

*М. В. Воротной*

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ С. И. САВШИНСКОГО В СФЕРЕ  
ПСИХОЛОГИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Гуревич*

**Статья посвящена практическому применению методических находок и разработок  
С. И. Савшинского в одной из самых трудных сфер музыкальной психологии – исполнительском**

творчестве. В ней освещены и обобщены основные проблемы, встающие перед пианистами разного уровня подготовки. Они касаются в основном разных аспектов душевного состояния исполнителя в связи с психологическими установками, формируемыми им в процессе разучивания произведения и вынесения его на концертную эстраду.

**The paper deals with practical implementation of prof. S. Savshinsky's teaching methods and concerts in one of the most complex spheres of music psychology – that of the performance. Major problems challenging pianists of various professional level are discussed and summarized. They concerns various aspects of spiritual composure of performers both during the preparatory period and in process of performance in public.**

Значителен вклад Самария Ильича Савшинского в практическую фортепианную педагогику и теорию исполнительского искусства. В своих методических трудах он старался разбудить мысль и фантазию читателя, воспитывал умение анализировать эмоциональное влияние того или иного средства выразительности на исполнителя и слушателя. Важнейшим для него было нахождение причины психологического и эстетического воздействия, а за этим – раскрытие средствами фортепианной техники объективного содержания произведения.

Савшинский исследовал и творчески развил в педагогике некоторые основные аспекты музыкальной психологии – творческую деятельность человека с точки зрения разучивания, исполнения и восприятия музыкального произведения.

Ценность его изысканий прежде всего в том, что он был педагогом-практиком с исполнительским опытом, имевшим глубокие медицинско-психологические познания; большинство же исследований по этой же проблеме проводились учеными-психологами на основе опыта других музыкантов.

Успешность работы пианиста, по мнению Савшинского, определяется многими условиями, в первую очередь – душевным состоянием и психологическими установками. Вдохновение необходимо для творца, но для настоящего искусства необходимо не только ярко чувствовать и правильно мыслить, но и умение работать. Два последних условия требуют творческого спокойствия, когда чувства должны быть подчинены рассудку. На какое-то «время хозяином рабочего процесса становится анализ.

Внимание с общего и целого переключается на частности. Значение каждой из них пианисту надо понять, каждую надо оглядеть, послушать и ощупать руками. Исполнение уступает место “деланию”. Пианист уподобляется исследователю-ученому»<sup>1</sup>. При этом постоянное внимание является обязательным условием конечного успеха. Одновременно Савшинский отмечает, что «длительная сосредоточенность – нелегкая задача. Без интереса, дисциплины и умения она быстро ведет к утомлению»<sup>2</sup>. Поэтому, помимо непрерывной постановки перед самим собой новых задач в любом, даже самом простом музыкальном материале, исполнителю необходимо настраивать себя на самоотдачу: «отрешения от честолюбивых желаний и нетерпеливости расчета на обязательное преодоление всех трудностей, от надежды, что то или другое должно “само выйти”»<sup>3</sup>.

Самарий Ильич отмечает, что для сосредоточенности важно душевное и творческое спокойствие, при этом не должно быть нервозности по поводу трудностей и неудач в самой работе, поскольку проанализированная неудача обернется приобретенным опытом. По его мнению, важно преодолевать привычное отношение к своей игре. Умение усомниться в истинности того, что исполнитель привык считать правильным, вовремя менять концепцию разучиваемого произведения – путь к высшему совершенству<sup>4</sup>.

«В работе художника и ученого много общего. Но немало и различного. Ученый лишь гипотетически представляет себе конечный результат, пока не закончит исследование... музыкант же в эскизном проиг-

рывании имеет его перед собой в конкретном виде и всегда может “примерить” выполняемую или выполненную деталь к целому»<sup>5</sup>.

В своей работе пианист проходит три основных этапа: 1) рождение замысла в момент ознакомления с сочинением; 2) воплощение идеи с помощью исполнительской техники и посредством объективного прочтения нот, пауз, динамических и других знаков, специальных указаний и т. д., которыми автор выражает в произведении свое видение мира, – интерпретатор должен «сублимировать» из этих материальных данных духовную сущность произведения и создать собственный цельный его образ; 3) на основе четкого осознания авторских и своих намерений – воплощение их средствами инструмента и публичное исполнение. Поэтому исполнитель должен знать законы, которые лежат в основе всей работы пианиста, что необходимо ему и как интерпретатору, и как педагогу.

