

Е.В. РОГОВА

СТАНИСЛАВ НЕЙГАУЗ - ПЕДАГОГ

*... И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею долей беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удачества,
Или из яркости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.*

Б. Пастернак.

Прошло немногим более двадцати пяти лет, как ушёл из жизни Станислав Генрихович Нейгауз. Сейчас начинаешь осознавать, что не стало единственного в своём роде артиста, вместе с которым исчез с фортепианной эстрады прекрасный и благородный романтический герой.

Думается, не меньшая потеря настигла и фортепианную школу, лишившуюся талантливого педагога. Принадлежность к лучшим традициям отечественной культуры и редкая самобытность, нравственный максимализм и душевная щедрость, высочайшее профессиональное мастерство и несравненное человеческое обаяние, – столь же редкостные, сколь и драгоценные в наше сложное время, – создавали вокруг него атмосферу всеобщей любви и притягательности.

За недолгий в педагогике срок Станислав Генрихович успел сделать немало. В его классе получил первую премию на конкурсе им. П. И. Чайковского Владимир Крайнев, стали лауреатами международных конкурсов Радугу Лупу, Андрей Никольский, Брижит Анжерер, продолжительное время были его учениками Евгений Могилевский, Елена Рихтер, Русудан Хунцария и другие известные пианисты.

Но педагогические устремления С.Г.Нейгауза не ограничивались воспитанием лауреатов. Основной смысл педагогики он видел в создании почвы для повсеместного распространения и повышения музыкальной культуры.

Именно поэтому в классе С. Нейгауза не существовало «табели о рангах»: играл ли на уроке известный пианист, начинающий ли студент – «субординация» для профессора не имела никакого значения. Всё внимание его сосредоточивалось на художественных задачах исполняемого произведения. Подобный нравственно-психологический климат в классе С. Нейгауза давал возможность всем без исклю-

чения ученикам воспринять одну из самых ярких укол в истории фортепианного искусства.

Писать о педагогике столь своеобразного художника как Станислав Нейгауз нелегко. Конечно, как всякий большой мастер, он имел свою методику, систему. Но всё же главное воздействие на учеников оказывала излучаемая Учителем необыкновенная поэтичность, одухотворённость – качества, едва ли поддающиеся воспроизведению пером.

Тем не менее, посещая класс С. Г. Нейгауза (в период с 1969 по 1979 гг.) – как ученик, слушатель, участник различных бесед, автор этой статьи считает своим долгом попытаться дать читателю представление о педагогических принципах одного из выдающихся советских пианистов.

* * *

Высокий гуманизм традиций русской культуры был той почвой, на основе которой развивалась творческая деятельность Станислава Нейгауза. В этом смысле он был художником, вписавшимся в одну из тенденций нашего времени, испытывающей ностальгию по традиции, классической ясности и простоте, человеческим эмоциям «чеховской окраски»; тенденцию, проникшую в литературу, театр, архитектуру.

В исполнительском искусстве эту тенденцию тонко и глубоко заметил Л. Е. Гаккель: «... Человек за роялем это тот, кто одухотворяет механизм и ремесло, охраняет ценности человека во времена научно-технического романтизма... Скажем, надеясь быть понятными: музыкальное искусство, музыкальное исполнительство нуждаются сегодня в профессионалах танеевского типа, деятельности во имя поддержания связи между людьми на основе общего нравственного опыта... (Художник, кого мы сегодня почитаем оплотом нового гуманизма, оплотом «танеевского» в родном исполнительском искусстве, – С. Рихтер). Но какая же редкость «танеевец» в искусстве пианизма! И как же далеко ушли мы от танеевского в нашем алкании ярких, необычных личностей! А между тем в 80-е годы мы нуждаемся – неужели это ощущение ошибочно? – в гениальной правильности, гениальной строгости, гениальной традиционности – во имя гуманизма в бурном, бурном мире» (I, с. 47). Думаю, в русле этих рассуждений можно сказать, что «танеевского типа» и эстетика школы Г. Г. Нейгауза, а к музыкантам – «танеевцам» вслед за Святославом Рихте-

ром причислим целый ряд лучших представителей этой школы, где Станислав Нейгауз по праву займёт одно из первых мест.

