

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

© Будников, В.В., 2021

УДК 78.07

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-96-109

ГРАВИТАЦИОННЫЕ ОЩУЩЕНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ И ИНТОНАЦИОННАЯ ПЛАСТИКА

В.В. Будников¹

¹ Хабаровский государственный институт культуры, 680045, Хабаровск, Российская Федерация

Аннотация. В статье анализируются исполнительские гравитационные (весовые) представления, формируемые в процессе интонационного осмысления пианистом композиторского текста. Весовое ощущение, по мнению автора статьи, является внутренним регулятором пластики пианиста и центральной категорией методической системы выдающегося фортепианного педагога второй половины XX в. В.И. Слонима. Его взгляды, как думается, основываются на западноевропейской традиции, нашедшей свое целостное пластическое выражение в методике К.А. Мартинсена, и на актерской пластике системы К.С. Станиславского. Слоним обогатил методику актуальным для пианизма понятием пластической «лепки» интонации, в которой «вес» понимается как проекция интонационных (ладовых) тяготений. Задача статьи – обозначить глубинную взаимосвязь пластических представлений исполнителя и интонационного мышления композитора, отраженного в фактурном оформлении музыкального образа. Весовые ощущения в рассматриваемой методике, обладая свойством пластически «обобщать» двигательное многообразие, ориентируются исключительно на конкретные интонации и «тождественны» им. Приблизиться к прояснению глубинного полисенсорного механизма возможно через призму гипотезы Б.Л. Яворского, связывающего рецепцию гравитации и ладовое тяготение в музыке, с привлечением синестетического подхода, который позволяет выявить взаимообусловленность весовых ощущений исполнительского аппарата и музыкальной интонации. Исполнительская (пластическая) интонация в методике Слонима формируется двумя основными рабочими приемами: «Плечо» и «Певучесть». Исследуя их воздействие на формирование исполнительского текста, удастся обнаружить «проприоцептивный» синестетический механизм (гравитационно-кинестетический) и проследить его влияние на пластику пианиста в процессе интонирования.

Ключевые слова: новосибирская фортепианная школа, В.И. Слоним, фортепианная методика, исполнительский аппарат пианиста, слухо-проприоцептивная синестезия, пластическая «лепка» интонации, весовые ощущения пианиста

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Будников, В.В. Гравитационные ощущения в фортепианном исполнительстве и интонационная пластика // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 4. С. 96–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-96-109.

GRAVITATIONAL SENSATIONS IN PIANO PERFORMANCE AND INTONATION PLASTIC

V.V. Budnikov¹

¹ Khabarovsk State Institute of Culture, 680045, Khabarovsk, Russian Federation

Abstract. The article analyzes the performing gravitational (weight) representations formed in the process of intonation comprehension of the composer's text by the pianist. Weight sensation,

according to the author of the article, is an internal regulator of the pianist's plasticity and the central category of the methodological system of the outstanding piano teacher of the second half of the twentieth century V.I. Slonim. His views, it seems, are based on the Western European tradition, which has found its integral plastic expression in the methodology of K.A. Martinsen, and on the acting plasticity of the system of K.S. Stanislavsky. Slonim enriched the technique with the concept of plastic "sculpting" of intonation, which is relevant for pianism, in which "weight" is understood as a projection of intonation (fret) gravitations. The purpose of the article is to identify the deep relationship between the plastic representations of the performer and the intonation thinking of the composer, reflected in the textural design of the musical image. The weight sensations in the considered methodology, having the property of plastically "generalizing" the motor variety, focus exclusively on specific intonations and are "identical" to them. It is possible to approach the clarification of the deep polysensory mechanism through the prism of the hypothesis of B.L. Yavorsky, linking the reception of gravity and mood gravity in music, with the involvement of a synaesthetic approach, which allows us to identify the interdependence the weight sensations of the performing apparatus and musical intonation. Performing (plastic) intonation in the Slonim technique is formed by two main working exercises: "Shoulder" and "Singability". Exploring their impact on the formation of a performing text, it is possible to detect a "proprioceptive" synaesthetic mechanism (gravitational-kinesthetic) and trace its influence on the pianist's plasticity in the process of intonation.

Keywords: Novosibirsk piano school, V.I. Slonim's system, piano method, the pianist's performing apparatus, auditory-proprioceptive synaesthesia, plastic "sculpting" of intonation, the weight (gravity) sensations of a pianist

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Budnikov, V.V. (2021), "Gravitational sensations in piano performance and intonation plastic", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 96–109. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-96-109.

*К 100-летию Виссариона (Исера)
Исааковича Слонима*

Междисциплинарный взгляд на истоки современного пианизма, коренящиеся, как принято считать, в педагогическом наследии К. Черни, позволяет «вывести» теорию фортепианной игры к новым методологическим горизонтам. В новом «обзоре» удастся увидеть взаимообусловленность внутренних пластических представлений исполнителя и мышления композитора, связанного с фактурным оформлением музыкального образа. Исторически отделившись от периода, когда преподавали ученики Черни (конец XIX в.), теория пианизма утратила близость к той практике, правила которой можно было получить «из первых рук». А уже в XXI в. пред-

ставление о «пластическом» аспекте черниевской школы приобрело черты «неочевидности», теоретической «нечеткости» и предполагало обновленный интерпретационный взгляд на ее основания.