Савшинский подчеркивал значение активного характера восприятия музыки, умения слышать, а не просто слушать ткань временного искусства. Причем этот процесс важен не только для слушателя, но – в первую очередь – для самого исполнителя, потому что для воплощения художественного образа техническими средствами важно иметь внутреннее представление об исполняемом произведении. И именно поэтому в восприятии музыканта огромное значение придается «игровым ощущениям».

Много внимания С. И. Савшинский уделяет проблеме эстрадного волнения и способам его преодоления. Автор подчеркивает сложность этого явления, его многозначность: ведь бывает, когда артист во время концерта, постепенно увлекаясь исполнением, забывает «волноваться». Обстановка публичного исполнения повышает интенсивность исполнительского процесса, преобразует нервность в эстрадный подъем, рождая вдохновение.

Однако С. И. Савшинский не согласен с методом сценического отвлечения внима-

ния артиста посредством приема «отваливающегося каблука», описанного К. С. Станиславским и приведенного в качестве примера в книге Г. М. Когана «Работа пианиста»<sup>6</sup>. Он считает, что психология театрального искусства не всегда схожа с музыкально-исполнительской. «Нет у нас “черной дыры портала” и за ним невидимой публики. При сольном исполнении нет партнеров, общение с которыми, привлекая наше внимание, отвлекает его от аудитории. Нет у нас “отваливающегося каблука”, поглощающего внимание, нет и суфлера, поддержка которого избавляет от кошмарной боязни забыть, что идет дальше»<sup>7</sup>. Конечно, «“отвалившегося каблука”, поглощающего внимание» во время исполнения, нет (т. е. не должно быть) не только у пианистов, но и у актеров; но как пример, показывающий, что привлечение внимания к любому, даже случайному объекту уничтожает страх и волнение (а только в качестве такого примера и фигурирует «каблук» у Станиславского), это происшествие сохраняет свою значимость и для пианистов.

Говоря о сценическом волнении, С. И. Савшинский приводит пример из вышеупомянутой книги Г. М. Когана, по своему интерпретируя слова последнего. С. И. Савшинский пишет: «Г. Коган в книге “У врат мастерства”, опираясь на ряд авторитетных высказываний, объясняет волнение исполнителей “любованием собой”, переоценкой своих способностей или, наоборот, самоуничтожением, которое “паче гордости”. Издевательски рисует он портрет исполнителя, страдающего манией величия. Хотя речь идет об ученике, подобную причину волнения автор относит ко всем волнующимся исполнителям»<sup>8</sup>. Г. М. Коган отвечал ленинградскому коллеге: «Если бы в упоминаемом Вами месте рисовал лишь исполнителя, “страдающего манией величия”<sup>9</sup>, т. е. описывал исключительный, патологический случай, а не распространенное, типичное явление, то вряд ли сотни юных и более зрелых исполнителей узнавали себя в названном “портрете”,

как это постоянно имело и имеет место на моих лекциях-концертах в различных городах страны; вряд ли этот “портрет” вызывал бы такое сочувственное признание со стороны “оригиналов”, если бы он имел “издевательский” характер – эпитет, которого он заслуживает не более, чем, скажем, юмористический рассказ М. Твена о том, как он учился ездить на велосипеде, или добродушные насмешки Ираклия Андронникова над самим собой и другими персонажами его “устных воспоминаний”<sup>10</sup>.

При этом С. И. Савшинский утверждает, что борьба воли с волнением не позволяет сосредоточиться, «отдаться волнению»; а на следующей странице оказывается, что «борьба с волнением мобилизует волю» и благоприятно «настраивает на предстоящую деятельность»<sup>11</sup>.

Несогласие вызвал у С. И. Савшинского и тезис Г. М. Когана «Путь к точности лежит через ошибку» («Работа пианиста»). «Как можно совместить боязнь случайных ошибок с их воспеванием до призыва: “Старайтесь ошибиться!”» – возмущался ленинградский пианист в книге «Работа пианиста над музыкальным произведением»<sup>12</sup>. Однако он не учел, что этот прием относится только к воспитанию «бросков», виртуозной отработке пассажа, моменту перехода, к очень быстрому темпу исполнения уже хорошо выученного пассажа, т. е. воспитанию навыков автоматизации, и не имеет никакого отношения к первоначальному проигрыванию.

