



*T. Коған*

У ВРАТ МАСТЕРСТВА



*T. Коан*

# У ВРАТ МАСТЕРСТВА

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ  
УСПЕШНОСТИ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Четвертое,  
дополненное издание

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
Москва 1977

78  
57

К 90100—229 472-76  
082(02)—77

© Издательство «Советский композитор», 1977 г.

## *Несколько слов о Г. М. Когане и его книге<sup>1</sup>*

---

Григория Михайловича Когана я знаю уже без малого лет сорок. Когда я с ним познакомился, я был сравнительно молодым профессором Киевской консерватории, Григорий Михайлович же успешно окончал консерваторию по классу превосходного и известного пианиста и педагога В. В. Пухальского.

Г. М. Коган уже смолоду ярко проявил себя в трех видах музыкально-художественной деятельности: как пианист, педагог и методист-исследователь.

Уже в начале своей педагогической деятельности в Киевской, а затем в Московской консерватории он сумел создать интересную и новую дисциплину под названием «История и теория пианизма», заслуженно пользовавшуюся и пользующуюся большим успехом у студентов, а также у многих преподавателей консерваторий. Обширный круг знаний не только в области музыки, но и во многих областях истории и культуры, умение логично излагать свои мысли, сочетать тщательный анализ рассматриваемых явлений с широкими обобщающи-

<sup>1</sup> Написано для первого издания книги «У врат мастерства» (1958).— Прим. ред.

ми выводами позволили Григорию Михайловичу внести значительный вклад в интересную и оригинальную дисциплину, которая до его трудов и изысканий находилась, собственно, в почти младенческом состоянии. Создатель и первый руководитель курса «истории и теории пианизма», Г. М. Коган воспитал большое число студентов, которые, став впоследствии самостоятельными педагогами, успешно продолжают его начинания.

Естественно, что печатные труды профессора Когана интересны и полезны не только для профессионалов, занимающихся подобными проблемами, но и для всякого культурного читателя.

Вот почему я всячески приветствую появление в печати книги «У врат мастерства (Психологические предпосылки успешности пианистической работы)».

Не буду здесь подробнее останавливаться на разборе этой книги — читатель сам прочтет ее и заинтересуется.

Хочу, однако, заметить, что данная книга является первым звеном большого триптиха. Вторым и третьим звеньями являются книги «Работа пианиста»<sup>1</sup> и «Фортепианная фактура»<sup>2</sup>, в которых автор останавливается на многих специфических вопросах «чистого» пианизма.

Иному читателю может показаться, что в данном труде порой слишком мало говорится о самой музыке. Однако это легко объяснимо. Книга «У врат мастерства» трактует преимущественно общие вопросы «жизни в искусстве» и ее психологические предпосылки; искусство (в частности, исполнительское искусство) рассматривается в ней как единое большое целостное явление, и как раз в этом я вижу одно из главных ее достоинств.

Ясно, что многие «узко профессиональные» вопросы (хотя и им уделяется известное внимание) не могли быть разработаны с той деятельностью и широтой взглядов, которые вполне удовлетворили бы пианиста-профессионала. Тогда книга разбухла бы до колоссальных размеров и, быть может, потеряла бы частично ясность формы и чет-

<sup>1</sup> Опубликована в 1963 г. (второе издание — в 1969 г.) — *Прим. ред.*

<sup>2</sup> Опубликована в 1961 г. — *Прим. ред.*

кость общего плана. «Нельзя объять необъятное», — как писал Козьма Прутков.

В книге приведено множество интереснейших и убедительнейших цитат, освещающих вопросы исполнительского искусства. Может показаться даже, что они до некоторой степени заслоняют лицо автора. Но все они имеют прямое отношение к теме и убедительно доказывают правоту авторских концепций. Ведь мы не можем обвинять автора в излишней скромности, если он временами «уступает место» Станиславскому или Гофману и ограничивается ролью умного докладчика. Это его дело и его право. В конце концов, такой метод изложения материала (если сам материал интересен) — не хуже всякого другого.

Надеюсь, что книга «У врат мастерства» даст читателю не только богатую пищу для размышлений, но и приблизит его, если он исполнитель, к разрешению многих задач в своем искусстве.

*Г. Нейгауз*

Н о я б р ь 1956 г.

## *Предисловие*

---

Техника упирается в психологию и без ее помощи в ряде случаев не может развиваться дальше<sup>1</sup>

Многолетнее «всматривание» в процесс пианистической работы привело автора к убеждению, что успешность ее, в том числе и работы чисто технической, зависит не только от того, как трактовать пьесу, исполнять фразу, держать руки, ставить пальцы, извлекать звук и т. п., но и от того, как «установлена» при этом психика пианиста, какова его психологическая «настройка» во время домашних занятий. Обстоятельство это, по мнению автора, имеет значение весьма важное, гораздо большее, чем обычно думают, часто решающее для судьбы молодого пианиста, определяющее успех или неуспех его трудов. Это не значит, что правильной «настройки» доста-

<sup>1</sup> Брушлинский А. В. К психологии творческого процесса.—В кн.: Человек, творчество, наука. М., «Наука», 1967, с. 34

точно для достижения успеха в занятиях; это значит, что она — необходимое условие для достижения полного, наибольшего успеха, условие, нарушения которого подчас достаточно, чтобы потерпеть неудачу даже при наличии хороших пианистических данных и преподавателя высокой квалификации.

По наблюдениям автора, молодежь редко задумывается над упомянутыми вопросами. Молодые пианисты по большей части мало осведомлены о роли «психологического фактора» в их работе, недооценивают его влияние. В фортепианно-педагогической практике и литературе на эту сторону дела обращалось и обращается недостаточное внимание. Восполнить данный пробел, раскрыть значение «психологической настройки», показать, в чем она заключается, охарактеризовать ее составные элементы — такова задача настоящей книги.

Определение поставленной задачи тем самым отграничивает ее от других вопросов, играющих весьма важную роль в формировании пианиста, но выходящих за рамки избранной автором темы. С одной стороны, в книге не затрагивается вовсе пианистическое мастерство как таковое, проблемы интерпретации различных произведений и технических приемов игры (чему автор посвящает другую книгу); исследуется лишь область, расположенная у врат мастерства, в пределах его предпосылок. С другой стороны, из числа последних рассматриваются только предпосылки психологического порядка; эстетические проблемы (например, что такое исполнительский замысел, исполнительский образ и т. п.) оставляются в стороне. При изложении каждого вопроса имеется в виду молодой пианист, по преимуществу учащийся, наделенный известными способностями<sup>1</sup> и обла-

<sup>1</sup>Анализ этого понятия, равно как и понятия «талант», также не входит в задачу книги.

дающий некоторой профессиональной подготовкой. Без этих все время подразумеваемых условий сказанное в книге превратилось бы в звук пустой.

Формулируя и доказывая выдвигаемые положения, автор, как увидит читатель, опирается не только на свой личный исполнительский и педагогический опыт. Сопоставление последнего с опубликованными высказываниями на ту же тему многих художников различных специальностей не только подкрепляет сделанные в книге выводы, но и убеждает в более широком их значении, в том, что они являются, в сущности, лишь частным выражением некоторых общих закономерностей, свойственных всем видам художественного (а быть может, и вообще умственного) труда<sup>1</sup>.

Такая трактовка предмета исследования наложила свою печать на построение данной книги. «...Много общих законов творчества действует в различных искусствах,— пишет народный артист С. В. Образцов,— и если... говоря о живописи, я невольно вспомнил Станиславского, то в дальнейшем, говоря о театре, конечно, буду вспоминать о Федотове, Дорэ или Кукрыниксах»<sup>2</sup>. В настоящей книге речь идет именно о некоторых «общих законах творчества», обуславливающих работу мастера лю-

<sup>1</sup> «...Творческий процесс в науке весьма близок к творческому процессу в литературе и искусстве»,— говорит лауреат Нобелевской премии по химии, профессор Лайнус Полинг (Полинг Л. Я нахожусь под впечатлением открытий.—«Литературная газета» 1972, 21 июня, с. 13). «...Психологическое содержание творчества, независимо от того, в какой сфере оно осуществляется, имеет единую структуру»,— утверждает руководитель лаборатории эвристики Института психологии Академии педагогических наук СССР профессор В. Пушкин (Пушкин В. Психологическое содержание творчества.—«Советская культура», 1972, 14 окт.).

<sup>2</sup> Образцов С. Моя профессия, кн. 1. М., «Искусство», 1950. с. 21.

бой отрасли искусства — в том числе пианистической. «Сфера искусства не так обособлены друг от друга, как это порой предполагают», — справедливо замечает Альфред Корт. Понятно, что доказательство этого положения потребовало приведения подлинных и многочисленных «свидетельских показаний» представителей различных искусств<sup>2</sup>. Без этого итоговый вывод об общезначимости выдвинутых в книге положений повис бы в воздухе — как повисли бы в воздухе, например, выводы клинициста, не подкрепленные сотнями «историй болезней». В таких случаях и количественная сторона аргументации играет существенную роль: вспомните известные слова Энгельса о «Монблане» фактов (кстати, и цитат!), на котором воздвигнуто Марксом здание «Капитала».

Подобное понимание задач книги вынуждает то и дело касаться вопросов и областей, на первый взгляд довольно далеких от пианистической тематики. Но не страдает ли наш пианизм как раз от того, что слишком варится в соку «чисто» пианистических проблем, не нуждается ли он прежде всего в расширении кругозора? Ученые уже давно подметили, что новое часто вносится в одну науку из другой, рождается «на стыке» казалось бы далеких друг от друга областей культуры<sup>3</sup>. Писатели

<sup>1</sup> Cortot A. Cours d'interpretation, vol. 1. Paris, R. Legouix, 1934, p. 11.

<sup>2</sup> «Рассказать о творчестве одного актера, драматурга, режиссера — путь «протоптанней и легче». А сравнить многих, вывести из этого сравнения закономерности, проследить процессы развития искусства в целом — об этом наши теоретики заботятся еще слишком мало», — сетовал народный артист Н. К. Черкасов в статье «Герой и современный театр» («Литературная газета», 1965, 30 марта, с. 3).

<sup>3</sup> «Для того чтобы сделать нечто крупное в своей области, надо в какой-то мере выйти за ее пределы — таков парадокс научного мышления», — говорит член-корреспондент Академии наук СССР Ю. А. Жданов (Жданов Ю. А. Не просто потребитель... — «Советская культура», 1972, 2 сент., с. 2).

все время призывают к «большему соприкосновению» с деятельностью смежных «отрядов культуры», ибо «смелое сопоставление» опыта разных искусств очень помогает «в усовершенствовании мастерства»<sup>1</sup>. Известно, что некоторые выдающиеся певцы многому научились у пианистов; с другой стороны, Ф. Э. Бах, Гуммель, Калькбреннер, Тальберг, Шопен, Антон Рубинштейн настойчиво советовали пианистам учиться у певцов. В формировании пианистического мастерства Листа общение с поэтами, живописцами, композиторами, скрипачом Паганини сыграло роль во всяком случае не меньшую, чем наставления профессионалов фортепианного искусства. Думается поэтому, что ознакомление хотя бы с частицей опыта художников других специальностей не принесет нашим молодым пианистам ничего, кроме пользы.

Из числа деятелей искусств в настоящей книге особенно часто вспоминается Станиславский. В этом нет ничего удивительного. Общеизвестна та роль, какую сыграл Станиславский в разработке вопросов психологии исполнительского творчества. В этой области нет источника более богатого, чем труды автора «Работы актера над собой».

Может показаться, что многое, о чем говорится в настоящей книге, относится к категории так называемых прописных истин. Но репутацию прописных истин приобретают иной раз весьма важные и нужные вещи, которые молодежь как будто знает, в действительности же знает лишь на словах, в виде общих понятий, никак не приме-

<sup>1</sup> См. статьи К. Паустовского («Золотая роза». — «Октябрь», 1955, №9, с. 58), Л. Леонова («Октябрь», 1956, №3, с. 168), А. Файзи («Литературная газета», 1956, 18 окт.) и др. «...Художники и композиторы в такой же степени научили меня писать, как и писатели», — признавался Эрнест Хемингуэй (интервью в журн. «Arts», Paris, 1958, № 662).

няемых на деле, в работе (или применяемых только формально, а стало быть, без настоящей пользы)<sup>1</sup>. Вернуть этим словесным теням плоть и кровь, раскрыть то конкретное и богатое содержание, ту действенную силу, которая скрывается под шапкой-невидимкой привычных словесных оболочек,— назревшая художественно-педагогическая задача. Ее значение хорошо сознается крупными мастерами.

И понял я, что в мире нет  
Затертых слов или явлений

Их протирают, как стекло,  
И в этом наше ремесло,—

говорит поэт<sup>2</sup>. «Открытие давно известных истин» — так называется одна из глав творческой автобиографии Станиславского<sup>3</sup>.

В заключение — несколько слов о том, как рождалась эта книга. Основные ее положения были впервые сформулированы пишущим эти строки в лекции, прочитанной 27 мая 1937 года для педагогов и учащихся Киевской консерватории, а затем развиты им в лекциях и докладах, читанных в консерваториях Москвы, Свердловска, Саратова, Казани, Минска, Харькова, Ташкента, Баку и дру-

<sup>1</sup> «Одно и то же нравственное изречение в устах юноши, хотя бы он понимал его совершенно правильно, лишено того значения и объема, которое оно имеет в духе испытанного жизнью мужа, выражающего в нем всю силу присущего ему содержания» (Гегель Г. Ф. Наука логики, ч. 1. М., 1929. Введение, с. 13).

<sup>2</sup> Самойлов Д. Слова. — В кн.: Самойлов Д. Равноденствие. М., «Художественная литература», 1972, с. 84—85. Ср. также стихотворение Евгения Винокурова «Опыт» («Литературная газета», 1960, 18 июня).

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Изд. 7-е. М.—Л., «Искусство», 1941, с. 379,

гих городов Советского Союза. Обработанная стенограмма одного из таких докладов была принята к опубликованию в №№ 6, 7 и 8 журнала «Советская музыка» за 1941 год, не вышедших в свет из-за войны. После войны автор переработал рукопись и несколько раз пытался ее напечатать, но эти попытки долгое время оставались безрезультатными. Лишь в 1958 году вышло первое, а затем, в 1961 году — второе, в 1969 году — третье издание настоящей книги.

*Автор*

Различные авторитеты наших дней... взяли на себя задачу научно обосновать последние достижения скрипичного искусства. Углубив теорию скрипичной игры, они включили в нее тщательный анализ физических элементов искусства, подходя к вопросу с естественно-научной точки зрения и подтверждая свои выводы анатомическими таблицами, показывающими строение руки, вплоть до его мельчайших деталей. Тем не менее, до сих пор, — принимая во внимание, что целью этих старательно сформулированных принципов является их практический результат, — упускался из виду наиболее важный фактор, а именно фактор психический. Еще никогда не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени.

*Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке*

При игре на фортепиано дело не столько в постановке руки, сколько в постановке головы.

*Из беседы*

## Глава 1

---

### ПОСТАНОВКА ВОПРОСА. НА ЧТО ДОЛЖНО БЫТЬ НАПРАВЛЕНО ВНИМАНИЕ ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ ЗА ФОРТЕПИАНО?

Сто с лишним лет тому назад, пропагандируя изобретенный им «рукодержатель», знаменитый в то время пианист и педагог Фридрих Калькбреннер писал:

«По прошествии нескольких дней я оценил всю выгоду этого нового способа занятий; положение моих рук уже не могло быть неправильным, и мне, не заботясь более ни о чем, оставалось только играть этюды на пяти нотах. Вскоре я решил попробовать читать, пока пальцы получали свою ежедневную пищу. Первые часы мне этоказалось трудным, на следующий день я привык. С тех пор я всегда читал во время работы. Я вхожу в эти подробности в надежде принести пользу другим»<sup>1</sup>.

Калькбреннер только довел до крайности тенденцию, характерную для многих фортепианных педагогов «доброго старого времени». Тенденция эта состояла в стремлении устраниТЬ — насколько возможно — сознание пиа-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Алексеев А. Хрестоматия по теории пианизма. Рукопись,

киста от участия в технической работе, превратить упражнение в бездумное, механическое повторение определенных движений. «Поменьше мудри, побольше зубри», — внушали ученикам подобные педагоги.

Впоследствии эта тенденция была осмеяна, осуждена и отвергнута. Как теоретики, так и крупнейшие практики пианизма пришли к убеждению, что упражнение представляет собою не только и даже не столько физический, сколько психический процесс, что «упражняться — значит прежде всего умственно работать»<sup>1</sup>. Уже Тальберг критиковал пианистов старой школы за то, что они «обычно слишком много работают пальцами и слишком мало головой»<sup>2</sup>. «Механическое упражнение остается бессмысленным и бесцельным, если в нем не сотрудничает в самую первую очередь Ваша голова», — доказывал Заузеру Николай Рубинштейн<sup>3</sup>. Иосиф Гофман настойчиво предостерегает учащихся от «пагубной привычки» читать во время технической работы. «Если мозг занят чем-нибудь другим... занятия являются совершенно напрасной тратой времени. Нельзя не только читать, но и думать о чем-нибудь, кроме той работы, которая перед вами...»<sup>4</sup> «Работа над техникой — умственная работа», — утверждает Карл Лаймер<sup>5</sup>. «В голове, а не в пальцах вырабатывается техническое умение», — вторит ему его ученик Вальтер Гизекинг<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Штейнгаузен Ф. А. Техника игры на фортепиано. М., Муз. сектор Госиздата, 1926, с. 30.

<sup>2</sup> Цит. по названной «Хрестоматии» А. Алексеева.

<sup>3</sup> Sauer E. Meine Welt. Stuttgart, Verl. von W. Spemann, 1901, S. 80.

<sup>4</sup> Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961, с. 130.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Ред.-сост. С. М. Хентова. М.—Л., «Музыка», 1966, с. 177.

<sup>6</sup> Giesecking W. So wurde ich Pianist. Dritte Auflage. Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1964, S. 92.

О чем же надо думать при технической работе на фортепиано? Чем должно быть занято сознание пианиста во время упражнения?

Ответить на этот вопрос попыталось новое течение в фортепианной педагогике, расцвевшее на рубеже XIX и XX столетий<sup>1</sup> и получившее впоследствии — с легкой руки автора этих строк — название «анатомо-физиологической школы» в пианизме. Школа эта полагала, что успешность технической работы пианиста зависит главным образом от того, насколько сознательно и правильно распоряжается он мышцами своего тела. Она направляла все внимание учащихся и педагогов на строение человеческого тела, на то, как оно функционирует, на детальный анализ «биомеханики» пианистических движений. Появились объемистые труды, заполненные анатомическими сведениями, изображениями кривых, конусов, усеченных конусов, эллипсисов, описываемых в пространстве той или иной точкой руки играющего, исчислениями углов, образуемых сочленениями, «моментов сил» при мышечных напряжениях, количества граммов, на которое увеличивается или уменьшается вес руки при различных видах удара.

Можно было ожидать, что столь усердное внимание в структуру пианистических движений сильно и благотворно скажется на практических результатах работы педагогов, на технических успехах учащихся. Однако эти ожидания не сбылись. Напротив, на деле оказалось, что методы «анатомо-физиологической» школы не столько помогают, сколько мешают пианисту в его работе, приносят ему чаще всего не пользу, а серьезнейший вред. «У меня бывали

<sup>1</sup> Начало ему положил берлинский дирижер и фортепианный педагог Людвиг Деппе (1828—1890), нашедший многочисленных продолжателей в лице Кларка, Клозе, Елизаветы Каланд, Тони Бандман, Брейтгаупта, Штейнгаузена, Тетцеля, Эрвина Баха и других немецких теоретиков пианизма.

случаи,— рассказывал в одном докладе Профессор А. Б. Гольденвейзер,— когда какой-нибудь пианист более или менее удачно движется вперед, но вдруг я замечаю, что он перестает двигаться, стоит на одном месте. Начинаю расспрашивать, и выясняется, что он прочел какую-то книжку (имеется в виду книжка, написанная представителем «анатомо-физиологической» школы.— Г. К.), поверил тому, что в книге написано и начал по этой книжке играть, и у него все перестало выходить»<sup>1</sup>.

Наблюдение, сделанное А. Б. Гольденвейзером, не единично; оно подтверждается не только практикой многих фортепианных педагогов, но и опытом смежных областей искусства. Вот, например, в каких выражениях рисует К. С. Станиславский состояние ученика театральной школы, пытающегося избавиться от скованности в движениях при помощи «ясного осознания мест зажима»:

«Не скажу,— записывает в дневнике этот молодой актер,— чтобы было трудно подмечать и определять тот или иной напрягающийся мускул. Освободить его от излишнего сокращения тоже не мудрость. Но худо то, что не успеешь избавиться от одного напряжения, как тотчас же появляется другое, третье, и так до бесконечности. Чем больше прислушиваешься к зажимам и судорогам тела, тем больше их создается... Главная беда в том, что я запутываюсь в своих мышечных ощущениях. От этого перестаешь понимать, где руки и где голова»<sup>2</sup>.

В чем же коренились причины неудачи, постигшей «анатомо-физиологическую» педагогику? Почему пиани-

<sup>1</sup> Гольденвейзер А. Б. О состоянии вокального образования в СССР (доклад на всесоюзной конференции по вокальному образованию). Цит. по газ. Московской консерватории «Советский музыкант», 1940, 7 февр.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой [Ч. 1]. Работа над собой в творческом процессе переживания. М., ГИХЛ, 1938, с. 214.

сты, пробовавшие заниматься «по Брейтгаупту» или «по Эрвину Баху», неизменно кончали тем, что, подобно Названову из книги Станиславского, «запутывались в своих мышечных ощущениях», «переставали понимать, где руки и где голова»?