Технические системы пианизма двух столетий, систематизированные по типам трудностей (октавная техника, техника скачков, двойных нот и т.д.), зачастую рассматривали двигательное оснащение пианиста вне зависимости от художественной практики композиторов¹. Тем не менее, в технике, понимаемой, с одной стороны, как универсальный набор ее видов, и, с другой – как некий универсальный *пластический «механизм»*, все же высвечивался скрытый «общий знаменатель». Этот знаменатель – *весовые ощущения* в исполнительском аппарате пиани-

ста. Известно, что категория *веса* восходит к истокам первых методических систем пианизма и до сих пор хранит свою фундаментальную значимость. Вес имеет свойство пластически «обобщать» разнообразие игровых формул и соотносить игровой аппарат пианиста с глубинными принципами организации фактуры композиторского текста.

Настоящая статья посвящена анализу исполнительских *весовых* представлений пианиста, сформулированных в методике В.И. Слонима, особенностью которых является их пластически выраженная согласованность с интонационным процессом. Виссарион (Исер) Исаакович Слоним, выдающийся фортепианный педагог второй половины XX в., являясь прямым продолжателем традиций русской фортепианной школы Т. Лешетицкого – А.Н. Есиповой – О.К. Калантаровой, внес весомый вклад в методологию пианизма². Он придерживался принципов «прогрессивного консерватизма» (термин Ю. Болотова), сохранившего черниевский взгляд на двигательную культуру пианизма. Слоним, по нашему мнению, обогатил методику актуальным для своего и теперешнего времени понятием *пластической «лепки» интонации*. Исполнительский текст, трактуемый нами как синтез композиторского текста и его исполнительского обеспечения, таким образом получил в свое оперативное владение понимание пластического инобытования фактуры³.

Методические убеждения в отношении значимости именно *мускульных* ощущений (выражение Слонима), к которым относятся ощущения *веса*, не сформировались беспоч-

венно. Система *рабочих* и *игровых* приемов, предлагаемых Слонимом в качестве предварительного этапа в изучении фортепианных произведений, отразила аналитические тенденции западноевропейской педагогической традиции, обобщенные в работах К.А. Мартинсена. Его система, что прогрессивно, ассимилировала специфические идеи русской актерской школы К.С. Станиславского. Внимание к тесной взаимосвязи мышечных и психических ощущений определила для него его учитель О.К. Калантарова. «Придавая большое значение воспитанию артистических навыков, она познакомила И. Слонима с книгами Станиславского “Моя жизнь в искусстве” и “Работа актера над собой”⁴» (Панкова О., 2006, с. 14). Настоятельно требовал изучения актерской системы от своих учеников и Слоним. Позиция Станиславского в отношении исполнительского (актерского) воплощения образа была для русской фортепианной школы примером, на котором вызревал методический анализ пианистических ощущений *веса* в процессе *исполнительского интонирования*.

Предпринимаемый в статье синестетический подход к анализу пластики пианиста позволяет отчетливее выявить глубинную связь между *весовыми* ощущениями исполнительского аппарата и «пластичностью» звучащей музыкальной интонации. Б.М. Галеев, основатель отечественной школы синестетики, отмечает, что восприятие «веса» присуще как отдельным звучаниям, так и, гипотетически, отношениям звуков в ладу – ладовым тяготениям (1987, с. 104–105). Вес для исполнителя, являясь внутренним *регулято-*

ром не только техники как таковой, но и условием исполнительского пластического воплощения художественного образа, обеспечивает «жизненность» (перцептивную полнокровность) *интонационных (ладовых) процессов* в фактуре.

Б. Галеев, поддерживая высказанную Б.Л. Яворским идею о «глобальной синестетической аналогии гипотетического содержания: “рецепция гравитации – ладовое тяготение в музыке”», относил синестетический «закон тяготения» (Галеев) к фундаментальным принципам искусства, и музыкального, в том числе⁵. Догадка о взаимообусловленности гравитационных (весовых, для пианиста) и ладовых тяготений лежит в понимании глубинных связей, выявляемых слухо-проприоцептивной⁶ синестезией. Яворский считал более закономерным рассмотрение этих глубинных перцепций на примере материала *пластических искусств*: «в преодолении или воздействии сил тяготения <...> формируется развитие всех элементов материала (процесс, более естественный для объяснения танца)». Лад же, как известно, свойство, принадлежащее только музыке. Но в ней есть одно из проявлений гравитации – *равновесие*, присущее всем искусствам. Подтверждение гипотезы Яворского, по мысли Галеева, существенно сказалось бы на судьбе теории искусства (Галеев Б., 1987, с. 105).

