**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ**

**РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ВОРОНЕЖСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ**

**АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ**

**КАФЕДРА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**Р Е Ф Е Р А Т**

***Педагогическая система Д.Ф.Ойстраха***

Выполнила

 Маршинина А.Е.

Воронеж 2004

Творчество Давида Федоровича Ойстраха является одним из высших достижений в советском скрипичном искусстве. Его поразительное инструментальное мастерство, философская глубина и масштабность интерпретации, чуткость ко всему новому соединялись с увлечением педагогической работой, особой заботой о передаче своего гигантского опыта новому поколению скрипачей. Его умение видеть в каждом ученике задатки самобытного дарования, тщательно и планомерно, с большим педагогическим тактом развивать их, позволило воспитать замечательных исполнителей и педагогов, продолжающих ныне его традиции.

 Ойстрахом была создана оригинальная педагогическая система, которая была неотделима от его мастерства исполнителя, тех принципов, которыми он руководствовался в своей деятельности великого интерпретатора, одного из ведущих мастеров мира. Д. Ф. Ойстрах во многом сумел синтезировать наиболее прогрессивные методы советской скрипичной педагогики, органично соединить их с предельно точно понимаемыми им задачами артистической практики.

Однако система эта не была вторичной в содержательном плане, не шла только вслед за его находками и поисками в области исполнительства или за известными достижениями других педагогов. Она была во многом самостоятельной, в чем-то даже первичной, дававшей богатый материал и для интерпретации, понимания скрытых закономерностей исполнительского процесса, и для дальнейшего расцвета педагогической мысли.

В педагогической системе Д. Ф. Ойстраха во многом можно отыскать необходимый ключ к решению сложнейших проблем, стоящих и ныне перед скрипичной педагогикой. Ойстрах сам считал свою педагогическую деятельность непосредственным продолжением исполнительской, органично с нею связанной как прямыми, так и косвенными связями. Он правомерно полагал, что педагогика — уникальная «творческая лаборатория», где индивидуальный опыт артиста приобретает более обобщенный характер, где на сложные вопросы интерпретации, выразительности, технологии находятся в совместном поиске необходимые, зачастую неожиданные, оригинальные ответы. «Порой видишь,— писал он,— как твой ученик интуитивно или сознательно решает ту задачу, над которой тебе не раз при­ходилось задумываться. Так постепенно суммируется новый опыт, и, в конечном итоге, это благотворно влияет на собственное исполнительское искусство. Уровень наших молодых скрипачей настолько высок, что постоянное общение с ними уже как-то поднимает самого себя... Я убежден в том, что если мое исполнение, начиная с 1934 года, становилось зрелей, то в этом большую роль играла и педагогическая деятельность». Естественно, что достижения мастера в исполнительском искусстве, эволюция его творчества самым непосредственным образом сказывались и на росте его педагогического мастерства. В другой статье он отмечал: «Положительные моменты в игре учеников, их успехи, или, наоборот, отрицательные моменты их исполнения, трудности, с которыми они встречаются, у внимательного педагога оставляют полезный след: замечаешь у учеников то, что пропускаешь у себя. Ученические ошибки — серьезное предупреждение, ученические достижения заставляют работать фантазию».

Давид Федорович не оставил специальных методических трудов. Его мысли о скрипичной педагогике, отдельные конкретные замечания разбросаны в многочисленных статьях, интервью, запе­чатлены в редакциях скрипичных сочинений, игре его учеников, их воспоминаниях о занятиях с выдающимся мастером. Однако многое еще осталось незафиксированным, хранится в памяти его учеников, частично осталось в переписке, зарубежных материалах.

Этот ценнейший материал, помогающий дальнейшему развитию исполнительской школы, углубляющий наши знания о путях развития исполнителя, раскрытии его индивидуальных способностей, способов и методов развития различных сторон скрипичной выразительности и технологии, должен быть тщательно собран, обобщен, проанализирован. О педагогической системе, школе Д. Ф. Ойстраха должна быть создана самостоятельная книга, в которой его новаторские педагогические принципы, конкретные методы воспитания исполнительского мышления ученика, развития его виртуозного мастерства и артистических качеств получили бы всестороннее освещение и стали достоянием всех педагогов.

В данной работе мной сделана попытка очертить основные грани подхода Д. Ф. Ойстраха к вопросам обучения скрипача, формирования тех профессиональных качеств, которые он считал самыми главными и первоочередными, на которые обращал особое внимание в своей практической работе.

Педагогическая система Ойстраха во многом отлична от других аналогичных, сложившихся в практике работы таких замечательных педагогов, как А. И. Ямпольский, Ю. И. Янкелевич, Л. Б. Коган. Его система отражает не только огромный опыт скрипача-интерпретатора, но и уникальные человеческие качества, его высокий интеллект, этическое начало, открытость сердца, огромную эрудицию, непрерывное стремление к совершенствованию.

 «Я ничему не могу научить ученика, но вместе с ним мы можем многому научиться, вместе пойти вперед. Но я всегда помню, что ученик должен превзойти своего учителя, пойти дальше его. Это — самое трудное в педагогическом деле». Данные слова как нельзя более точно отражали его подход к преподаванию как двустороннему процессу, где особая ответственность падает на педагога, особенно если он — крупнейший исполнитель, во многом «законодатель» современного стиля игры.