О школе Генриха Густавовича Нейгауза написано немало. В нашей статье хотелось бы подчеркнуть, что благодаря своей эвристической направленности, эта школа была способна создавать художников единых эстетических и профессиональных устремлений, и вместе с тем, как можно ярче выявлять их самобытность, индивидуальность. В этой связи нам бы хотелось рассмотреть, как принципы школы Нейгауза нашли своё индивидуальное преломление, продолжение и развитие в педагогическом методе его сына и ближайшего по духу ученика – Станислава.

Основой работы над художественным содержанием произведения Г. Г. Нейгауз считал поиск объективной правды и предельной естественности в передаче мыслей и чувств автора. Сам он сформулировал этот принцип афористично: «Надо, чтоб слышалось: «Я играю Шопена», а не «Я играю Шопена» (6, с. 234). Более развёрнуто нейгаузовскую концепцию раскрывает Д. В. Житомирский: «Естественность — это столь простое, обиходное понятие применительно к художественной интерпретации — одна из наименее изученных проблем. Г. Нейгауз часто возвращался к ней, пытался осознать её в широком философском плане. Он верил в объективно существующие природные основы художественного мировоззрения, чем и объяснял необычайную власть искусства над людьми... Для нескольких поколений современников Нейгауза его трактовка ряда композиторов оказалась в известном смысле «проверкой истины...» (2, с. 371).

... Начиная работу над художественным содержанием произведения, Станислав Генрихович стремился найти не только ясный, правдивый, естественный характер каждой темы, но и логическую «сюжетную» взаимосвязь между возникающими образами, чувствами, настроениями.

Он часто обращал внимание своих учеников, что даже в сочинениях венских классиков, где ясность образа — критерий стиля, существуют музыкальные мысли, требующие поиска в выражении своего характера. К ним можно отнести ряд бетховенских фрагментов, как например, начало 4-го концерта и 28-й сонаты, финал 7-й сонаты и т.д. Эта музыка чаще всего исполняется если и формально точно, то по содержанию — абстрактно.

Заострял внимание Станислав Генрихович и на том обстоятельстве, что поскольку фактура произведения классиков состоит, в основном, из гамм и арпеджио, «художественная» задача исполнителей зачастую сводится лишь к техническому преодолению этого материала. Между тем, каждый пассаж в сонате или концерте Бетховена, Моцарта, Гайдна имеет своё смысловое выражение: строго говоря, гамма может быть как грациозной, так и драматичной, как взволнованной, так и величественной и т.д. Определению образной роли фактурных элементов в произведениях классиков Станислав Генрихович придавал первостепенное значение. Он не принимал в исполнении венских мастеров лишь фортепианного рамплиссажа, будь он даже в самом блистательном варианте.

В романтической и современной музыке Станислава Генриховича всегда интересовала внутренняя логика развития эмоциональных состояний: такие, например, «неожиданности», как появление соль-бемоль мажорного эпизода в 4-й балладе Шопена, хорала в заключении 7-го номера шумановской Крейсleriаны, ми мажорной каденции в конце ми минорного этюда Шопена — задают исполнителю весьма сложные вопросы, касающиеся образной сути этих фрагментов и их связи с предшествующим материалом.

Хотелось бы обратить внимание, что подобные задачи ставил Н. Я. Мясковский и применительно к сочинению музыки: «Под внешней (формой — Е. Л.), — пишет он, — я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней — тоже схему, но иного порядка — схему развития чувствований, настроений, в которой должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений» (5, с. 24).

Умение найти эту ясность, логику в развитии «чувства и настроений» на основе верности авторскому тексту — и составляло суть работы над художественным образом в классе С. Нейгауза. Не случайно подобные качества восхищают его в искусстве С. Рихтера, о котором он пишет: «Если говорить о более понятных чертах Рихтера — артиста и человека, то нельзя не сказать о его феноменальном мастерстве, и, в первую очередь, о ясности; ясности всего — замысла и воплощения, мысли и чувства, формы и звука, такой ясности и яркости образа, что иногда кажется, будто видишь его воочию, ясности, при которой никогда не возникает сомнения, о чём идёт речь, играет ли Рихтер старых мастеров или ультрасовременных. Нельзя не сказать

об уважении к автору: никакой отсебятины в динамике, ритме, никаких прибавлений или убавлений нет (к как часто этим грешат даже большие артисты!): вспомним, хотя б с какой трогательностью, бережностью Рихтер берёт, казалось бы, самые незначительные ноты в Моцарте или Шопене, как бы боясь повредить эти самые нежные цветки в саду, называемом музыкой...».