Слонимский взгляд на *пластическое интонирование* пианиста позволяет приблизиться к практической сфере подобной синестезии. Следует уточнить, что понимание *исполнительской интонации* не есть нечто принципиально отличное от

музыкальной интонации – она есть ее пластическая проекция. Галеев определяет подобную со-интонацию как *синтонацию*. Синтонация, как феномен синестетичности художественного мышления, позволяет предположить, что существует связь мышечных и тактильных ощущений исполнительской техники с ладово-метрическими интенциями, формирующими фортепианную фактуру⁷. А также удостовериться, что система технических пианистических формул «генетически» рождена именно из композиторских фактурных «находок», и не может быть определена иными (немузыкальными) факторами. Она имеет те же пластические (двигательные) истоки, что и сама фактура, которая является средоточием композиторских творческих намерений. Это мнение высказывают пианисты, например, Л. Оборин: «Только знание всех сокровенных тайн и живописно-колористических возможностей рояля – а оно доступно лишь человеку играющему, и играющему хорошо! – может позволить композитору с “прицельной точностью” и максимальным совершенством сформулировать на клавиатуре свою поэтическую мысль» (1973, с. 140).

Удивительный опыт влияния актерской методики Станиславского на фортепианную педагогику способствовал, как думается, созданию Слонимом уникальной системы *рабочих и игровых приемов*⁸ и в ней – кристаллизации двух базовых пластических приемов: «Плечо» и «Певучесть». На вопрос, откуда взялись приемы, Слоним отвечал: «Вероятно у каждого опытного педагога происходит (и продолжается в течение всей жизни) какой-то отбор (при-

емов. – В.Б.), в результате которого он передает [его результат] своим ученикам, а те, в свою очередь, этот путь [отбора] проходят в своем варианте. Во всяком случае, требование проходить материал разными штрихами и оттенками ставил перед учениками еще Шопен»⁹. Из его слов понятно, что он творчески воспринял «прогрессивные» веяния в методике, среди которых одно из определяющих, очевидно, – учение Станиславского.

Внедрение в теорию пианизма понятия синтонации позволяет переосмыслить значение тактильных ощущений. В музыкальном исполнительстве тактильные возможности подушечек пальцев могут «раскрыть», отобразить (сделать осязаемыми) и реализовать все мускульные («проприоцептивные») тенденции игрового аппарата. Ощущение исполнителем пластического фактурного инварианта формирует задел для поиска естественности в интонировании конкретной звучащей фактуры. Как точно выразился К.С. Станиславский в отношении исполнительского дела актера: «Если глаза – зеркало души, то концы пальцев – глаза нашего тела» (1954, с. 265).

Слоним поясняет: на первом этапе освоения композиторского текста «рабочие приемы способствуют выработке как различных *весовых ощущений* руки в целом, а также в частях ее, так и различных ощущений при соприкосновении конца пальца с клавишей» (курсив наш. – В.Б.). А на втором этапе, уже «при игровых приемах, должен происходить <...> отбор конкретных ощущений конца пальца и движений и *веса* руки в их сочетаниях для каж-

дого случая»¹⁰ (курсив наш. – В.Б.). Как видно, «вес» является одной из ключевых категорий в техническом освоении приемов. Слоним методически закрепил за *весовым* ощущением центральное место в своеобразном «пластическом» *органо*, соединив его, по нашему мнению, с пространственным (проприоцептивным) переживанием интонации.

«Мышечная сеть» руки – это анализатор кинестетической чувствительности пианиста. Она рефлекторно реагирует на внутренне сформированное интонирование «пропеваемых» линий фактуры. Б. Галеев утверждает, что «именно рецепция движения, непосредственно связанного с предметно-практической деятельностью, может служить соединительным звеном между любыми разномодальными чувствами» (1987, с. 142). В том числе, по нашему мнению, – соединять звуковой мир и весовую (тактильную) чувствительность. Моторика, как проприоцептивная сенсорика, естественно «испытывает» влияние гравитационных векторов (весовых ощущений). Именно «вес» является той синестетической характеристикой пианистической пластики, которая глубинно «роднит» феномен музыкальной интонации с кинестетическими¹¹ представлениями исполнительского аппарата.

Особое значение при изучении взаимосвязи прикосновения (точнее, *тактильного ощущения веса*) и интонирования придается формированию исполнителем горизонтальной линии *legato*. Через прояснение феномена связности звуков вообще можно выйти на смысловой уровень интонирования, где *legato* в своей пластической проекции отождест-

вляется с исполнительской интонацией. И. Браудо в трактовке такого качества *сливной артикуляции* как *legato* не делает акцента на *весовых* ощущениях, но дает представление об *акустическом legato*. Думаем, что акустическое наплывание звука на звук («*влажное*» *legato*), указываемое Браудо, предполагает наличие пластической «зоны», в пределах которой исполнитель ощущает одновременно две опоры (пальца) на клавиатуре, что дает возможность «прочувствовать» перемещение веса с пальца на палец (характерное «переступание»)¹² (Браудо И., 1961, с. 8–9). Слоним подобное *legato*, как можно предположить, определяет синестетически более точно – *предельное legato*¹³. Предельность – это качество, приближающееся к ощущению *непрерывности* линии, о котором размышлял Б. Асафьев в отношении одного из качеств именно музыкальной интонации¹⁴, а К. Станиславский – в отношении непрерывной линии, ощущаемой в мышечной сети как чувство движения.