Д. Ф. Ойстрах призывал студентов к всестороннему развитию своего таланта, раскрытию личностных качеств, широкому под ходу к искусству. Он призывал: «Очень важно уметь слушать музыку во всей совокупности». И сам он стремился к тому, чтобы охватить всесторонне область любимого дела — не только как исполнитель-солист, но и как ансамблист, дирижер, педагог. Но увлечения Ойстраха не сводились только к музыке. Он любил литературу и театр, хорошо разбирался в живописи, блестяще играл в шахматы. Но все это было на втором плане. Он цитировал слова И. П. Павлова о том, что наука требует от человека всей его жизни, большого напряжения и великой страсти. Этого же он требовал он от своих учеников, эти требования предъявлял и к себе, в том числе и как к педагогу. Доказательством служит поразительная эволюция его стиля, продолжавшаяся до конца жизни.

Педагогическим credo Ойстраха было: «Стараться воспитать не такого ученика, который соответствовал бы собственному стилю игры, а направить все педагогические силы на выявление таланта ученика», то есть поддерживать те тенденции его дарования, которые помогут ему наиболее эффективно раскрыть свой талант, проявить индивидуальность. Лишь на этом пути Ойстрах видел истинный педагогический подход к артистическому развитию скрипачей.

В своей работе он относился к ученику не с позиций своего «я» («Я тебя научу!»), а с позиций «я» ученика, то есть так, как знает и чувствует себя сам ученик («Я помогу тебе изучить самого себя, узнать твои сильные и слабые стороны»). Но при этом постепенно и неуклонно раскрывать его способности, поворачивать в том направлении, в котором он дол жен идти. Это требовало огромного психического напряжения, творческой отдачи, глубокого знания своего ученика, «Я порой должен „влезть" в ученика,— говорил Ойстрах,— попытаться играть его руками, думать его головой, ошибаться так, как он. Лишь тогда начинаешь по-настоящему понимать его трудности и его возможности».

Для Д. Ойстраха отбор студентов в класс был моментом необычайно ответственным. Не всякий мог попасть туда, даже обладая определенным талантом. Давид Федорович считал, что для занятий в вузе студент должен обладать необходимыми качествами, и главное из них – яркая индивидуальность. Он говорил: «Для меня понятие индивидуальности не есть нечто оригинальное, небывалое, нет. Это — сама естественность, жизненная правда, простота, доброта, излучающаяся в небесных гармониях удивительной и неповторимой красоты Ее Величества МУЗЫКИ».

В первую очередь он выделял уровень художественного мышления скрипача, развитие его интеллекта, сознательное отношение к тому, что он делает, как оценивает свою игру. Здесь он обращал внимание на наличие исполнительской концепции или хотя бы своего отношения к исполняемому, богатство художественных ассоциаций, умение отделить основное от второстепенного.

 Во-вторых, он оценивал характер ученика, черты его темперамента, волевые процессы, трудолюбие. Он разделял темперамент на внешний и внутренний. Первый тип он приравнивал к возбуждению при игре, стремлению к «эффектности». Второй тип считал гораздо более ценным, проявляющимся в умении проводить единую мысль в сочинении, добиваться логической цельности замысла, отдавая этому все свои творческие силы и возможности. Волевые процессы и трудолюбие он и связывал и разделял. Волю он считал основой целенаправленной деятельности по достижению идеала, мечты. Трудолюбие же считал чертой, позволяющей совершенствовать профессиональный аппарат, исправлять собственные недостатки в игре.

В-третьих, он выявлял направленность таланта скрипача либо на выразительную сторону исполнения, либо на виртуозно-инструментальную (что встречается крайне редко и свидетельствует о гармоничности дарования или о выдающемся таланте). Он полагал, что тем, кто тяготеет к выразительной стороне, имеет яркие художественные способности (а виртуозность при этом спонтанно не проявляется), необходимо обращать внимание прежде всего на овладение богатством средств воплощения замысла композитора, навыками созидания концепции, умением находить драматургическое решение. По мнению Ойстраха, у таких музыкантов «может быть и разовьется впоследствии виртуозность, это нельзя упускать из виду, создавать для ее проявления базу, но такие случаи довольно редки». Для тех, кто имеет инструментальные способности, «спасение – безукоризненная форма, отточенность, виртуозная яркость, иначе проявится суховатость игры, ненаполненность глубоким смыслом». Ойстрах говорил, что «все в юности виртуозы, но с годами эти качества постепенно исчезают. И если не заменяются чувством глубокого постижения музыки, скрипач как солист останавливается в развитии, становится не интересным».

Таким образом, Ойстрах считал перспективным путь формирования музыкально-выразительной стороны игры и мало сосредотачивал внимание ученика на технологии, всегда увязывал ее с образной стороной. Он писал, что «многие студенты весь сложный и увлекательный процесс изучения произведения сводят к работе над технически трудными местами. Раскрытию же содержания, работе над звуком, фразой, выразительностью исполнения уделяется внимания крайне недостаточно. Такой узкий подход ничего общего не имеет с подлинным искусством, с длительным, трудным, но захватывающим процессом творческого познания музыкальных произведений, приобретением настоящей профессиональной скрипичной техники».