Было бы наивно объяснять это частными ошибками, допущенными отдельными представителями анатомо-физиологической школы при анализе тех или иных движений. Причина лежит глубже. Она состоит в том, что названная школа, при всем своем преклонении перед физиологией, понимала последнюю упрощенно, сводя ее по существу к одной только механике работы суставов и мышц и упуская из виду более важный механизм работы головного мозга, центральной нервной системы, управляющей всеми движениями человека. Между тем, законы, по которым действует этот механизм, исклю чают для играющего возможность рассчитывать во время игры, на сколько граммов увеличился или уменьшился вес руки, сколько градусов в угле, образовавшемся между плечом и предплечьем, и тому подобные вещи (регулирование которых, достигающее у мастеров поразительной тонкости, происходит в нервной системе человека совсем иным способом)<sup>1</sup>. Мало того: вследствие тех же законов самые попытки такого расчета, равно как и всякое вообще чрез-

<sup>1</sup> «Человек эту деятельность осознавать не может»,— говорит профессор В. Пушкин (цит. ст.). «Ведь для того, чтобы поймать мяч, с точки зрения математика нужно было бы решить тысячу дифференциальных уравнений, рассчитывающих перераспределения нагрузок на все мышцы тела. Обычно человек не может дать отчета о таких действиях. Например, если математик скажет своему другу, начинающему велосипедисту: «Следи за тем, чтобы кривизна пути велосипеда была пропорциональна отношению нарушения равновесия к квадратному корню скорости, и все будет в порядке»,— его друг неспособен будет ни понять, ни тем более воспроизвести это» (Орфейев Ю. «Эврика!» — «эвристика».—«Комсомольская правда», 1965, 4 дек.).

мерное устремление внимания человека на совершаемые им движения, оказывают дезорганизующее влияние на двигательный процесс<sup>1</sup>. В этом нетрудно убедиться на практике. Попробуйте, например, пройтись, думая о том, на сколько сантиметров поднимается и под каким углом сгибается ваша нога; вспомните, какими неловкими, неуклюжими становятся застенчивые подростки, под взглядами большого общества внезапно «ощущившие» свои руки и ноги. «...Мы ходим, глотаем воду, сопровождаем слова жестом бессознательно, так же выражаем мысль словами,— отмечал И. Н. Певцов, выдающийся советский актер, вдумчивый аналитик психологии исполнительства.— Если какой-нибудь из этих актов становится учитываемым, сознательным,— получается сейчас же в той или иной степени затруднение. Нечаянно мы можем проглотить целую сливу и удивиться, как легко она прошла, а принять маленькую пиллюлю, готовясь к этому, нам трудно— получается своего рода заикание»<sup>2</sup>.

Вот чем объясняется неудачный исход той «перестройки» фортепианной педагогики, которую с таким шумом

<sup>1</sup> Первым на это обратил внимание пианистов упомянутый д-р Штейнгаузен, не проявивший, однако, должной последовательности в своих практических выводах. Немецкий ученый опирался на уставшие в настоящее время и во многом неправильные представления о работе нашей психики; но изложенные выше положения остались непоколебленным и современным — павловской — физиологией. Подробнее о Штейнгаузене и анатомо-физиологической школе см. в статье автора этих строк «Проблемы теории пианизма» (Коган Г. Вопросы пианизма. М., «Сов. композитор», 1968, с. 7—47).

<sup>2</sup> Певцов И. Н. Страницы автобиографии.—В кн.: И. Н. Певцов. Л., Изд. Гос. академического театра драмы, 1935, с. 22. На обсуждении спектаклей Райкина одна из зрителниц обратила внимание на то, как мастерски «работают» руки актера. Это меткое замечание чуть не испортило следующий спектакль Райкина: «Вспомнив об этих словах, он стал думать о том, как играют его руки. А думать об этом нельзя» (Бейлин А. Аркадий Райкин. Л.—М., «Искусство», 1960, с. 163).

предприняла анатомо-физиологическая школа. Вот почему «все перестало выходить» у юных пианистов, увлекшихся учением этой школы. С ними произошло примерно то же, что с пресловутой сороконожкой, которая, как рассказывается в индийской сказке, потеряла способность двигаться, лишь только задумалась над тем, что делает ее тридцать первая ножка в ту минуту, когда шестнадцатая отрывается от земли.

Итак, чем больше мысль играющего прикована к его движениям, тем хуже он с ними справляется. Поэтому, чтобы движение вышло, внимание исполнителя должно быть — в основном — не привлечено к двигательному процессу, а, наоборот, отвлечено от него<sup>1</sup>. Убедительные подтверждения содержатся в названной книге Станиславского. В различных местах этой книги фигурируют ученики и ученицы некоей (вымышленной) театральной школы, которые на людях или при одной мысли о них, как бы увидев свои движения со стороны, внезапно теряют власть над руками и ногами, утрачивают даже способность просто ходить, стоять, сидеть на сцене.

<sup>1</sup> Все сказанное не означает, конечно, что двигательная сторона фортепианной игры должна оставаться вовсе вне поля зрения учителя и ученика. Временное обращение внимания последнего на движения возможно и даже необходимо; на определенных этапах работы все педагоги в большей или меньшей степени прибегают к этому средству. Но пользоваться им нужно крайне осторожно, иначе оно, как показано выше, дает обратный эффект.

Следует добавить, что *кинетические ощущения* (то есть ощущения от движений, так называемое мускульное чувство) все время сопутствуют игре и осознание этих ощущений сплошь и рядом помогает регулировать работу наших мышц. Этот вопрос освещен в ряде, трудов, в том числе в книге С. Л. Рубинштейна «Основы общей психологии» (М., Учпедгиз, 1940) и в диссертации В. А. Гутерман «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов» (рукопись).

Ученица названной школы, Малолеткова, получаст от руководителя такое задание:

«Занавес раздвигается, и вы сидите на сцене. Одна. Сидите, сидите, еще сидите... Наконец занавес задвигается. Вот и все».

Задание, казалось бы, простейшее. Однако ученица оказывается не в состоянии с ним справиться.

«...Она взглянула в зрительный зал, но тотчас же отвернулась, точно ее ослепило ярким светом. Она стала поправляться, пересаживаться, принимать нелепые позы, откидываться, наклоняться в разные стороны, усиленно вытягивать свою короткую юбку, внимательно разглядывать что-то на полу».

Но стоит тем же ученикам взяться за собирание рассыпавшихся по сцене гвоздей, заняться рассмотрением чужих каблуков или еще как-нибудь отвлечь свое внимание от себя, своего тела, своих движений, как молодым артистам становится «вдруг хорошо, даже уютно на большой сцене».

Малолеткову вновь вызывают на сцену...

«Торцов<sup>1</sup> стоял подле нее и сосредоточенно искал какую-то запись в своей книжке. Тем временем Малолеткова постепенно успокаивалась и, наконец, застыла в неподвижности, внимательно устремив глаза на Торцова. Она боялась помешать ему и терпеливо ожидала дальнейших указаний учителя. Ее поза сделалась естественной...

Так прошло довольно много времени. Потом занавес задвинулся.

— Как вы себя чувствовали? — спросил ее Торцов...

— Я? — недоумевала она. — А разве мы играли?

— Конечно.

— А я-то думала, что просто сидела да ждала, пока вы найдете в книжке и скажете, что надо делать. Я же ничего не играла.

— Вот именно это-то и было хорошо...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Аркадий Николаевич Торцов — руководитель школы, выразитель взглядов самого Станиславского.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 77—80; см. также с. 34, 159—160.

Но если все дело в отвлечении сознания от движений, то не возвращаемся ли мы тем самым на позиции «механической» школы, раскритикованные в начале настоящего сочинения? Стоило ли огород городить ради того лишь, чтобы внимание ученика отвлекалось не книжкой, как советовал Калькбреннер, а гвоздями или каблуком?

Нет, дело не только в отвлечении сознания от движений. Ведь цель работы исполнителя — не играть свободно и с удобством, а играть хорошо, свобода же движений есть лишь средство, ценное постольку, по скольку оно способствует достижению этой цели<sup>1</sup>. Недостаточно, если руки пианиста движутся естественно и непринужденно; надо еще, чтоб они попадали в нужное время на нужные клавиши и извлекали из рояля нужную звучность. Короче говоря, движение должно быть не только свободным, но и целесообразным; иначе какой прок от его свободы? Что толку в исполнителе, играющем непринужденно, но плохо?

Тут-то и получается загвоздка. Ведь свобода движения и его целесообразность — не одно и то же. Правда, целесообразное движение обычно (не всегда!) бывает

<sup>1</sup> Неудобное может оказаться и предпочтительнее удобного, если оно точнее выражает, лучше доносит до аудитории намерения автора или исполнителя: вспомните «причудливые» аппликатуры Листа, Бюлова, д'Альбера, Бузони, Годовского, вспомните «ненеэкономность» игровых движений известнейших виртуозов, обнаруженную киносъемками Луты Нунберг (см.: Nouneberg L. *Les Secrets de la Technique de piano revelés par le film*. Paris, Eschig edit., 1934). Другими словами: не то, как чувствует себя исполнитель, а то, что чувствуют слушатели, должно, в конечном счете, определять оценку приемов игры. Об этом забывают многие теоретики пианизма, ищащие в движениях главным образом свободы, удобства, наибольшей «экономии», «наименьшей затраты сил». Но наименьшей затратой сил было бы вовсе не играть на фортепиано. Не потому ли, кстати сказать, почти все эти теоретики так избегают сами сей «ненеэкономной» работы?

свободным; но отнюдь не всякое свободное движение является целесообразным. Между тем, простое отвлечение внимания от движений обеспечивает (более или менее) только свободу последних, но никак не их целесообразность; таким путем можно, пожалуй, избавиться от неестественной скованности, но нельзя найти те именно движения, какие в данном случае нужны, нельзя выработать исполнительскую технику. Собирание гвоздей помогло Названову обрести «сценический покой»; помогло ли бы оно ему сыграть Отелло? Можно ли не только играть публично, но и успешно работать над ролью, над музыкальным произведением, над любым исполнительским заданием, думая о рассыпанных гвоздях или сломанном каблуке?<sup>1</sup>

Стало быть, отвлечь куда-нибудь сознание играющего еще не значит решить рассматриваемую проблему. Далеко не все равно, куда оно отвлечено, вернее — к чему привлечено, на что направлено.

На что же должно быть направлено во время работы сознание играющего для того, чтобы работа эта шла возможно успешнее и вырабатываемые движения оказывались не только свободными, но и целесообразными, технически удачными?

Выяснение этого вопроса составляет тему следующей главы.

<sup>1</sup> Во избежание недоразумения следует оговорить, что Станиславский, разумеется, и не предлагает исполнителям работать, думая о каблуке или гвоздях. Он только иллюстрирует этими примерами ту пользу, которую приносит отвлечение внимания ученика от того, как тот ходит, стоит, сидит.

## Глава 2

---

НАПРАВЛЕНИЕ ВНИМАНИЯ НА ЦЕЛЬ — ПЕРВОЕ УСЛОВИЕ УСПЕХА В РАБОТЕ, ПРАВИЛЬНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦЕЛИ, РАСЧЛЕНИЕ БОЛЬШОЙ ЦЕЛИ НА РЯД МАЛЫХ. ВАЖНОСТЬ ЯСНОГО И ТОЧНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. О КАЖДОЙ ИЗ НИХ: «ЧУТЬ-ЧУТЬ». ВОСПИТАНИЕ СПОСОБНОСТИ К ТАКОМУ ПРЕДСТАВЛЕНИЮ; ПАМЯТЬ — РЕЗЕРВУАР ВООБРАЖЕНИЯ; ОСТРОТА И ТОЧНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ — ПОЧВА ПАМЯТИ. УМЕНИЕ СЛЫШАТЬ — ОСНОВА ПИАНИСТИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Принц Оранский: Друг, потому что  
глаза твои открыты,— ты думаешь, что  
видишь.

*Гете. Эгмонт*

Маркиз де Вальбер: Вы сказали: да.  
Графиня де Вернон: Я сказала: почти да. Эти слова отделяют бездна.

*Альфред де Миоссе. Всего не предусмотришь.*

В предыдущей главе мы убедились в том, что как усиленное привлечение сознания к производимым движениям, так и отвлечение его в сторону от совершающейся работы приводит к одинаково печальным результатам. Нельзя поймать мяч или перескочить через канаву, ни думая об углах, образуемых коленным или локтевым суставом, ни читая книгу, размышая о философии Спинозы или разглядывая облака. Добиться удачи можно только (случайности, разумеется, не в счет) при условии, если основное внимание устремлено на цель твоих дей-

ствий — на мяч, который ловишь, на место, куда намерился прыгнуть.

Ясно намеченная, ясно поставленная, ясно сознаваемая цель — первое условие успеха в какой бы то ни было работе. В свое время Маркс, сравнивая архитектора и пчелу, подчеркивал основополагающее значение «сознательной цели» для «способа и характера» человеческих действий<sup>1</sup>. «Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели...»<sup>2</sup> — отмечал И. П. Павлов.

Сказанное Марксом и Павловым имеет прямое отношение и к научному и художественному творчеству. «Несомненно,— пишет академик В. Энгельгардт,— что творческий инстинкт сродни тому «рефлексу цели», о котором прекрасно высказался в свое время наш великий ученый и глубокий мыслитель И. П. Павлов... Рефлекс цели и творческий инстинкт — это почти одно и то же, они полностью составляют единое целое»<sup>3</sup>.

Рефлекс цели направляет, «настраивает» на нужный лад нервную систему, а через нее весь организм человека; «поведение» наших рук, ног и других органов действия подстраивается, приспосабливается к тому, что у нас «на уме». Хватательные движения ребенка формируются в порядке инстинктивной ориентации на цели, подсказанные зрением<sup>4</sup>. Так же обстоит дело в вышеприведенных примерах ловли мяча и прыжка через канаву, равно как и в известных опытах отгадывания мыслей человека по

<sup>1</sup> Маркс К. Капитал, т. 1.— Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е, т. 23, с. 189.

<sup>2</sup> Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Л., Медиздат, 1932, с. 270.

<sup>3</sup> Энгельгардт В. Движущие силы научного творчества.— «Наука и жизнь», 1965, № 3, с. 50.

<sup>4</sup> См.: Педагогика. П°Д р°Д- И- А- Кэирова. М., Учпедгиз, 1948, С, 61,

реакции его руки<sup>1</sup>. «Врач, желая посмотреть, как у больного функционирует мягкое нёбо, не говорит ему: «Поднимите мягкое нёбо»,— а говорит: «Скажите «а»,— и мягкое нёбо само поднимается».

Яркие иллюстрации к этому положению мы находим у Станиславского.

Ученик старается выполнить «простое» задание — стоять, вытянув вверх руку. Но из стараний ничего не выходит: поза получается неубедительной, деланной, неуклюжей. Тогда учитель советует ученику представить себе, что он пытается сорвать высоко над ним висящий персик. И положение тела ученика тотчас же становится естественным, целесообразным.

В другом упражнении ученик ложится на диван, свешивается с него лицом вниз и вытягивает вперед руку. «Получилось нелепое, бесмысленное положение. Чувствовалось, что ему было неудобно и что он не знал, какие мышцы следует напрячь и какие ослабить».

Но стоило ученику вообразить, что он старается раздавить тарантула, как «сразу все мускулы естественно встали на свое место и заработали правильно. Поза стала обоснованной, всему верилось: и протянутой руке, и свесившемуся корпусу, и ноге, упёртой в спинку дивана».

В третьем случае у ученика во время умывания выскользнуло из рук мыло и закатилось между умывальником и шкафом; чтобы достать его, пришлось изогнуться в три погибели самым причудливым образом. Но когда ученик захотел повторить ту же позу «по заказу», это ему не удалось, ибо «мыло было уже поднято... Ушла живая задача»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. цит. работу И. П. Павлова, а также книгу В. М. Бехтерева «Общие основы рефлексологии человека» (Л., Госиздат, 1926).

<sup>2</sup> Тихонов П. И. Основные правила вокальной педагогики. — В кн.: Материалы всесоюзной конференции по вокальному образованию. М.—Л., Музгиз, 1941, с. 106.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 219—222.

«Живая задача», то есть устремление сознания в основном не на совершающееся движение, а на то, ради чего оно совершается,— вот повивальная бабка техники, успеха в работе. Этот вывод подкрепляется опытом многих мастеров различных видов искусства. В известном письме к Стасову (от 19 июля 1876 года) великий русский художник Крамской высмеивает тех, кто полагает, будто техника вырабатывается отдельно от содержания, «висит где-то, у кого-то на гвоздике в шапку, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой». «А того не поймут,— продолжает он,— что великие техники меньше всего об этом думали | что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой»<sup>2</sup>. «...Смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш,— писал ученице другой художник Чистяков, прославленный учитель Репина и Сурикова, Васнецова и Поленова, Врубеля и Серова.— Линия пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и легкая, если срисовать ее с натуры...»<sup>3</sup>. «Краски должны выходить сами...,— добавлял он в других случаях.— Смотри более на натуру и как можно менее занимайся палитрою... Глаз видит, смотрит, рука по-

<sup>1</sup> «Мастерство приходит... тем легче и скорее, чем меньше о нем думаешь», — пишет Поль Гоген Даниэлю де Манфреду (Гоген П. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л., «Искусство», 1972, с. 103).

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, М.—Л., Изогиз, 1937, с. 253. Ср. также письма Флобера к Луизе Коле (Флобер. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., Гослитиздат, 1937, с. 201 и др.)

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка. Л.—М., «Искусство», 1939, с. 295.

винулся...»<sup>1</sup>. «...Влезь, так сказать, в кожу действующе го лица...», — советовал гениальный актер Щепкин<sup>2</sup>; — «...стараися, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого, и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса, и верные жесты, а без этого, как ты ни фокусничай, каких пружин ни подводи, все будет дело дрянь»<sup>3</sup>. По мнению известного дирижера и пианиста-акомпаниатора Бихтера, связки певца «подчиняются прежде всего велению мыслей, чувств и волевой устремленности, выражаемых музыкой... От стремления искренно выразить чувство связки, горталь, дыхание и обретают правильную координированность функций»<sup>4</sup>. «Мы не можем сказать ученику: «Сделайте связками 256 колебаний в секунду», — объяснял в цитированном уже докладе советский вокальный педагог профессор Тихонов, — а говорим: «Спойте ноту *до*, взяв ее на рояле, — и ученик поет эту ноту, а связки делают нужное число колебаний...»<sup>5</sup>. «В нашем воображении вырисовывается звуковая картина, — говорит пианист Гофман. — Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам... Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., «Искусство», 1940, с. 163, 173.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Записки и письма М. С. Щепкина. М., Изд. Н. М. Щепкина, 1864, с. 194.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Кизеветтер А. А. М. С. Щепкин. М., Т-во типографии А. И. Мамонтова, 1916, с. 98. Ср.: Станиславский К. С. Беседы. М., ВТО, 1947, с. 32, 92, 124.

<sup>4</sup> Бихтер М. А. Основы музыкального исполнения или исследования о природе музыкального выражения. Рукопись.

<sup>5</sup> Тихонов П. И. Цит. соч., с. 106.

будут ей повиноваться»<sup>1</sup>. «...Достаточно, чтобы в вашем воображении возник образ определенного звучания,— вторит Гофману другой выдающийся пианист Гизекинг,— и пальцы словно сами собой произведут его необходимую дифференциацию»<sup>2</sup>.

Высказывания представителей искусства<sup>3</sup> перекликаются с высказываниями представителей науки. «Коротко говоря, упражнение есть приспособление к определенной цели...,— утверждал еще Штейнгаузен.— Непрерывно живет в сознании лишь конечный смысл движения, намерение, цель... Энергия движения обуславливается яркостью представления, вызвавшего это движение к жизни, при этом термин «представление» может быть взят в самом широком смысле слова. Сила, с которой художник вынашивает свою художественную идею, его яркое внутреннее созерцание художественного произведения претворяются в художественную работу; у музыканта такой работой являются технические движения...»<sup>4</sup>. «Воля должна быть направлена не на движения мышц, а только на их духовную цель,— пишет совре-

<sup>1</sup> Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре, с. 57—58.

<sup>2</sup> Гизекинг В. Мысли художника.—«Советская музыка», 1970, № 10, с. 111.

<sup>3</sup> Не все в этих высказываниях выражено одинаково удачно. Некоторые чересчур горячие формулировки Щепкина или Крамского могут быть поняты в том смысле, будто достаточно «смотреть в цель», чтобы автоматически явились нужные движения. Конечно, это не так, и вряд ли сами авторы давали своим словам подобное толкование. «Смотрение в цель» — не магический талисман, не волшебная лампа Аладина, от трения о которую «сама собой» рождается техника. Для выработки последней требуется ряд условий. Но в цепи этих условий «смотрение в цель» составляет первое и самое важное звено. В этом — суть дела, соль приведенных высказываний, и тут авторы их глубоко и полностью правы.

<sup>4</sup> Штейнгаузен Ф. А. Техника игры на фортепиано, с. 30, 33, 37.

менная французская исследовательница Жизель Бре-ле,— ...мышцы обнаруживают непредвиденные и необычайные возможности, если они (мышцы. — Г. К.) хорошо управляемы, то есть движимы... представлением о цели, являющимся их естественной движущей силой. Нужно, следовательно, чтобы у исполнителя сформировалось прежде всего ясное представление о цели его движения... ибо именно оно приводит в действие, мобилизует члены нашего тела... Чем, стало быть, совершеннее представление о цели движения... тем точнее и легче осуществляется самое движение». Вот почему неправильно поступает тот пианист, который «слишком занят движением своих пальцев и недостаточно — целью, которая должна служить им ориентиром»<sup>1</sup>. Такого же мнения держатся и другие исследователи: «Течение двигательного процесса всегда нарушается, если воля вместо цели направляется на частности этого процесса, на промежуточные движения тела»<sup>2</sup>. «...Новички, — отмечает советский психолог, профессор Корнилов, — обычно сосредоточивают свое внимание на своих собственных действиях, а не на объекте своей работы. Начинающий играть на рояле сосредоточивается почти всецело на движениях своих пальцев»; по мнению автора, это «чрезвычайно тормозит выработку навыка. И лишь тогда, когда... музыкант уходит весь в мелодию и не следит за движениями рук... лишь тогда навык начинает быстро совершенствоваться»<sup>3</sup>.