По типу музыкального мышления и методам работы с учениками С. Г. Нейгауз был, прежде всего, талантливый и скрупулезный режиссёр. Режиссура С. Нейгауза, будучи сильнейшей стороной его педагогики, заключалась в сочетании интуитивного постижения образного строя произведения с аналитической и технической выверенностью каждого его элемента. «Необходимо не только чувствовать, но и понимать, а если надо, уметь объяснить образный смысл даже самого утончённого *rubato*», — говорил он своим ученикам. Попытаемся далее, насколько позволяет жанр нашей статьи, показать режиссёрский метод С. Нейгауза в отношении формы и фразировки на конкретных музыкальных произведениях.

Созданию исполнительской формы Станислав Генрихович придавал первостепенное значение. Ему было присуще обострённое слышание целого, и когда это качество в исполнении отсутствовало, он оставался неудовлетворён даже теми пианистами, которые ему были особенно близки.

На уроке он любил, прослушав какое-либо крупное сочинение, отсечь с учеником от рояля и обсуждать исполнение, подобно архитектору, соизмеряя отдельные эпизоды во времени, распределяя кульминации по динамическому уровню, рассчитывая пропорциональность фермат, пауз и т.д. Приведём для примера, как трактовал Станислав Генрихович Нейгауз «внешнюю» и «внутреннюю» форму «Полонеза-фантазии» Шопена — произведения исключительной сложности в ощущении его художественной цельности.

Сложную, с элементами свободы, трёхчастную форму Полонеза предваряет вступление. Величественные призывные интонации гармоний нисходящих секвенций представляют собой единую мысль, поэтому промежуточные каденции следует исполнять импровизационно и в такой мере движения, чтобы звенья секвенции успевали «доживать» одно до другого. Ферматы по времени симметричны: две четверти на гармониях и три — на паузах после каденций.

Первая часть — трёхчастная форма, где примечателен момент возникновения ложной репризы первой темы. в среднем (Ля бемоль мажорном) эпизоде важно не поддаваться соблазну ускорений, провоцируемых шестнадцатыми длительностями, а оставаться в *tempo primo*, так как основой музыки продолжает быть полонезный ритм. С такта 94 наступает ложная реприза главной темы, которую следует исполнять в состоянии задумчивой импровизации — контрастно репризе истинной (с т. 108), где в характере *agitato* происходит первая этапная кульминация Полонеза. Вслед за поэтичным Си-бемоль мажорным отступлением возникает ещё более драматичная вторая кульминация, венчающая всю первую часть произведения.

Потрясающую по своей красоте, сокровенности, исповедальности соль-диез минорную тему среднего раздела Полонеза никак нельзя превращать в обособленный фрагмент, поэтому исполнять её следует в предшествующем движении возвышенного хорала. Фа-минорное возвращение темы перед кодой, подобно призрачному видению или воспоминанию, требует соответствующей образу интонации и окраски звучания.

Третья часть — синтез репризы и коды. С первых тактов здесь важен постепенный динамический расчёт, так как главная смысловая кульминация Полонеза готовится в три этапа. Первый — начало главной партии (т. 242), второй — отклонение в H-dur (т. 250), третий — высшая кульминационная точка — появление темы среднего эпизода. Уровень звучности здесь должен быть самый высокий, а темп несколько шире, чтобы подчеркнуть «поднимающее дух» величие происходящего.

В коде (с т. 268) очень важно заключительное *diminuendo*, чтобы почувствовать удаление «места» события. Ля-бемоль мажорная гармония последнего такта, подобно упавшему занавесу венчает действие.