Пианисты, в отличие от подавляющего большинства своих коллег-инструменталистов, не могут (за редким исключением: Г. Гульд, В. Горовиц, С. Рахманинов, которые возили собственные фортепиано с собой. – М. В.) играть в разных залах на одном и том же, своем рояле. Поэтому настоящий артист должен быть всегда готов импровизационно откликнуться на механические и акустические свойства инструмента и зала. Попутно вспомним высказывание Г. Г. Нейгауза: «Пианист должен уметь играть на любом рояле, но упражняться только на хорошем!»

По словам ученицы Савшинского О. Г. Нейман, ее учитель делил музыкантов на две категории: артистов и неартистов. Себя относил к последним и честно сам в этом признался, поэтому и отказался от концертной деятельности<sup>13</sup>.

Н. П. Корыхалова вспоминает, что на ее госэкзамене он не смог сыграть чисто ни одного такта простого вступления Второго фортепианного концерта Брамса. Она поняла, что профессор разволновался, и решила его поддержать своей уверенной игрой, и это убрало ее собственное волнение. Савшинский не скрывал, что сцена пугала его. На сцене он испытывал дискомфорт – боялся неотвратимости эстрадного действия. В классе играл блестяще и помногу, но там можно остановиться в любой момент по своему желанию<sup>14</sup>.

Н. П. Корыхаловой вторит С. М. Слонимский: «Виртуозно игравший дома, он нервничал на эстраде и никогда не выступал. Фигуры вступления (4-й концерт Рубинштейна. – М. В.) были явно смазаны, покачивались. Я вмиг обрел уверенность и вступил громогласно безукоризненно»<sup>15</sup>.

Вот почему, когда читаешь главу про концертное волнение, то понимаешь, что так написать мог человек, который хорошо прочувствовал это состояние.

Своему ученику Л. Н. Синцеву Савшинский предложил следующий способ избежать подобного волнения:

«Ну, вот, представляешь, ты с девушкой, в которую ты влюблен, которая влюблена в тебя и ты договариваешься с ней встретиться здесь, под часами у Кировского театра в 4 часа дня, предположим. Ты точно знаешь, что она точно придет и никакого сомнения здесь не может быть. Ты начинаешь ее ждать. Ты волнуешься?

– Естественно.

– Это что, страх, что она не придет?

– Нет.

– Ее 5 минут уже нет. Ты беспокоишься? Страх, волнение? Это волнение, которое можно назвать ожиданием чего-то. Такое волнение обязательно должно присутство-

вать у артиста перед выходом на сцену. С одной стороны – переизбыток ответственности перед выходом на сцену, чтобы создать творческий акт, к которому ты стремишься, а с другой стороны, это волнение может перерасти в какой-то панический, сковывающий страх. Единственным рецептом может быть только играть, играть и играть»<sup>16</sup>.

Л. Н. Синцев свидетельствует: «Я помню, как однажды я вышел со 2-м этюдом Шопена и... плохо играл, сорвался. Так Савшинский на следующий день организовал мне концерт, чтобы я его опять сыграл. И Самарий Ильич сказал мне потом, что в цирке, если на тренировке или представлении наездник падает с лошади, то друзья, коллеги загоняют его на лошадь сразу, так как если он не сядет сразу или на следующий день, то он не сядет никогда»<sup>17</sup>.

Много внимания уделял С. И. Савшинский поведению исполнителя на сцене, так как считал, что слушатель не только слышит, но и видит игру пианиста. Поэтому очень важно, чтобы выразительные движения были компонентами внутреннего эмоционального содержания музыки, а не надуманной самоцелью. Именно поэтому различного рода записи могут вызвать эстетическое наслаждение и даже восхищение, но не могут взволновать до самозабвения, как живое исполнение.

С. И. Савшинский разделял классический и романтический стили исполнения. По его мнению, классическое звукозерцание характеризуется уравновешенностью идейно-логического и эмоционального, что позволяет говорить о гармоничности исполнения и внешнем спокойствии. Романтик же предаётся фантазии и погружается в мир эмоций, сложный противоречивый мир борьбы разума и воли, что может вызвать разрушение гармоничной и стройной последовательности развития формы произведения. «Это не страшит романтика. Лишь бы образы и рождаемые ими чувства были прекрасны и волнующе выражены»<sup>18</sup>. Думается, впрочем, что «внешняя невозможность»

при игре присуща не только «пианистам-гансликанцам», и вряд ли можно определить пианизм Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, И. Гофмана и Э. Гилельса как «классический» или «классико-романтический», поскольку это значит удовлетвориться романтическим пониманием классицизма.