Итак, мы получили ответ на вопрос, выдвинутый предыдущей главой: куда должно быть направлено во время

<sup>1</sup> Gelet G. *L'interpretation creatrice*, t. 2. Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 249, 253, 260, 261.

<sup>2</sup> Martienssen C. A. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schopferischen Klangwillens*. Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1930, S. 179.

<sup>3</sup> Корнилов К. Н. *Психология*. М., Учпедгиз, 1946, с. 143—144.

работы сознание пианиста? Мы убедились, что оно должно быть направлено не на «биомеханику» движения рук и не на посторонние работе объекты, а на ее цель. Смотри в цель — таково первое правило при всякой работе, первая предпосылка успеха в ней. Применительно к фортепианной игре это означает: слушай мысленно ту музыку, которую собираешься исполнить, представляй себе то звучание, какое хочешь извлечь.

Можно предвидеть, что такой пресный ответ сильно разочарует многих учеников, покажется им давно известной и мало плодотворной прописной истиной. «Как,— скажут они,— только и всего? Что же тут нового, практически полезного? Нужно целить — кто ж этого не знает? Помогает ли сие «открытие» попадать в цель? Ведь от первого до второго — «дистанция огромного размера», нередко такая же, как от прутковского «желания быть испанцем» до настоящего испанца. Кто из учащихся не целит в *re-dies* в начале листовской «Кампанеллы»? А сколько из них попадает в эту как нельзя более «ясно намеченную, ясно поставленную, ясно сознаваемую» цель? Нет, вероятно, пианиста, не «целящего» в то, чтоб играть хорошо. Откуда же такое количество неудачников в этой области? Почему «смотрение в цель» оказалось для них безрезультатным?

Попробуем разобраться в этих вопросах.

Заметим, прежде всего, что некоторая часть исполнителей, хотя и смотрит в цель, но не в ту, в которую нужно смотреть. Так, например, иной самоуверенный ученик перед выступлением ясно представляет себе, как он заканчивает пьесу, берет последние аккорды и под гром аплодисментов уходит с эстрады, как потом в артистическую приходят профессора, восторгаются, говорят, что давно не слышали такого исполнения и т. д. Если, напротив, ученик робеет и волнуется, то та же картина рисуется ему в других тонах; вместо грома аплодисмен-

тов — гробовое молчание, вместо восторженных похвал — кислые утешения и т. п. В обоих случаях воображение ученика может работать весьма отчетливо и живо: он различает чуть ли не где кто стоит в артистической, как жестикулирует, какие именно слова произносит. Но в обоих случаях такой ученик видит мысленно то, что произойдет после игры; а вот то, что будет происходить во время игры — это он представляет себе значительно хуже, слышит куда более смутно. И даже думая о самом выступлении, он больше предвкушает свое самочувствие, свои ощущения под взглядами сотен людей, чем то, как он исполняет, интерпретирует произведение, как оно тakt за тактом развертывается, как звучит то или иное место. «Клумов представлял себе час выступления: вот он выйдет из артистической, зал будет ярко освещен. Он подойдет к краю эстрады, затем, испугавшись, отступит: проверит еще раз строй и начнет играть. Окажется, что у него дрожит рука и смычок движется неуверенно»<sup>1</sup>.

Куда же направлено внимание такого ученика? Оно направлено на него самого, на его успех или неуспех у публики, а не на музыку, не на исполняемое произведение. Такой ученик подобен герою чеховского рассказа «Талант»: «Воображение его рисует, как он становится знаменитостью. Будущих произведений своих он представить себе не может (разрядка моя. — Г. К.), у но ему ясно видно, как про него говорят газеты, как в магазинах продают его карточки, с какой завистью глядят ему вслед приятели»<sup>2</sup>. Но это значит, что цель намечена учеником неверно, что сознание его занято не тем, чем нужно, отвлечено от того, что должно быть целью совершаемых действий: отсюда и неудачи в работе.

<sup>1</sup> Черный Ос. Музыканты. М., «Сов. писатель», 1940, с. 131.

<sup>2</sup> Чехов А. Л- Собр. соч., т. 4. М., «Правда», 1950, с. 209.

Мораль всего этого проста; она выражена в известных словах Станиславского о том, что нужно любить искусство, а не себя в искусстве. «Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка... Полюбите роль в себе»<sup>1</sup>. Другими словами: чтобы выучить и хорошо сыграть какое-либо произведение, нужно думать об этом произведении, а не об аплодисментах публики. Что же касается успеха у публики, то нужно, чтобы он, по удачному выражению Корт, «перестал быть целью и стал результатом»<sup>2</sup>.

Но думать о произведении отнюдь не значит все время думать о нем в целом. Наивно было бы сводить весь процесс технической работы к непрерывному «смотрению» в подобную «цель» и ожидать, что оно поможет найти и наладить нужные движения. Целостное представление о произведении выдвигается на первый план главным образом в начальной, а затем — по иовому — в конечной стадии работы, в периоды ознакомления и исполнения; в промежутке же между этими двумя стадиями, в самый длительный и трудоемкий период разучивания, приходится дробить произведение, расчленять его мысленно на все более мелкие «куски» (термин Станиславского). Конечно, и во время этой дробной работы нельзя совершенно терять из виду целое, необходимо соотносить с ним каждую об-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.—Л., «Искусство», 1948, с. 36—37.

<sup>2</sup> Cortot A. Franz Liszt. — In: Вогу R. La vie de Franz Liszt par Timage. Paris, Editions des Horizons de France, 1936, p. 29. Ср.: Образцов С. Моя профессия, с. 102.

рабатываемую деталь, иначе соната Листа может превратиться в шестьдесят прелюдий, по меткому замечанию покойного К. Н. Игумнова. Тем не менее, в этот период все же именно различного масштаба детали — часть пьесы, пассажная фигура, мелодический мотив, отдельный аккорд, даже отдельная нота — больше всего поглощают внимание исполнителя, становятся попеременно, на известный отрезок времени, ближайшей целью работы.

Достаточно ли ясно «видит» ученик эти «малые» цели? Достаточно ли ярко звучат они в его воображении?

«В воображении? — переспросит, пожалуй, кое-кто из читателей. — Воображать — дело нетрудное. Какой графоман не «видит» себя в мечтах великим писателем? Какой ребенок не выигрывает — на столе — грандиозных сражений, не одерживает побед, затмевающих величайших полководцев мира? Какой бездарный пианист не «представляет» себе пленительных звучаний, якобы извлекаемых им из рояля? Нет, остановка не за воображением, воображать всякий умеет».

Вы так думаете, читатель? Так же, по-видимому, думал и тот ученик описанной Станиславским театральной школы, который «представлял себе дачу с садом в Петровском парке».

« — Что вы видите? — спрашивал его Аркадий Николаевич.

— Петровский парк.

— Всего Петровского парка сразу не охватишь. Выберите какое-нибудь определенное место для своейдачи... Ну, что вы перед собой видите?

— Забор с решеткой.

— Какой?

Пущин молчал.

— Из какого материала сделан этот забор?

— Из материала?... Из гнутого железа.

— С каким рисунком? Набросайте мне его.

Пущин долго водил пальцем по столу, причем видно было, что он впервые придумывал то, о чем говорил<sup>1</sup>.

Как видите, дело на поверку выходит посложнее, чем думалось. Вообразить-то, оказывается, не так уж легко. В свете метких вопросов Торцова — Станиславского быстро обнаруживается, что Пущин лишь воображает, что видит, но не видит того, что воображает.

Другой ученик, по заданию того же Торцова, принимается «считать несуществующие деньги».

«— Не верю! — остановил меня Торцов, лишь только я потянулся, чтобы взять воображаемую пачку.

— Чему же вы не верите?

— Вы даже не взглянули на то, к чему прикасались.

Я посмотрел туда, на воображаемые пачки, ничего не увидел, протянул руку и принял ее обратно.

— Вы хоть бы для приличия сжали пальцы, а то пачка упадет. Не бросайте ее, а положите... Кто же так развязывает? Найдите конец веревки, которой перевязана пачка. Не так! Это не делается сразу. В большинстве случаев концы скручиваются и подсовываются под веревку, чтобы пачка не развязалась. Не так-то легко расправить эти концы. Вот так... Теперь считите каждую пачку. Ух! Как скоро вы все это проделали. Ни один самый опытный кассир не сможет пересчитать так быстро старые, дряблые бумажки».

И Торцов только тогда отстал от ученика, когда тот почувствовал разницу между тем, чтобы «без толку шевелить пальцами или пересчитывать грязные, затрапанные рублевки», «свернул аккуратно» воображаемую веревку и перед тем, как считать воображаемые пачки, «долго постукивал ими об стол, чтобы выровнять и уложить их в порядке»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 139.

<sup>2</sup> Там же, с. 275—276.

На этих двух примерах видно, насколько велика и в чем состоит разница между «воображением» в обычном понимании и воображением подлинного художника.

В первом случае «воображающий» придумывает, а не видит; только затем придуманные слова рождают в нем смутный отзвук, туманное видение, почти лишенное чувственно-конкретных деталей. Поэтому именно описание деталей представляет для такого «фантазера» наибольшую трудность, оказывается той лакмусовой бумажкой, посредством которой моментально обнаруживается поддельность, несостоятельность его «воображения». Потребуйте у ребенка план только что «выигранного» им сражения, расспросите его о конфигурации местности, о диспозиции войск, о линиях коммуникаций — и вы поставите его в такое же затруднение, в какое Торцов своими вопросами поставил Пущина. Недаром так называемые бульварные писатели, с легкостью придумывающие самые невообразимые сюжетные комбинации, предусмотрительно избегают задерживаться на описаниях природы, обстановки и т. п.<sup>1</sup>.

Неконкретность подобного «воображения» делает его уступчивым. Пущин мучительно пытается «увидеть» что-либо на «воображенном» им шоссе. «Может быть, велосипеды?» — подсказывает Торцов. «Вот, вот! — сразу соглашается Пущин. — Велосипеды, автомобили...»<sup>2</sup> Плохие писатели охотно идут на любые переделки в своих произведениях, в поведении их героев «возможны варианты». Естественно, что подобные образы — неясные,

<sup>1</sup> «Египет,—прямо заявляется в одном декадентском романе,— избран (местом действия. — Г. К) оттого, что избавляет автора от описаний, к которым он и непривычен и не расположен» (Лугин А. Джиадэ. Роман ни о чем. М., «Федерация», 1928, с. 18). Откровенное признание!

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 140.

зыбкие — не в состоянии вдохновить самого «воображающего». Они неспособны пробудить и направить жизнедеятельность тех сил организма, от которых зависит нахождение и налаживание нужных интонаций, движений и т. п. средств выражения: сознание не снабдило эти силы вразумительным и уверенным «адресом», и они «не знают», куда нацеливать свои действия. Вот в чем причина неудач таких горе-художников: данный тип «воображения» творчески бесплоден.

Иную картину представляет воображение подлинного художника или другого настоящего «мастера культуры»<sup>1</sup>. Подлинный художник не придумывает, а рассматривается в образ, который зарождается в его сознании как отражение реальной действительности. Всматривается пристально, напряженно и в то же время критически, вдумывается, размышляет, все усиливающимся светом сознания постепенно рассеивая потемки, в которых первоначально таится видение<sup>2</sup>. Мало-помалу становится все светлее и светлее, одна за другой яснеют

<sup>1</sup> Вряд ли нужно доказывать, что творческое воображение не составляет привилегии одних только художников. «Напрасно думают, что она (фантазия. — Г. К.) нужна только поэту. Это глупый предрассудок! Даже в математике она нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчислений невозможно было бы без фантазии. Фантазия есть качество величайшей ценности...» (Леинин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5-е, т. 45, с. 125).

<sup>2</sup> «Все мое писанье — вслушивание,— признавалась Марина Цветаева,—... точно вещь, которая вот сейчас пишется... уже где-то очень точно и полностью дописана. А я только восстанавливую... Верно услышать — вот моя забота. У меня нет другой» (Поэт о критике.— В кн.: День поэзии. 1965. М., «Сов. писатель», 1965, с. 202). «Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо Приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая» (Пастернак Б. О Скрябине и Шопене. — «Советская музыка», 1967, № 1, с. 102).

детали, пока, наконец, весь образ не пропасть в сознании мастера, не начинает жить в его представлении с такой яркостью и рельефностью, какая свойственна реально видимым явлениям. «Еще создания художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их лица... а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга...»<sup>1</sup> Так видит гениальный изобретатель действие проектируемой им машины, выдающийся полководец — подробности задуманной операции; так «всматриватель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера» (А. С. Пушкин. Египетские ночи, гл. 2); так видел Лев Толстой косящие глаза Катюши Масловой или те своеобразные движения усатой верхней губки маленькой княгини Болконской, о которых он не устает напоминать читателю «Войны и мира».

Такой же конкретностью отличается воображение мастера-исполнителя. Очень упорно «всматриваются» в роль, очень отчетливо и детально видят воображаемое крупные актеры.

«Чем больше мы репетировали пьесу, чем больше я читала ее, тем больше она меня захватывала. Воображение распалилось до последней степени. Все лица драмы проходили передо мной, как подлинные, реальные образы живой действительности. Я могла сказать, как они ходят, говорят, как одеты, какие у них голоса, глаза, волосы, выражения лиц...»<sup>2</sup>. Так же работала великая Ермолова: «Прочту пьесу, представлю себе ту женщину, которую должна играть. Сначала — неясно... Потом начнет все вырисовываться подробно, все, все,

<sup>1</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.—Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М. Гослитиздат, 1948, с. 127.

<sup>2</sup> Стрепетова П. А. Воспоминания и письма. М.—Л., «Academia», 1934, с. 340.

до последнего бантика, до последней оборочки на платье... Тогда уж другую играть я не могу»<sup>1</sup>.

«...Я знаю изображаемого мною человека так хорошо, как я не знаю сам себя...», — рассказывал видный советский актер Радин. — Я нижу его рыжую бороду и его прыгающую походку, слышу, как он пришепетывает или как кривится его рот от улыбки. Я, кажется, ощущаю мозоль на мизинце его правой ноги»<sup>2</sup>.

Жизненность подобных созданий творческой фантазии такова, что не только читатели и зрители, но и сами создатели поддаются своеобразной иллюзии. Для Карела Чапека, по свидетельству его жены, «тот, о ком он писал, был живее любого живого человека»<sup>3</sup>. Чайковский «ужасно плакал, когда Герман испустил дух»<sup>4</sup>. Бальзак путал своих героев с реальными людьми и искренно изумлялся многим поступкам действующих лиц своих романов. «Герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы...» — жаловался Лев Толстой<sup>5</sup>; в письме Н. Н. Страхову от апреля 1876 года он рассказал о том, как он «стал поправлять» одну главу в «Анне Карениной» «и сопршенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться»<sup>6</sup>. «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татья-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Щепкин а-Куперник Т. Л. О М. Н. Ермоловой. М.—Л., ВТО, 1940, с. 150.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Дурылин С. Н. М. Радин. М.—Л., «Искусство». 1941, с. 172. Когда Маяковского спросили, почему он так хорошо читает, он ответил: «Я вижу все, что я читаю» (цит. по кн.: Ильинский И. Сам о себе. М., ВТО, 1961, с. 263).

<sup>3</sup> «Иностранная литература», 1970, № 1, с. 195.

<sup>4</sup> Чайковский П. И. Дневники. М.-Пг., Муз. сектор Госиздата, 1923, с. 258.

<sup>5</sup> Ср. аналогичные признания А. Н. Толстого, К. А. Федина, К. Г. Паустовского («Литературная газета», 1972, 23 февр., 19 июля, 2 лиг.). В той же газете (1967, 6 сент.) Борис Бабочкин рассказал о том, как его герой во время спора с комиссаром, вместо того, чтобы греметь: «Я — Чапаев!», к удивлению самого актера, вдруг обессиленно усаживался на табурет и тихо... спрашивал: «...Ты понимаешь, что я — Чапаев?»

<sup>6</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, М., «Художественная литература», 1965, с. 433.

на! — сообщал Пушкин одному из своих приятелей.—Она — замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее»<sup>1</sup>.

Такое видение не спутаешь с туманным «видением» какого-нибудь Пущина. Видение художника узнается по точности, по ясности деталей<sup>2</sup>, по конкретности их изображения: вспомните подробнейшие описания пейзажа и обстановки, столь частые у классиков художественной литературы (и которые с таким нетерпением пропускают лишенные воображения читатели)<sup>3</sup>. Оно узнается по неуступчивости, с какой настоящий писатель держится за образы своих героев, судьбу которых он, по неоднократному признанию многих больших мастеров литературы, бывает сам не властен изменить, то есть увидеть иначе (ермоловское «тогда уж другую играть я не могу»); по неуступчивости, с какой писатель отстает каждое слово, как единственно способное передать, очертить «в обтяжку» тот явственно различае-

<sup>1</sup> Рассказано Л. Н. Толстым. Цит. по ст.: Русанов Г. А. Поездка в Ясную Поляну.—В кн.: «Толстовский ежегодник», 1912, с. 58.

<sup>2</sup> «Талант — это подробность» (Тургенев).

<sup>3</sup> «Не люблю я читать описания природы,— рассказывает сестрам Брындиным барон Дронкель.—Тянет, тянет... «Солнце зашло... Птицы запели... Лес шелестит...» Я всегда пропускаю эти прелести» (Чехов А. П. В ландо. — Цит. собр. соч., т. 2, с. 212).

Из сказанного не следует, конечно, что настоящие художники должны воспроизводить все во всех подробностях. Большие художники производят обычно жесткий отбор, ограничиваются «характеристическими деталями» (Тургенев), минимумом их (бутылочное горлышко, блестящее на плотине — в знаменитом чеховском описании лунной ночи). Но видеть эти художники должны гораздо больше, иначе они не сумеют сделать правильный выбор. «...Для того, чтобы писать скжато.— справедливо замечает Константин Паустовский,—надо то, о чем пишешь, знать настолько полно и точно, чтобы без труда отобрать самое интересное и значительное... Сжатость дается исчерпывающим знанием» (Паустовский К. Поззия прозы.—«Знамя», 1953, № 9, с. 172).

мый им оттенок, ради правдивого и точного выражения которого он — по гениальному определению поэта — извел «тысячи тонн словесной руды»<sup>1</sup>. Оно узнается по неуемной настойчивости, по неукротимому напору, по мучительной силе, с какой выношенный в сознании образ, подобно ребенку под сердцем матери, просится в жизнь, ищет путей к воплощению, неотступно толкает весь организм художника на поиски таких путей. В этой силе подлинно художественного замысла — лучший залог его реализации: настоящее воображение всегда плод отвороно<sup>2</sup>.

Так ли «видит» обычный ученик консерватории или иного музыкального учебного заведения? Так ли слышит он мысленно «пассажную фигуру, мелодический мотив, отдельный аккорд, даже отдельную ноту» — ближайшие цели своей работы?

Конечно, он слышит, что пассаж состоит из таких-то звуков, идущих, скажем, в темпе *allegro*, в так называемом пунктирном ритме, в звучности *piano*. Но что такое *allegro*, *piano*, пунктирный ритм? В каждом из этих понятий заключена в действительности не одна, а десятки и сотни градаций. Правда, каждая из этих градаций только немного, еле-еле отличается от соседней. Но именно это ничтожное, еле заметное, неулавливае-

<sup>1</sup> Конечно, здесь имеется в виду неуступчивость в сочетании с точностью видения и другими качествами, характеризующими художника, а не то маниакальное упрямство, которым нередко отличаются бездарные люди.

<sup>2</sup> Наглядное представление об охарактеризованных здесь двух типах воображения дает толстовское описание мечтаний Козельцова-младшего в третьем из «Севастопольских рассказов» («Севастополь в августе месяце», гл. 8). Как «видит» Толстой не видящее, детское воображение своего героя!

мое ни словом, ни метрономом отличие решает дело, претворяет количество в нужное качество. «Поправляя этюд ученика,— рассказывает Лев Толстой в статье «Что такое искусство?»,— Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожила. «Вот чуть-чуть тронули, и все изменилось»,— сказал один из учеников. — «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть»,— сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства. Замечание это верно для всех искусств, но справедливость его особенно заметна на исполнении музыки (разрядка моя.— Г. К.)... То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усиlena интонация — в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства»<sup>1</sup>.

Слышит ли обычный ученик это «чуть-чуть»? Улавливает ли он «бесконечно малые» различия между сотнями оттенков piano или allegro, знает ли он, в какой именно из этих сотен оттенков он «целит», живет ли в его внутреннем слухе этот единственный оттенок? По большей части, нет. Слуховое воображение такого ученика подобно зрительному воображению Пущина из книги Станиславского. Он слышит не совсем ясно, недостаточно точно, приблизительно. Он подобен стрелку, который вместо назначенной точки целил бы куда-нибудь поблизости от нее, в район ее расположения. Неудивительно, что подобная «точность» при-

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т., т. 15, с. 156—157.

цела вызывает и соответствующую «меткость» попадания.

Чтобы «попасть в точку», надо и целить в точку. Целить же в район — значит целить в сотню точек одновременно, значит не целить ни в одну из них, ставить перед собой смутную, неясную, творчески бесплодную цель. Такая цель не в состоянии направить должным образом тонкие нервные механизмы, управляющие руками пианиста. Ее расплывчатость и неопределенность обременяет игру множеством лишних движений, несовместимых с технической умелостью. Ее неустойчивость, ее «уступчивая» шаткость мешает закреплению, необходимой автоматизации вырабатываемой цепи движений, подставляя соответствующим нервным центрам при повторениях разучиваемого места каждый раз чуть-чуть иной ориентир. А даже чуть-чуть изменяющийся ориентир, не совсем та звуковая цель требует подчас совсем не тех движений, совсем иной «настройки» двигательного аппарата.