Тому, кто не знаком с уроками С. Нейгауза, будет трудно вообразить, с какой скрупулезной тщательностью работал он с учениками над фразировкой произведения. Искренность, непосредственность высказывания, живое музицирование за инструментом, — составлявшие главное очарование С. Нейгауза-пианиста, — царили в его искусстве лишь после ювелирной отработки и расстановки каждого звука во фразе.

Чтобы быть правильно понятым, проиллюстрирую эту мысль таким примером. Для музыканта, способного по своему уровню исполнить фа-минорную Фантазию

Шопена, будет, вероятно, несложно воплотить на инструменте характер мрачно-торжественного шествия её вступления, основываясь на интуиции и внутреннем переживании. Но воплощение это будет только приблизительное, если не вникнуть в законы движения, интонации и динамики фразы. Рассмотрим в связи с этим лишь первый двутакт вступления и задачи, выдвигаемые С. Г. Нейгаузом в отношении его фразировки: пунктирный ритм нисходящих мотивов необходимо исполнять идеально точно, как и разделяющие их паузы. Вместе с тем, все четыре мотива должны, преодолев сопротивление пауз, объединиться в единую мысль-фразу. Иными словами, здесь необходим гибкий ритм при строгом метре. Задача для исполнителя сложнейшая, которая, кстати, может служить примером, иллюстрирующим закон единства и борьбы противоположностей применительно к музыке:

— ощущению целостности фразы и её нисходящей интонации должна помочь внутрифразировочная динамика — в данном случае едва заметное, но ощутимое *diminuendo* от начального звука «фа» до последнего «до». Здесь исполнителю необходимо владеть техникой тончайшей нюансировки на рiано в очень сложном регистре рояля;

— в октавном унисоне обеих рук — левая — по звучности должна чуть-чуть преобладать над правой. Этого требует драматизм музыки, мрачность колорита;

— чрезвычайно сложны для исполнения слабые доли мотивов, часто превращающиеся вместо разрешения в акцент. Мягкости филировки их произнесения может помочь педаль, которую надо взять точно на разрешение, моментально на паузе сняв.

Весьма эскизно показав образец нейгаузовской режиссуры формы и фразы, заметим ещё раз, что лишь после «вживания» в намеченный художественный замысел и достижения технического мастерства ученику разрешалось (более того, это было главным условием!) играть на предельно эмоциональном накале, отражая в исполняемом мир своей индивидуальности.

Непередаваемым своеобразием отличался нейгаузовский ритм, то устремлявшийся к стихийности, порывистости, мятежности, то становившийся ласковым, умиротворённым, подобно образам Второй сонаты Скрябина: «море бурное», «море спокойное». Надо ли говорить, что ученики Станислава Генриховича мечтали

научиться, прежде всего, свободе, гибкости, импульсивности движения — «тайнам» искусства *rubato*, которым их профессор владел неподражаемо.

Но... как это ни казалось странным, — гибкость, развитие в движении музыки Станислав Генрихович показывал лишь за инструментом, проигрывая произведения целиком. Непосредственно же в работе с учеником, речь шла, как правило, не о *rubato*, а о точнейшем выполнении ритмического рисунка. За свободный, гибкий ритм профессор всегда ученика хвалил, радостно улыбался, и раздавались лаконичные, приносящие счастье, нейгаузовские фразы: «Свободно играете! Чувствуете! Молодец!». Слушая же исполнение метричное, как бы в тон ему, медленно и еле слышно произносил: «Всё правильно... мерно... ровно... тоскливо... серо...», — и вдруг, внезапно оживляясь, проникновенно-иронично резюмировал: «Вам, наверное, так нравится. Да! Да! Вам кажется, что Вы играете прекрасно...». Но если Станислав Генрихович слышал искажение какой-либо ритмической фигуры (к примеру, пунктирного ритма), то профессорский гнев и «жестокая расправа» с «преступником» были неминуемы.

Думается, педагогическое отношение к ритму у С. Г. Нейгауза определялось принципами обучения строгим законам ритмической речи. Что же касается умения свободно распоряжаться временем в процессе исполнения произведения, здесь он больше полагался на талант, восприимчивость ученика. В этом была своя мудрость: учить нейгаузовскому *rubato* было бесполезно — любая копия превращалась в карикатуру, в лучшем случае — это был дружеский шарж. Вместе с тем, ученик одарённый не мог не воспринять, переосмыслив по-своему манеру игры Учителя, которой постоянно была наполнена вся атмосфера 29-го класса.