Остановимся на одном упражнении системы Станиславского, выполняемом в учебном актерском классе «Пластика», которое, думается, стало прототипом рассматриваемых приемов. Ему придавалось исключительно большое значение, в том числе, в фортепианном классе Слонима. Станиславский для достижения концентрации «физического внимания к движению энергии по внутренней мышечной сети» использует воображаемое (моделируемое) ощущение протекающей «мнимой ртути внутри пальца, в самые двигательные мышцы <...>, дальше по <...> суставам пальцев, пусть они

выпрямляются и пропускают ртуть дальше через кисть, к ее сгибу, потом дальше, по руке к локтю <...>, дальше – по руке, к плечу!» (1955, с. 48). В актерском жесте формируется проекция простого «*льющегося*» *весового* ощущения, которое выражено во внутреннем представлении как тяжелый металл (ртуть) и трактуется Станиславским энергетически¹⁵.

«В основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии <...>, это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения» (Станиславский К., 1955, с. 49). Концентрация внимания на внутреннем движении для Станиславского, как простейшем ощущении, давало то приспособление, которое «выманивало» из подсознания естественность в жесте. «Беспрерывная, сплошная линия движения является в нашем искусстве тем сырым материалом, из которого можно создавать пластику», говорит Станиславский (1955, с. 48). «Сплошная линия» в исполнительском искусстве – это непрерывность «течения» веса и, как думается, кинестетический эквивалент мелодии – синтонация. Эта пластическая линия получила отражение в «исполнительском жесте», формируемом приемами «Плечо» и «Певучесть».

Сплошная линия внутреннего движения веса «материализована» в диалектически осмысленном феномене *гибкости* руки, которая соединяет статику опор плеча, конца пальца и динамику *предельного legato*, выражающуюся в передаче веса с пальца на палец¹⁶. Гибкость, формируемая приемом «Плечо», потом

экстраполируется на мелодическую линию посредством приема «Певучесть» и пластически обеспечивает процесс legato, в котором в подушечке пальца фиксируется постоянно ощущаемое чувство опоры¹⁷. «Не пальцы, а щупальцы» – это сравнение Слонима подчеркивает необходимость цепкости пальца (тактильного «формата» опоры), которая в записях Н. Тимофеевой зафиксирована так: «Певучее – горизонтальное движение пальца на клавише. Притяжение (к себе. – В.Б.) похожее на хватательное движение» или в другом месте: «“Певучесть” – защепление кожи на клавишах»¹⁸.

Короткое подтягивающее движение кончика пальца к себе создает пластическое условие (статический элемент гибкости) для передачи непрерывного ощущения веса именно в тактильных проекциях линии интонируемого legato. «Свободные, мягкие руки и точные, крепкие пальцы – одна из основ современного пианизма», – утверждал Слоним (2000, с. 11). Так функционирует подвижное единство двух взаимообусловленных «проприоцептивных» синестетических сфер (тяготение и движение, как данные мускульной сенсорики), в результате которого вес постоянно перераспределяется по «узлам» единства игрового аппарата, а также между руками¹⁹.

Описание свидетельств учеников Слонима о двух главных рабочих приемах системы – «Плечо» и «Певучесть»²⁰ показывает идентичность в понимании ими весовых ощущений:

«Плечо» в записи	
О. Калининской-Наглер:	Автора данной статьи ²¹ :
«Взмах плеча (но не предплечья) от лопатки, весь вес отдать в кончик пальца при полной физической свободе, кисть опускается под тяжестью веса всей руки (но не опускать локоть – он отходит в сторону). Ощущение как будто металлические шарики прокатываются в кончик пальца. Вначале передать весь вес от плеча к пальцу, потом постепенно освободить руку от веса: сначала кисть, потом – локоть и плечо» ²²	«Уронить свободную руку на клавиатуру на один из пальцев с ощущением, что шар быстро скатился из лопатки в кончик пальца; рука, занимая положение, в котором ногтевая фаланга, пястный сустав, запястье, локоть имеют закругленную форму (локоть – в стороне), дает воображаемому шару возможность катиться легко, без препятствий в суставах; кончик пальца цепляется за клавишу и испытывает максимальный вес руки; подъем шара начинается с еле заметного приподнимания каждого сустава (пястного, запястья, локтя) – через них шар поднимается, делая невесомым прикосновение пальца к клавише, и окончательно закатывается в лопатку»

«Певучесть»	
«Для воспитания певучей, связной игры, ощущение “дна” клавиши. Играется более вытянутыми пальцами с активной подушечкой (как бы доставать звук из воздуха). Ощущение: как будто цепляя за живую кожу» ²³	«Неуловимое, плавное перетекание веса с пальца на палец, переливание, при котором кончик пальца так цепляется за поверхность клавиши, что видно белую лунку ногтя в месте сцепления»

Как видно, прием «Плечо», в сущности, формирует фундаментальное исполнительское ощущение – чувство «свободы и мягкости всей руки, умение пользоваться различным весом, воспитывает крайние точки ощущения веса»²⁴, т.е. реализует внутренние представления значений весовой шкалы (амплитуды внутреннего «гравитационного» восприятия – от невесомости до наибольшей тяжести) как одного звука, так и их последовательности в движущемся пространстве фактуры, вырабатывает у исполнителя целостное кинестетическое представление движения веса и, следовательно, умение «управлять» гравитационными ощущениями в прикосновении (осязании) в процессе соинтонирования линий фактуры. Закономерно меняющиеся (в зависимости от мелодических, гармонических, ритмических «обстоятельств» художественного образа) гравитационные значения, «конвертируемые» в тактильный «формат», высвечивают,

делают осязаемым интонационное развитие.