При шатающемся (во время упражнения) ориентире в мозгу вместо одной «тропинки для пальцев», занятых, скажем, в одном пассаже, таких тропинок образуется двадцать. Правда, начала всех этих тропинок расположены в самом близком друг от друга соседстве, до неузнаваемости схожи между собой; но тем хуже для дела, ибо сходство это обманчиво. Радиус, начатый в центре круга чуть-чуть правее или левее, чем следует, приводит на окружности к точке, отстоящей далеко в стороне от намеченной. Из двадцати тропинок хорошо если одна нацелена правильно; все остальные ведут совсем не туда, куда нужно. В результате огромный труд, затраченный таким исполнителем на прокладку двадцати тропинок вместо нужной одной, оказывается не только на девять десятых излишним, но и вредным, так как в надлежащую минуту пальцы

(то есть нервные центры, управляющие движениями пальцев) «не знают», как бежать, какая из двадцати тропинок правильная. Не потому ли так непрочна, ненадежна обычно техника ученика? Не потому ли он сам так не уверен в ней, всегда в страхе перед возможными неожиданностями? Не этим ли объясняются многие роковые «случайности» ученического исполнения, то пресловутое «невезение», из-за которого какое-нибудь место, отлично сыгранное накануне в классе, «вдруг», «почему-то» не выходит на концерте? Ученику и невдомек, что его жалобы на «судьбу» несправедливы, что он сам виноват в своем «невезении», что «роковые случайности» представляют закономерный результат его работы. Мгновенный выбор между двадцатью вариантами — дело слишком сложное для ученика. Мудрено ли, что в концертном «цейтноте» он «случайно» попал не на ту тропу, на которую так же «случайно» попал накануне?

Приблизительность, прицел «куда-нибудь поблизости» от нужной точки — вот причина, по которой подобная работа не рождает мастерства. Большие мастера искусства горячо ополчались против этого порока. «Пушкин Озерова не любил... — рассказывает П. А. Вяземский. — В стихе Озерова... замечается нередко отсутствие точности или одна приблизительная точность, чего Пушкин терпеть не мог...»<sup>1</sup>. Слово «приблизительно» А. Н. Толстой «употреблял часто как осуждение: говорил о холсте, который ему чем-то не понравился, о строке стихотворения: «Это приблизительно...»<sup>2</sup>. «... Всякое «как-нибудь», «вообще», «приблизительно» недопус-

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Богословский Н. Спор Пушкина с Вяземским об Озерове. — «Красная Новь», 1937, № 1, с. 103.

<sup>2</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь, кн. 1. М., «Сов. писатель», 1961, с. 195.

тимы в искусстве...» — предостерегал Станиславский<sup>1</sup>.

Автору настоящих строк уже доводилось отмечать, что «в искусстве путь от «почти» до «совсем» длиннее, труднее и важнее, чем путь от «не» до «почти»: вторую дистанцию преодолевают многие, первая доступна лишь мастерам»<sup>2</sup>.

Думается, что это верно не только по отношению к искусству. «Бывают обстоятельства,— заметил в одном из своих очерков Борис Агапов,— когда сотые миллиметра тяжелее и больше метра и когда от них, и именно от них, зависит целая громадная область промышленности»<sup>3</sup>. Годами напряженного труда дается спортсменам завоевание рекордов по бегу, по плаванию, выражющееся в выигрыше десятых долей секунды<sup>4</sup>. Преодолеть эти сотые миллиметра, эти десятые доли секунды, это крошечное заколдованное расстояние от «почти» до «совсем»— вот что значит совершить скачок, превращающий работу в достижение, гадкого утенка в прекрасного лебедя, ученика в мастера. Без этой «доводки» весь предшествующий труд не имеет никакой ценности: ибо в искусстве «почти да» все равно, что «совсем нет». «...В искусстве «чуть-чуть» решает-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 128.

<sup>2</sup> Коган Г. К вопросу о советском исполнительском стиле. — «Советская музыка», 1933, № 4, с. 108.

<sup>3</sup> Агапов Б. Доли миллиметра двинуты в бой. — «Известия», 1933, 29 мая.

<sup>4</sup> «...Для того чтобы сбросить с мирового рекорда Оуэнса в беге на сто метров одну десятую секунды, лучшим спринтерам понадобилось двадцать лет» (Светлов Л. Сила сильных.—«Юность», 1965, № 1, с. 105). А чтобы сбросить с олимпийского рекорда Бэрка в том же виде состязаний (1896 год—12 секунд) две секунды, потребовалось шестьдесят четыре года. Два раза по четырнадцать лет (1936—1950 и 1959—1973) понадобилось для двукратного повышения на одну десятую секунды мирового рекорда в беге на ПО метров с барьерами. На один сантиметр (со 191 до 192) поднялся за десять лет (1961—1971) женский мировой рекорд по прыжкам в высоту.

ет все, — говорил Шаляпин, — если не «чуть-чуть» — тогда ноль»<sup>1</sup>. Все равно, на сколько недогрета вода до ста градусов, если нужен кипяток. Все равно, попасть ли в «Кампанелле» вместо *ре-дизе* на *соль-дизе* или на *ре-бекар*: много ли в последнем случае утешит промахнувшегося то обстоятельство, что он «почти» попал, не доскочил<sup>1</sup> до цели «только» на малую секунду? «...Ошибка на миллиметр уже не дает желаемого результата», — предупреждал Н. М. Радин<sup>2</sup>: «колокольчик<sup>3</sup> не зазвонит» (Шаляпин).

Вот почему не достигают успеха многие ученики. Вот почему равнодушно внимают им слушатели даже тогда, когда, тщательно копируя необыкновенно впечатляющую деталь исполнения большого пианиста, подражатели усиленной работой добиваются почти той же звучности, приблизительно такой же ритмики, чуть-чуть разве иной нюансировки. Вот почему не помогает этим ученикам «смоктрение в цель», вот почему не являются к ним нужные движения. «Выходит «около», как говорил Шаляпин...»<sup>4</sup>

Как же быть в таких случаях? Можно ли воспитать воображение ученика, уточнить его внутреннее видение? Или все сводится здесь к природному дару, недостаточное развитие которого нельзя возместить никакой работой?

Нет, это не так. Развить воображение можно, и

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Никулин Л. Воспоминания о Шаляпине.— «Новый мир», 1945, № 2—3, с. 142.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Дурылин С. Н. М. Радин, с. 75.

<sup>3</sup> Шаляпин утверждал, что у чуткого артиста имеется внутренний «колокольчик», сигнализирующий, как в тире, о «попадании», то есть о том, что сделанное (оттенок, интонация, движение) дошло до зрителя (слушателя), вызвало в его душе желаемый отклик.

<sup>4</sup> Никулин Л. Воспоминания о Шаляпине, с. 148.

весьма значительно. У Станиславского, например, разработана целая система «манков» (приманок), стимулирующих работу воображения, побуждающих ученика конкретизировать, детализировать свои представления. Такими же «манками» являются, по существу, и те об разные ассоциации, те вымысленные «программы» исполняемых произведений, к помощи которых нередко прибегают музыканты-педагоги. В высшей степени полезно для тренировки слухового воображения разучивание произведения без инструмента, рекомендуемое Иосифом Гофманом и некоторыми советскими педагогами (А. А. Алявдина).

Но едва ли не наибольшую роль в развитии воображения играет как это ни покажется странным, память. Дело в том, что воображение вовсе не есть творчество «из ничего», измышление абсолютных небылиц; его создания, даже самые фантастические, всегда представляют собой «преобразование опыта» (Павленко), «вытяжку» из жизни (Горький), «перетолченые» образы реального мира (Толстой)<sup>1</sup>. «Воображение есть зеркало природы», — записывает в дневнике последний<sup>2</sup>. Вымы

<sup>1</sup> «Года два назад в одном зарубежном журнале... я видел многокрасочную картину, изображавшую «зверя с Венерой». Он выглядел куда как фантастично, этот зверь, — ...причудливый, ни на кого не похожий. ... А если присмотреться, так оказывалось... голова у «зверя» была львиная, рога — оленьи, туловище — собачье, хвост — лошадиный. То есть он был составлен из вполне реальных «элементов» окружающей нас земной фауны... фантастичными были только их сочетания» (Затонский Д. Реализм и «алгебра» схематизма. — «Литературная газета», 1964, 18 февр.).

Из таких же «реальных элементов» действительности составлены «однокрылые птицы, двуногие лошади, восьмиглавые олени-звезды, лягушки-сороконожки, мохнатые пауки с верблюжьими черепами» и прочие персонажи «Ночных видений» венгерского поэта Ференца Юхаса («Иностранный литература», 1971, № 10, с. 28).

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч., юбилейное издание, т. 46. М.—Л., Гослитиздат, 1937, с. 69.

сел художника строится из «пыли впечатлении», слежавшейся в камень,— вспоминает К. А. Федин слова Горького<sup>1</sup>. «Иногда художник заносит в блокнот свои «выдумки»,— отмечает известный актер Монахов,— но я думаю, что в конечном счете это все же не «выдумки» а что-то когда-то виденное и синтезированное с чем-то то есть отраженные и переработанные впечатления действительности»<sup>2</sup>.

Монахов прав. Ученые подтверждают, что «все представления воображения строятся из материала, полученного в прошлых восприятиях и сохраненного в памяти»<sup>3</sup>. Стало быть, память — резервуар воображения; богатство или скучность последнего (воображения) зависят в значительной мере от богатства или скучности запаса образов, хранящегося в этом «резервуаре». Не случайно крупные мастера искусства отличались, как правило, замечательной памятью. «Память для писателя — главное! — говорил С. Н. Сергеев-Ценский. —... Без памяти не будет ни воображения, ни отбора материала»<sup>4</sup>. «Я обладаю большим запасом воспоминаний,— рассказывал журналистам Федерико Гарсия Лорка,— у меня в памяти живет то, что я слышал

<sup>1</sup> Федин К. Автобиография.—Соч. в 6-ти т., т. 1. М., Гослитиздат, 1952, с. 14. Эти слова Горького Федин использовал и в романе «Первые радости», вложив их в уста писателя Пастухова (см. там же, т. 4, с. 175).

<sup>2</sup> Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью. Л.—М., «Искусство», 1937, с. 36. «... В созданиях воображения память играет не меньшую роль, чем в реалистических произведениях... В созданиях воображения все элементы даны — они только перекомпонованы иным образом»,— говорит Жюльен Грак (Bretton A., Deha grame L., Grasset J., Tag dieu J. Farouche a quatre feuilles. Dijon, Grasset, 1954, p. 110—111).

<sup>3</sup> Теплов Б. М. Психология. М., Учпедгиз, 1948, с. 108.

<sup>4</sup> Цит. по ст.: Пушков В. Первые встречи.—«Октябрь», 1960, № 9, с. 189.

еще в детстве. Это мой поэтический архив, и я к нему часто обращаюсь»<sup>1</sup>. Горький помнил прочитанные когда-то рукописи лучше, чем их авторы<sup>2</sup>. Художник Ге «в голове, в памяти принес домой весь фон картины «Петр I и Алексей», с камином, с карнизами, с четырьмя картинами голландской школы, со стульями, с полом и с освещением», хотя «был всего один раз в этой комнате»<sup>3</sup>.

Первостепенное значение имеет память в труде и достижениях актеров. «Для актера,— говорит народный артист В. Я. Самойлов,— его запасом красок, жизненных подробностей, интонаций и жестов должна быть память. Память, иначе говоря, должна быть вторым талантом актера»<sup>4</sup>. «Без памяти чувств — нищ актер, — утверждает народная артистка С. Г. Бирман. —... Во что же тогда обмакнуть ему кисть?»<sup>5</sup> Сохранилось много рассказов о необыкновенной памяти выдающихся актеров. «Память Кайнца называли феноменальной: он запоминал текст так быстро и основательно, что мог бы повторить его в любое время дня и ночи, без всякой подготовки»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Гарсиа Лорка Ф. О себе, о жизни, об искусстве. — «Иностранная литература», 1961, № 8, с. 213.

<sup>2</sup> См., например, статьи Л. Пасынкова «Из встреч с Горьким» («Литературная газета», 1948, 27 марта; «Знамя», 1955, № 3, с. 155—156). Ср. также то, что рассказывает П. Луговой о «необыкновенной, изумительной» памяти Шолохова (Луговой П. У истоков «Поднятой целины». — «Литературная газета», 1975, 12 марта).

<sup>3</sup> Ге Н. Н. Письмо ученикам киевской Художественной школы. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 439.

<sup>4</sup> «Советская культура», 1972, 18 ноября.

<sup>5</sup> Бирман С. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, с. 10.

<sup>6</sup> Шварц В. Иозеф Кайнц. Л., «Искусство», 1972, с. 42.

Заметим попутно, что высокоразвитая память, как и фантазия, необходима не только художникам. Ею, как правило, наделены выдающиеся представители всех видов творческого труда. Ср.,

Многократно засвидетельствована блестящая память знаменитых музыкантов-исполнителей. Гофман в пору своего расцвета держал в репертуаре чуть ли не всю фортепианную литературу; в сезоне 1912/13 года он дал в Петербурге двадцать концертов, в которых исполнил (наизусть) двести сорок два произведения. Рахманинов с одного раза запоминал сложнейшие сочинения и мог без запинки сыграть по памяти пьесу, слышанную несколько десятков лет тому назад и к которой он во все это время не притрагивался<sup>1</sup>. Дирижер Тосканини проводит наизусть репетицию труднейшей оперы на следующее утро после ознакомления с ее партитурой<sup>2</sup>; он свободно играет на память другую партитуру спустя десять лет после того, как ему однажды довелось ее просмотреть<sup>3</sup>.

После всего сказанного понятно, почему все большие художники усиленно заботились о развитии памяти и практиковали различные способы ее укрепления и обогащения. «Я,— пишет Хогарт,— старался приучить себя к своеобразной технической памяти, повторяя в памяти

например, то, что сообщает биограф шахматиста М. Таля: «У него была не память, а магнитофонная лента: он запоминал все, что при нем произносили. Его любимое развлечение состояло в том, чтобы прочесть странницу, а потом пересказать ее наизусть слово в слово» (Васильев В. Загадка Таля. М., «Физкультура и спорт», 1973, с. 19).

<sup>1</sup> См. Соловцов А. С. В. Рахманинов. М.—Л., Музгиз, 1947, с. 12—13 (воспоминания А. Б. Гольденвейзера и Б. Л. Яворского); Советская музыка, сб. 4. М.—Л., Музгиз, 1945, с. 114, 122, 123 (воспоминания А. и Е. Суанов и Л. Э. Конюса); Памяти Рахманинова. Нью-Йорк, Изд. С. А. Сатиной, 1946, с. 56, 117 (воспоминания О. Конюс и А. Херста); Алексеев А. Русские пианисты. М.—Л., Музгиз, 1948, с. 301 (воспоминания А. Б. Гольденвейзера).

<sup>2</sup> См.: Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich/Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, S. 225.

<sup>3</sup> См.: Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка. М., «Молодая гвардия», 1947, с. 147.

части, из которых составлялись предметы.., так что, где бы я ни находился, покуда глаза мои были открыты, я вел мои занятия и приобретал нечто полезное для своей профессии<sup>1</sup>. Энгр заставлял своих учеников «расцветить по памяти гравюру «Лоджий»<sup>2</sup>. И. И. Бродский с благодарностью вспоминал одного из своих учителей—художника Костанди, учившего «рисовать глазами», то есть мысленно воспроизводить то, что замечает глаз<sup>3</sup>. Аналогичные указания давали ученикам Серов, Ге, Мане и другие выдающиеся живописцы<sup>4</sup>.

Как же работать над развитием музыкальной памяти?

Без сомнения, и тут сильно пригодится опыт смежных искусств, в частности — советы Станиславского. Очень полезно тренироваться в записывании по памяти (с последующей сверкой) отрывков прослушанных произведений, деталей инструментовки, нюансировок крупных артистов. Главное, однако, определяется закономерностью, которой подчинены все виды образной памяти, будь то память живописца или писателя, актера или пианиста. В своем общем виде эта закономерность может быть выражена в следующих словах:

<sup>1</sup> Х о г а р т В. Из автобиографии. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., Изогиз, 1933, с. 62—66.

<sup>2</sup> Э н г р Ж. Отрывки из писем и записей. — Там же, с. 260. «Лоджии» — картина Рафаэля.

<sup>3</sup> Б р о д с к и й И. Мои учителя. — «Советское искусство», 1938, 10 февр.

<sup>4</sup> См.: Ульянов Н. П. Мои встречи. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959, с. 27; Мастера искусства об искусстве, т. 3. М.—Л., 1939, с. 71; т. 4, с. 438—439.

<sup>5</sup> «Шёнберг заставляет учащихся ходить в оперу, а затем по клавишу оркестровать отдельные отрывки, разумеется, с последующим сличением работы ученика и подлинной партитуры и тщательным анализом их» (Веприк А. Музыка на Западе.—«Музыкальное образование», 1928, № 1, с. 17).

чтобы хорошо, отчетливо помнить, надо прежде всего хорошо, отчетливо видеть<sup>1</sup>.

Это положение вводит нас, наконец, в самый центр рассматриваемой проблемы.

\*

Тут, однако, автору вновь слышится чей-то возмущенный голос. «Что такое? — прерывает нас этот голос. — Хорошо видеть? Да разве это такая мудреная штука? Правда, мы убедились, что хорошо видеть мысленно, в воображении — гораздо труднее, чем кажется. Но ведь речь шла тогда о «видении» наших внутренних представлений, об умении, так сказать, видеть мозгами; теперь же мы говорим о самых обыкновенных вещах, об умении видеть глазами. Кто ж из нас не владеет этим, с позволения сказать, «умением»? Что мы — слепые, что ли?»

Погодите сердиться, уважаемый, хотя и воображаемый оппонент. Сейчас мы разберемся в ваших недоумениях. Сейчас мы увидим, как мы видим.

Однажды в Москве шла лекция по психологии. Вдруг лектор (если не ошибаюсь, профессор Б. М. Теплов) спросил слушателей:

— Вы Большой театр видели?

— Разумеется, видели.

<sup>1</sup> Само собой разумеется, что понятие «видеть» трактуется здесь (и дальше) в том же широком смысле, в каком применялось нами понятие «смотреть в цель». Для музыканта «видеть» означает «слышать».

В этом свете сказанное выше совпадает с мнением Мартинсена, что «естественному носителю всякой действительно сильной музыкальной памяти» является «предельно развитый, живой и активный слух» (Мартинсен К. К методике фортепианного обучения. Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 192).

— Хорошо помните?

— Конечно, помним.

— Сколько там колонн?

Никто не смог ответить на этот вопрос. Никто не помнил.

Не помнил. Значит, память у слушателей была плохая? Значит, они знали, да забыли? В том-то и дело, что нет, что они никогда этого не знали, хотя много раз «видели» Большой театр. Они смотрели, но не видели.

Схожий опыт проделывает в книге Станиславского помощник Торцова — Рахманов. Он собирает учеников школы и предлагает каждому из них внимательно рассмотреть какой-нибудь находящийся в комнате предмет. Через некоторое время гасится свет, и ученики в темноте описывают рассмотренные ими предметы. Когда огонь зажигают вновь, обнаруживается, что все ученики осрамились. Один напутал в описании ковра, другой «увидел» на картине тона, которых там не было, и т. д.<sup>1</sup>.

Этот эксперимент легко повторить в обычной житейской обстановке. Потушите внезапно электричество в комнате, и вы убедитесь, что находящиеся в ней гости не видели по-настоящему окружающего, не заметили массы подробностей — сколько в комнате стульев, какого цвета занавески, что лежит на письменном столе. Даже если дело происходит в «хорошо знакомом» помещении, мало кто скажет, какой там бордюр на обоях, какого рисунка двери, что за лепка на потолке: вспомните, какими незнакомыми оказались в начале войны затемненные улицы. Судебная практика всех стран мира изобилует доказательствами того, с какой осторожностью нужно относиться к самым добросовестным свидетельским показаниям, как много бывает в них невольно, бессознательно придуманного, как часто не подтверждается при проверке описание обстановки, сделанное честнейшим оче-

<sup>1</sup> См.: Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 168-169,

видцем. Известный русский юрист А. Ф. Кони разослал как-то присутствовавшим в одном петербургском театре на премьере шекспировской трагедии «Юлий Цезарь» письма с просьбой описать в подробностях сцену убийства Цезаря — кто ударил первым, что делал в это время Брут, когда именно Цезарь воскликнул: «И ты, Брут!» и т. д. Ответы настолько разошлись друг с другом, что восстановить по письмам фактический ход действия оказалось решительно невозможным<sup>1</sup>.

Нет, видеть — не так просто, не так легко; для этого «надо обладать кой-чем побольше пары глаз», как хорошо сказано в одной из статей Н. Я. Мясковского<sup>2</sup>. Смотреть — легко, а видеть — трудно; этому надо учиться, это надо уметь. Умение видеть<sup>3</sup>, видеть ясно, точно, во всех подробностях, как в лупу, — вот первое профессиональное качество художника, главное его отличие от других людей, то определяющее свойство, из которого вырастает художественная техника<sup>4</sup>.

Дар художника «заключается в способности видеть», — убеждал Флобер Луизу Коле<sup>5</sup>. Художник, — разъяснял Толстой актеру Лопатину, — «видит не так, как другие», обладает «способностью ви-

<sup>1</sup> См.: Голубов С. На опытном поле. — «Знамя», 1955, № 6, с. 151. Ср. аналогичные опыты швейцарского профессора Кляпареда и других ученых.

<sup>2</sup> Мясковский Й. Я. Н. Метнер. — «Музыка», 1913, № 119, с. 155. «У нас есть глаза, но мы еще не научились видеть», — говорит знаменитый французский кинорежиссер Рене Клер (Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1958, с. 23).

<sup>3</sup> Напоминаю еще раз, что понятие «видеть» берется не только в прямом, но и в переносном смысле.

<sup>4</sup> «...Видеть может только творец, художник. Здесь нет оговорки — именно художник. Им нужно быть не для того, чтобы писать картины, а для того, чтобы их видеть... К таким выводам приходят сегодня эвристики» (Чикул В. За кулисами простого. — «Знание — сила», 1973, № 2, с. 26).