Работу над полифонией Станислав Генрихович считал постоянной профессиональной необходимостью пианиста. Многие педагоги для знакомства с учеником просят сыграть этюд или гамму, чтобы посмотреть, в какой «форме» руки. Станислав Генрихович — желал в первую очередь послушать фугу: ему важно было убедиться «в форме ли уши». По этой причине он не приступал к занятиям с учениками после каникулярных перерывов, не прослушав несколько фуг Баха. Разreshалось играть по нотам, но требовались — образная содержательность, чистота и культура голосоведения, интонационная выразительность.

Многоплановость звучания фортепианной фактуры произведения - одно из выдающихся качеств Станислава Нейгауза-пианиста. Тщательнейшим образом воспитывал он подобное отношение к музыкальной ткани у своих учеников.

Основным «фактурным принципом» С. Г. Нейгауза был «закон» соотношения, выравнивания звучности в разных регистрах инструмента. Исполнителю необходимо знать о неровной природе регистров рояля и уметь её корректировать, выравнивая звучность по вертикали. В противном случае мелодический рельеф произведения исчезает в гуле басов и подголосков. (Как известно, Генрих Густавович Нейгауз исполненные таким образом пьесы называл «всадником без головы»).

Звук, интонация, пианизм — элементы исполнительской школы, меньше всего поддающиеся воспроизведению на бумаге. Но не сказать в статье о Станиславе Нейгаузе о его звуке, всё равно что в очерке о Блоке не вспомнить о его поэзии. Звук Станислава Нейгауза — основа поэтичности его искусства. Неподражаемая нейгаузовская интонация пронизывала душу и сердце. Казалось порой, что рояль под его пальцами начинал говорить, обращаясь к тебе чудесными строками Бальмонта:

*Счастлив ты? Будь же счастливее вдвое,
Будь воплощеньем внезапной мечты!
Только не медлить в недвижимом покое,
Дальше, ещё, до заветной черты.
Дальше нас манит число роковое.
В вечность, где новые вспыхнут цветы!
Будем, как солнце, оно — молодое,
В этом завет красоты...*

... Но попытаемся всё же описать некоторые «специфические» черты звуковой выразительности, которые С. Г. Нейгауз прививал своим ученикам:

Legato cantabile — этим приёмом Нейгауз, как и ряд его великих предшественников, доказывал, что на фортепиано можно петь. Требования Станислава Генриховича здесь были максимальны: «При настоящем *legato* должна возникнуть иллюзия, что Вы слышите *bel canto* прекрасного итальянского певца», — часто повторял он своим ученикам. Технически этот приём обеспечивался активным вслушиванием в протяжённость звучания, свободной от плеча «весомой» рукой, мягкой пластичной кистью, медленным безударным погружением пальцев на самое дно клавиши. Таким приемом исполнялись эпизоды, где явно ощущалась вокальная природа музыки: в произведениях Чайковского, Шуберта, Шумана, Брамса, Шопена и др.

Legato tenuto - вносило элемент более подчёркнутого произнесения каждого звука, интервала. Манеру игры tenuto и cantabile можно сравнить как поэтическую декламацию с пением. Пальцы при выполнении этого штриха должны быть предельно крепкими, погружаться в клавиатуру с определённой высоты, как бы «прорастая сквозь клавишу» (образное выражение С. В. Рахманинова). Характер звучания tenuto соответствует отдельным фрагментам музыки Баха, Шопена, Мусоргского, Рахманинова и др., где речевая, декламационная основа особенно ощутима.

...Изящество, грация, полётность — в их романтическом толковании — особенно свойственны музыке Скрябина, Шопена, Равеля, Дебюсси. Лёгкого, окрылённого пианизма, необходимого для выражения этих образов, постоянно добивался Станислав Генрихович у своих учеников. Техника *leggiero* была, пожалуй, наиболее «специфичной» в арсенале средств выразительности Станислава Нейгауза. Способ звукоизвлечения предполагал здесь быстрое и лёгкое касание клавиш сверху плоскими, «раздельными» пальцами. При умелом пользовании этим приёмом появляется очарование звукового шелеста, которому можно придавать различную образную окраску: причудливо-таинственную (1-й раздел 4-го скерцо Шопена), рокот морских волн (2-я соната Скрябина, финал), радужный фейерверк фонтанов (Лист — Фонтаны виллы Д'Эсте) и т.д.