Савшинский считал, что регулярные публичные выступления необходимы не только для приобретения эстрадного опыта и формирования артистической индивидуальности, но и являются наилучшим мериллом законченности исполнения и гарантией прочного усвоения разученного произведения. Поэтому нормой завершения художественной работы над сочинением должно быть публичное исполнение.

Практика концертных повторений одних и тех же произведений способствует выработке настоящего сценического опыта, закрепляет их в памяти и ведет к накоплению репертуара.

Обязательным условием возникновения музыкального образа и исполнительской концепции является развитие фантазии и воли к творчеству (исполнительской воли), стремления к преодолению трудностей, которое гарантирует настойчивость в работе, терпение и интерес к делу. Именно она во многом является источником вдохновения, которое отличает настоящего творца от ремесленника.

Во вторую очередь необходим анализ технической стороны исполнения – вычленение трудностей, причин их возникновения и умение найти метод их преодоления. Необходимо научить студента систематически работать над своим пианистическим мастерством. Предпосылкой служит критическая оценка уровня собственных исполнительских средств, анализ своих сильных и слабых сторон, умение пользоваться первыми и подтягивать отстающие звенья. При этом важна организация игровых движений пианиста на любом этапе обучения или концертирования, начиная с посадки и осанки. Координация и рационализация должны лечь в основу владения звуком и моторной

техники (исполнение пассажей: гаммообразных, аккордовых, двойных нот, техники вибратии, трелей и т. п.), что невозможно без знания психологических процессов осознанной и подсознательной работы музыкальной памяти.

Савшинский указывал, что за время обучения студент должен овладеть основными стилями прошлого и настоящего. При этом Самарий Ильич, составляя в 30-е гг. XX в. программу курса специального фортепиано для советских консерваторий, указывал, что исходными являются следующие соображения: пианизм достигает полного развития в произведениях Бетховена и в произведениях романтиков – Шопена, Брамса, Шумана, Листа<sup>19</sup>. Но и остальная фортепианная литература дает обширный материал для развития всех нужных пианисту качеств и навыков. Изучение разнообразных

музыкальных опусов позволит обеспечить способность музыканта самостоятельно подготовиться к публичному исполнению произведений любого стиля и жанра.

Пианист, работая над нотным текстом, фактически воссоздает для себя ситуацию композиторского творчества, привлекает из нее для себя необходимый творческий опыт, «пробиваясь» к самим истокам произведения так, чтобы композиторское и исполнительское «Я» соединились бы, дали ту общность, из которой будет идти развитие музыкальной мысли, но в исполнительском варианте, уже относительно самостоятельное, учитывающее новую культурно-историческую среду, психологические особенности и тот реальный духовный опыт, определяющий общий строй и характер творческой задачи данного музыканта.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 174.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

<sup>3</sup> Там же. С. 176.

<sup>4</sup> Там же. С. 182.

<sup>5</sup> Там же. С. 174.

<sup>6</sup> Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969.

<sup>7</sup> Савшинский С. И. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. С. 113.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Коган Г. М. Письмо Савшинскому С.И. ЦГАЛИ СПб. Ф. 96. Оп. 1. Ед. 68. Л. 35-40.

<sup>11</sup> Савшинский С. И. Пианист и его работа. С. 112–113.

<sup>12</sup> Там же. С. 65.

<sup>13</sup> Из беседы автора статьи с Нейман Ольгой Григорьевной 9 июля 2006. Личный архив автора.

<sup>14</sup> Из беседы автора статьи с Корыхаловой Натальей Платоновной 18 апреля 2006 г. Личный архив автора.

<sup>15</sup> Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. С. 91.

<sup>16</sup> Из беседы автора статьи с Синцевым Леонидом Михайловичем 25 июня 2006 г. Личный архив автора.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Савшинский С. И. Пианист и его работа. С. 123.

<sup>19</sup> Савшинский С. И. Программы специального курса игры на фортепиано. Машинопис. рукопись. ЦГАЛИ СПб. Ф. 96. Оп. 1. Ед. 45. Л. 1 – 2.