<sup>5</sup> Флобер Г. Письма. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 389.

деть в бкурающей действительности те черты явлений, которые не затрагивают сознание других людей»<sup>1</sup>. «Для того чтобы хорошо изобразить,— писал Горький,— художник должен прекрасно видеть...»<sup>2</sup>. «Литератор,— говорил он в одной беседе,— видит больше, потому что это его профессия»<sup>3</sup>. «Учиться нужно не писать, а видеть. Писать — это следствие,— утверждал Сент-Экзюпери<sup>4</sup>.

С писателями перекликаются живописцы. Делакруа считал, что «источником гениальности» является «только одно воображение, или, что то же самое, утонченность органов, заставляющая видеть там, где другие не видят»<sup>5</sup>. «Первый шаг творческого пути — выработать умение видеть все, как оно существует в действительности...»<sup>6</sup>. «По-настоящему, прежде всего надо научить глядеть на натуру...», — неустанно твердил П. П. Чистяков»<sup>7</sup>. «Верно увидишь — верно напишешь!» — заявлял он; Тициан, по его мнению, писал лучше других потому, что «умел лучше глядеть на натуру»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Дурылин С. Лев Толстой и актеры.—«Советское искусство», 1940, 17 ноября. Ср.: «Поэт тот, кто в предмете видит то, чего без его помощи другой не увидит...» (А. А. Фет). «Он (художник. — Г. К.) делает видимым то, что до него было невидимо» (Моруа А. Искусство и действительность. — «Иностранный литература», 1966, № 12, с. 217). «Талант в том, чтобы увидеть там, где другие не замечают» (Гринин Д. Сад камней. М., «Современник», 1972, с. 51). «Умение видеть — это первое условие мастерства» (Березко Г. Умение видеть. — «Литературная газета», 1965, 18 ноября).

<sup>2</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., Гослитиздат, 1953, с. 216.

<sup>3</sup> Там же, с. 88.

<sup>4</sup> Сент-Экзюпери А. де. Сочинения. М., «Художественная литература», 1964, с. 576.

<sup>5</sup> Делакруа Э. Дневник, вып. 1. Пб. [Пг.], Изд. отдела изобразительных искусств Комиссариата Народного Просвещения, 1919, с. 49.

<sup>6</sup> Matisse H. Journal. Paris, Plon, 1953, p. 17.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система, с. 134—135; см. также с. 109.

<sup>8</sup> Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 91. Интересующихся способами, какими Чистяков учил «науке видеть», «раскрывал глаза» ученикам, отсылаю к с. 91, 288, 289 этой книги.

Тех же взглядов держался знаменитый французский скульптор Роден. В искусстве, по его мнению, «надо только уметь «видеть»... Человек посредственный... смотрит, но не видит... Художник, напротив, «видит», то есть его глаз... проникает в тайники природы... Художнику остается только довериться своему глазу»<sup>1</sup>.

Глаз, острый, воспитанный, натренированный глаз, «луна в глазу» — вот источник мастерства живописца и скульптора. Перефразируя французскую пословицу<sup>2</sup>, можно сказать: хороший глаз создает хорошего художника. «Надобно иметь компас в глазу, а не в руке», — пометил на листе с копиями большой русский художник П. А. Федотов<sup>3</sup>.

В чудесном сказе Бажова «Веселухин ложок» немцы слышат из уст Панкрата диковинные слова: «глаз с крючочком», «ухо с прихваткой». «Тогда,— рассказывает писатель,— немцы давай спрашивать, какой это глаз с крючочком и какое ухо с прихваткой.— Глаз,— отвечает,— такой, что на всяком месте что-нибудь зацепить может: хоть на сорочьем хвосте, хоть на палом листе, на звериной тропке, в снеговом охлопке. А ухо — которое держит, что ему полюбилось. Ну, там мало ли: как рожь звенит, сосна шумит, а то и травинка шуршит...»<sup>4</sup>

Такой «глаз с крючочком» был у настоящих мастеров литературы, живописи, театра, у Горького и Станиславского, у Репина и Толстого. «Я больше не человек, я глаз...», — пишет Флобер Луизе Коле<sup>5</sup>. «Когда Мая-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 375—376.

<sup>2</sup> «Bon oeil fait bon tireur» («Хороший глаз создает хорошего стрелка»).

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 171. Ср. аналогичное высказывание Микеланджело.

<sup>4</sup> Б а ж о в П. Малахитовая шкатулка. М., Гослитиздат, 1944, с. 279—280.

<sup>5</sup> Флобер Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 180.

ковского спросили, почему он так хорошо читает, он ответил: «Я вижу все, что я читаю»<sup>1</sup>. Художник Ге, как уже упоминалось, с одного раза схватил глазами всю обстановку комнаты, послужившей фоном его картины «Петр и Алексей» («Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»). «У меня проклятое зрение,— жаловался художник Серов,— я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле»<sup>2</sup>.

Такое «ухо с прихваткой» было у гениальных музыкантов — композиторов и исполнителей, у Римского-Корсакова и Шаляпина, у Мусоргского и Шопена. «Не видавший Глинку, слушающего музыку... не может составить себе понятие о впечатлении, какое это слушание (разрядка моя.— Г. К.) производило на посторонних,— вспоминает один из современников великого композитора.— Каждый звук, каждая нота отражались на его лице, в его глазах, в его движениях... и это... переходило на присутствующих... присутствующие, глядя на Глинку, удивлялись, что произведение, не раз ими слышанное, является перед ними в каком-то новом, совершенно незнакомом для них виде»<sup>3</sup>. «Если бы я писал воспоминания о Рахманинове,— говорит Н. К. Метнер,— я бы начал их с симфонических концертов (в Москве), на которые я ходил еще учеником консерватории и на которых я помню Рахманинова не как исполнителя, а как слушателя. Только те, кто «имеют уши слышать», могут слушать так, как он; только они могут понять художественную правду и только с такого

<sup>1</sup> Ильинский И. Сам о себе. М., ВТО, 1961, с. 263.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Ульянов Н. П. Мои встречи, с. 46.

<sup>3</sup> Василько-Петров В. П. Воспоминания о М. И. Глинке.—«Санкт-Петербургские ведомости», 1857, 3 марта. Цит. по ст. Орлова А. Глинка-слушатель.—«Советская музыка», 1954, № 6, с. 100.

понимания начинается духовный рост художника»<sup>1</sup>. Поэтому-то Рахманинов и сделался замечательным пианистом, дирижером и композитором, потому-то он сумел так проникновенно передать в звуках колокольное «пенье и гуденье», рокот «весенних вод», «говор» и тишину лесов и полей<sup>2</sup>.

Вот где, стало быть, таится профессиональная первооснова мастерства, вот где начало того рычага, которым управляются движения пианиста, скрипача, актера, живописца и т. д. Нужно уметь видеть, чтобы уметь запоминать, уметь запоминать — чтобы уметь воображать, уметь воображать — чтобы уметь воплощать. «Для меня очень очевидно,— говорил известный английский художник Рейнольде,— что привычка точно рисовать, что мы видим, дает соответствующую способность точно рисовать то, что мы задумываем...»<sup>3</sup>.

Этим определяется — с методической стороны — правильный путь педагогической работы в искусстве. Научить видеть, воспитать глаз, выработать у ученика художнически-острое зрение — вот первая задача педагога-живописца, «сквозной» стержень его работы<sup>4</sup>. Научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика инто-

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Суан А. Дж., Суан Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове.— В кн.: Советская музыка, сб. 4. М.—Л., Музгиз, 1945, с. 104—105.

<sup>2</sup> Глебов И. Рахманинов. — «Литература и искусство», 1943, 3 апр.

<sup>3</sup> Рейнольде Дж. Из речей, произнесенных в Королевской Академии. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 108.

<sup>4</sup> По словам Н. Ульянова, Серов настойчиво вырабатывал у учеников ту «постановку зрения», которая всегда должна быть главным предметом преподавания» (Ульянов Н. П. Мои встречи, с. 32). Свою основную задачу он видел в том, чтобы «ставить глаза» будущим художникам; «растопырьте глаза» — говорил он ученику (см. там же),

национально и тембрально тонкий слух — вот первая задача педагога-музыканта, сквозной стержень его работы. «Что значит хорошо петь? Это значит хорошо себя слышать» (Нежданова)<sup>4</sup>. «Весь «секрет» правильного преподавания заключается в ухе учителя», — утверждал известный профессор пения Эверарди<sup>2</sup>. «Если ухо учащегося, — писал знаменитый немецкий скрипач Людвиг Шпор, — испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения такого звука»<sup>3</sup>.

Аналогичную позицию занимают авторитетные представители пианистического искусства. «Нужно именно учиться видеть и так же — слышать», — гласит один из важнейших заветов Бюлова<sup>4</sup>. «Не все сознают, что так же, как можно смотреть и ничего не видеть ясно и определенно, так же можно слушать, не получая соответствующих слуховых представлений... Извлечение «хорошего звука» возможно тогда, когда ученик почтует необходимость в нем», — пишет видный болгарский педагог Андрей Стоянов<sup>5</sup>. Только «при помощи слуха» может пианист добиться «правильных движений» — к такому выводу приходит вдумчивый русский фортепианный педагог М. Н. Курбатов<sup>6</sup>. Знаменитый Лаймер,

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Грошева Е. Великая русская артистка-патриотка — «Советская музыка», 1950, № I, с. 70.

<sup>2</sup> Цит. по ст.: Давыдов А. Секрет вокала. — «Театр», 1940, № 8, с. 133.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Штейнгаузен Ф. А. Физиология ведения смычка. М., Изд. Музторга Моно, 1930, с. 5.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Pfeiffer Th. Studien bei Hans von Btilow. Zweite Auflage. Berlin, 1894, S. 13.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 244, 246.

<sup>6</sup> Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899, с. 53.

учитель Гизекинга, объявляет развитие слуха основой основ своей системы, первым и главным условием «быстрого прогресса»<sup>1</sup>. Сам Гизекинг иронизирует над «многочасовыми пальцевыми упражнениями» и всевозможными мудрствованиями насчет постановки руки и пальцев, противопоставляя всему этому «воспитание уха», «систематическую тренировку слуха» как «единственный путь» к выработке технической уверенности и красивого звука; «при занятиях музыкой,— заявляет он, — ухо — самый важный орган»<sup>2</sup>.

Существует чрезвычайно интересный рассказ художника Бродского об одном из его первых учителей — старом скульпторе Иорини.

«Это был очень требовательный учитель,— вспоминает Бродский.— Он по десятку раз заставлял учеников переделывать один и тот же рисунок. Иорини сумел привить любовь к делу, научить серьезному отношению к рисунку. Каждого поступавшего в его класс ученика Иорини заставлял делать контурный рисунок куриного яйца, требуя абсолютно верного изображения. Заметив в рисунке какую-нибудь неточность, он перечеркивал его и заставлял делать новый. Над этой задачей многие просиживали по месяцу»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Leimer K. Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking. Mainz, B. Schott's Sonne, 1931, S. 31.

<sup>2</sup> Giesecking W. So wurde ich Pianist, S. 90—92.

<sup>3</sup> Бродский И. Мои учителя. — «Советское искусство», 1938, 10 февр. Ср.. карандаш, который давал рисовать ученикам Чистяков, или смятую бумажку, брошенную тем же мастером на пол перед В. А. Серовым. «Серову,— рассказывает В. М. Баруздина,— такая смешная пустая задача показалась обидной, но он начал рисовать, и при всем своем таланте и старании не смог с ней справиться. Пустая легкая задача оказалась ему не под силу, и он разумел, что задача — не шутка, а урок самый строгий...» (Воспоминания В. М. Баруздиной.—В кн.: Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 283).

Контур куриного яйца! Что может быть проще 6 точки зрения профана? Какой школьник не взялся бы за пять минут нарисовать двадцать «абсолютно верных» изображений этого контура? И сколько нужно видеть в этом контуре, чтобы по месяцу держать на этой задаче будущих художников!

Когда учащийся-пианист в своих «пассажных фигурах, мелодических мотивах, отдельных аккордах, даже отдельных нотах» услышит столько же тонких различий, сколько увидел их старик Иорини в контуре куриного яйца, тогда только такой учащийся вступит на надежную стезю, сделает первый серьезный шаг по пути, ведущему к мастерству. С этой минуты он — на дороге.

## Глава 3

---

СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ — ВТОРОЕ УСЛОВИЕ УСПЕХА В РАБОТЕ. СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ И РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ВНИМАНИЯ. СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ И РЕЖИМ РАБОТЫ; СКОЛЬКО ЧАСОВ В ДЕНЬ НУЖНО ЗАНИМАТЬСЯ НА РОЯЛЕ? СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ И ПРОБЛЕМА ЭСТРАДНОГО ВОЛНЕНИЯ; ПРИЧИНЫ ВОЛНЕНИЯ И МЕРЫ БОРЬБЫ С НИМ; ВОЛНЕНИЕ «В ОБРАЗЕ» И «ВНЕ ОБРАЗА»

Упражняться часами, не концентрируя мысль и слух на каждой ноте соответствующего упражнения, значит тратить время даром.

*Вальтер Гизекинг*

Предшествующая глава привела нас к заключению, что в основе художественного мастерства лежит «умение видеть, видеть ясно, точно, во всех подробностях», и что это умение — специфическое качество художника, отличающее его от других людей: где нехудожнику рисуются расплывчатые очертания комнаты, здания, человека «в общем и целом», там художник видит тысячу вещей, чуть ли не «каждую пору на теле». Однако это качество таит в себе опасность, помешавшую немалому количеству одаренных людей подняться выше уровня дилетантизма. Видеть сразу «тысячу вещей» — значит ощущать в своем бурлящем воображении тысячу одновременно формирующихся образов, всей толпой

«просиявшихся в жизнь». Но мы уже знаем, что «целить и сотню точек одновременно — значит не целить ни в одну из них», значит все время бросаться из стороны в сторону, не зная, какого зайца ловить раньше. Вот почему мастером становится лишь тот, кто оказывается и состоянии навести порядок в собственном мозгу, успокоить на время толпу теснящихся в воображении образов, удержать «в очереди» нетерпеливых «просителей воплощения». Иначе говоря, мастером становится лишь тот, кто не только умеет видеть, но и умеет не видеть, умеет временно закрыть глаза на многое, сознательно отвлечься от соседних «точек», сущ., свой «круг внимания» (Станиславский), собрать последнее в «фокус»<sup>1</sup>, сосредоточиться на ближайшей «малой» цели.

Сосредоточенность в работе — второе (после ориентации сознания на цель) условие успешности пой работы. В. М. Бехтерев в статье «Умственный труд с рефлексологической точки зрения и измерение способности к сосредоточению» указывает на важность «культуры сосредоточения», на ее необходимость «для достижения максимальной продуктивности в умственном труде»; он считает, что «тот процесс, который мы обозначаем именем сосредоточения из предмета задачи», стоит в «центре осуществления всякого вообще умственного труда»<sup>2</sup>.

Эти истины хорошо известны из опыта всем крупным мастерам культуры. Профессор А. В. Цингер вспоминает, как восхищался Лев Толстой неким Диаманчи, который в девяностых годах прошлого столе-

<sup>1</sup> «Концентрированность внимания означает, что имеется фокус, и к которому собрана психическая или сознательная деятельность» (Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии, с. 378).

<sup>2</sup> В кн.: Рефлексология труда, ч. 2, Л., Госиздат, 1926, с. 68,97.

тия поражал Москву своим умением быстро производить в уме сложнейшие арифметические расчеты с многозначными числами. «Какая у него удивительная способность! — воскликнул Толстой. — Он, очевидно, легко может отвлечься от всего, забыть все окружающее и сосредоточить мысль на одном вопросе. В сущности, способность необыкновенно ценная для всякого» (разрядка моя. — Г. К.)<sup>1</sup>.

Громадное значение придавал сосредоточенности Станиславский. Он видел в ней «первоначальную основу духовного багажа» актера, «первую ступень творчества», «первое зерно, над развитием которого надо работать»<sup>2</sup>. Он иллюстрировал роль сосредоточенности рассказом о дрессировщике, который, отбирая годных для работы обезьян, сначала заинтересовывал каждую из них ярким платком или побрякушкой, а затем пробовал отвлечь внимание животного другим предметом. «Если это ему удавалось, и зверь легко переносил внимание с цветного платка на новую приманку, дрессировщик браковал испытываемый экземпляр, если же, наоборот, он видел, что, несмотря на минутные отвлечения новым объектом, внимание упорно возвращается к прежнему, то есть платку, что обезьяна ищет его и пытается достать из кармана, выбор дрессировщика бывал решен, и он покупал внимательную обезьяну...»<sup>3</sup>.

Высоко ценили «культуру сосредоточения» авторитетные музыканты. По мнению прославленного скрипача-педагога Л. С. Ауэра, «если данное лицо не спо-

<sup>1</sup> Цингер А. В. Воспоминания о Льве Толстом.—«Наука и жизнь», 1973, № И, с. 124.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Беседы. М., ВТО, 1947, с. 26—27, 79—81.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч., 1, с. 423-424.

собно к... длительной сосредоточенности», то занятия игрой на скрипке являются для него «простой потерей времени»<sup>1</sup>. «Сосредоточенность — это первая буква в алфавите успеха», — заявляет Гофман<sup>2</sup>. В высказываниях ряда русских и иностранных пианистов и фортепианных педагогов конца XIX и первой половины XX столетий также многократно подчеркивается, что «продуктивность всякой работы всецело зависит от сосредоточенности на ней внимания», что «внимание и концентрация мысли» есть «главное», причина всякого успеха», «психологический фундамент успешной работы на фортепиано»<sup>3</sup>.

Может снова показаться, что речь идет о примитивных, азбучных истинах, о правилах, настолько реем известных и всеми выполняемых, что повторное их про-возглашение мало чем обогащает педагогов и учащихся. В самом деле, что следует из приведенных примеров и высказываний? Что нужно работать внимательно, не разбрасываясь, не отвлекаясь в сторону? Немало средних учеников знает и соблюдает эти правила. Делает ли это средних учеников мастерами?

Нет, не делает. И не делает прежде всего потому,

<sup>1</sup> Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Л., «Тритон», 1933, с. 12.

<sup>2</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 130.

<sup>3</sup> См., например: Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, с. 19 и след.; Берт Н. Естественный и верный путь изучения музыки (Психо-физиологический метод). Спб., 1912, с. 13, 29, 47, 48, 50—53; Фон-Глен С. Достижение успехов в занятиях на фортепиано, Киев, 1917, с. 6, 9, 10, 13; Шнабель А. Вопросы и ответы.—В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 3. М., «Музыка», 1967, с. 168; Giesecking W. So wurde ich Pianist, S. 91, 95—96; Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 221, 251, 295 (статьи и интервью Маргариты Лонг, Андрея Стоянова, Артура Рубинштейна) и др.

что сосредоточенность таких учеников настолько же отличается от настоящей сосредоточенности, насколько их видение отличается от настоящего видения, их воображение — от настоящего воображения.

Как занимается рядовой «внимательный» ученик (об учениках заведомо невнимательных и говорить нечего)? До того ли он поглощен своей работой, что не видит и не слышит ничего вокруг себя, не слышит трамвая на улице, телефонного звонка в коридоре, не видит, кто прошел по комнате, не прислушивается к громкому разговору за стеной? До того ли сосредоточен, что где-то в его голове, на заднем плане сознания не проносятся беспорядочные мысли о вчерашнем и завтрашнем, об испытанной неприятности и ожидаемом удовольствии, о случайно встреченном человеке или о предстоящем деловом разговоре? Мало кто из учащихся решится, положа руку на сердце, утверждать, что это так. Многие из них узнают себя в студийце, образ которого рисует Станиславский:

«Пока он (выполняя поставленное задание.—Г. К.) рассматривал ладонь своей левой руки, он десять раз посмотрел направо и налево, успел услышать шум в передней, подхватил слово учителя из разговора с кем-то; его мысль прыгала по всему, кроме той ладони, которую он держит перед собой... Если бы подать человеку волшебное зеркало, где он мог бы увидеть свои мысли, он увидел бы, что ходит в горе обломков из своих собственных начатых, неоконченных и брошенных мыслей. Вроде корабля после крушения. Тут и обрывки бархата, тут и куски мачты, и торчащие гвозди на плавающих ящиках, и люди, теснящиеся в лодках, и мусор, и плавающие части одежды и т. д. Так и мысли новичка-студийца...»

«...Можно сидеть неподвижно,— продолжает Станиславский в следующей беседе,— уставившись глазами на какой-либо предмет, а мысль будет свободно гулять по каким угодно необъятным пространствам, будет перескакивать с луны на вашу кошку, которую вы за-

были покормить, затем прыгнет на Юпитер, вернется на землю, сверкнет в вашей мысли час вашего свидания «с нею», потом мысль побродит по роли, которую вам хотелось бы сыграть, и т. д. Будет ли это сосредоточенностью?»<sup>1</sup>.

Нет, разумеется, не будет или будет сосредоточенностью далеко не полной, более или менее относительной, «приблизительной». А «полусосредоточенность», как и «полувидение», недостаточно активизирует жизнедеятельность соответствующих нервных центров; вдобавок, лишние мысли порождают лишние движения — главных врагов хорошей техники<sup>2</sup>. В итоге количество

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 79, 81.

<sup>2</sup> «Давно было замечено и научно доказано, что раз вы думаете об определенном движении (то есть имеете кинестезическое представление), вы его невольно, этого не замечая, производите» (Павлов И. П. Избранные произведения. Л., Госполитиздат, 1951, с. 274).

