль, то мы вначале гостили у родственников жены в Ашкелоне, а потом у моей сестры в Реховоте. Оттуда я связался по телефону со Львом Моисеевичем, жившим в Холоне. Он приехал на своей машине и забрал меня к себе. Встреча была радостной и теплой, мы не виделись почти двадцать лет. За столом сидела вся его семья. Было столько вопросов, рассказов,

воспоминаний! Я как будто снова оказался в квартире Льва Моисеевича на улице Мичурина в Свердловске.

В дальнейшем мы встречались редко из-за того, что я начал работать в симфоническом оркестре Хайфы на севере страны, а Холон находится в ее центре, чуть южнее Тель-Авива. Но связь наша не прекращалась, мы говорили по телефону, Лев Моисеевич многим мне помогал.

Летом 2010 года я последний раз встретился со Львом Моисеевичем. Несмотря на то, что он был уже тяжело болен, он с интересом просмотрел привезенную ему программу нашего оркестра на будущий сезон и, обратив внимание на имя дирижера Томаса Зандерлинга, сказал: «Я играл с его отцом Куртом Зандерлингом». В тот момент он был еще озабочен сохранностью своей скрипки, так как ей требовался футляр большего размера, и попросил меня найти такой.

Лев Моисеевич был замечательным скрипачом и музыкантом. Его исполнительскому стилю была свойственна гармоничность, в игре проявлялись его человеческие качества: благородство природы, цельность личности и внутренняя духовная сила. Искусство Льва Моисеевича-педагога было неотделимо от его искусства исполнителя. Именно его высочайший музыкально-исполнительский уровень делал его преподавание классом высшего мастерства».

На скрипке Лев Моисеевич, по свидетельству дочери, «играл до последних месяцев своей жизни, пока руки держали скрипку». Так он и вошёл в жизнь всех, кому посчастливилось с ним общаться, как человек со скрипкой в руках.

Из воспоминаний Дмитрия Петухова:

«После 1990 года, когда Лев Моисеевич уехал в Израиль, у меня и у многих его бывших учеников долго не проходило чувство, что мы осиротели. В дальнейшем я общался с ним только по телефону, поздравляя его с днём рождения, и, иногда, просто делился различными новостями с любимым учителем, доставляя ему большую радость.

Уже находясь в Колумбии, я смог послать Льву Моисеевичу подробное письмо и некоторые видео и аудио записи с моим участием. Последний раз я разговаривал с моим учителем в октябре 2010 года. Он много говорил о любви ко всем своим ученикам, что очень благодарен за нашу память о нём».

Искусство скрипача

»» Авшалом БЕЙ-АРЬЕ

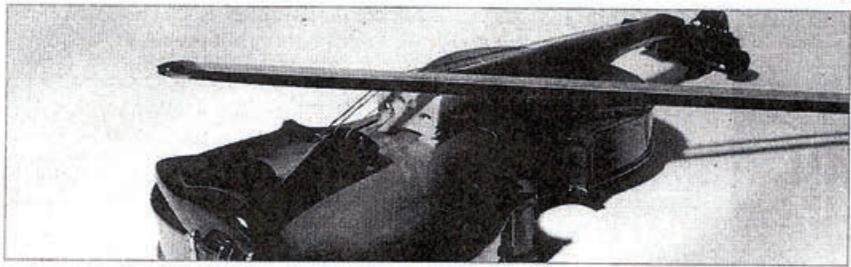
Мало кто из современных скрипачей решается на сольный концерт. Нет, я не имею в виду концерт с аккомпанементом фортепьяно, гитары или оркестра, когда даже в самых виртуозных пьесах есть паузы и партнер по ансамблю дает скрипачу перевести дух. Я говорю о сольном концерте, в котором скрипач на сцену выходит в гордом одиночестве. На моей памяти за последние 20 лет так делали Минц, Цехетмайер и Венгеров, и всякий раз это было событием из ряда вон выходящим. Полагаю, будет событием и концерт 21 апреля, который состоится в тель-авивской консерватории центра «Бейт-Барбур», хотя скрипач, который выйдет на сцену, менее знаменит, чем вышеназванные, но не менее достоин. Лев Мирчин — уроженец Баку, давшего музыке большого скрипача Юлиана Ситковецкого. Как и Ситковецкий, Мирчин переехал в Москву и закончил консерваторию у великого музыканта Льва Цейтлина. Заслуги Цейтлина перечислять невозможно в рамках этой статьи, отмечу лишь, что он был учеником Ауэра, создателем легендарного Персимфанса и воспитателем нескольких поколений