Понятие индивидуальности Давид Федорович также связывал с такими качествами исполнителя, как влюбленность в музыку, свою профессию, а отсюда — проявление активности и инициативности ученика, что должно было проявляться уже с момента выбора программы. «Студент, действительно любящий музыку, никогда не бывает безразличен в выборе произведения для исполнения. В этом сказывается его индивидуальность, его художественный вкус. Часто бывает так, что еще в процессе работы над одним сочинением начинаешь думать о другом, которое хочется исполнить в будущем».

В развитии индивидуальности ученика, на первое место им ставилась проблема формирования системы художественно-профессиональных идеалов, самооценки достижений — как основы инициативности, самостоятельности у студента, а на этой основе— воспитание артистических качеств, присущих юному музыканту. Отвечая на вопрос о наиболее целесообразных путях воспитания скрипача с целью выявления его индивидуальности. Ойстрах говорил: «Если речь идет о подлинной, яркой индивидуальности, то руководитель такого музыканта должен поступить так, как поступают с ценным растением: освободить, очистить от сорняков, окружить необходимым теплом и создать все условия для созревания и рос- та. Конкретно? — Воспитать чувство высокого художественного и качественного критерия, правильно направлять репертуарный план, способствующий воспитанию разностороннего мастерства и художественного вкуса, а также, что является едва ли не самым главным,— постоянно проявлять заботу о развитии подлинной артистической яркости, дающей возможность исполнителю пере дать слушателю все свои чувства, мысли, эмоции».

 В занятиях со студентами Д. Ойстрах, действительно, создавал необычайно теплую, душевную, творческую атмосферу, окружал своих учеников отеческой заботой, отдавал все силы воспитанию артистов. Здесь он во многом продолжал традиции своего учителя П. С. Столярского, развивал некоторые его методы формирования профессиональных навыков. Особенно остро он почувствовал ценные качества Столярского-педагога, когда потерпел неудачу в начальном обучении своего сына Игоря и было принято решение оставить скрипку, но Столярский, занимаясь за тем с Игорем, сумел воспитать у него подлинную любовь к инструменту, сформировать профессиональный подход к овладению мастерством.

Оценивая своего учителя, Д. Ф. Ойстрах писал: «Его интуиция, дар педагога были направлены на то, чтобы заинтересовать, увлечь ребенка. Он считал, и совершенно справедливо, что, держа в руках инструмент, ученик ни минуты не должен скучать. Его целью было как можно раньше пробудить в ребенке артистические качества, с раннего возраста привить ему профессиональное отношение к работе. Сначала, на первых уроках, Столярский шел к этому с осторожностью, но уже очень скоро настойчиво воспитывал в ученике понимание того, что работа с инструментом, труд сам по себе — это счастье, ценность твоей жизни. У занимавшихся с ним такое отношение к труду с годами буквально впитывалось в кровь. Может быть, именно за это я больше всего ему благодарен». И добавлял, что, будучи человеком увлекающимся, Столярский «иногда и переоценивал физические возможности детей, требовательность его казалась безграничной».

Оценивая желающих поступить к нему в класс, Ойстрах всегда обращал внимание не только на потенциальные качества скрипача, но и на уже сложившуюся картину его владения инструментом. Здесь им в первую очередь выделялся тот фундамент, на котором воздвигнуто здание скрипичной техники. Под этим фундаментом Ойстрах понимал «ту музыкальную основу, которая закладывается в начальном обучении, проводимом с должным вкусом и строгостью, без поспешности».

Он считал, что прорехи в этом фундаменте чрезвычайно трудно, а порой и невозможно восполнить позднее. Оценивая игру одной из своих учениц, которая должна была участвовать в конкурсе им. П. И. Чайковского, он говорил в беседе, что «у нее плохой фундамент, сформированный в детстве. За время занятий с ней мне мало что удалось подправить. Боюсь, что из-за этого она не будет достаточно устойчива на конкурсе», И на мой вопрос, что он понимает под «фундаментом», ответил: «первоначальная постановка, дающая возможность непосредственной, свободной игры на инструменте, в первую очередь владение „дыханием смычка"- первоначальным импульсом при про ведении его по струне, умение себя слышать, оценивать и корректировать, умение учиться, уважать педагога». К фундаментальным навыкам он относил и сочетание глубокой любви к музыке, инструменту со стремлением к тонкому познанию возможностей скрипки и своих способностей.

Ойстрах понимал, что для воспитания художника необходима особая форма взаимного общения педагога и ученика. И его замечания поражали удивительной доброжелательностью, мудростью. На уроках господствовали положительные эмоции, поддержка художественных устремлений и творческих находок. Его замечания были исключительно позитивного характера и делились на две группы. Первые, которые давались сначала, касались успехов, сделанных учеником, Давид Федорович активно и с энтузиазмом хвалил студента, всячески вдохновлял его на новые поиски, радовался его достижениям. Вторая группа замечаний носила разъяснительный характер, касалась улучшения игры, исправления имеющихся недостатков. Причем Ойстрах никогда не указывал только на недостатки, но всегда давал конкретные приемы, как их исправить, и делал это с той же благожелательностью. Резких выражений, унижающих достоинство студента, «ругани» в классе и в помине не было. Благородная атмосфера ни на минуту не омрачалась, Давид Федорович говорил, что прав Рахманинов, который писал, что музыканту нужно три вещи: хвалить, хвалить и еще раз хвалить! Тогда он в первую очередь будет обращать внимание на то позитивное, что несет его игра слушателям.

