



ОСТОРОННЕМУ наблюдателю, вероятно, даже трудно представить, сколько мучений, сомнений, горестей, но и радостей я испытал более чем за полстолетие моего учительского труда.

Чему можно учить, чему невозможно? Вот один из важнейших вопросов художественной педагогики. Н. О. Голубовская, известная пианистка, превосходный профессор Ленинградской консерватории, парадоксально сформулировала это так: учить надо только тому, чему нельзя научить. Думаю, что это не столько парадоксальное, сколько диалектическое положение.

Обучение, особенно в искусстве, есть один из видов познания жизни и мира и воздействия на него. Чем рациональнее и глубже оно будет, чем больше в нем будут господствовать силы разума и нравственности, тем вернее путь в искусстве, в жизни. Ведь мы должны в меру наших сил делать ее лучше, делать мир лучше; об этом именно и говорит парадокс проф. Голубовской. Другими словами, это вопрос творчества, а там, где нет творчества, нет и жизни.

Как часто я болезненно воспринимал мою работу педагога-музыканта, особенно с малоодаренными учениками, кото-

Генрих НЕЙГАУЗ

ЖИЗНЬ-В ТВОРЧЕСТВЕ

ИЗ ДНЕВНИКА МУЗЫКАНТА

рых у меня было множество — я ведь четыре раза (в Елисаветграде, Тифлисе, Киеве и Москве) проходил стадию начинающего педагога, то есть был обречен на работу с самыми слабыми студентами. Воспринимал ее как сизифов труд: хотелось протолкнуть ученика в область духовной культуры, в область нравственных начал, а единственным средством, которым я мог пользоваться, было обучение игре на фортепьяно!

Иному может показаться неоправданным привлечение сложного комплекса морально-философских и эстетических идей и чувствований к такому скромному делу, как обучение игре на фортепьяно. Если бы играть на рояле было просто, то это было бы верно. Но ведь искусство, настоящее искусство начинается с самых простых его проявлений. «Детский альбом» Чайковского или «Альбом для юношества» Шумана — яркие тому примеры. Больше того, хорошее воспроизведение простейшей народной мелодии — и это уже искусство.

Вывод: вопросы искусства для мало-мальски мыслящего человека начинаются с самого начала, а так как они тесно связаны со всеми другими вопросами и запросами, образующими комплекс духовной культуры, — вопросами морали, философии, то невозможно от них отказать, невозможно не принять их к сведению, невозможно не руководствоваться ими, даже в таком деле, как обучение игре на фортепьяно.

Постараюсь пояснить мой слова некоторыми примерами из живой практики, из моих педагогических и вообще музыкальных будней; хотя вряд ли к ним применимо это определение.

УЧИТЕЛЬ — это тот, кто говорит ученику: сделай лучше. И старается разъяснить или показать, как сделать лучше. Следовательно, понятие «учитель» включает в себя понятие «критик».

Быть может, я и ошибаюсь, но мне кажется, что наши педагоги исполнительских дисциплин, — я не говорю о музыкальных — недостаточно заботятся о развитии и совершенствовании своей способности критического суждения.

А ведь дискуссии, сопровождаемые конкретным анализом исполнения, могли бы быть весьма полезны не только для молодых пианистов, но и для нас, учителей; они способствовали бы и взаимопониманию, и повышали, хотя бы косвенно, уровень нашего критического суждения. Я глубоко убежден, что каждый из нас, педагогов, может кое-чему у другого поучиться, пусть даже тому, что не следует делать — ведь это тоже поучительно.

Тут я подхожу вплотную к моим педагогическим будням.

Попытаюсь вначале кое-как обрисовать «эмоциональное» или, скажем, душевное, еще лучше — нерассудочное отношение к моему делу. Тут такой огромный диапазон переживаний, столько противоречий, такое столкновение борющихся друг с другом мыслей и чувств, что иногда в минуты душевной слабости или усталости — что почти одно и то же — как бы теряешь путеводную нить; стоицизм наставника грозит превратиться в скептицизм, в разочарование.

Но, к счастью, педагог — человек, а всякий человек — существо социальное. Он любит общение с себе подобными, больше всего общение на почве интересов, устремлений, симпатий и склонностей, направленных к одной цели.

Мне часто приходила простая мысль в голову: какое счастье, что я встречаюсь с молодыми людьми на почве искусства! Насколько и ученику, и учителю легче увидеть и узнать друг у друга лучшие черты характера, насколько реже здесь выплывают наружу мелкие, обывательские свойства, которых еще так много у человека...