Вопреки распространенному представлению, пианистическая техника состоит не столько в выработке каких-то особых, необычайных «сверх-движений», сколько в тщательной очистке обычных движений (таких, какие сделал бы тут всякий человек) от лишнего в них. Точно так же человек, научившись ходить, делает гораздо меньше движений (и меньшие движения), чем ребенок, который, совершая свои первые шаги, «ходит» не только ногами, но и руками, губами, глазами и т. д. Не плюс новое, а минус лишнее — процесс совершенствования часто идет таким путем. В доказательство достаточно сравнить вторую и третью редакции листовских этюдов «d'execution transcendante», первую и вторую редакцию его же транскрипций паганиниевских капричио или напомнить знаменитые слова Микеланджело, что, взяв глыбу мрамора, он «ничего не сделал, только снял лишнее» — и получился «Давид». «Я беру глыбу и отсекаю от нее все лишнее», — говорил также Роден. «Умный немецкий художник конца XIX века, Макс Либерманн определял рисунок как умение опускать все несущественное» (Сидоров А. Мастерство штриха. — «Новый мир», 1968, № 4, с. 250): «Я приходила па репетиции («Трех сестер». — Г. К.) и употребляла их главным образом на то, чтобы отсекать, убирать все лишнее...» (Книппер-Чехова О. Чеховские роли. — «Октябрь», 1959, № 8, с. 218). «Цивилизация есть упрощение», — утверждал Герберт Уэллс.

венно недостаточная степень сосредоточенности и приводит таких учащихся к качественной неполноте результатов.

\*

Иной смысл вкладывают в понятие сосредоточенности подлинные мастера культуры.

«... Творчество, — говорит Станиславский, — есть прежде всего — полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того, и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение»<sup>1</sup>. «Творчество, — напоминает он в другом месте, — требует полной сосредоточенности всего организма — целиком»<sup>2</sup>. «...Одной внимательности, — подчеркивает и Гизекинг, — далеко еще недостаточно, чтобы достичь той особой сосредоточенности, которая нужна для эффективной художественной работы. Только максимальная мобилизация всех интеллектуальных и эмоциональных способностей, мобилизация, исключающая все, не связанное с интерпретацией данного произведения, создает необходимые условия для перевоплощения...»<sup>3</sup>

Большие художники так сильно и долго сосредотачиваются на своей работе, что нередко производят впечатление «одержимых». Горький даже доказывал К. А. Федину, что подобного рода одержимость «неизбежна, необходима для человека, который всем существует».

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве, изд 7-е. М.—Л., «Искусство», 1941, с. 388.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. I, с. 189.

<sup>3</sup> Гизекинг В. Мысли художника.—«Советская музыка», 1970, № 10, с. 109.

вом своим любит дело и предан ему. Именно вот эта «одержимость» и создает таких монолитных людей, как Пушкин, Достоевский, Шелли и Лермонтов, Ленин и Гарibalди и т. д.»<sup>1</sup>. Об «одержимой» сосредоточенности, охватывающей художника во все время творческого процесса, повествуют актеры Монахов, Юрнева, Мичурина-Самойлова, Черкасов<sup>2</sup>.

Такая «одержимость», то есть длительная непрерывная сосредоточенность на предмете творческой (художественной или научной) работы так же необходима, как длительное непрерывное вынашивание ребенка в чреве матери, как длительное настаивание хорошего вина, длительное выдерживание дерева, идущего на изготовление музыкальных инструментов, и т. п. Без -лого плод не созреет, не «нальется» жизнью. Вот почему тот, кто не способен к такой сосредоточенности, к долгой и полной отрешенности от всего окружающего, тот, кто то и дело выбивается из нее, отвлекается то в одну, то в другую сторону, не создаст ничего ценного; каковы бы ни были его способности и знания, из-под его пера или рук будут выходить одни лишь сырье недоноски, вялые подобия, похожие на подлинные создания не более, чем раскрашенные картонные макеты — па живые плоды.

«Одержанность» решаемой задачей сопутствует мастеру не только во время работы: «способность созда-

<sup>1</sup> Федин Конст. Учитель, борец.—«Правда», 1943, 28 марта. «Ленинская способность сосредоточиваться впечатляла, пожалуй, больше всего»,— пишет Клэр Шеридан (Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 5. М., Госполитиздат, 1969, с. 322).

<sup>2</sup> См.: Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью, с. 40; Юрнева В. Записки актрисы. М.—Л., «Искусство», 1946, с. 231; Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве. М.—Л., «Искусство», 1946, с. 106; Черкасов Н. Из записок актера. М., «Правда», 1951, с. 26.

вать — творить — творчество» включает в число своих примет «способность прирастать к задуманному сюжету, им жить, о нем только и думать всюду и везде...» (Чистяков)<sup>1</sup>. «Одна из особенностей литературного труда, — говорит Валентин Катаев, — заключается в том, что он держит писателя в постоянном душевном напряжении. Творческий процесс не прекращается ни днем, ни ночью, даже во сне. Иногда вскакиваешь среди ночи, бежишь к письменному столу для того, чтобы записать мысль или исправить несколько строчек рукописи. Остановить этот непрекращающийся творческий процесс все равно, что погасить домну»<sup>2</sup>. «За все время, что продолжается работа — а работа над романом «Сто лет одиночества» продолжалась больше 18 месяцев, — свидетельствует Габриэль Гарсия Маркес, — не бывает минуты ни днем, ни ночью, чтобы я думал о чем-либо другом. Я все время говорю об одном и том же с моими друзьями...»<sup>3</sup>. «...Я работаю всегда, пока себя помню, — вторит третий писатель. — Во время еды и в театре; во время собраний и во время охоты; во время чаепития и на похоронах; во время езды в автомобиле и на свадьбе. Даже во сне ко мне приходят строки, образы, замыслы...»<sup>4</sup>.

Совершенно в тех же выражениях описывают процесс своей работы художники других специальностей. «... Я могу сказать, что сочиняю всегда, в каждую минуту дня и при всякой обстановке, — читаем мы в одном из писем Чайковского. — Иногда я с любопытством

<sup>1</sup> Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 80.

<sup>2</sup> Катаев В. Счастье открытый. — «Литературная газета», 1971, 20 янв.

<sup>3</sup> «Иностранный литература», 1971, № 6, с. 184.

<sup>4</sup> Гамзатов Р. Мой Дагестан. М., «Молодая гвардия», 1972, с. 185.

наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке<sup>1</sup>. Работа над ролью «идет непрестанно», «всегда», не прерываясь «ни на секунду», — свидетельствуют крупные актеры; она идет «дома и на улице», «в трамвае, в кафе», «и утром, и днем, и за обедом, и беседуя с вами, и перед сном, и, должно быть, также и во сне. Творческая работа берет все мое время и все мои мысли»<sup>2</sup>. «Артист... репетирует даже когда обедает», — говорил Шаляпин<sup>3</sup>. Работа над одним портретом привлекла внимание П. П. Чистякова к форме человеческого уха. «И вот, — вспоминает Д. Н. Кардовский, — везде, и на вокзале, поджиная поезд, и в вагоне во время переезда в Петроград, он не пропускал, кажется, ни одного человека без того, чтобы не осмотреть и не понаблюсти его уши...»<sup>4</sup>.

Творческий процесс настолько поглощает сознание, что человек не может думать ни о чем другом, перестает замечать все, что происходит вокруг.

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. — Поли. собр. соч., т. 7. М., Музгиз. 1962, с. 316.

<sup>2</sup> Якобсон Р. М. Психология сценических чувств актера. М., Гослитиздат, 1936, с. 64 (высказывание С. М. Михэлса); Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью, с. 44—46; Дурылин С. Н. М. Радин, с. 173; Юрснева В. Записки актрисы, с. 231; Ливанов Б. О самом главном. — «Советское искусство». 1945, 5 окт.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л., «Музыка», 1969, с. 32. Сп. аналогичные высказывания писательницы Марии Домбровской («Иностранный литература», 1974, № 1, с. 220), графика Стасиса Красаускаса («Советская культура», 1972, 18 ноября), режиссера Юозаса Мильтиниса («Советская культура», 1967, 2 сент.) и др.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 277,

«...Художнику,— пишет Гоголь в письме к М. Ю. Виельгорскому,— которому труд его... обратился в его душевное дело, уже невозможно заняться никаким другим трудом, и нет у него промежутков; не устремится и мысль его ни к чему другому, как ом ее ни принуждай и ни насилий»<sup>1</sup>. Бажовский Данила обо всем на свете забывает, ища свой «каменный цветок». Точно так же Белинский, решая занимавший его философский вопрос, «был в лихорадке, ни о чем другом говорить не мог, не понимал даже, как можно говорить о чем-нибудь другом...»<sup>2</sup>. «Я должен вам сказать,— сообщает в письме к П. В. Анненкову Тургенев,— что я так постоянно занят своим произведением (речь идет о романе «Накануне».— Г. К.) — даже тогда, когда ничего не делаю,— что... я ничего не знаю и не ведаю, в строгом значении этого слова»<sup>3</sup>. Для актрисы В. А. Мичуриной-Самойловой в период ее работы над ролью «переставали существовать все окружающие»<sup>4</sup>.

Невосприимчивость эта распространяется не только на внешний, но и на внутренний мир. Актеры на сцене перестают ощущать жар, разрыв связки, зубную и иную боль<sup>5</sup>. «Если я чувствую какую-нибудь боль,— рассказывал Рахманинов,— она прекращается, когда я играю... проходит, точно по волшебству. В Сен-Луи у меня был приступ люмбаго.. Пока я играл, боль меня совсем не беспокоила, но кончив,

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. Л., Изд-во АН СССР, 1952, с. 332.

<sup>2</sup> Тургенев И. С. Встреча моя с Белинским.— Собр. соч., т. 10, М., «Правда», 1949, с. 354.

<sup>3</sup> Тургенев И. С. Цит. собр. соч., т. 11, с. 191.

<sup>4</sup> Мичуриной-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве, с. 102. См. также: Дерман А. Воспоминания о В. Г. Короленко.—«Новый мир», 1958, № 7, с. 250—251; Ренуар Жан. Огюст Ренуар. М., «Искусство», 1970, с. 85; Чарли - младший Чарльз. Мой отец Чарли Чаплин.—«Иностранный литература», 1961, № 6, с. 178.

<sup>5</sup> См. Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью, с. 60; Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., «Искусство», 1965, с. 334—335, 513—514; Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера, с. 123—124 (высказывания М. И. Бабановой, С. М. Михоэлса, Н. П. Хмелева и др.)

я не мог встать...»<sup>1</sup>. Смертельно больная Есипова «во время игры чувствовала себя хорошо, даже кашель прекращался»<sup>2</sup>.

Яркие зарисовки этого состояния даны в очерках журналистки Татьяны Тэсс, посетившей одного за другим двух видных представителей различных областей советской культуры — математика Л. С. Понtryгина и актера М. М. Штрауха. Вот в каких схожих выражениях описывают они процесс своей работы:

«Дни, когда все подчинено одной разгоряченной, пульсирующей мысли, когда найдено первое звено и лишь ощущены, едва намечены остальные, когда мир останавливается и на всем свете остается только цепь вычислений, борьба с ней, поиски, тревога, когда ночью, после короткого, глухого сна, просыпаешься с мыслью: «Не надо вспоминать, не надо вспоминать о работе, иначе я не смогу заснуть...» и, конечно, сейчас же вспоминаешь, и сон бежит от глаз, и вновь возвращаются сухой и нервный жар, возбуждение, единая, все-поглощающая мысль...»<sup>3</sup>.

«Нет ни роздыха, ни паузы, ни мысли о другом. Это вроде беременности, мне кажется. Нельзя быть беременной от десяти до шести с перерывом на обед. С этим не расстанешься. Наступает полная одержимость, когда бродишь по миру, спотыкаясь, бормоча, ничего не замечая... Рассеянность — это высшая форма сосредоточенности, по-моему...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Суан А. Дж., Суан Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове, с. 128.

<sup>2</sup> Беркман Т. Л. Н. Есипова. М.—Л., Музгиз, 1948, с. 63.

<sup>3</sup> Тэсс Т. В гостях у профессора Понtryгина. — «Известия», 1938, 4 февр. «Да и ляжешь — не спится, весь наполнен мыслями,— замечает другой советский ученый, профессор Г. С. Кара-Мурза.— То и дело вскакиваешь и пишешь. Какой уж тут сон!» (Из писем ученого.—«Новый мир», 1950, № 4, с. 193).

<sup>4</sup> Тэсс Т. Штраух. — «Известия», 1938, 9 февр.

Последние слова могут показаться парадоксом. Однако того же мнения держался Маяковский:

«Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь не понимая, ешь не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму... На эти заготовки у меня уходит все мое время... Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность»<sup>1</sup>.

В быту рассеянность обычно противопоставляют сосредоточенности. Такое противопоставление, может быть, и верно по отношению к той рассеянности, распыленности внимания, при которой человек не может ни на чем сбрать свои блуждающие мысли. Но Маяковский имеет в виду другую, специфическую рассеянность — так называемую поэтическую или профессорскую. Как известно, существует бесчисленное количество рассказов об анекдотической рассеянности выдающихся деятелей науки и искусства; набили уже оскомину рассеянные ученые, фигурирующие в различных романах, пьесах и кинофильмах. Не подлежит сомнению, что во всем этом многое выдуманного, преувеличеннного, штампованных; но не подлежит сомнению и то, что все эти выдумки и преувеличения выросли из зерен действительных фактов, что в анекдотах и штампах неправдиво обыгрывается характерная особенность, право примеченная народной наблюдательностью.

[Поэт идет]: открыты вежды,  
Но он не видит никого<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Маяковский В. В. Как делать стихи? — Сочинения в одном томе. М., Гослитиздат, 1940, с. 267.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Черновые наброски. Египетские ночи. — Поли, собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1948, с. 269.

Поэт Брюсов, задумавшись, переставал слышать музыку, хотя вообще очень ее любил. «Наши комнаты, — рассказывал его сестра, музыкантша, — были рядом. Случалось, что я играла, а он ходил по своей комнате. Потом вдруг отворял дверь в мою комнату и, увидя меня, удивленно спрашивал: «А ты дома?»<sup>1</sup>.

Михаил Шолохов однажды изрядно напугал товарища, с которым присел было на берегу Дона удить рыбу. «Он просидел так, не шевелясь, смотря в одну точку, более часа. Напрасно спутник заговаривал с ним, — он не получал ответа... Наконец, словно очнувшись от забытья, Шолохов начал собирать снасти и побежал домой. Весь день и всю ночь сидел он затем за столом и писал...»<sup>2</sup>.

Шаляпин в «Юдифи» Серова задумал трактовать внешность, походку, жесты Олоферна в стиле стаинных ассирийских барельефов. «Мысль эта, — вспоминает артист, — не давала мне покоя. Я носился с нею с утра до вечера. Идя по улице, я делал профильные движения взад и вперед руками и убеждал себя, что я прав. Но легко ли будет, возможно ли будет мне, при такой структуре фигуры Олоферна, заключать Юдифь в объятия?.. Я попробовал — шедшая мне на встречу барышня испуганно отшатнулась и громко сказала: Какой нахал!.. Я очнулся, рассмеялся и радостно подумал: Можно»<sup>3</sup>.

Что это: рассеянность или сосредоточенность? Это и то, и другое, рассеянность от сосредоточен-

<sup>1</sup> Брюсова Н. Воспоминание о Валерии Брюсове.—«Советский музыкант», 1939, 19 окт.

<sup>2</sup> Экс-лор И. У Михаила Шолохова.—«Известия», 1939, 11 февр.

<sup>3</sup> Шаляпин Ф. И. Мaska и душа. Париж, «Современные записки», 1932, с. 86.

ности<sup>1</sup>. Рассеянность художников и ученых — это такая сосредоточенность на одном, что временно утрачивается способность реагировать — на остальное<sup>2</sup>. Это — как «дверца в мозгу», по меткому определению писательницы В. Пановой: захлопнет ее (дверцу) человек — и перестает замечать окружающее...

\*

Приведенные примеры показывают, какой исключительной силы достигает способность к сосредоточению у больших людей искусства и науки. Вместе с тем, они показывают, что такая степень сосредоточенности сопровождается иногда нежелательными явлениями, вроде маниакальности, (рассеянности, риска поставить себя, а иногда и других, в смешное, неприятное положение и т. д.

Неизбежна ли эта связь?

Некоторые западноевропейские писатели и философы-идеалисты уверяют, что неизбежна. Они создали

<sup>1</sup> Не там же ли, кстати сказать, корни той «необщительности», «угрюмости», которую иные современники несправедливо приписывали, например Бетховену, Римскому-Корсакову, Рахманинову, Валентину Серову и ряду других художников?

<sup>2</sup> Собственно говоря, эта черта встречается не только у художников и ученых; но типична она именно для них. Недаром, описывая в неконченном романе «Труженики мира» знаменитого землемера Дусматова, который, работая под «галдение» множества любопытных, «даже не взглядывал на окружающих, и по его спокойному, сосредоточенному лицу было видно, что он не слышит, что творится вокруг», П. Павленко прибегает к следующим сравнениям: «Он ничем не отвлекался, он был весь в себе, как танцовщица, что покорила тысячи зрителей, как певец, всем существом ушедший в песню, как цирковой акробат, не видящий ничего, кроме своей трапеции. Он был художник» («Знамя», 1952, № 6, с. 68).

<sup>3</sup> См.: Панова В. Кружилиха. М., «Сов. писатель», 1948, с. 127.

культ чудачества, как якобы обязательного спутника гениальности, непременного признака «отмеченного Богом» человека. Таков, например, образ «Менделея-букиниста», наделенного «трагическим блаженством и злосчастьем подлинной одержимости», в лице которого Стефану Цвейгу довелось будто бы «соприкоснуться с великой тайной — что все исключительное и сверхмогущественное в нашем существовании порождается... лишь возвышенной, близкой к безумию мономанией»<sup>1</sup>.

Все это далеко от истины. Девять десятых великих людей вовсе не были такими чудаками, какими их любят изображать на Западе, а порой и у нас. В большинстве случаев они отлично совмещали свою творческую деятельность с нормальным поведением в быту. Способность «сочинять всегда, в каждую минуту дня», «непрерывная работа», все время происходившая «в той области головы моей, которая отдана музыке», не мешала другим «областям головы» Чайковского функционировать «независимо», заниматься — в то же самое время — людьми, «с которыми нахожусь», «предметом разговора, который я веду» и прочими житейскими делами. Монахов, неотступно думал о роли «и за обедом, и беседуя с вами», одновременно все же ел, здраво рассуждал на различные темы и т. д. Чистяков на вокзале и в вагоне «не пропускал» не только ушерей встречных; он не пропускал и поезда, в который должен был сесть, и станции, где следовало сойти.

Умение вести параллельно целеустремленную «непрерывную работу» в одной «области головы» и «текущие дела» в других ее областях именуется в психологии способностью распределять внимание. Распределение внимания — важное качество, необходимое

<sup>1</sup> Цвейг С. Новеллы. М., Гослитиздат, 1936, с. 212, 219.

в жизни, при любой работе; в частности, без него невозможна была бы одновременная игра двумя руками, исполнение одним человеком полифонных музыкальных произведений. Способность эта, как и всякая другая, может быть большей или меньшей и поддается почти безграничному развитию: история сохранила имена некоторых выдающихся людей, славившихся умением делать в одно и то же время несколько дел. Но в той или иной степени эта способность присуща каждому человеку; и именно от степени развития данного свойства, а не от сосредоточения самого по себе зависит, как правило, наличие или отсутствие тех досадных крайностей, до каких доходит порой «одержимость» художников и ученых. Сочетание сильно развитой сосредоточенности со слабо развитым (или временно ослабленным) распределением внимания — вот что порождает такие крайности; при сильном развитии второго качества крайности эти не имеют места<sup>1</sup>.

Но как же уживается это требование распределения внимания на многое с прежним требованием сосредоточения без остатка на одном? Не приходим ли мы здесь в противоречие с тем, что говорилось выше о необходимости полной сосредоточенности «всего организма — целиком»? Не равносильно ли указанное распределение внимания его распылению, той

<sup>1</sup> Или имеют место как единичные случаи, как исключения — согласно поговорке, лишь подтверждающие правило. Подобные случайности (они возможны у каждого) происходят оттого, что сила способности распределять внимание, как и любой другой человеческой способности, не представляет неизменной величины, а колеблется в зависимости от обстоятельств внешнего и внутреннего порядка. Этим, надо думать, объясняется, например, вышеупомянутый забавный эпизод из творческой биографии Шаляпина — артиста, наделенного вообще говоря, исключительно развитым, много раз ярко проявлявшимся умением распределять внимание.

самой полусосредоточенности, о которой было сказано ранее так много плохого?

Нет, не равнозначно. Различие между распыленным и распределенным вниманием примерно такое же, как между представлением о впервые просматриваемом и в совершенстве выученном музыкальном произведении, как между бестолковой разноголосицей и стройным многоголосием, между «прыганием» неумелого ученика с тенора на альт при исполнении баховской фуги и мастерским голосоведением законченного пианиста. Правильно понятое распределение внимания не является антагонистом сосредоточенности — оно опирается на последнюю, вырастает из нее, вбирает ее в себя «в снятом виде», как выражаются философы. Этот процесс перерастания сосредоточенности в распределенность внимания просто и хорошо описан в «физиологическом этюде» одного из сотрудников академика Павлова — С. В. Клещова:

«Впервые протекающий нервный акт захватывает большой район больших полушарий и вызывает вокруг себя сильное торможение, распространяющееся даже на все большие полушария, что мы ощущаем как концентрацию внимания на данном двигательном акте. Под влиянием упражнения район возбуждения суживается, окружающее торможение концентрируется в пространстве, локализуясь вблизи очага возбуждения, охватывая его узким кольцом, причем кольцо это под влиянием дальнейшего упражнения делается все уже и уже. В силу этого наряду с данным двигательным актом становится возможной иная деятельность больших полушарий. Сознание уже не приковано к данному движению, и мы говорим, что данный акт начинает совершаться автоматически. Эта автоматизация движений имеет большое значение для фортепианной педагогики, не только обусловливая свободу движения

обеих рук, но и в пределах одной руки обусловливая независимые движения отдельных пальцев»<sup>1</sup>.