Говоря о звуке, мы невольно коснулись некоторых сторон нейгаузовского пианизма, основополагающими чертами которого являлись: умение играть весом всей руки с различной, целесообразно найденной высоты; свободно опущенные плечи и локти; развитая кистевая пластика; свобода и самостоятельность слегка вытянутых (как рекомендовал Шопен) пальцев. В зависимости от художественной задачи приём звукоизвлечения может принимать те или иные варианты. Совместной работе в классе с учениками над пианизмом Станислав Генрихович уделял пристальное внимание, не жалея здесь ни времени, ни сил. Добиваясь ювелирной технической точности, он пытался научить ученика во что бы то ни стало «говорить» именно на своём «пианистическом языке», сделать из него единомышленника как по духу, так и по ремеслу.

Если в период работы над произведением в классе С. Нейгауза был «культ» уверенности каждого звука, то на эстраде от исполнителя требовались предельная эмоциональная отдача, личная интонация, выражение всех граней своей индивиду-

альности. Здесь ученик должен как бы «забывать» о многочисленных условиях режиссуры и технологии, отдаваясь во власть эстрадного вдохновения. И в этом нет никакого противоречия: стихийность, импровизационность, эмоциональный накал не могут «столкнуть с рельс» фундаментально проработанный исполнительский замысел, а лишь сообщают ему черты первозданности творческого созидания.

В таком отношении к исполнительскому процессу Станислав Генрихович следует диалектическому принципу школы Г. Нейгауза, который глубоко и содержательно раскрывает Б. С. Маранц: «Я часто цитирую ученикам глубокий афоризм Генриха Густавовича: «Всё знать, всё забыть». По существу, в этих четырёх словах заключена целая творческая лаборатория пианиста, весь жизненный и художественный опыт, который мы накапливаем, должен, в конце концов, дать толчок к возникновению того исполнительского «сплава», который будет свидетельствовать о новом слышании артистом исполняемой им музыки.

Исполнителю необходимо научиться как бы «забывать» о всех рационалистических элементах подготовки и, играя, стремиться к полной непосредственности. Конечно, речь не идёт об исполнителях, которым и забывать-то нечего» (3, с. 13).

Посвятив большую часть нашей статьи воплощению С. Г. Нейгаузом с учениками принципа «всё знать», скажем, что не менее важным считал он во время эстрадного выступления искусство «забывать». Станислав Генрихович был всегда недоволен, если ученик даже самым тщательным образом доносил со сцены всю скрупулезность замысла, но в исполнении отсутствовала «живая кровь» (образное выражение Артура Рубинштейна). Конечную цель работы пианиста С. Нейгауз видел в том, чтобы исполнение могло захватить слушателя, заставить его страдать, радоваться, волноваться, даже менять мировоззрение и характер. «После концерта Рихтера, — пишет он, — мы становится чище, добрее, и, значит, зорче, умнее, сильнее, и нам легче стереть «случайные черты», и они не кажутся уже такими значительными и нестираемыми»(7). Понятно, что, говоря о Рихтере, Станислав Генрихович выражал и своё кредо в отношении нравственного назначения исполнительского искусства.

Охарактеризовав направленность педагогического метода Станислава Нейгауза, нам представляется весьма значительным и интересным обратить внимание на его точки соприкосновения с принципами В.Э.Мейерхольда, касающимися сочета-

ния эмоциональной непосредственности в работе актёра с точным следованием режиссуре и технической выверенности. Позволим себе, сделав небольшое отступление, процитировать на эту тему взгляды В.Э.Мейерхольда, его прославленной ученицы актрисы Марии Бабановой, драматурга А. Арбузова и театроведа К. Рудницкого.