Отметим, что Слоним, среди внушительного списка художественно-исполнительских задач, особо выделяет «воспитание мускульного ощущения» игрового аппарата именно в процессе исполнительского интонирования²⁵. «Вопросам интонирования Виссарион Исаакович постоянно уделял неослабное внимание, неоднократно повторяя, что не столь важны сила и качество звука самого по себе, а та звуковая “дуга”, которая соединяет звуки друг с другом, при этом величина этой “дуги” зависит от величины интервала»²⁶. Вероятно, Слонимом ассоциативно подразумевалась *пластическая «дуга» интонации* (т.е. целостное ощущение свода кисти, пространственно-пластической единицы музыкального интервала, опирающегося на две опоры), которая является эквивалентом ее звуковой сущности. «Дуга» в кинестетическом аспекте есть «перетекание» (переживание ощущения) веса с опоры на опору.

Кто учился у Слонима, знает, что процесс «лепки интонации» имеет конкретные приемы, закрепленные в микродинамических и микроагогических исполнительских действиях. Стенограмма Н. Тимофеевой подтверждает: знать, что такое «микродинамика и микроагогика (рисунк) – значит “вылепить” тему» (И.С. Бах, fuga фа-диез минор)²⁷. В руке эти действия запоминаются в форме характерной пластики, которая образно и стилистически соответствует, например, теме фуги. Но «лепка», как пластический *синтонационный* принцип, относится не только к мелодии, но и к любой линии фактуры в целом. Выверяя

процесс интонационной «лепки» мелодии, Слоним настаивал на необходимости «воспитать слух и мускульное ощущение для различения величины интервалов. Чем шире интервал, тем большего времени он требует для своего преодоления <...> все это относится ко *всей фортепианной фактуре*» (курсив наш. – В.Б.)²⁸. В этом, как было замечено ранее, есть кинестетический аспект «дуги», т.е. своеобразного «преодоления» интервала («преодоление» гармонических тяготений), через его пластическое обеспечение. Здесь «дуга» отображает передачу движения (энергии) и веса по «внутренней мышечной сети». Исполнительское «преодоление» выражает не простое физическое действие²⁹. Интервалы, требующие различного характера *преодоления*, связаны с областью аффектов (выраженных, в том числе в гармоническом развитии), которые граничат со сферой синестезий, «размыкающихся» в глубины бессознательного (интероцептивных³⁰).

О «вокальности», т.е. об «особой природе постижения и ощущения (“мускульного осязания”) интервалов и каждого тона» писал Б.В. Асафьев. Он утверждал, что только овладев «иной “звуковыявленностью”, совсем иной, чем у инструментов с их “вневокальной” достижимостью интервалов, инструментализм смог достичь гигантских завоеваний психики» (Асафьев Б., 1971, с. 228).

Слоним в исполнительской интонации видел агогический подтекст. «Интонация – выразительный (содержательный) смысл, вкладываемый нами в произнесение того или иного материала. Без интервального и интонационного произнесения текст музыки произносится как бы

на иностранном языке, которого ты не понимаешь, но заучил буквы, которые можешь прочесть вслух». Синестетичность такой трактовки музыкальной интонации очевидна. Рабочие и игровые приемы имели смысл только в отношении художественного материала, т.е. применялись в практике разучиваемых произведений.

Слоним, по убеждению автора данной статьи, внедряя в учебный процесс приемы, мыслил значительно шире. Он формировал не просто пластику линий *legato*, но и их совокупность – как единую *физиогномику фактуры*, которая есть следствие принимающей всеобщий характер точнейшей *интонационной* и *пластической* проработанности всех слов фактуры. Следует повторить, что комплекс приемов Слонима в отличие от других систем упражнений, направленных на формирование универсальности пианистического аппарата *вообще*, дает возможность освоения *конкретной* фактуры в музыкальном произведении³¹. Рабочие приемы «увязываются» с художественным образом через потенциальную способность руки (и художественного образа) существовать независимо от акустического многообразия концертных залов – как бы независимо от исполнителя.

Пианист таким образом приобретает некую «объективную» стабильность для своих внутренних представлений о художественном образе именно в реальном процессе исполнения. Не возникает несоответствия между звучанием, реализуемым в иных акустических условиях, и мышечным ощущением, оставшимся от привычных звучаний (особенно тех, которые «наработа-

ны» в классе). Пианист через приемы получает тактильное «описание» пластической «физиогномики» композиторского ощущения фактуры – целостное ощущение его руки. Это помогает в дальнейшем «считывать» пластический код в любом произведении изучаемого автора, «видеть» во внутреннем чувстве присущий автору индивидуальный «образ» руки и приступать к освоению текста с наработанными представлениями о пластике композиторской школы. Можно предположить, что ощущения пластики фактуры уникально для любого произведения³².