Я опять говорю непростительные трюизмы! Я бы просто стыдился их, если бы описанные ощущения не возникали у меня почти ежедневно, и с особенной силой когда мы работаем с хорошим учеником над одной из последних сонат Бетховена, Концертом Брамса... Здесь можно перебрать почти всю фортепьянную музыку — ведь мы плохих, пустых, пошлых (!) произведений не изучаем.

В ПРОШЛОМ НОМЕРЕ «Недели» мы поздравляли с 75-летием выдающегося советского музыкального деятеля, замечательного пианиста и педагога профессора Генриха Густавовича Нейгауза. Читатели знают его и как автора интереснейшей, увлекательной книги «Об искусстве фортепьянной игры», и как яркого публициста.

Сегодня мы публикуем отрывок из дневников Нейгауза.

Не могу не осознать радости от того, что мы занимаемся «купно», коллективно (в классе всегда сидит много народу) таким прекрасным делом, как искусство.

НЕСМОТЯ на то, что мне уже больше 70 лет, я до сих пор не могу совладать с неустойчивостью и противоречивостью в моей самооценке, как педагога. Нет покоя, нет успокоения. Иногда так хочется уверенности, полной уверенности в том, что делаешь свое дело наилучшим образом, что нашел ключ ко всем загадкам этого трудного дела, именуемого педагогикой! Мое критическое сознание умолкает (временно!) только в тех случаях, когда и мое душевное состояние находится на высоте, и ученик не оставляет желать лучшего, и нас обоих одинаково вдохновляет прекрасная музыка.

Моя способность приходить в восторг от музыки именно при ее толковании (так сказать, в пылу пропаганды), при стремлении внушить ученику тончайшие и богатейшие средства для ее выявления — а сюда входит все, что можно назвать техникой в широчайшем, «греческом» смысле, — именно эта способность, безусловно ценная для педагога, иногда готовила мне самые горькие разочарования, так как мой «восторг» оказывался неумным восторгом, мои слишком утонченные советы оказывались бесполезными для данного ученика (ясно, что это был не очень хороший ученик); они были даже вредны, так как отодвигали достижение цели в область недостижимого, неосуществимого и вызвали у него чувство беспомощности и неполноценности, то есть достигали как раз противоположного тому, чего добивался Шопен, говоря ученикам: верьте, что вы играете хорошо, — и тогда вы будете играть лучше.

Однажды Эмиль Гилелс, слушая мой урок с одной музыкальной, но пианистически слабой ученицей, сказал мне с сострадательной улыбкой: «Вы ей говорите и показываете прекрасные вещи, но она же все равно не сможет этого

сделать». В другой раз одна очень способная, но поверхностная ученица с умеренной интеллектуальной производительностью сказала мне: «Как трудно вам играть! Ведь все время чувствуешь, как вы скучаете и как вам неинтересно все, что я делаю».

Если бы я был «идеальным» педагогом, как я его себе представляю, подобные слова никогда бы не могли быть произнесены в моем классе. Ведь это равносильно некоторому педагогическому поражению, во всяком случае — неудаче. В утешение и себе, и читателю скажу, что истинно талантливые ученики никогда не «скасили» от моих завышенных, подчас нетерпеливых требований; наоборот, эти требования их поощряли и вдохновляли на лучшую работу.

В порядке самокритики — еще одно сомнение, которое часто у меня возникает: хотя ученики мои, в общем, играют технически законченно, я все-таки иногда думаю, что техника как таковой я не всегда уделял достаточное внимание. Происходило это потому, что в консерватории ученики с первого же курса приносили в класс художественную, а не инструктивную литературу, и сразу же во весь рост вставал вопрос о понимании музыки и исполнении ее.

Первое, что мне бросается в глаза при встрече с новым учеником, — это его музыкальные и художественные недочеты, на которые нужно обратить внимание, на них сосредоточить главный огонь моей педагогической артиллерии. Надо с

возможной ясностью установить, что играет ученик, ибо только тогда как следствие из причины можно установить, как надо это играть.

Идея эта, если идеей можно назвать совершенно категорический стихийный импульс, конечно, правильная. Но чем же я бывал недоволен, несмотря на правильную идею моих занятий? А вот чем: работа, показы, разъяснения того, что ученик играет, что он должен играть, обычно отнимали столько времени, так плотно заполняли урок, что для более детального обсуждения вопроса как играть, то есть для выделения проблемы фортепьянной техники в самостоятельную дисциплину просто не хватало времени. Короче говоря, учитель музыки во мне всегда преобладал над учителем фортепьянной игры.