Из этого видно, что распределенность внимания представляет результат сложного, диалектического процесса, отправной точкой которого является сосредоточение. Путь к распределению внимания лежит через воспитание культуры сосредоточения: чтобы научиться видеть многое, нужно сначала научиться хорошо видеть одно. Теннисисты при тренировке подолгу бьют мячом в один и тот же квадрат для того, чтобы при игре попадать в самые различные точки поля<sup>2</sup>. Космонавты тренируются на выполнении определенных, стереотипных рабочих операций для того, чтобы справиться с неожиданностями, возникающими во время полета. «Противоречия здесь нет, — говорит профессор Б. Ломов, директор Института психологии Академии наук СССР. — Если космонавт не обладает сложившейся системой навыков, то трудно рассчитывать на то, что в серьезной ситуации он будет способен творчески решать возникающие задачи»<sup>3</sup>. «Никакой человек не сможет одновременно делать два дела, если он ни одного из них не умеет делать хорошо... Чтобы успешно выполнять одновременно две работы, надо по крайней мере

<sup>1</sup> Клещов С. К вопросу о механизмах пианистических движений.—«Советская музыка», 1935, № 4, с. 76. Эта ценная статья представляет в наши дни еще больший интерес как первая печатная попытка рассмотреть некоторые вопросы пианизма в свете павловского учения. К сожалению, автор статьи, с которым в этом направлении связывались серьезные надежды, безвременно погиб в Великую Отечественную войну.

<sup>2</sup> Пример, приведенный профессором А. Б. Гольденвейзером при обсуждении доклада автора этих строк в Московской государственной консерватории.

<sup>3</sup> Ломов Б. За бортом — минус сто пятьдесят.— «Литературная газета», 1972, 9 авг., с. 11.

одной из них владеть настолько, чтобы она выполнялась в значительной мере автоматически, «сама собой»...»<sup>1</sup>. Автоматизация деталей, отличающая исполнение выученного произведения, не может быть качественно полноценной без предварительной тщательной обработки каждой из них, то есть без того, чтобы внимание учащегося было какое-то время полностью сосредоточено на данной детали. Да и тогда, когда вещь уже вполне «вошла в пальцы», исполнитель, тем не менее, должен быть все время начеку, дабы, если понадобится, мгновенно «включить» полную сосредоточенность на каком-либо пассаже или так же мгновенно переключить ее с одного объекта на другой. «Распределенное внимание» такого исполнителя можно сравнить с подводной лодкой, плывущей по поверхности моря: «дверцы» в различные «отсеки» мозга открыты, воздуху много, и дышится легко, но нужно уметь при первом сигнале тревоги моментально захлопнуть, герметически задраить все эти «дверцы» и «погрузиться» в сосредоточенность.

Наконец, не следует забывать того, что автоматизация деталей отнюдь не является конечной целью работы исполнителя; она есть лишь средство разгрузить сознание от технических подробностей для того, чтобы сосредоточить его на интерпретации целого. Подлинно художественное исполнение протекает всегда как именно на этом сосредоточенный процесс. Только характер сосредоточенности видоизменяется по сравнению с первыми этапами работы: сосредоточенность зрелого мастера опирается на достигнутую автоматизацию и потому более локализована. Благодаря этому она отлично уживается с распределением внимания, ибо такое распределение, в свою очередь, вовсе

<sup>1</sup> Теплов Б. М. Психология, с. 69—70.

не предполагает обязательного (равенства долей: «уметь распределять внимание — значит уметь, имея в центре сознания одну деятельность (разрядка моя. — Г. К.), некоторое внимание уделять и другой...»<sup>1</sup>.

Пример подобного совмещения нескольких различных занятий, из коих одно находится «в центре сознания», а остальные — на периферии, описан в вышеприведенном отрывке из письма Чайковского.

Итак, распределение внимания не «отменяет» сосредоточенности, не устраниет необходимости в ней. Оба эти состояния не исключают, а диалектически дополняют друг друга, одно в другое перерастают, сохраняясь каждое «в снятом виде» в своем мнимом антагонисте. И если на некоторых этапах работы решающая роль переходит к распределению внимания, то на других она остается за сосредоточенностью. Вот почему по отношению к этим другим этапам работы и, прежде всего, по отношению к упражнению, к работе над «малыми целями» сохраняет силу требование «полной сосредоточенности» упражняющегося; вот почему выработка умения сосредоточиваться остается одной из важнейших предпосылок успеха в исполнительском деле.

В «Работе актера над собой» Станиславский приводит индийскую сказку следующего содержания:

«Магараджа выбирал себе ministra. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим судом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.

«Это не ministры», — говорил магараджа.

Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.

<sup>1</sup> Т е п л о в Б. М. Психология, с. 70.

«Стреляйте!» — крикнул повелитель.  
Стреляли, но это не помогло.  
«Это министр!» — сказал магараджа.  
«Ты слышал крики?» — спросил он его.  
«Нет!».  
«Ты видел, как тебя пугали?»  
«Нет. Я смотрел на молоко».  
«Ты слышал выстрелы?»  
«Нет, повелитель! Я смотрел на молоко» (ч. 1,  
с. 179).

Не берусь судить, насколько полезны подобные качества для министров; но думается, что они как нельзя более важны для пианистов.

Когда учащийся-пианист научиться слушать «пассажную фигуру, мелодический мотив, отдельный аккорд, даже отдельную ноту», над которыми он работает в данное время, с такой же сосредоточенностью, с какой индус из сказки смотрел на молоко, тогда этот учащийся сделает второй серьезный шаг по пути, ведущему к мастерству. Без этого шага он не придет к цели.

\*

Сосредоточенность в работе важна не только по тем прямым результатам, какие она приносит. Здесь же следует искать ключи к решению некоторых других проблем, живо интересующих учащихся.

Одной из таких проблем является вопрос о режиме работы. Сколько часов в день нужно играть? — постоянно спрашивают молодые пианисты. Когда, в какое время дня лучше всего заниматься, какие следует делать перерывы и т. д.?

На эти вопросы даются различные ответы. Одни уверяют, что двух-трех часов ежедневной игры достаточно

для достижения полного успеха<sup>1</sup>; другие находят, что для этого нужно четыре-пять часов<sup>2</sup>; третьи доводят занятия до восьми-девяти часов в день и больше, считая, что при меньшем количестве часов нельзя выработать виртуозную технику.

<sup>1</sup> «Более взрослым должно упражняться вообще музыкой не более полутора и двумя (то есть полутора и двух часов. — Г. К.), а дошедшем до полного развития физических сил не превышать трехчасового упражнения с десятиминутным отдыхом между каждым часом. Этот способ употреблял я с двумя Рубинштейнами и употребляю до сих пор с успехом» (В иллуан А. И. Школа для фортепиано. Цит. по кн.: Алексеев А. Русские пианисты, с. 141).

«По свидетельству Микули (ученика Шопена), последний... советовал упражняться... не больше трех часов в день...» (Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен. Л.—М., Музгиз, 1949, с. 204—205).

«По предписанию Деппе, надо было работать за фортепиано два часа в день, а с практическими упражнениями не больше трех часов, более долгую работу он считал вредной...» (Каланд Е. Учение Деппе. Рига, 1911, с. 33).

«Я лишь крайне редко превышал трехчасовую «дозу» ежедневных занятий...» — сообщает Вальтер Гизекинг (цит. по кн.: Gavoty B, Walter Gieseking. Geneve, Kister, 1954, р. 12).

«... Вполне достаточно четырех часов в день, равномерно разделенных между утром и второй половиной дня; что сверх того, то ко вреду...» — утверждал Н. Г. Рубинштейн (цит. по кн.: Saileg E. Meine Welt. Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1901, S. 80).

«Совершенно достаточно четырех часов хорошо продуманной работы. Если играющий желает иметь в репертуаре большое количество пьес, он должен потратить еще час или два на их закрепление в памяти» (Вёге М. Die Grundlage der Methode Leschetizky. Mainz, B. Schott's Sonne, 1903, Kap. XXVI).

«Василий Ильич Сафонов... назначал своим ученикам не более четырех часов занятий, находя, что этого времени вполне достаточно для самых строгих требований» (Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, с. 23).

По мнению Л. В. Николаева, «пять часов ежедневной работы — вот норма, которой должен придерживаться тот, кто стремится стать пианистом сколько-нибудь заметным» (Николаев Л. Из бесед с учениками. Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 120).

<sup>3</sup> Клементи «посвящал ежедневно восемь часов игре на клавесине и, если ... ему случалось играть меньше назначенного» то он

Разобраться в этих разногласиях поможет нам то, что говорилось выше о сосредоточенности.

Играть можно сколько угодно, по ощущительную пользу приносят, как мы уже знаем, лишь те часы, когда работа совершается с полной сосредоточенностью. Часы же, посвященные упражнениям при «поверху скользящем внимании» (Станиславский), упражнениям, в продолжение которых мысль играющего занята чтением или рассеянной беготней «с луны на вашу кошку, которую вы забыли покормить», такие часы на девять десятых пропадают впустую, оказываются «простой потерей времени» (Ауэр, Гофман, Лаймер, Гизекинг)<sup>1</sup>.

Именно малая эффективность, неэкономичность механических упражнений в духе старой школы и вынуждала Клементи, Дёлера, Калькбреннера и других представителей этой школы тратить столько часов на техническую работу: раз коэффициент полезного действия этой работы не превышал, скажем, одной десятой, то понятно, что лишь десятикратным против нормального трудом можно было добиться намеченных результатов.

не забывал этого своего рода дефицита и исправлял его на следующий день. Таким образом, ему приходилось в иные дни играть по двенадцати и даже по четырнадцати часов» (Геника Р. История фортепиано, ч. 1. М., Изд. П. Юргенсона, 1896, с. 173).

Брат известного пианиста Дёлера «уходил из дома в восемь часов утра, оставляя Теодора уже за пианино, и, возвратившись домой в пять-шесть часов дня, заставал его на том же месте, и часто инструмент закрывался лишь в два часа ночи» (Теодор Дёлер. Воспоминания Е. Д. М., 1901, с. 14).

По мнению Эрдмана, пианист должен заниматься на рояле четырнадцать часов в день (см.: Williner A. Eduard Erdmann.— «Die Musik», Jahrgang XIX, S. 585).

<sup>1</sup>«Лучше вовсе не играть, чем играть без серьезного внимания»— утверждал М. Курбатов (Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано, с. 23).

Учитывая все это, наиболее проницательные пианисты последующих поколений заняли в разбираемом вопросе принципиально иную позицию, нежели виртуозы и педагоги времен Клементи и Черни. «Решает не количество, а качество работы», — постоянно твердил ученикам Н. Г. Рубинштейн<sup>1</sup>. «... В занятиях, — вторит ему Гофман, — сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной»<sup>2</sup>. Таково же мнение Гизекинга: «Во всяком случае количество потраченных на упражнение часов имеет куда меньше значения, чем интенсивность и внимательность, с которыми шла работа»<sup>3</sup>.

Из этого следует, что и в занятиях музыкой действует правило: «лучше меньше, да лучше», «Занимайтесь, — говорит Гофман, — лучше вдвое меньше, но сосредоточенно»<sup>4</sup>. «Играйте недолго, но с напряжением» (Лаймер) <sup>5</sup>. «...За четыре часа, проведенных мысля, научаясь большему, чем другие за столько же дней» (Н. Г. Рубинштейн)<sup>6</sup>.

Таким образом, мы пришли к выводу, что «сколько» зависит от «как», время, потребное для занятий, — от степени сосредоточенности, с какой они ведутся. Сколько же нужно заниматься, если заниматься так, как следует, то есть сосредоточенно<sup>0</sup>

Сколько можно. Заниматься сосредоточенно нужно столько, сколько это возможно<sup>7</sup>. Весь вопрос к тому и

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Sauer E. Meine Welt*, S. 80.

<sup>2</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 131.

<sup>3</sup> *Giesecking W. So wurde ich Pianist*, S. 95.

<sup>4</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 130.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 176.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: *Sauer E. Meine Welt*, S. 80. Ср.: «Пять  $\frac{1}{4}$  часа со вниманием более значит, чем 4 [часа] без оного» (Глинка М. И. Школа пения. Цит. по журн. «Советская музыка», 1953, №9, с. 41).

<sup>7</sup> «... сколько выдерживает внимание...» (Николаев Л. Из бесед с учениками, с. 120).

сводится: сколько времени можно заниматься сосредоточенно?

Ответ не может быть выражен в виде некоей стандартной, общезначимой величины. Последняя сильно меняется в зависимости от индивидуальных качеств, возраста, уровня мастерства, тренировки, физического и душевного самочувствия, случайных обстоятельств; она очень различна у различных людей, на различных этапах их общего и профессионального развития, даже в различные дни и часы. Эта переменная величина может опускаться до нуля, но никогда не доходит до бесконечности; другими словами, длительность внимания всегда более или менее ограничена, всегда имеет какой-то предел, непереходимый для данного человека — по крайней мере, в данную пору, в данный день и час его жизни. Этот сегодняшний предел длительности внимания и есть тот предел, дойдя до которого следует прекратить на сегодня работу. Это самый точный, и, как правило, обязательный критерий, при котором теряют смысл споры о том, нужно ли упражняться три или четыре часа в день: «Внимательность, сосредоточенность, старательность делают излишними всякие расспросы насчет того, сколько нужно работать»<sup>1</sup>. Продолжение занятий после достижения указанного предела физически возможно, но бесполезно и даже вредно.

«Когда пальцы и голова, — говорил Н. Г. Рубинштейн, — идут при работе рука об руку, то естественным следствием этого умственного напряжения является изнеможение и рассеянность — сигнал, что пора прекратить [работу], если вы не хотите, чтобы наложенное вами в течение четвертого часа вновь разладилось на протяжении следующего...»<sup>2</sup>.

Почти дословно то же самое повторяет Гофман:

<sup>1</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 131.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Sauers E. Meine Welt, S. 81.

«Слишком долгая игра в один день оказывает часто отрицательное влияние на успехи в занятиях, потому что, в конце концов, работа плодотворна только тогда, когда выполняется с полной умственной сосредоточенностью, а последняя может поддерживаться лишь в течение определенного времени. У одних эта способность к сосредоточенности истощается быстрее, чем у других; но как бы долго она ни сохранялась, когда она исчерпывается, всякая дальнейшая работа становится подобной развертыванию свитка, который мы старательно сворачивали. Займитесь самонаблюдением и, заметив ослабление интереса,— остановитесь»<sup>1</sup>.

Вот почему все вдумчивые музыканты-педагоги последних ста лет — и, в первую очередь, представители русской школы исполнительского искусства — считали вредной «слишком долгую игру в один день», протестовали против «неумеренных упражнений», из-за которых многие пианисты «так сказать, заигрались, иступили свое музыкальное чувство... вышли и остались фортепианными машинами» (Виллуан) <sup>2</sup>: «невозможно концентрировать внимание на такой длительный период» (Лешетицкий)<sup>3</sup>. Сосредоточенная игра — «тяжелый умственный труд» (Ауэр), утомляющий гораздо больше, истощающий силы значительно раньше, чем физическая работа рук и пальцев. Поэтому занятия до боли в спине — признак не столько трудоспособности и прилежания, сколько мозговой лени: если голова ученика не устала раньше, чем его спина, — значит, он не начинал еще заниматься по-настоящему, зря, попусту потратил время и силы.

<sup>1</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 130—131.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Алексеев А. Русские пианисты, с. 141.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Вгее М. Die Grundlage der Methode Leschetizky, Кар. XXVI. Ср. также высказывания Лаймера, приведенные в кн.. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве (с. 176—177).

Не следует, однако, преувеличивать значение малейших признаков умственного утомления и принимать как ждый из них за сигнал о необходимости прервать работу до завтра. Пока сегодняшняя длительность нашего внимания исчерпывается до дна, мы много раз испытываем приступы легкой усталости<sup>1</sup>, для преодоления которых достаточно не столь значительных перерывов. Такие более или менее короткие перерывы с целью освежения, восстановления внимания составляют необходимый элемент гигиены исполнительского труда: законы «умственного пищеварения» не позволяют съесть всю ежедневную порцию упражнений сразу, в один присест. Поэтому Гофман советует «никогда не заниматься более одного часа или, самое большее, двух часов подряд... Через каждые полчаса делайте перерыв... Пяти минут бывает часто достаточно. Следуйте примеру живописца, который на несколько мгновений закрывает глаза, чтобы, открыв их вновь, получить свежее впечатление от красок»<sup>2</sup>.

Этими же соображениями должен определяться и выбор времени дня для основной части занятий (насколько такой выбор возможен для ученика). Наибольшая свежесть внимания наблюдается, как известно, по утрам. Вот почему Гофман справедливо утверждает, что «утро — лучшее время для занятий» и подчеркивает «преимущество утренних часов над всяким другим временем дня». «Умственная свежесть, — пишет он, — приносимая сном, чрезвычайно помогает делу. Я даже рекомендую играть час или хотя бы полчаса еще до «автрака»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> По данным психологии, «полная устойчивость внимания» может сохраняться непрерывно лишь в течение десяти-двадцати минут (Теплов Б. М. Психология, с. 67).

<sup>2</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 45—46.

<sup>3</sup> Там же, с. 45, 129.

Сосредоточенность — ключ не только к вопросу о режиме работы. Она «отмывает» и другую проблему, еще большей важности, составляющую предмет вечных забот и страхов учащихся. Речь идет о волнении.

Волнение волнению рознь. Известная взволнованность, «приподнятость» перед выступлением и во время него не только естественна, но и желательна, полезна, благотворна. Она спасает исполнение от будничности, способствует возникновению артистического подъема. Кто из исполнителей не испытал окрыляющего воздействия такого «волнения-подъема» (термин П. М. Якобсона), когда чувствуешь, что ты сегодня «в ударе», все у тебя «само» выходит, игра проникается особой выразительностью, каждый нюанс «попадает» в зрителя или слушателя?

Но помимо «волнения-подъема», существует еще другой вид эстрадного волнения — «волнение-паника» (по терминологии того же Якобсона), являющееся подлинным бичом большинства учеников, да и многих зрелых артистов. Под влиянием такого волнения нередко идет наスマрку чуть ли не вся подготовительная работа, любовно и тщательно проделанная исполнителем. Игра лишается управления, исполнителя «несет», как щепку по волнам, движения его сжимаются, память изменяет, он комкает, мажет, путает, забывает в самых неожиданных местах; прекрасно выученная вещь превращается в позорное месиво. Разумеется, никакого удовольствия такое исполнение никому не доставляет; скорее бы кончилось! — единственное, о чем мечтает публика и сам «виновник торжества». Обычный результат подобного «исполнения» — жестокая психическая травма, растущая от раза к разу боязнь эстрады, приводящая в ряде случаев к вынужденному отказу одаренных людей от артистической деятельности.

Вот, например, как известный режиссер Н. Н. Синельников описывает дебют актера Н. М. Радина в роли Мерича:

«Перед началом акта, в котором выходит Мерич, я зашел к Н. М. в уборную... И что же я вижу? Рука холодная, как лед... Глаза потускнели. Лицо бледное даже под гримом. И на мои пожелания — ни одного слова. Позвали на места. Он пошел как-то сгорбившись. Я пошел в зал и уставился глазами в то место, откуда должен был появиться Мерич. Вот он... Я протираю глаза. Я сам себе не верю. Кто это? Нет, это не Радин. Сжатая фигурка, не знает, что с собой делать. Какой-то тусклый голос... Словом — метаморфоза...»

Потом сам Радин рассказывал Синельникову:

«Я снял пиджак, сел за свой гримировальный столик, кладу на лицо краски. Все это проделываю машинально. Но чувствую, что мной постепенно овладевает страх. Все больше и больше... Непонятный, неопределенный, он захватывает все мое существо. Почему, откуда он?.. А ведь это, действительно, страшно, говорит какой-то внутренний голос: вот сейчас ты выходишь на сцену, и на тебя будут устремлены тысячи глаз, на тебе будет сосредоточено внимание всего зрительного зала... А что ты им дашь? И вдруг я почувствовал, что я не имею права на их внимание, что я ничего им дать не могу, что я сейчас не могу припомнить даже своей первой фразы. Так что же мне делать? И страх все более и более овладевал мной. «Зачем я согласился, зачем я здесь, в Москве? Что ждет меня здесь? Несомненный провал... Страх и стыд!» Вот что овладело всем моим существом. Я панически боялся появиться на сцене. Но — меня позвали, и я пошел. Что это было? Казнь или пытка? Как я вышел на сцену, что я делал, что я говорил — ничего не помню. Только одно сверлит в мозгу — скорей бы, скорей все это кончилось! По окончании этого ужаса — иным словом я не могу определить свое тогдашнее состояние — я, как был, не переодеваясь и в гриме, набросил на себя пальто, поднял воротник и убежал домой. И там уже, несколько прия в себя, понял, что мне осталось делать: бежать! С тем чтобы никогда не появляться на сцене. В Петербург!.. Больше на сцену ни ногой!..»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Дурылин С. Н. М. Радин, с. 41—44.

Каковы причины этого широко распространенного грустного явления, мысль о котором постоянным кошмаром висит над столькими исполнителями?

Если оставить в стороне нервные заболевания, требующие не педагогического, а врачебного вмешательства, не учения, а лечения, и те довольно частые случаи, когда волнение вызывается ясным или смутным сознанием того, что вещь не готова, не вполне «выходит» (меры борьбы с этим тоже достаточно ясны), то причиной волнения считается обыкновенно преувеличенная скромность волнующегося, его неверие в себя, в свои способности, недооценка им своего дарования<sup>1</sup>.

Однако тонкие знатоки исполнительской психологии держатся по этому поводу диаметрально противоположного мнения: не в скромности, а в нескромности, не в недооценке, а в переоценке своих способностей, в чрезмерном любовании собой видят они корни волнения. «...Все эти волнения, — утверждал Станиславский, — чисто актерские, исходят из самолюбия, тщеславия и гордости... Самолюбие, а не человеколюбие, приводит человека к унынию и страху»<sup>2</sup>. «Робость, — говорил Рубинштейн, — происходит, кроме нервности, тоже и от самолюбия и гордости...»<sup>3</sup>. Гофман спрашивает ученика, жалующегося на «нервозность», которая мешает ему играть перед публикой: «...Вполне ли вы убеждены, что

<sup>1</sup> Боязнь забыть нотный текст, из-за которой больше всего волнуются исполнители, есть лишь частный случай неверия в свои силы. Такие исполнители действительно нередко сбиваются на эстраде (и даже при одной мысли о ней); но сама по себе память тут по большей части ни при чем. Они волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же — оттого, что волнуются.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 46, 110.