блестящих музыкантов. Лев Мирчин после окончания консерватории уехал в Свердловск (нынешний Екатеринбург) и 13 лет прослужил концертмейстером тамошнего симфонического оркестра, входившего в число лучших в СССР. Руководил оркестром знаменитый дирижер Паверман, а кроме него на подиум поднимались многие лучшие дирижеры того времени. Мирчин был не только концертмейстером, он часто солировал, исполнив концерты Брамса, Сибелиуса, Чайковского, Эльгара... словом, почти все классические скрипичные концерты. А среди аккомпанировавших ему дирижеров были Стасевич, Гергиев, Чистяков... Из оркестра Мирчин ушел, организовав и возглавив струнный квартет имени Масковского. Квартет существовал 30 лет (!) и сыграл огромное количество музыки во всех уголках СССР и даже пару раз выступил в Чехословакии — «высшая награда» для коллектива, состоявшего на 75 процентов из евреев.

В результате скрипач Мирчин оказался в стране, где процент евреев приближается к ста. С 1990 года Лев в Израиле. Вначале он был концертмейстером четырех оркестров, организованных «под

большую алию», — камерного в Яффо, симфонических «Вицо» и Бат-Яма и камерного оркестра Амоса Меллера. Когда все эти начинания закончились и остались лишь сложившиеся ранее коллективы, в которых концертмейстеры уже были, Мирчин ограничил свою деятельность педагогикой и сольными концертами. Бывший профессор Свердловской консерватории стал педагогом тель-авивской консерватории в «Бейт-Барбур», не только воспитывая юных скрипачей, но, совместно с композитором Сарой Фейгиной, издавая сборники скрипичных пьес на темы израильских песен. Регулярно Лев Мирчин дает концерты в разных израильских концертных залах и клубах, как правило, играя в ансамбле с пианистом Захаровым. На этот раз нам предстоит услышать целую программу музыки для скрипки соло. Это знаменитая «Чакона» из партиты Баха, 5 каприсов Паганини, «Соната-баллада» Исаи, «Речитатив» и «Скерцо» Крейсlera и соната для 2 скрипок Прокофьева — здесь партнером Льва Мирчина выступит его ученик, а ныне студент тель-авивской академии Марк Тиктнер.

Тель-Авив, «Бейт-Барбур», 21 апреля. Начало в 19.30.



Из личного архива А. Надельсона



Лев Моисеевич с учениками



Класс Льва Моисеевича (более поздний период)



Класс Льва Моисеевича с аккомпаниатором



Лев Моисеевич после концерта. 2004 год

«Практическая философия» Льва Мирчина

2009 г.
Фотография Михаила Лисмана. Израиль.

Один из известных учеников Л. М. Мирчина – скрипач, профессор, писатель, философ – Дмитрий Петухов назвал педагогическую систему Льва Моисеевича Мирчина «практической философией музыкально-технического воспитания». В свою очередь, осмысливая педагогическое наследие Мирчина в виде оставшейся в умах его учеников системы скрипичной игры и педагогики, я назвала её школой рациональной игры. Если вдуматься, то здесь нет противоречия, если понимать философию как «любовь к мудрости», а рациональность как разумность, осмысленность. Прочитав воспоминания Дмитрия Петухова, я соглашаюсь с тем, что дело, которому наш учитель посвятил свою жизнь, остаётся в его учениках, живёт и развивается.

С целью продолжить разговор о педагогическом наследии Льва Моисеевича Мирчина, я обратилась к опубликованным ранее фрагментам из своей книги ¹.

«Моя жизнь идёт на диминуэндо...» – поделился своими ощущениями Лев Моисеевич, когда его навестила в Израиле его ученица – Татьяна Кулешова ². 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 предоставляла 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.