В заключение статьи резюмируем, что пластическая сфера музыкального образа, которая «считывается» с фактуры, дополнительно участвует в атрибуции художественного целого. Она, в процессе синестетического со-интонирования, создает устойчивые внутренние представления, дающие право приблизиться к скрытым регуляторам нотного текста. Рука исполнителя может получить «пространственные слепки» с любой фактуры в музыкальных произведениях XVII–XXI вв. Линейная лепка фразы и пространственная лепка фактуры дает реальные проприоцептивные ощущения руки того или иного мастера фортепианной фактуры, которые влекут за собой невольное, почти достоверное представление о фрагменте, нюансе внутреннего мира этого композитора, его настроении.

«Слепок» фактурной вертикали (ее пластический эквивалент) индивидуален не только в рамках стиля композитора, но и в рамках отдельно взятого произведения. Фактура подобна «фотонегативу» художественного образа, истинное «лицо»

которого можно «проявить» в процессе исполнения. Исполнитель через фактуру воспринимает синестетическое ощущение «слепок», то, как композитор располагал руку на клавиатуре, как «держался» за фактуру, как передвигал кисть по клавиатуре. Воспринимать настолько тонкие «посылы» (тактильные шифры) из прошлого дает возможность только *универсальная предрасположенность* руки к немедленному ответу на «вызов» фактуры. Ведь пластический ракурс фактуры, равноценно, как и акустическая форма звучания, формирует музыкальное сознание пианиста.

Такую универсальную предрасположенность – оригинальную исполнительскую пластику – формируют рабочие приемы В. Слонима. Нутряное «схватывание» универсализма в применении проприоцептивно-тактильных представлений позволяет почти интуитивно решать любые виртуозные пианистические задачи любого исполнительского стиля. Рабочие приемы, скорее, имеют сверхиррациональный методический смысл. Их применение – попытка организовать исполнительскую звукотворческую волю (по сути, иррациональную) и глубже раскрыть художественный образ.

Сущность рассматриваемой в статье фортепианной методики – внедрение в *сознание* ученика *пластического «генома»*, основанного на синтонации, который способен сформировать не только «правильный», по убеждению Слонима, пианизм, но и, кроме того, запустить процесс его самосовершенствования. Слонимский рационалистический подход в педагогике – это опыт методической воли, это вос-

питание способности преодолеть витиеватое «иррациональное пространство» художественного образа «одним» рывком. Усилием воли перешагнув через рутину, обрести системный взгляд, в котором рациональное видение художественной задачи не заменяет чувство, а организует его внутреннюю жизнь. Слоним говорил: «“через сознательное к подсознательному” – эта фор-

мула Станиславского срабатывает и в музыкальном исполнительстве» (Слоним И., 2000, с. 19). Внедрение пластического «генома» через техническую интонационную «лепку» (по сути, методически «жестко» выверенную рабочими приемами) оборачивается способностью найти естественную форму исполнительского процесса, реализующего интонационный процесс.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Помимо этюдов, создались упражнения, не обладающие законченностью формы, но преследующие одну цель – тренаж, формирующий технику пианизма независимо от художественных задач: Ф. Лист, К. Таузиг, И. Брамс, Ш. Ганон, М. Мошковский, В. Сафонов, М. Лонг, А. Корто и др.

² Об этом см.: (Будников В., 2021).

³ Об этом см.: (Будников В., 2021).

⁴ Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой» имеет две части: I. «Работа над собой в творческом процессе переживания»; II. «Работа на собой в творческом процессе воплощения».

⁵ Эту идею, по словам Галеева, высказывали А. Бюссе, К. Леден, П. Хиндемит, П. Булез, Л. Стоковский (Галеев Б., 1987, с. 105, 246).

⁶ Проприоцептивные ощущения «обеспечивают сигналы о положении тела в пространстве»; они делятся на два компонента: кинестетическая и вестибулярная чувствительность, рецепция движения и тяжести (Галеев Б., 1987, с. 99).

⁷ Об этом см.: (Тезисы докладов и лекций В.И. Слонима, стенограммы уроков // Исер Слоним. Иерусалим: Jerusalem academy of music and dance, 2006. С. 109; Будников В., 2021).

⁸ «Рабочие» приемы, по свидетельствам Н. Тимофеевой (Заводчиковой) и автора данной статьи имеют определенную последовательность: 1. «Плечо», 2. «Двойное стаккато», 3. «Стаккато», 4. «Певучесть», 5. «Через ноту», 6. «С фальшивым акцентом», 7. «Высокая молоточковость», 8. «Близкая молоточковость», 9. «Высокая молоточковость» (Записи уроков Слонима, тетрадь по специальности, 1979–1984 гг., рукопись, личный архив Н.А. Тимофеевой (Заводчиковой). Записи уроков Слонима,

1988–1989, рукопись, личный архив автора статьи). В книге О. Калинниковой-Наглер: 1. «Плечо», 2. «Двойной удар», 3. «Стаккато от клавиши», 4. «Певучесть», 5. «Высокая молоточковость», 6. «Близкая молоточковость», 7. «С акцентом через ноту», 8. Еще раз «Высокая молоточковость» (В классе Виссариона Исааковича Слонима (К 100-летию со дня рождения) / сост. О. Калинникова-Наглер, ред. М. Шавинер, авт. вступит. ст. В. Кузин. Germany, Heinrich Klassen Edition Neckarsulm, 2020. С. 18–19). Игровые приемы, не рассматриваемые в данной статье, характеризуются исполнением произведения на укрупненном звуке в замедленном темпе (В классе... С. 19–20).