Известная польская скрипачка Г. Бацевич вспоминала об одном из уроков Ойстраха с французской скрипачкой: «Ученица сыграла свою сонату — Давид слушал с большим вниманием. Когда она окончила, он сказал: Великолепно, прекрасно, ты делаешь большие успехи. Исправила интонацию, обогатила динамику, аккорды уже не звучат так тупо и т. д. Радость, отражавшаяся на лице француженки, росла с каждой минутой. А так как оценка в самой превосходной степени продолжалась долго, то и радость дошла до грандиозных размеров. Когда девушка наконец почувствовала себя настоящей скрипачкой, Давид приступил к критике.

-Я заметил еще несколько погрешностей — начал разбирать сонату такт за тактом. Говорил о стиле, о фразировке, о ритме, свои замечания иллюстрировал исполнением, показывал приемы для исправления тысячи ошибок.

Скрипачка впитывала каждое его слово, но счастливое настроение ее не покидало, так как маэстро, несмотря на существенные замечания, не утратил своей доброжелательности. Чувствовалось, что преодоление этих мелких погрешностей не только доставит скрипачке большое удовлетворение, но и увеличит веру в собственные силы».

Подобный стиль ведения урока как нельзя более точно соответствовал чертам Ойстраха — человека и художника. Молодые исполнители, игравшие ему, никогда не ощущали скованности, напряжения: мягкая улыбка, добрые, поддерживающие слова, всегда глубокие и содержательные, открывающие новые перспективы исполнения, снимали ненужное волнение, Давид Федорович сразу включал ученика в процесс совместного творчества необычайно пристальным вниманием к его исполнению; у учащегося возникало ощущение, что то, как он играет,— чрезвычайно важно для педагога, самой музыки. И это не было только внешним проявлением расположения педагога. Заинтересованность Ойстраха была подлинной, что повышало ее ценность.

Рассмотрим некоторые технологические проблемы и те формы, в которых они решались в классе Д. Ойстрахом. Начнем с проблемы постановки рук. В консерваторию к Ойстраху поступали уже во многом сформированные скрипачи, со сложившимся игровым аппаратом, устоявшимися навыками. Естественно, что не всё у них было органично, техника не всегда достаточно свободна. Порой именно не совсем верные постановочные навыки мешали выражать свои индивидуальные замыслы, полноценно воплощать музыкальные образы,

В отличие от многих других педагогов, Ойстрах никогда не ломал сложившейся постановки, не «переставлял» руки, не останавливал скрипача, требуя занятий на открытых струнах. Он мудро присматривался к ученику, искал те приспособительные механизмы, которые уже сложились, были перспективны, могли стать базой для дальнейшего развития. Он говорил: «Иногда мне хочется переделать постановку, ясны дефекты, ясны даже пути, как это произвести. Но я хорошо понимаю, что такая процедура во многом лишит скрипача уверенности в своих силах, правильности того большого пути, который он прошел, да и времени на созидание нового почти нет. На опыте убедился, что использование имеющегося багажа практически всегда достаточно для успешного продвижения вперед при соответствующей коррекции».

Эта коррекция осуществлялась в классе очень постепенно, но неуклонно в процессе работы над тем или иным музыкальным произведением, тем или иным приемом игры. При этом Давид Федорович уделял особое внимание эластичности движений правой руки, считая, что именно она определяет качество скрипичной техники; «Правая рука, обладающая свободой движений, может сгладить почти всякий дефект техники левой руки, в то время как самая идеальная левая рука не может быть реализована при плохой правой».

 Ойстрах, не очень" любивший тренировочные упражнения, разработал интересный способ для развития смычковой техники, который позволял добиться необходимых артистических качеств: масштабной атаки звука, полного тона звучания струны во всех ее регистрах, разнообразия штрихов. Для выработки начального импульса — того самого «дыхания смычка», которое он считал основой движения правой руки, Ойстрах советовал играть гамму полным звуком сначала по две ноты на смычок, затем по четыре, восемь, удваивая, учетверяя темп, не снижая динамики звучания. А затем внезапно тут же без перерыва вернуться к исполнению по две ноты, обращая особое внимание на яркий начальный им пульс. При этом на первый звук расходуется почти три четверти смычка. Рождается мощное, «полетное» звучание концертного плана. А это одновременно раскрепощает не только правую руку, но и левую, рождая виртуозную беглость.