Между нами говоря, это не так уж вредно, как думают некоторые педагоги. Такой способ принуждает ученика к самостоятельности, к поискам, к живой работе мысли, он прямо противоположен системе натаскивания, которая не в чести у всех хороших педагогов. Иногда считают, что есть фортепьянная «техника», требующая огромного труда, упорных усилий, и есть «натур», природная музыкальность, которая не требует почти никаких стараний, а сама диктует свои законы. Всякому ясно, что такой дуалистический взгляд на работу художника ничего, кроме вреда, ему принести не может. Тут мы опять возвращаемся к аксиоме: чем яснее поставленная цель, тем легче найти средства для ее достижения. И все-таки, и все-таки...

Когда я окидываю мысленным взором весь мой педагогический путь в целом, я не могу отделаться от подозрения, что какой-то крупный в смысле чистого пианизма я недоделал, где-то недодарился. Конечно, я не могу ни показать, ни рассказать того, что может такой огромный виртуоз, лучший ученик великого Бузони — Эгон Петри или гениальный пианист Владимир Горовиц.

Самокритика — дело, безусловно, хорошее, но и здесь не надо делать тех ошибок, которые часто делают профессиональные критики. Один из самых легких (и глупых) приемов некоторых критиков состоит в следующем: они описывают, допустим, дуб, хвалят его за густую листву, за ветвистость, за высокую крону, а в конце прибавляют: как жаль все-таки, что на нем не растут яблоки, а только желуди. Могут доказать, что этот «критический метод» и по сей день еще не изжил себя окончательно. Сравнивая себя сакроуточно с Петри или Горовицем, я совершаю именно эту ошибку: говоря о «яблоках», временно забываю о «желудях».

КАК СТАРЫЙ педагог я тысячи раз сознавал, что мы совершенно напрасно пытаемся сделать из каждого ученика виртуоза-исполнителя, перегружаем его трудной технической работой, заставляем много часов тратить на разреше-

ние огромных, чисто виртуозных проблем. И все это напрасно: виртуозом он не будет, у него нет ни физических, ни духовных данных для того, чтобы играть перед людьми, для людей, и играть именно такие сочинения. Сколько потрачено времени и тщетных усилий! Сердце сжимается, когда думаешь об этом.

Не поймите меня так, что я советую среднеодаренному (пианистически!) студенту избегать сочинений высшей виртуозной трудности. Современный студент консерватории должен на четвертом или пятом курсе показать и доказать, что он умеет сыграть и Рахманинова, и Листа; малодушно увильнуть от задач, которые ему ставит его время и развитие пианистического искусства, он, конечно, не должен; или он не достоин быть студентом консерватории.

Я сам в молодости проштудировал, правда, без всяких «корыстных» намерений, то есть без амбиции услаждать кого-нибудь моими достижениями, и все 12 этюдов Листа, и «Дон-Жуана», и «Фигаро», и все шесть этюдов Паганини — Листа, и все этюды-картины, 24 прелюдии Рахманинова, его концерты и вообще многое, многое другое. Но я не пытался выучивать их с целью исполнения в концертах (за некоторым исключением); я просто хотел хорошо знать их, быть как культурный пианист в курсе всего, что происходит в моем искусстве.

Мне думается, что большинству студентов наших консерваторий все-таки противопоказано главное свое внимание направлять на произведения высшей виртуозной трудности. Если пианист достаточно развит музыкально, если он получил хорошее художественное воспитание и культуру (вот куда должно быть направлено главное внимание педагога и всей воспитательной среды!), он со своими заурядными виртуозными данными сможет прекрасно сыграть и сонату Бетховена, и Моцарта, и сюиту или фугу Баха, и пьесы Шумана, Шопена, Скрябина, Дебюсси и т. д. И главное — он будет доставлять своим исполнением удовлетворение слушателю (а если поумнеет, то и себе самому), тогда как его неравная борьба с Дон-Жуаном, схожая с борьбой самого Дон-Жуана с Командором, вызовет даже у благосклонного слушателя только холодное признание стараний — и больше ничего...

Не надо забывать, что чрезмерная трата времени на сверхтрудные произведения не позволит студенту употребить его на изучение просто музыки, прекрасной музыки, и, конечно, не только фортепьянной. Напоминаю в сотый раз, что в искусстве, как и везде, количество переходит в качество, и пианист, который знает 30 фуг Баха, не тот пианист, который знает 3 фуги.

В МОЕЙ ДУШЕ уже в отрочестве смутно жило какое-то представление о моральной красоте, нравственном долге, служении людям, подвижничестве. Во мне шевелились какие-то духовные силы, искали выхода и приложения. Этические вопросы, вопросы достоинства, ценности человека, его душевной красоты, духовного величия волновали меня, волнуют и ныне не меньше, если не больше, чем самая прекрасная соната Бетховена или оратория Баха.