Попад впервые в дом на ул. Мичурина, на 50-летний его юбилей, который отмечался «по-семейному» – дома – и который был по существу расширенной встречей настоящих и выпустившихся учеников, среди которых практически каждый был состоявшейся личностью в музыкальном искусстве, я в дальнейшем с большим удовольствием принимала его приглашения «позаниматься дома». По традиционно-советским представлениям об учениках как членах семьи,

¹ Фрагмент из опубликованной главы «Скрипичная школа Льва Мирчина» в книге: Иволина, Л.Ф. «Вникнуть в дух сочинения...». Размышления об искусстве музыкального исполнительства: метод, пособие. В 2 ч. Ч. 2. «Служить мгновенью» / Л.Ф. Иволина; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. - Пермь, 2013. - 313 с.

² Артистка оркестра Уральской филармонии, г. Екатеринбург.

Лев Моисеевич проводил уроки и встречи по поводу и без у себя в гостиной, и меня не покидало ощущение уюта и доброжелательности, которые там царили.

Мирчин любил проповедовать безупречность исполнения и сам, видимо, стремился к этому всю жизнь. Я не помню случая, чтобы Лев Моисеевич дал повод усомниться в собственной стабильности. Неоднократно я приводила в пример ставшую знаменитой историю, когда он вынужден был заменить неприехавшего гастролёра на исполнении скрипичного концерта Хачатуряна. Рассказывают, что Лев Моисеевич узнал об этом за пять дней. Помню своё ощущение, сидевшей в зале и уже знавшей, что такое – почти сорокаминутный концерт, требующий громадной выдержки: «нескрипичная», напряжённая первая часть с мощной крупной динамикой, много «колодки», деташе, сложные вступления, яркая развёрнутая каденция, затем драматическая вторая часть, наполненная ожиданием возрастающего подъёма, кульминация на пике мощного оркестра, а в завершении достаточно «моторный» финал, изобилующий различными повторениями, сложными комбинированными штрихами. Лев Моисеевич исполнил концерт совершенно.

При этом безупречность трактовалась им не просто как игра «без ошибок», а как исполнение, с которого можно сразу делать «запись», без повторений и «переписываний». Им учитывалась, прежде всего, инструментальная безукоризненность интонации, чистота звука, отсутствие технических случайностей, недопустимость текстовых погрешностей, стилистическая точность, переведённая на язык чисто инструментальных средств, выразительность фразировки.

Скрипка у Льва Моисеевича звучала сказочно. Напомню: у него был редко встречающийся тип вибрато – фаланговый, четвёртым пальцем он вибрировал, как всеми остальными. Его кантилена поражала теплотой звучания и потрясающей осмысленностью; распределение смычка, которому он придавал глобальное значение, всегда было запланированным и безупречным.

После «знаменитого» случая с Концертом Хачатуряна я, на правах ученицы, поинтересовалась, как вот так быстро, за пять дней, можно «сделать» громадный концерт. «Н-ну, вот понимаешь, – так часто начинались ответы Льва Моисеевича, – надо всегда иметь

такие вот «заготовки». Когда вот понадобилось – и взял, и сыграл».

Исполнительская манера Льва Моисеевича, его индивидуальность, система подготовки к выступлениям, направленность его педагогических взглядов привели к возникновению такого явления как скрипичная школа Мирчина. Конечно, при жизни педагога явление это не обсуждалось, но качественно явно ощущалось.

Какими аргументами можно сопроводить данное утверждение, тем более, что рядом с Львом Мирчиным работали не менее яркие педагоги, также давшие стране немало блистательных учеников? Была в школе Мирчина определённая специфика, которая и заслуживает, на наш взгляд, пристального внимания и, может быть, достойной оценки.

Прежде всего, остановимся на признаках существования самой «школы», т.к. сам Лев Моисеевич из прирождённой скромности её таковой не считал.

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.

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 самостоятельной творческой деятельности, 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 деятельность, 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, следствием которой является хроническая «утечка» талантов в столичные учреждения искусства, позволяет говорить 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, сменив место учёбы или будучи приглашёнными в столичные учреждения культуры.