Другое упражнение, в чем-то противоположное первому, способствует выработке мощного звукоизвлечения. Сначала играется гамма четвертями forte целым смычком. Затем левая рука продолжает играть в том же темпе, а правая играет легато сначала по четыре ноты, затем по восемь, двенадцать, а трезвучия по три и девять в том же нюансе forte. Следует добиваться при этом ровности, певучести тона, незаметной смены смычка, «на стоящего пения на инструменте». Это упражнение, по мнению Ойстраха, дает возможность выработать не только кантилену, но и «звучащую технику».

Давид Федорович обращал внимание не только на момент начала звука, но и на его окончание, момент перемены смычка или его снятие со струны, особенно на его «продергивание» перед сменой в конце движения, которое считал недопустимым. Интересным было требование не снимать пальцев со струны и продол жать вибрацию, когда смычок уже отошел от струны. Тогда, как он говорил, звук окутывается своеобразным «звуковым облаком» и уходит в зал, создавая особый колорит. Это особенно важно в заключительных звуках частей, аккордах и т. п. Палец можно снять со струны только тогда, когда струна перестанет колебаться.

Его идеалом была красота кантиленного пения крупных мастеров. Он вспоминал: «До сих пор у меня в ушах Ариозо Мазепы в исполнении певца Большого театра Головина. Он меня потряс поразительным металлом в голосе. Я попытался тогда воспроизвести его звучание на скрипке. Мне близко звучание голоса таких певцов, как Атлантов, Мазурок». Однако, по его мнению, «подлинные звуковые краски связаны со вкусом, стилем игры. Манерничанье не приводит к значительным художественным результатам».

 Ойстрах безошибочно, как врач, ставил «диагноз» скрипачу и не только точно указывал причину неудачи, но тут же предлагал эффективное, порой неожиданное средство «излечения». Он считал, что очень часто возможности реального полнокровного звучания, которое потенциально имеется у скрипача, не используются, при этом тембровые, фразировочные краски, необходимые для интерпретации, не достигают максимума выразительности. Это порой происходит из-за неверно сформированных представлений о соотношении нажима смычка и скорости проведения его по струне с конечным звуковым результатом. О. Крыса вспоминал об одном уроке, когда «студент никак не мог понять, что при деташе и нюансе форте нужно не нажимать сильно смычком, а только расширить штрих и играть довольно легко. „Скрипка всегда должна петь, всегда должна звучать",— говорил Давид Федорович, показывая, как это надо сделать. Студент слушал, убеждался, соглашался, но не мог все же поверить, что у него, когда он не жмет смычком, звучит лучше. На следующий урок Давид Федорович принес детский ксилофон и на нем наглядно показал преимущество игры без нажима, стремительно проведя молоточком по ксилофону сначала без усилий, а потом с некоторым нажимом. Конечно, в первый раз класс наполнился звонкими звуками всех нот до-мажорной гаммы, а во второй — звучание быстро затухало. Просто, но действенно". В данном случае Ойстрах показал себя и тонким психологом, применив известный в психологии «метод замещения представления в сознании», когда наигранный прием, стереотип невозможно преодолеть прямым путем. И здесь наиболее эффективным становится нахождение окольного пути — создание иного представления, но связанного с первым, усвоение которого меняет ситуацию, как бы освещает новым светом проблему.

Решая вопросы звучания, Ойстрах всегда нацеливал на конечный результат — игру в зале, прививал студентам умение слышать себя со стороны. Он говорил по поводу слишком нежного pianо, что «нельзя играть шепотом, слушатель не должен напрягать слух, чтобы полноценно слышать. На эстраде иные акустические условия, чем в классе или дома, наполнить зал может только достаточно интенсивное звучание. Об этом надо думать и дома, и на уроке», И в штрихах, особенно отрывистых, острых, он призывал к достаточной протяженности звучания при хорошей атаке. «Смычок не должен сдавливать струну, звук должен свободно лететь в зал как стрела, острая, с металлическим наконечником». Такое образное сравнение тут же создавало необходимый образ звучания, его начала.

В работе над звуком Ойстрах придавал большое значение вибрато, очень тонко разбирался в его механизме. При этом он пользовался обобщенным образом «теплая левая рука», И разъяснял, что «вибрато надо начинать от фаланги пальца, игра я в более медленном темпе, и соединять ноты в мелодии таким образом, что при движении мелодии вверх последнее движение пальца тоже должно быть в этом же направлении (равно как и при движении мелодии вниз). Такое движение должна делать именно фаланга пальца, так как рука в быстром темпе не успеет повибрировать в нужном направлении кистью. Этот прием порождает гораздо более содержательную связь звуков, движение пальцев и кисти оказывается более тесно связанным с направлением мелодического развертывания». Этот способ он особенно рекомендовал применять при начальном обучении вибрато, говорил, что тогда развивается плавное вибрато, а левая рука становится «теплой, наполненной мелодией».

В отношении аппликатуры Давид Федорович всегда ориентировал студента на самостоятельный поиск, не допускал механического переписывания аппликатуры с нот других студентов, игравших это сочинение в классе ранее. Он считал, что аппликатура всегда индивидуальна, что нет «лучшего или худшего варианта, тем более идеального. Многое зависит от замысла, технических возможностей, даже физического состояния рук». Когда Ойстраха спросили, почему он в финале концерта Мендельсона играет ломаные терции своей аппликатурой, хотя существует более удобная, предложенная И. Ямпольским, Давид Федорович с улыбкой ответил: «Возможно, та аппликатура действительно лучше с теоретической точки зрения, но своей я наверняка сыграю чисто, а это здесь важнее всего».