⁹ Слоним В.И. Письмо В.И. Слонима – В.В. Будникову 26/III 93 г. Личный архив автора данной статьи.

¹⁰ Там же.

¹¹ Кинестетика – второй компонент проприоцепции – «мышечная чувствительность человека, оповещающая о состоянии его опорно-двигательного аппарата, т.е. рецепции человеком собственного движения, моторики» (Галеев Б., 1987, с. 105).

¹² Известно, что Слоним посещал баховские семинары И. Браудо и его методика интонирования мелодии «во многом базировалась на идеях артикуляционной техники Браудо» (Мещерякова В., 2006, с. 104).

¹³ Слоним употребляет термин *предельное легато* в своей кандидатской диссертации для обозначения характера мелодических линий (певучести) в фактуре фортепианной сонаты № 3 И. Брамса (1954, с. 52).

¹⁴ Для Асафьева «понятие линии и рисунка раскрывает пластичное ощущение движущейся мелодии» (1971, с. 200). А в мелодии заложен принцип и ос-

новное качество пения *bel canto* – «непрерывность, плавность “вливания”, впевание тона в тон» (Асафьев Б., 1971, с. 322).

¹⁵ Дополнительно, что весьма характерно, в упражнении использовался метроном. Это способствовало усвоению непрерывной бесконечной линии внутреннего движения через распределение всего движения во времени на 4 медленных удара (счет: 1-2-3-4). Потом, не изменяя темпа, добавлялись мелкие пульсации (счет: 1-и-2-и-3-и-4-и). Потом (счет: 1-та-и-та-2-та-и-та-3-та-и-та-4-та-и-та), таким образом, дробя время, вырабатывалась естественная непрерывная линия внимания и, следовательно, пластики (Станиславский К., 1955, с. 49).

¹⁶ Аналогичные дефиниции находим у Станиславского: «жест начинается от плеча и заканчивается пальцами рук» (1986, с. 127). В другом месте: «жест идет от плеча к конечностям и обратно, от конечностей к плечу» (1955, с. 49).

¹⁷ Прием «Певучесть» в синестетическом аспекте анализируется в работе: (Лысенко С., 2019).

¹⁸ Записи уроков Слонима (тетрадь по специальности, 1979–1984 гг.), рукопись, личный архив Н.А. Тимофеевой (Заводчиковой).

¹⁹ Слоним учил, что весовые представления в руках, как правило, различны: «“разные руки” – разные весовые ощущения» (Записи уроков Слонима...).

²⁰ Свидетельство, что они являются главными, – частое их упоминание в архивных записях: Н. Тимофеевой (замечание по Сонате, ор. 109 Бетховена – «каждый день играть по 4 раза каждую часть: 1) Плечом, 2) Певучестью»; ... – занятия только этими двумя приемами); автора статьи (замечание по поводу Мазурки Ф. Шопена, ор. 51 – «проучить технически плечом, певуче»).

²¹ Записи уроков Слонима (1988–1989), рукопись, личный архив автора статьи.

²² В классе Виссариона Исааковича Слонима... С. 17.

²³ Там же. С. 18.

²⁴ Там же. С. 19.

²⁵ Тезисы докладов и лекций В.И. Слонима, стенограммы уроков // Исер Слоним.

Иерусалим: Jerusalem academy of music and dance, 2006. С. 109.

²⁶ Там же. С. 121.

²⁷ Записи уроков Слонима, тетрадь по специальности, 1979–1984 гг., рукопись, личный архив Н.А. Тимофеевой (Заводчиковой).

²⁸ Там же; также см. об этом: (Мещерякова В., 2006, с. 105).

²⁹ *Пре-одоление* означает физическое усилие. Одолеть – от лат. *dolāre*, обтесывать, обрабатывать; производные значения – участь, удел, делить, делать частью себя.

³⁰ «Интероцептивные, или органические, ощущения сигнализируют о состоянии внутренних процессов и сохраняют свою близость к эмоциям» (Галеев Б., 1987, с. 99–100).

³¹ Я. Мильштейн в Послесловии к изданию «Ферруччо Бузони. Путь к фортепианному мастерству» пишет о том, что великий пианист-интерпретатор Ф. Бузони также предлагал «строить упражнения на художественном материале, все время видоизменяя, варьируя и приспосабливая его для постижения того или иного вида техники» (1985, с. 158).

³² Приведем в доказательство слова Л. Оборина: «Индивидуальный стиль пианиста, самый склад его артистического дарования, специфическая манера игры, даже конструкция руки – все это, так или иначе, сказывается на его авторском почерке, оставляет заметный отпечаток на внешнем фортепианном убранстве его произведений. Разве не угадываем мы могучую руку Рахманинова в пышной, сочно-декоративной и импозантной фактуре его пьес? Разве не просвечивает сквозь хрупкие, аристократические покровы скрябинских сочинений своеобразный артистический облик их автора? А Прокофьев... Какая полная гармония композиторского и исполнительского стиля! Играя произведения названных авторов... мы не только приобретаем к драгоценному миру их поэтических образов и идей, но и словно бы берем уроки пианистического мастерства у великолепных знатоков этого дела» (Оборин Л., 1973, с. 141).