В. Э. Мейерхольд: «... Актёр «нутра» совершенно отрицает всякую технику. «Техника мешает свободе творчества», — так всегда говорит актёр «нутра». Для него важен только момент бессознательного творчества на эмоциональной основе. Неужели проявлению эмоциональности мешает расчёт актёра? Около жертвенника Диониса в пластических движениях действовал живой человек. Эмоции его горели, казалось, неудержимо: огонь жертвенника давал повод к большому экстазу. Однако ритуал, посвящённый богу-виноградарю, заранее предусматривал определённые метры и ритмы, определенные технические приёмы переходов и жестов! Вот пример, где проявлению темперамента не мешал расчёт актёра!»(4, с. 217).

К. Л. Рудницкий о режиссёрском методе Мейерхольда: «Партитура «Маскарада» (речь идёт о режиссёрской партитуре Мейерхольда драмы Лермонтова — Е.Л.) в пределах каждого движения эмоции предполагала обязательный пластический знак («точку»), предшествующий следующему эмоциональному движению. Конкретные формы тут могли быть разными: бросил на рояль перчатки — «точка», откинулся в кресле — «точка». Эти «точки» могли быть более или менее заметными для зрителей, не в этом суть, суть в том, что пропустить «точку» актёр не имел права. А вся пластическая система «знаков препинания» спектакля повиновалась ритму, которым повелевал режиссер. Свобода актёра — в подчинении партитуре, в повиновении ей. И это не парадокс. Ибо ритмическая организация спектакля не только подсказывает артисту необходимую эмоцию, открывает для него простор, даёт волю. Знание партитуры приносит исполнителю внутренний покой, уверенность в себе и заодно — в своём праве обогатить партитуру множеством оттенков, только ему, актёру, доступных» (9, с. 221).

Мария Бабанова: «Я не люблю излишней, на мой взгляд, актёрской «свободы». Слишком уж всё свободно в спектакле — можно и наоборот. От художника надо требовать определённости мысли и формы. Я всегда страдаю от неопределённости мысли и формы. Я всегда страдаю от неопределённости разрешения сценической

задачи. Если актёр или автор оформления готов делать всё, что угодно, значит, он не уважает свой труд. Я не люблю «пожалуйста» в искусстве» (цит. по 10, с. 233).

А.И.Арбузов о методе работы Марии Бабановой: «Мне всегда было по душе её пристрастие к абсолютной точности мизансцены. Вот стул. Она должна отойти от стола и сесть. Она идёт и считает шаги. Она может примеряться десятки раз, как ей сесть. Но если она нашла — то это навсегда. Сейчас так никто не работает. Она осталась верной ученицей Мейерхольда и умела добиваться того, чего он хотел от актёра: зритель видит как бы импровизации» (цит. по 10, с. 233).

... Нам представляется, что такое очевидное совпадение взглядов у художников столь отдалённых жанров и направлений лишний раз подтверждает творческую значимость, правдивость и полноценность режиссёрского метода Станислава Нейгауза.

... Художественный максимализм С. Нейгауза-музыканта составлял основу и его педагогических принципов. Перед учеником всегда ставились «сверхзадачи», вне зависимости от его возможностей.

Станислава Генриховича в выполнении авторских нюансов, темпов, штрихов и т.д. интересовали крайние градации, почти на грани неисполнимого. При самом, казалось, безукоризненном исполнении, возникало его «любимое» требование: «Всегда можно ещё...» (последним словом могло быть: тише, быстрее, выразительнее, ровнее и т.д.).

После этой, на первый взгляд, безобидной профессорской реплики начиналась многочасовая и отнюдь не «безоблачная» работа над воплощением этих бесконечных «чуть-чуть» и «ещё», и ученик, бывало, теряя под ногами почву, в конце концов, совсем ничего не мог сыграть. Казалось, профессор безжалостно разрушал надёжные «добротные постройки» во имя несбыточных «призрачных замков».

Но это только казалось... На самом деле, когда ученик дома «корпел» над «невыполнимыми» нейгаузовскими требованиями, то, конечно, он не достигал адекватного им воплощения, но зато в результате «нечеловеческих мук» начинал играть значительно выше своих собственных возможностей, казавшихся ранее пределом.