Давид Федорович обращал особое внимание студента на сознательный выбор аппликатуры, просил аргументировать то или иное решение с точки зрения художественной и технологической целесообразности, В значительной мере именно здесь он старался включить рациональное мышление студента, тогда как в вопросах звучания он опирался на интуитивный поиск.

Как опытный педагог, Давид Федорович понимал, что чем талантливее студент, чем оригинальнее его творческий поиск, тем сложнее для него прямое выполнение замечаний или принятие решения, идущего вразрез с его планом. И он не боялся возникающих при этом противоречий, а, наоборот, приветствовал их. «Бывает так,— говорил он,—что совсем еще молодые исполнители осторожно относятся к моим указаниям, носящим индивидуальный характер, критически воспринимают их. Это значит, что у них есть уже свое собственное музыкальное лицо, и это меня радует. Порою удивляешься, когда видишь, что семнадцатилетний ученик находит правильное решение, которое под силу музыканту, обладающему большим опытом и знанием литературы».

Для проверки органичности усвоенных навыков Давид Федорович советовал следующий оригинальный прием: поиграть на маленькой детской скрипочке с полной отдачей, добиваясь от нее того же звучания, чистоты, точности. Это была проверка в другом масштабе, в ином пространстве действия, «Если руки быстро приспосабливаются,— говорил он,— все получается, значит, верны базовые, фундаментальные навыки. Здесь вызубренность, свойственная одному варианту общения с инструментом, музыкой, сразу себя проявляет в отрицательном отношении: все полу чается трудно, плохо». Отсюда же проистекали и его рекомендации резко сдвинуть темп и сыграть более стремительно, в ином времени. Здесь проверялись качества «свернутого» процесса, автоматизация, уход от осознанности действий. «Подчас видишь даже на эстраде,— говорил он,— как исполнитель играет, не уйдя от осознавания процесса. Эта замаскированно-сознательная игра всегда выдает несовершенство исполнителя, мешает ему сосредоточить свое внимание на самом главном — музыке, ее выразительности».

В подходе Ойстраха к технике проявлялась его прогрессивная педагогическая позиция: снятие всяческого размежевания техники и музыки, рассмотрение их в органическом единстве как художественного явления, нераздельного и цельного, а следовательно, и снятие оппозиции «естественного» и «наученного». Он стремился к тому, чтобы учащийся осознал сущность недвойственности процесса интерпретации. Поэтому отрицательно относился к теории поэтапного приближения реального результата к идеальному образу, считая, что при этом образуются дополни тельные «леса вокруг здания музыки», которые практически нельзя потом убрать, та «кухня», которая видна порой у даже весьма опытных исполнителей.

По его мнению, «погоня техники за замыслом обречена на неудачу, так как идеальная сторона всегда подвижнее. Замысел только тогда становится исполнительским замыслом, когда рождается вместе с исполнительской формой, а скрипач сам становится инструментом, неотделимым от музыки, которой он живет и дышит»,

В таком единстве и рождается та естественная, самопроизвольная регуляция исполнительского процесса, которая воспринимается как совершенство игры.

Давид Федорович полагал, что обычный путь «накопления техники» увеличивает количество объектов управления, порой может выходить за рамки возможностей психики человека, особенно в обстановке экстремальной ситуации на эстраде. Сложная задача поиска оптимального баланса произвольного и непроизвольного моментов управления решалась им в пользу непроизвольных механизмов, так как «сознательная регуляция профессионального аппарата допустима лишь на начальных этапах, она абсолютно непригодна на эстраде, так как связана с большей или меньшей задержкой в управлении. Виртуозные места при этом теряют блеск, становятся тяжеловесными, а мелодические утрачивают естественность, спонтанность фразировки».

Именно интуиция, всяческое ее стимулирование, развитие способны увести от доминирования чисто логических процессов в овладении инструментом. Поэтому он не советовал начинать разбор сочинения в медленном темпе, а брать максимально приближенный к необходимому, окончательному. Об одном своем ученике он сказал иронически: «Он настолько „талантлив", что учит даже мелодии!»

Исходя из такого понимания единства процесса, Давид Федорович решал и проблему свободы исполнения. Он считал неправильным добиваться какого-то «освобождения рук», «свободы техники», правомерно полагая, что, в соответствии с законами психологии, само выделение понятия «свобода» связано с обоснованием понятия «не-свобода», что при этом вольно или невольно ученик начинает понимать, что он несвободен, начинает стремиться к «свободе», попадает в систему выбора, а следовательно, уходит от единства процесса. «Свободе выражения» он противопоставлял понятие «богатство выражения», «богатство проявления внутренней сущности музыканта-интерпретатора», что раскрывается через все механизмы, присущие человеку,— интуитивные, логические, эмоционально-волевые, механизмы воображения и фантазии. Такой подход во многом способствовал развитию естественных возможностей человека, позволял мобилизовать его огромные скрытые ресурсы, нацеливал сознание студента на поиск искомой целостности, достижение которой и знаменовало свободу — свободу слияния субъекта с объектом интерпретации, замысла с его выражением.