Но именно массовое музыкальное воспитание, вызванное увеличением количества концертных организаций, ростом числа оперных театров, симфонических и камерных оркестров, определило громадный



Фотография из архива Л. Ивониной

спрос на профессиональных музыкантов, характерный для второй половины 20 века ¹. 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 целенаправленно 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 последнее время было опубликовано достаточное количество материалов, свидетельствующих о том, как выдающегося скрипача, профессора, одного из основателей советской скрипичной школы постепенно вытесняли из состава профессуры ².

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 «приспосабливал» все идеи к требованиям сегодняшнего дня. Само чувство современности, безусловно, было им унаследовано у Цейтлина, известного как неутомимого новатора.

«Н-ну, вот сейчас уже так не играют», – эта знаменитая фраза часто звучала в классе Льва Моисеевича. Он брал в руки скрипку и играл так, как, по его мнению, необходимо было играть «сегодня». 50-летний 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».

¹ Ямпольский. И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, стр. 14.

² Письма профессора Льва Моисеевича Цейтлина. Публикация Виктора Данченко. Примечания и послесловие – Артура Штильмана <http://www.7iskusstv.com/2009/Nomer1/Shtilman1.php>

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 «собранной» 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, слушаю тебя, отвлекаешься и начинаешь думать о другом». Далее шёл рецепт: «Здесь играют так, вот здесь делают расширение, 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 происходила метаморфоза, отражающая ломку, иногда болезненную, на первых курсах и превращение, внятное, осязаемое, почти невероятное, скрипача из дилетанта в музыканта-профессионала.

Уже позднее, для себя я 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»¹ 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»², именно его уважительное отношение к достижениям предыдущих поколений, его борьба против «догм, традиционализма и пустого, бессодержательного виртуозничества»³ была «подхвачена» Цейтлиным и его последователями. Сформулированная Ауэром теория взаимопроникновения общих принципов и индивидуального выражения⁴, 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 вовремя урока – адресовать к определённой литературе, при этом обязательно кратко высказывая своё мнение. Урок же должен быть непременно посвящён игре на инструменте, ну или общению, которое он очень высоко ценил.

Одним из его кумиров в отношении скрипичного звука, кантилены, образности был Фриц Крейслер. Однажды, занимаясь с нами дома, он попросил нас сыграть что-нибудь для записи на магнитофон. Чувствовалось, что предложение делалось «неспроста», мы сыграли и прослушали

¹ Путём «познания и умения» шел Цейтлин от Тартини и Вивальди до Бартока, Прокофьева, Шостаковича, сочетая традиции и новаторство в естественном их историческом развитии и взаимообогащении: старые добрые традиции получали новый импульс в нарождающейся исполнительской эстетике, а новая эстетика приобретала необходимую почвенность. Беленький Б.В. Эльбойм Э. Педагогические принципы Л.М.Цейтлина. М., Музыка, 1990, стр. 120.

² Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965.

³ Ямпольский. И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, стр. 14.

⁴ «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». Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965.

свои записи. Естественно, техническое качество записи было не очень высоким, но не было другой возможности оценить себя «со стороны». После этого Лев Моисеевич поставил пластинку с записью исполнения Крейсlera и, не без улыбки, сказал: «А теперь послушайте настоящий звук!».

Формирование внутреннего звукового эталона, наряду с навыком слушания себя «как бы со стороны», Лев Моисеевич считал крайне важным элементом методики, т.к. только умение себя слушать и слышать, в этом он был очень близок к теории Асафьева¹, давало возможность не только критического отношения к своему исполнению, но и формировало навык слухового самоконтроля, максимально приближённого к адекватному².

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 искусств 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 Романса 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

¹ «Слушают музыку все, но слышат немногие». Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947.

² Субъективность восприятия собственной игры многими считается непреодолимым фактором.

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 было обусловлено профессиональными задачами прежде всего, но – и, возможно, в этом была главная особенность – этим отнюдь не ограничивалось. Словно, следуя методу П. С. Столярского¹, 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 фанатического отношения к коллегам.