Умение поднять установившийся профессиональный «потолок» ученика, раскрывая ему при этом бесконечность процесса совершенствования мастерства, — одно из самых примечательных и выдающихся качеств Станислава Нейгауза-педагога.

На уроках Станислава Генриховича учеником овладевало смешанное чувство восторга, праздничности и... тревожной взволнованности. «Жутковато» было ожидание своей очереди играть, но она почти всегда «неминуемо» наступала. Это был не страх, а «транс» душевного напряжения: ведь если вдруг выяснялось, что играть сегодня не придётся, то чувство облегчения не появлялось, но исчезало ощущение счастья.

Уроки Станислава Генриховича бывали разные по содержанию, направленности, настроению, но неизменно прекрасным оставалось звучание рояля под пальцами профессора. Его игру на уроке никак нельзя было назвать педагогическим показом: в течение всего рабочего дня перед тобой играл «без билета» изумительный пианист Станислав Нейгауз, демонстрируя и своё искусство и первозданность нейгаузовской школы.

Учиться у Станислава Генриховича, скажем прямо, было нелегко. Его максимализм, собственное слышание «идеала», нежелание считаться с «душевными капризами» и настроениями ученика, порождали иногда «нелёгкую» форму урока. Он мог останавливать ученика на каждой ноте «по тысяче раз», желая сразу же добиться законченного результата. Такие уроки в обоюдном напряжении продолжались не один час, и нередко в атмосфере 29-го класса начинали «сверкать молнии», разражавшиеся в «грозы» и «ураганы». Совершенно «ошарашенный» ученик иногда «выползал» из класса в полной растерянности и невменяемости. Не все выдерживали, особенно те, кто больше любил и жалел себя...

Но те, кто по-настоящему любил музыку, умели после таких уроков прийти в себя, вспомнить и систематизировать все требования профессора, «засучив рукава» сесть за рояль, — и вот тогда наступало осознание мудрости, значительности этих требований, и возникало чувство несоизмеримой благодарности к своему Учителю.

Режиссёрский метод Станислава Нейгауза требовал не только первоклассного вкуса и эрудиции, но и колоссального педагогического труда. Этот метод обуславливает работу с учеником буквально над каждым звуком, будь то миниатюра Скрябина или Соната Листа. Иначе Станислав Генрихович работать не мог, не хотел, и никогда иначе не работал.

Личность С. Нейгауза действовала на учеников неотразимо. Его доброта и принципиальность, преданность делу и бескорыстие, презрение к низкопоклонству

и лицемерию — служили этическим образом для учеников, формировали их жизненные принципы.

Дом С. Г. Нейгауза в Переделкино всегда был открыт для учеников, становившихся его единомышленниками. Очарование природы Подмосковья, стихи, музыка, живопись, знаменитые гости и друзья хозяина — всё это составляло непередаваемую поэзию переделкинского дома. Ученику предоставлялась возможность «прикоснуться» к местам, где жил и творил Борис Пастернак, где проводили время писатели, художники, музыканты, артисты, чьи имена составили славу и гордость русской культуры. Надо ли говорить, как воздействовала на молодого человека эта атмосфера высшей духовности и внутренней человеческой красоты!

...Станислав Генрихович Нейгауз внёс значительный вклад в советскую музыкальную педагогику. Изучение его педагогических принципов всегда будет помогать музыканту повышать нравственные и профессиональные критерии в его благородном труде.

Список литературы

1. Л. Гаккель. Идущие в мастера. — В ж. Советская музыка, 1983, № 4.
2. Д. Житомирский. Генрих Нейгауз. — В кн. Д. Житомирский. Избранные статьи. М., 1981.
3. Б. Маранц. Нейгауз-педагог. — В ж. Музыкальная жизнь, 1963, № 8
4. В. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть I. М., 1968.
5. Н. Мясковский. Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — В кн. Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы. М., 1981.
6. Г. Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975.
7. С. Нейгауз. О Святославе Рихтере. Статья в газете фортепианного факультета Московской консерватории.
8. А. Пистунова. Книга книг. М., 1983.
9. К. Рудницкий. Мейерхольд. М., 1981.
10. М. Туровская-Бабанова. Легенда и биография. М., 1981