Взгляды Ойстраха на мышечную свободу как компонент целостной свободы выражения нужно трактовать диалектически и не смешивать с обычными случаями, когда зажатые руки мешают творческому акту.

Проследим теперь основные методы работы Д. Ф. Ойстраха со студентами над сочинением. Его девизом было «не бежать ни в темпах, ни в репертуаре». Продвигаться вперед неуклонно, непрерывно достигая максимально возможного артистизма, «Нельзя даже два дня находиться в своей работе в одной точке. Хотя бы понемногу, но следует продвигаться вперед»,— советовал он. Считал, что есть «великие внутренние законы интерпретации», которые необходимо искать и которым надо неуклонно следовать.

В произведении он видел три слоя значений: сам текст, который является воплощением замысла композитора, контекст эпохи и подтекст сочинения. Кроме этого он выделял и исполнительскую концепцию («исполнительский комментарий»). Соотношение между этими значениями он определял так: «текст не должен маскировать подтекст», «не нужно излишне комментировать исполняемое произведение». Под термином «подтекст» им понималась воплощенная в сочинении жизнь во всем ее богатстве. Например, для романтических сочинений Давид Федорович не боялся и прямых ассоциаций с душевным состоянием человека. Так, в начале Первой сонаты Изаи для скрипки соло он предложил ученику представить себе, будто у него «в груди все клокочет, душа его мечется в отчаянии, он что-то мучитель но переживает внутри себя и не может найти этому выход». И добавлял, что, когда он ясно себе все представит, а отчаяние достигнет апогея и вырвется вовне, должно начаться произведение.

Ойстрах разделял методы работы над миниатюрой и крупной формой в связи с их различной содержательностью и художественной концентрированностью. В миниатюре, считал он, «очень часто присутствует программность. Она здесь более узкая, зримая, связанная с колоритом, жанром, точными эмоциональными ощущениями. В короткое время надо тут уметь сжато сказать все важное».

В миниатюре должен господствовать лаконизм, очень яркие выразительные средства, особенно характеристичные. «Здесь забот о построении самой формы меньше и главное внимание можно уделить тактике: все грани должны быть отшлифованы и блестеть как ограненный драгоценный камень в оправе своего времени. Некоторые меняют оправу и теряют правду». Он обращал особое внимание на поиск нужного колорита и внутреннего (а не внешнего) масштаба мысли.

Иной подход был у него к трактовке крупной формы. Здесь, говорил он, «широкие пласты музыкальных смыслов, программность не всегда проявляются так наглядно, как в миниатюре, она скорее — поток жизни, поток времени. Крупная форма связана с философией, эпическим началом. Тут важно в первую очередь нахождение концепционного, стратегического решения целого». Для крупной формы необходим поиск броских, обобщающих средств, уход от излишней детализации и дробления формы в связи с широким пространством действия,

Давид Федорович советовал студентам убирать мелкие нюансы, укрупнять штрихи, находить широкие мазки. Он добивался от студентов формулировки идеи произведения и продумывания точного плана ее воплощения.

В первую очередь он подталкивал их к нахождению концепционного решения, связанного с уяснением структуры целого во всех ее связях. В эту структуру он включал «опорные точки, те „фонари", которые освещают дорогу,— промежуточные и главную кульминации». Затем обращал внимание на установление смысловых интонационных связей — арок.

 В понятие целостности для Ойстраха входил не только замысел, но и его реализация на эстраде, сам звуковой процесс как носитель художественного смысла. Отсюда он был так строг к малейшей неточности, тем более к «грязной» игре, плохому звучанию, примитивной фразировке и другим недостаткам, которые, по его мнению, могут свести на нет все усилия исполнителя. Он говорил: «Достаточно допустить малейшую неточность в концерте Бетховена, и атмосфера духовной чистоты в зале будет непоправимо испорчена».

Давид Федорович рекомендовал начинать работу над новым сочинением с ознакомления с творчеством композитора, эпохой, советовал прослушать несколько хороших записей, чтобы составить себе мнение о стиле, характере произведения, тех трудностях, которые в нем есть. Затем лучше всего, по его мнению, много кратно выгрываться в сочинение по нотам в темпе, по возможности приближенном к конечному (на первых порах возможно замедление некоторых особо трудных мест или их пропуск), пока этот процесс «вживания в произведение» не начнет приносить свои плоды. Лишь после этого можно доучить неполучаюшиеся места. Но таковых, по его мнению, к этому времени будет уже не много.

В процессе работы в классе Давид Федорович больше всего внимания уделял поиску путей созидания самостоятельной исполнительской концепции, в первую очередь нахождению основного масштаба целого («монолит»), который отвечал бы образам сочинения и возможностям исполнителя.

Важнейшим средством построения целостного решения сочинения Давид Федорович считал темп. Он говорил: «Темп, которым ты играешь,— не скорость пальцев, а интенсивность развертывания музыкальной мысли. Убыстрение — смерть для музыки». Важным он считал нахождение верного решения темпового соотношения частей и разделов формы, своеобразное построение «темповых волн». Определение главного темпа исполнения зависит целиком, по его мнению, от образности сочинения, его глубинной идеи, а также от концепционного решения интерпретатора.