Хотя в такой «модели» общения не было ничего необычного, особенно в советскую эпоху коллективизма, тем не менее, существенно то, что создавалась она естественным образом развития взаимных человеческих отношений, образуя связи различного характера: и личные, у каждого ученика с педагогом, и между сверстниками, учениками 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, учениками Мирчина. Эта «клановость» была чрезвычайно важным

¹ О нём: Мордкович Л. Изучая педагогическое наследие П. С. Столярского. В сб.: Вопросы методики начального музыкального образования. Редакторы-составители Натансон В., Руденко В., Музыка, М., 1981; Юзефович В.А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М., Советский композитор, 1985 и др.

подспорьем для мотивации деятельности, прежде всего, но также помогала каждому получить в процессе обучения не только свой опыт, но и наглядно изучить чужой.

На практике это выражалось, скажем, 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: сочинение, пройденное педагогом в классе с другим учеником, но понравившееся следующему, бывало выучено им уже скорее, чем обычно, так как уже во время неоднократного прослушивания работы над ним, студент практически проходил «доинструментальный» период изучения сочинения.

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, чем 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.



Здесь и далее – фотографии, сделанные в домашней фотолаборатории Л. М. Мирчина





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 каралось его, пусть непрямым, но неодобрением: «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 у учителя и ученика.

Воспринимая нас как членов единой семьи, Лев Моисеевич непременно вовлекал нас 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...

Следующий урок. «Ты слышала, Лёня ¹ записал Чакону ²? Вчера по радио передача была?». Киваю головой, 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 Баркаускаса ³ играл... Ну – это

¹ Леонид Элькин, скрипач (г. Екатеринбург), лауреат международных джазовых фестивалей, виртуоз.

² Имеется в виду Чакона И.С.Баха.

³ Витаутас Баркаускас. Партита для скрипки solo.

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. 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 короткий 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 заметками подробной редакции: аппликатура, штрихи,

отмечались даже элементы 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»¹.

Каждое «приспособление» рук к исполнению произведения 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, напомню, 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 отталкиваться «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 его редакцией).

Штрихи, обозначенные в редакциях Мирчина, всегда отражали его поистине уникальное искусство распределения смычка, которое отдельно и тщательно планировалось от начала и до конца сочинения.

¹ Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006, стр. 457.

В распределении смычка 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.

Аппликатура Льва Моисеевича была «нацелена» на отсутствие 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». Лев Моисеевич имел в виду: 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 записать (осуществить запись, «увековечить»). Его восхищало, что большинство старых записей «сделано с концерта», то есть та степень совершенства, которую мы слышим в записях, была обычным уровнем концертного исполнения.



Л.М.Мирчин на экзамене в Пермском музыкальном училище. 1980-е годы.

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 превращался в четверть тона (конечно, в зависимости от контекста).

Мелодические полутоны следовало отличать от хроматических (широких), эта теория блестяще преподавалась нам в гаммах, которые в классе Мирчина проходились не по отдельности, а вместе (хотя бы четыре одновременно). Это было связано со стремлением

к созданию стереотипов (аппликатуры и техники переходов), которые затем применялись в гаммообразных пассажах в произведениях.

Делая акцент на «общих» методах в технике, Мирчин давал понимание универсальной основы, которую можно было бы затем 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 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).

Так же составлялась программа. Мы приносили на урок ноты и выкладывали их на стол, отвечая этим на вопрос: «Ну, что поиграем?».

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 «Шехерезаду». В то время я уже загорелась идеей играть соло в спектаклях, 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.

Наш педагог отличался крайней пронизательностью. 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 прослушивание в другой город у заведующего кафедрой в то время Георгия Ивановича Тери. 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

Оля¹ 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 рубато было вовлечено в чёткое следование «сетке» метра – сказывался, очевидно, 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, ни разу не слышавшего Концерт Мендельсона? Все слышали, но учить начинают, сыграв ритмически абсолютно ровно то, что написано по тексту. Под метроном».)

Никакого метронома в классе, конечно, не было, но было живое меторономическое ухо Льва Моисеевича, моментально пресекавшего ритмическую фальшь.

Однажды мы с подругой² решили показать Мирчину скрипичные дуэты, подготовленные самостоятельно. Мы занимались. Мы трудились. Мы старались. Но когда сыграли дуэт Льву Моисеевичу, он

¹ Ольга Горелова, концертмейстер группы первых скрипок Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

² Татьяна Токарева, концертмейстер группы II скрипок Михайловского театра, г. Санкт-Петербург.