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
 Браудо И.А. Артикуляция (о произношении мелодий). Л.: Музгиз, 1961. 198 с.
 Будников В.В. О пластическом «геноме» в методике В.И. Слонима (К 100-летию со

REFERENCES

- Asafiev, B.V. (1971), *Musical'naia forma kak protzess* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad, 376 p. (in Russ.)
 Braudo, I.A. (1961), *Artikul'atziia* [Articulation], Muzgiz, Leningrad, 88 p. (in Russ.)

дня рождения) // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 84–93.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.

Лысенко С.Ю., Будников В.В. «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: Синестетический аспект // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 62–67.

Мещерякова В.В. Педагогические принципы В.И. Слонима // Исер Слоним / ред.-сост. М. Шавинер, В. Шварев. Иерусалим: Jerusalem academy of music and dance, 2006. С. 102–105.

Мильштейн Я.И. Послесловие // Ферруччо Бузони. Путь к фортепианному мастерству (Klavierübung) / ред. и коммент. Я.И. Мильштейна. Вып. 3. М.: Музыка, 1985. С. 157–159.

Оборин Л.Н. Композитор-исполнитель // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи. Вып. 3. М.: Музыка. 1973. С. 138–141.

Панкова О.М. И. Слоним. Биографический очерк // Исер Слоним / ред.-сост. М. Шавинер, В. Шварев. Иерусалим: Jerusalem academy of music and dance, 2006. С. 13–21.

Слоним И.И. Брамс – фортепианная соната фа-минор, ор. 5: Дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1954. 84 с.

Слоним И. Мысли и наблюдения. Иерусалим: Лира, 2000. 21 с.

Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Искусство, 1954. 421 с.

Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. М.: Искусство, 1955. 503 с.

Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. / сост. и авт. предис. В.Н. Прокофьев; ред. и авт. коммент. И.Н. Соловьева. М.: Всерос. театр. о-во, 1986. Т. 1. 608 с.

Budnikov, V.V. (2021), “On the plastic genome in V.I. Slonim’s methodology”, *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 3, pp. 84–93. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1987), *Chelovek, iskusstvo, tehnika (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technology (The problem of synaesthesia in art)], Kazan’, 263 p. (in Russ.)

Lysenko, S.Iu., Budnikov, V.V. (2019), “The «melodious» manner of playing the piano as a timbral illusion: synesthetic aspect”, *Journal of Musical Science*, no. 1, pp. 62–67. (in Russ.)

Mescheryakova, V.V. (2006), “Pedagogical principles of V.I. Slonim”, *Iser Slonim* [Iser Slonim], Academy of music and dance, Jerusalem, pp. 102–105. (in Russ.)

Mil’shtein, Ya.I. (1985), “Afterword”, Ferruchcho Buzoni. *Put’ k fortepiannomu masterstvu* [The path to piano mastery (Klavierübung)], Muzyka, Moscow, pp. 157–159. (in Russ.)

Oborin, L.N. (1973), “Composer-performer”, *Voprosy fortepiannogo ispolnitel’stva* [Questions of piano performance], Muzyka, Moscow, pp. 138–141. (in Russ.)

Pankova, O.M. (2006), “Slonim. Biographical essay”, *Iser Slonim* [Iser Slonim], Jerusalem, pp. 13–21. (in Russ.)

Slonim, V.I. (1954), I. *Brams – fortepiannaia sonata fa-minor, op. 5* [I. Brahms – piano sonata in F minor, Op. 5], Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 84 p. (in Russ.)

Slonim, V.I. (2000), *Mysli i nabl’udeniya* [Thoughts and observations], Lyra, Jerusalem, 21 p. (in Russ., Hebr., Engl.)

Stanislavskii, K.S. (1954), *Sobranie sochinenii. T. 2: Rabota aktera nad soboi. Ch. 1: Rabota nad soboi v tvorcheskom protzesse perezhivaniya* [Collected works, Vol. 2: The actor’s work on himself. Part 1. Work on himself in the creative process of experiencing], *Iskusstvo*, Moscow, 421 p. (in Russ.)

Stanislavskii, K.S. (1955), *Sobranie sochinenii. T. 2: Rabota aktera nad soboi. Ch. 2: Rabota nad soboi v tvorcheskom protzesse voploscheniya* [Collected works, Vol. 2: The actor’s work on himself. Part 1. Work on himself in the creative process of embodiment], *Iskusstvo*, Moscow, 503 p. (in Russ.)

Stanislavskii, K.S. (1986), *Iz zapisnykh knizhek* [From notebooks], vol. 1, *Vseros. teatr. o-vo*, Moscow, 608 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Будников Владимир Викторович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Author information

Vladimir V. Budnikov, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Art Criticism, musical-instrumental and vocal art of Khabarovsk State Institute of Culture

E-mail: vlboudnikov@mail.ru

Поступила в редакцию 30.10.2021

После доработки 22.11.2021

Принята к публикации 24.11.2021

Received 30.10.2021

Revised 22.11.2021

Accepted for publication 24.11.2021