Все фразировочные моменты Давид Федорович требовал увязывать с основным темпом движения музыкальной мысли. Если темп подвижен, фразировка должна быть более обобщенной, и наоборот. Но даже в медленных темпах он обращал внимание на более широкие фразировочные «волны». В вопросах фразировки Ойстрах в большой мере полагался на интуицию ученика, его внутреннее ощущение течения музыки. Но всегда возражал против примитивной или надуманной фразировки.

Давид Федорович очень подробно разбирал в классе причины неудач, не допускал бездумного повторения неудавшегося места, зубрежки. Требовал анализа, «выявления причины неудачи (да же зачастую без скрипки), а затем устранения ее путем упражнений в медленном темпе, достижения точности и технического совершенства», вспоминает О. Крыса.

У Давида Федоровича сложилась в процессе преподавания достаточно стройная система взглядов на учебный репертуар. Он здесь и соединял и разделял свой собственный опыт концертанта и педагога.

 Составление программы «выражалось в формуле: западная сонатная классика плюс виртуозные пьесы, плюс два-три советских произведения.

Для развития мелкой штриховой техники он любил давать такие сочинения, как пьесы Сарасате, Скерцо-тарантеллу Венявского, Интродукцию и рондо каприччиозо Сен-Санса, для крупной - Скерцо Брамса, Прелюдию Е-dur Баха, Ргеsto Баха из g-moll,ной Сонаты, квинтовый Этюд Мостраса и другие сочинения.

Широко проходились в классе и камерные сочинения — сонаты Моцарта, Бетховена, Брамса, Бартока, Прокофьева, Бабаджаняна и многие другие. Ойстрах считал, что в процессе работы над ними воспитываются ценнейшие качества исполнителя: ансамбле вое мастерство, умение слышать партнера, достижение глубины интерпретации музыки. Кроме того, «это расширяет кругозор, развивает музыкальное чутье, помогает воспитанию хорошего художественного вкуса.

Особая работа шла в классе по подготовке к непосредственному исполнению на эстраде. Сам Давид Федорович всегда очень волновался, хорошо знал это состояние и помогал своими советами преодолеть его на эстраде: воспитывал устойчивость игры, точное осознание целей, своих возможностей, приближал занятия к обстановке будущего выступления ученика, внушал им, что ощущение волнения перед выступлением необходимо воспринимать не как зло, с которым нужно бороться, а как необходимое состояние артиста, когда он творит музыку, когда к нему может прийти вдохновенье. "Если ты, выходя на эстраду, не ощущаешь ватных ног и розового тумана перед глазами,— говорил он,— в тебе погиб артист!" Ойстрах делил эстрадное волнение на три периода: первый, наиболее опасный, преодолеть который можно лишь путем «мобилизации всех нервных и физических ресурсов»; второй, когда артист успокаивается и может себя контролировать, и последний - основной, завершающий, когда появляется полная свобода действий и радость творчества. Именно это последнее чувство надо запоминать, к нему стремиться.

Давид Федорович Ойстрах являлся выдающимся педагогом воспитавшим целую плеяду скрипачей – лауреатов международных конкурсов: В. Климов, О. Пархоменко, О. Каверзнева, В. Пикайзен, С. Снитковский, Ж. Тер – Мергерян, Р. Файн, Н. Бейлина, О. Крыса, И. Ойстрах, Л. Закс, Л. Исакадзе, А. Михлин, И. Политковский, М. Русин, И. Фролов, Г. Кремер. В его класс стекались ученики из разных стран мира: французы – М. Буссино, Д. Артюр; турчанка – Э. Эндуран; австралийка – М. Берил – Кимбер и т.д. Каждый из его учеников развивает традиции своего учителя, претворяя их в жизнь и в исполнительской, и в педагогической деятельности. Эта самостоятельность — результат той гигантской работы, которую проводил он в классе, развивая интеллект учеников, их умение слушать и слышать музыку, время, в котором мы живем. Своей инициативой он умел пробуждать встречную инициативу студента, инициативу его творческого мышления.

Он сумел применить на практике свои огромные знания возможностей человека, инструмента, сумел поймать точный «алгоритм» действия исполнителя, создать систему, в фокусе которой лежали удивительно тонко увиденные методы развития индивидуальности. Его уроки всегда проходили на большом творческом накале, отдаче всех душевных и физических сил, приучали студентов к этой высокой концентрации творческой энергии, непрерывной работе мысли, эмоциональному подъему.

Именно эти стороны педагогического таланта Д. Ф. Ойстраха и определили его значение как выдающегося педагога, чье искусство органично соединило в себе лучшие традиции русской и советской скрипичной школы.

*Литература*

***1.****Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. Сборник статей. «М.»1991.*

***2.*** *Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. «М.» 1978.*

***3.*** *И. Ямпольский. Давид Ойстрах. 2-е изд. «М.» 1968.*

***4.*** *Л. Н. Раабен. История русского и советского скрипичного искусства.*

***5.*** *В. Юзефович. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. 2-е изд. «М.» 1985.*