пригвоздил нас своим впечатлением: «Ну, вот это будто бы два скрипача собрались за 300 километров от железной дороги помузицировать». Надо отдать должное чувству юмора моей подруги – она чуть не упала от смеха (она училась у Льва Моисеевича ещё со школы и привыкла к его «убийственным» оценкам).

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 метроритмическом 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, что означает, где находится точка обертонового совпадения. Такие «пристроенные» двойные ноты, в конце концов, становятся внутренним 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 прививания ученикам навыков чистого интонирования.

Все элементы грамотного исполнения, как правило, прививались ученикам 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, руководство передачи поощряло новые записи, хотя и сочетало их с архивными. В обновлении радиоархивов, в пополнении их, принимали участие, в том числе, и студенты Мирчина.

Помню, и я «записала» две таких «пятнадцатиминутки». Лев Моисеевич руководил процессом записи в качестве «тренера», прослушивал, советовался со звукорежиссёром и даже, стоя рядом, перелистывал ноты («будет здорово, если ты ещё текст перепутаешь»).

Наш педагог 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. Просят порекомендовать кого-нибудь в первые скрипки. Я бы порекомендовал тебя, но ты ведь не пойдёшь...». Лев Моисеевич, как ни говори, был тонким психологом.



Фото Михаила Лисмана

Наше общение не прекращалось и после учёбы: я писала и звонила, он изредка отвечал – не часто, 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!».

В качестве заключения

Фрагмент из воспоминаний Дмитрия Петухова:

...Система преподавания Льва Моисеевича, а вернее сказать – его практическая философия музыкально-технического воспитания скрипачей для меня ясна теперь до мелочей, я как бы «впитал» в себя и развил по-своему основные принципы и критерии педагогики замечательного музыканта.

Но самая истинная память – это память сердца и души. С огромной благодарностью я как бы заново переживаю незабываемые состояния неповторимой атмосферы творческого общения со Львом Моисеевичем.

Артистическое воспитание музыканта-скрипача у замечательного педагога было неразрывно связано с высочайшим уровнем культуры звука и безупречностью вкуса.

Меня всегда восхищало во Льве Моисеевиче удивительное благородство, мужественность и, одновременно, тонкость и мудрость в искусстве интерпретации музыкальных произведений. Невозможно забыть неповторимую творческую атмосферу его скрипичных классов, порою весьма суровых и требовательных, но всегда ощутимо результативных в перспективе профессионального и артистического воспитания скрипачей.

Наш дорогой и любимый Учитель ушёл из этого мира...

Несмотря на это, свет его Души, его огромная роль как Нашего Духовного Отца с каждым днём растёт, наполняя всех нас, его учеников, бессмертной творческой энергией любви к Её Величеству Музыке. Светлая память о Льве Моисеевиче Мирчине в канун его 90-летия никогда не будет для меня только лишь данью уважения с известным

«музейным» оттенком забвения. Нет, всегда живая, неповторимая личность нашего Учителя будет, как птица Феникс, заново возродиться и моей душе, и в душах всех его учеников, и учеников его учеников. В этом бессмертие Льва Моисеевича Мирчина, нашего Наставника, благословившего нас на подвижнический путь профессионального и артистического будущего многих поколений скрипачей – его духовных детей.

Колумбия, май 2017 года



Фото Михаила Лисмана



Л. М. Мирчин: жизнь со скрипкой
Биографический очерк и воспоминания

Автор и составитель
Л. Ивонина

© 2017, Л. Ивонина (автор и составитель)

Л. М. Мирчин: жизнь со скрипкой
Биографический очерк и воспоминания

ISBN 978-5-9500336-4-3



Подписано в печать 22.06.2017.
Формат бумаги 60×84 1/16. Гарнитура Cambria.
Бумага офсетная. Печать плоская.
Усл. печ. л. 6,16. Заказ 6201. Тираж 200 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета заказчика
в ООО Универсальная Типография «Альфа Принт»
620049, г. Екатеринбург, переулок Автоматики, 2ж
Тел.: 8 (800) 300-16-00
www.alfaprint24.ru