<sup>3</sup> Рубинштейн А. Г. Мысли и афоризмы. Спб., Изд. Г. В. Малаховского, 1903, с. 37.

ваша «нервозность» не есть йросто другое название самолюбия...? <sup>1</sup>

Эти утверждения могут вызвать новый приступ изумления и недоверия. Вдумаемся, однако, в то, что так часто происходит в психике ученика, готовящегося к публичному выступлению. Посмотрите, как он полон в это время собой, своим будущим «явлением народу». Перед ним словно вырастает некая громада, закрывающая собой весь горизонт: эта громада — он сам и предстоящее «событие» исполнения им трехминутной пьески. Все остальное, весь мир и то, что в этом мире совершается, отступает на второй план... Ученики после выступления долго еще продолжает жить им одним, без конца переживая заново, в мельчайших подробностях, «как это было»; ему искренне кажется, что все, кто был на концерте, тоже живут под впечатлением, хорошим или плохим, его игры; он и через неделю так еще полон своей удачей или неудачей, что ему странно и обидно, как это люди говорят не об этом — важном, а все о каких-то «пустяках». Что это, как не безмерная переоценка значения своего выступления? Что странного, если, раздув мысленно это выступление в гигантское событие, ученик отступает в ужасе перед непосильной для него ответственностью такого масштаба? Удивительно ли, если ему становится страшно при мысли о настоящей катастрофе, которой грозит неудачный оборот подобного «события», так неосторожно взятого им на свою ответственность?

Правда, преувеличивая значение «события», масштаб своей ответственности, волнующийся ученик в то же время боится не справиться с ней. Какое же это — скажет

<sup>1</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 179. «Я заметила: ученики, лишенные ложного самолюбия, волнуются меньше...» — пишет профессор Б. М. Рейнгбальд (Рейнгбальд Б. М. Как я обучала Эмиля Гильельса. — Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 159).

читатель — «самомнение»? Ведь свои-то способности ученик, стало быть, не преувеличивает, а преуменьшает!

А это в данном случае одно и то же. По отношению к данному вопросу нет большой разницы в том, преувеличивает ли человек свои способности или преуменьшает их. Самовозвеличие и самоуничтожение — две стороны одной и той же медали. Переоценивает себя на эстраде исполнитель или недооценивает, видит себя мысленно бездарностью или гением, уродом или красавцем, Квазимодо или Аполлоном — в обоих случаях он занят оценкой себя, рассматриванием себя, воздвижением в своем представлении несколько преждевременного памятника самому себе, этакого грандиозного скульптурного автопортрета «во весь горизонт», изображающего исполнителя в необыкновенно блестательном или, наоборот, необыкновенно жалком виде. Кроме того, еще со времен романов Достоевского и повестей Тургенева известно, что в тени самоуничтожения чаще всего таится гордость, за ожиданием «катастрофы» — надежда на «чудо». Волнующийся ученик тщательно скрывает эту надежду на всех и вся, сам себе боится в ней признаться — чтобы не «сглазить» (волнение — благоприятная почва для всякого рода суеверий); но в глубине души он убежден, что где-то в недрах его натуры прячется «прекрасный лебедь», которому только проклятое волнение не дает развернуть крылья, но который когда-нибудь «вдруг» (как геройство в мечтах младшего Козельцова, описанных Толстым в вышеупомянутой главе из «Севастопольских рассказов») явит себя миру так, что все ахнут — на удивленней посрамление тех, кто презирал «гадкого утенка»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Иногда,— пишет известный психолог, профессор К. К. Платонов,— застенчивость — следствие переоценки своей роли в коллективе, но только тщательно скрываемой переоценки. Человеку кажется, что все внимание людей, с которыми он общается, привле-

Но если «я», «моё выступление» и раздуваются в сознании волнующегося ученика до того, что заслоняют — на время — чуть ли не весь остальной мир, то что, собственно, в этом плохого? Не ратовал ли только что автор этих строк именно за такую «одержимую» сосредоточенность на своей работе?

В том-то и дело, что волнующийся ученик сосредоточен *не* на своей работе. Он работает ежеминутной оглядкой на себя — как я сижу, выгляжу, двигаю рукой, все на меня смотрят, что обо мне подумаю после этого пассажа, я справляюсь, нет, я не справляюсь, я оскандалился, и так далее, — и эта оглядка как раз отвлекает его от предмета его работы, то есть от того, на чем должно быть сосредоточено его внимание. Вспомните, как «представлял себе час выступления» Клумов из «Музыкантов» Осипа Черного: «вот он выйдет из артистической, зал будет ярко освещен» и т. д.<sup>1</sup>.

Эти-то неотступные мысли о себе, «памятник» и есть причина волнения. «Я уже стал немного осваиваться на сцене и осмелился даже взглянуть в зрительный зал.., — вспоминает народный артист Ю. М. Юрьев свой первый спектакль. — Вдруг у меня на один момент мелькнула мысль: «А что будет со мной, если я забуду?» И стоило мне только об этом подумать, как мимолетно все спуталось в моей памяти, внимание исчезло и... я не знал, что говорить...»<sup>2</sup>. «Вы волнуетесь на экзамене, мой друг, — говорил ученикам старый профессор математики. — Почему это происходит? Это

ченко только к нему, что те ошибки и недочеты, которые другому легко простили бы, ему «никто никогда не простит». Иными словами, застенчивость в этом случае вызывается чувством своей исключительности» (Платонов К. К. О застенчивости.—«Наука и жизнь», 1965, № 4, с. 157).

<sup>1</sup> См. выше, с. 32.

<sup>2</sup> Юрьев Юр. Записки, Л.—М., «Искусство», 1939, с 204.

происходит потому, что вы думаете не о теореме, а о себе...»<sup>1</sup>.

Как же бороться с «паническим» волнением? Изживать в себе самонадеянность, помнить, что ты не гений, а скромный, рядовой исполнитель? Но мы уже знаем, что мысль «какой я скромный, заурядный» немногим лучше мысли «какой я умный, талантливый» и т. п.: и то, и другое будет мыслью о том, «какой я», мыслью о себе.

Тогда, может быть, надо направить все усилия на то, чтобы не думать о себе, о смотрящих на тебя глазах, о возможном успехе или неуспехе — словом, обо всем, чем вызывается волнение. Но заставлять себя не думать о чем-нибудь — значит все время непрерывно думать об этом. Чем больше Названов «старался не замечать» зрительного зала, «тем больше думал о нем, и тем сильнее становилась тяга туда — в зловещую темноту, за портал»<sup>2</sup>. Л. Толстой, упражняясь в езде на велосипеде, увидел в другом конце манежа, где происходило дело, даму и начал бояться как бы на нее не наехать; и хотя помещение было колоссальное, кончилось тем, что он действительно на нее наехал<sup>3</sup>. «Вы еще усиливаете свой страх, если приказываете себе: «Не бойся, не волнуйся». Вы вместо того, чтобы отвлечь свое внимание от страха и тем ослабить его... ставите ему неверную задачу: «победить страх»<sup>4</sup>.

В чем же, в таком случае, решение вопроса? В том же, в чем мы нашли решение другого вопроса — о движениях, рассматривавшегося в начале настоящей рабо-

<sup>1</sup> См.: Тэсс Т. Студенты. — «Известия», 1937, 5 февр.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 34.

<sup>3</sup> Рассказано А. Б. Гольденвейзером.

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 95,

ты. Волнение можно побороть не тем, чтобы стараться не думать о себе, а тем, чтобы думать о чем-то другом; привлечь внимание к этому другому — лучший способ отвлечь человека от волнующих мыслей о себе. Мы уже видели это на примерах, заимствованных у Станиславского: «собирая гвозди, я не думал о черной дыре портала»<sup>1</sup>, «я ее не замечал, потому что был занят более интересным, захватившим всего меня»<sup>2</sup>. Даже в случаях серьезной опасности, когда действительно есть чего бояться, человек совершенно не испытывает страха и волнения, если голова его полностью занята тем, что он делает. Прыгая в трамвай на ходу, рискуешь гораздо большим, чем «прыгая» на *re-dies* в «Кампанелле»; однако в первом случае не волнуешься, потому что нет на это времени. Точно так же у шофера, ведущего машину по людной улице, нет времени тревожиться: «оправлюсь ли я?», «не наеду ли на TV старушку?» и т. п.; поэтому шоферы, как правило, на людей не наезжают, а Толстой наехал. Чернышевский двенадцатилетним мальчиком испугался пожара; но как только он принялся вместе с другими разбирать и оттаскивать от горевших домов дрова и вещи, — все изменилось. «Куда девался, — рассказывает он, — весь мой страх!.. Кто работает, тому некогда... пугаться...»<sup>3</sup>.

Профессия летчика бесспорно опаснее профессии пианиста. Несмотря на это, летчики гораздо меньше подвержены страху катастро-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. *M*.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2, с. 47.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? М., Гослитиздат, 1947, с. 145-146. «Опасность убивает волнение», — говорит французский романист Жорж Барр (В а г г G. Epitaphe pour un ennemi. Paris, Robert Laffont, 1959, p. 10).

фы, «потому что во время полета все время голова и руки заняты...»<sup>1</sup>, а «сильно занятому, активно действующему человеку не до «переживаний». ...Летчику-испытателю, укрощающему внезапно взбрыкнувшую технику, приходится в лихорадочном темпе совершать одно действие за другим: включать и выключать разные кнопки и тумблеры, крутить всякие штурвалы, что-то тянуть на себя, что-то толкать от себя — словом, работать в поте лица, лишь бы успеть в течение считанных секунд, отпущеных в его распоряжение суровыми обстоятельствами, проделать все, что надо. Ни для каких «переживаний» тут ни времени, ни внимания не остается... Поэтому-то... наблюдатели и переносят, как правило, всякие рискованные ситуации нервознее, чем летчики. Тут дело не в том, конечно, что одни «храбрее», а другие «трусливее». Просто летчик в подобных ситуациях обычно больше занят, чем наблюдатель»<sup>2</sup>.

Эти теоретические рассуждения подтверждаются летной практикой. «...Не оторвись самолет в эту последнюю долю секунды, нам ничего уже не могло бы помочь,— рассказывает один из известнейших в прошлом мастеров нашей авиации.— Мы скользнули над обрывом и повисли в воздухе. Не раз за время экспедиции я искренно сожалел о том, что я не литератор-профессионал. Представляю себе, как обыграл бы наш старт с острова Рудольфа настоящий мастер пера. К сожалению, во время взлета мне никогда было заниматься самонаблюдением и смаковать свои переживания. Нужно было заниматься делом. Нужно было наблюдать за приборами, за указателем скорости, за тем, что творилось впереди самолета и что смутно угадывалось в тумане»<sup>3</sup>. Космонавт А. А. Леонов, выходя из корабля в космос, не только не ощущил никакого «психологического барьера... но даже забыл о том, что он может быть вообще. Некогда было о нем

<sup>1</sup> Саянов В. Небо и земля. Л., «Молодая гвардия», 1948, с. 77.

<sup>2</sup> Галлай М. Испытано в небе. — «Новый мир», 1963, № 5, с. 73—76.

<sup>3</sup> Мощковский Я. Д. Записки пилота. — «Красная Новь», 1937, кн. 10, с. 185,

думать»<sup>1</sup>. Американский летчик Коллинз однажды испытывал самолет. «У него в воздухе отломились крылья, и я выпрыгнул с парашютом. Я убежден, что следившие за мной с земли были потрясены больше, чем я. Я был слишком занят»<sup>2</sup>.

Так же обстоит дело и в других «опасных» профессиях. Радистка-разведчица времен Великой Отечественной войны вспоминает о своем прыжке во вражеский тыл: «Наконец-то мне удалось подмять под себя парашют. Вытащив финку, я обрезала стропы, расстегнула пряжки верхних и нижних креплений... Тут не до страха»<sup>3</sup>. «Не до страха» было и известному «капитану клуба путешественников» В. А. Шнейдерову, когда на порожистой реке его плот сел на камень и его на-

<sup>1</sup> Леонов А. А. Величие звездного океана.—«Известия», 1965, 27 марта. «... Когда открылась крышка выходного люка... мозг целиком был поглощен делом, которое предстояло выполнить... так что на эмоции времени не оставалось»,—свидетельствует другой космонавт А. Елисеев («Известия», 1969, 28 янв.).

<sup>2</sup> Коллинз Дж. Летчик-испытатель. М., Жургаз, 1937, с. 81. «Я могу честно заявить— пишет Эрнест Хемингуэй в очерке «Рождественский подарок»,— что в те мгновения, когда самолет разбивается и горит, мысли ваши заняты чисто практическими вопросами... носят чисто техническую окраску» (цит. по кн.: Грибанов Б. Хемингуэй. М., «Молодая гвардия», 1971, с. 414). «А уж когда страшно, то [человек] не волнуется...— объясняли собеседнику летчики Г. М. Шиянов и И. В. Эйнис—О себе в общем не думашь, некогда... на эмоции нет времени, работаешь, как потный черт...» (Аграповский А. Одно слово.—«Известия», 1966, 19 ноября).

Любопытно, что эта черта в психологии летчиков привлекала в свое время и внимание Станиславского. Как-то И. М. Москвин спросил одного из первых французских летчиков, прилетевших в Москву: «А вам не было страшно лететь?» «Мне некогда бояться,— ответил тот.—Когда ведешь самолет, надо быть очень внимательным, следить за приборами. Волноваться и некогда и опасно...» Константин Сергеевич тотчас заинтересовался этим.—«Прислушайтесь все,—тут же обратился он к актерам...» (Петкер Б. Это мой мир. М., «Искусство», 1968, с. 185).

<sup>3</sup> Мухина Е. Восемь сантиметров.—«Новый мир», 1973, № 10, с. 136.

чало ломать: «Знаете,— объясняет он интервьюеру,— страшно бывает тогда, когда для этого есть время»<sup>1</sup>. «Волнуетесь перед скачкой?» — спрашивает журналист жокея международной категории Николая Насибова. «Просто некогда волноваться», — отвечает тот<sup>2</sup>.

В романах и повестях советских писателей о гражданской и Великой Отечественной войне содержатся десятки наблюдений над тем, как забывался страх увечий и смерти, когда «не было времени» для него, «некогда было думать об опасности», ибо люди были «заняты делом», «каждая минута боя заставляла делать множество разных дел...», которые... поглощали без остатка напряженное внимание... все силы души» этих людей<sup>3</sup>.

«А вы знаете,— говорит капитан Сабуров военному корреспонденту Авдееву,— вы знаете, хотя, быть может, мы тут большей опасности, в общем, чем вы, подвергаемся, но вам должно быть страшнее на войне... Мне почему не так страшно? Потому что я занят, мне дохнуть некогда; тут идет обстрел, мины рвутся, а я говорю по телефону — мне доложить нужно, но телефонист не слышит, я его матом, ну и, понимаете, за всем этим как будто и забудешь про мины. А вам же тут делать нечего; только сиди и жди — попадет или нет. Вот вам

<sup>1</sup> «Советская культура», 1969, 4 окт., с. 4.

<sup>2</sup> См.: Ростарчук М. В седле жокея.—«Неделя», 1966, № 17, С. 14.

<sup>3</sup> См.: Толстой А. Хождение по мукам, кн. 3. М., Гослитиздат, 1946, с. 342; Леонов Л. Дорога на океан. М., «Художественная литература», 1936, с. 149; Фадеев А. Молодая гвардия. М., Гослитиздат, 1954, с. 472; Бубенцов М. Белая береза, кн. 1. М., «Московский рабочий», 1948, с. 115; Розенфельд С. Доктор Сергеев. Л., «Молодая гвардия», 1946, с. 209; Фраерман Р. Подвиг в майскую ночь.—В кн.: Фраерман Р. Повести и рассказы. М.—Л., Детгиз, 1949, с. 287. Ср.: Наровчатов С. Жизненная правда и закон масштабности.—«Литературная газета», 1964, 8 февр., а также: Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. М., «Художественная литература», 1967, с. 129. «Не могу сказать, что испытал страх. Я был слишком занят поисками способа спастись»,— рассказывает капитан корабля из послевоенного французского романа о встрече с подводной лодкой (*Haut de J. La cle (Stella)*). Paris, Julliard, 1958, p. 157).

и страшней. И не возражайте, это же так.— Да, может быть, вы и правы, — сказал Авдеев»<sup>1</sup>.

Лишь потом, когда все кончается и голова освобождается от дела, в нее открывается доступ мыслям о себе, и человеку задним числом становится страшно от того, в какой опасности он находился. Тот самый Коллинз, который при аварии самолета «был слишком занят», чтобы волноваться, попав затем в госпиталь, почувствовал там такое сильное сердцебиение, что не мог уснуть<sup>2</sup>.

«Я заметила,—вспоминает фронтовика Е. Мухина: — нервничать и переживать начинаешь на отдыхе»<sup>3</sup>. Другой фронтовик, не растерявшийся при внезапной встрече с большой группой немецких солдат, сумевший их обезоружить и отправить в плен, признается: «И вот теперь, когда вблизи меня проходили наши недавние враги, я почувствовал, как у меня начали дрожать ноги. Понимая, что, в общем, все уже позади, что обезоруженные пленные ничего плохого сделять уже не могут, я тем не менее испытывал самый настоящий страх»<sup>4</sup>. «Как и после падения между вагонами, я почувствовал холодок вдоль спины, когда опасность уже миновала. И я мысленно отметил странную способность переживать чувство страха не в момент самого происшествия,— тогда мысли в бешеном темпе работают только в одном направлении: как лучше преодолеть препятствие,— а спустя несколько минут, уже в безопасности»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Симонов К. Дни и ночи. — В кн.: Симонов К. Избранное. М., «Сов. писатель», 1948, с. 91—92.

<sup>2</sup> Коллинз Дж. Летчик-испытатель, с. 81, «Ночью потом, да, было очень страшно»,— признается и другой, упоминавшийся выше летчик И. В. Эйнис (цит. по ст.: Аграновский Ан. Одно слово.—«Известия», 1966, 19 ноября).

<sup>3</sup> Мухина Е. Цит. соч.—«Новый мир», 1973, № 11, с. 126.

<sup>4</sup> Долецкий С. Я. Мысли в пути.—«Юность», 1974, № 3, с. 89.

<sup>5</sup> Завадский Б. Пять лет за океаном.—«Новый мир», 1950, № 12, с. 124.

Эта «странная способность» неоднократно описывалась в художественной литературе.

Пока били пушки и шло сражение, Осип Альпер не чувствовал страха; «но вот сейчас тихо, и вдруг стало страшно — от прошлого»<sup>1</sup>. «Никакого страха в схватке с танками Харченко не испытывал... Уже потом стало страшно, когда Харченко восстановил в памяти картину боя, — он ужаснулся, изумился: как это он остался в живых»<sup>2</sup>.

Елена Ивановна, героиня названного романа Саянова, покатившись по крыше во время бомбёжки Ленинграда, думала только о столбике на краю крыши, за который надо ухватиться. «Теперь, когда опасность миновала, хотелось зажмурить глаза и кричать,— так страшно было видеть, ощущать всем телом неумолимо обступающую нахлынью осенней темной ночи, струящейся за скатами крыши»; только тогда «пришел страх, которого она не чувствовала в минуту падения», и Елена Ивановна «ощутила необходимость заплакать»<sup>3</sup>.

Как видно из всех этих примеров, сосредоточенность на том, что нужно сделать, даже в минуту смертельной опасности не пропускает в голову мысли о том, «что со мной будет» и сопутствующего этой мысли волнения. В известной мере так же обстоит дело в ис-

<sup>1</sup> Эренбург И. Буря. М., «Сов. писатель», 1948, с. 357. «Страшно вам было?»— спросил писатель солдата-парикмахера, пошедшего за «языком» и притаившего его на себе. «Он пожал плечами: «Я когда полз, ничего не чувствовал... Вот теперь вспомню — и страшно...» (Эренбург И. Люди, годы, жизнь, кн. 5. М., «Сов. писатель», 1966, с. 111).

<sup>2</sup> Ковалевский Вяч. Тетради из полевой сумки. М., «Сов. писатель», 1968, с. 119.

<sup>3</sup> Саянов В. Небо и земля, с. 482. «Как-то одна журналистка спросила моего учителя профессора Леонида Александровича Корейшу: «Что переживает хирург во время операции?» Леонид Александрович усмехнулся, пожал плечами: «Ничего особенного». И, помолчав несколько минут, добавил: «Переживать он начинает потом... А если начнешь переживать во время операции, тогда, знаете, плохо придется больному» (Лобков Е. Хирург оперирует мозг.—«Октябрь», 1961, № 1, с. 175).

полнительском искусстве. Художественное исполнение — процесс в высшей степени сложный, задачи по части техники и интерпретации, стоящие перед выступающим пианистом, вряд ли менее трудны и многообразны (хотя, конечно, неизмеримо менее опасны), чем задачи, с которыми имеет дело шофер или летчик. Сосредоточение на этих задачах, на исполняемом произведении — вот вернейшее средство забыть о себе, устраниить почву, из которой вырастает «волнение-паника»; появление последнего — всегда признак недостаточной сосредоточенности исполнителя на исполнении. «Секрет-то, оказывается, совсем простой: для того, чтобы отвлечься от зрительного зала, надо увлекаться тем, что на сцене<sup>1</sup>. «Истинный студиец не знает страха, так как в нем все заполнено той задачей, которая ему поставлена ролью, преподавателем или режиссером. Где же тут взять времени, чтобы думать: «А сумею ли я сыграть?», «А что скажут здесь сидящие?», «Как страшно выйти, и все будут на меня смотреть и меня критиковать»... Привлеките удвоенную бдительность внимания к качествам роли, отвлеките внимание от себя на усиленный разбор органических качеств вашего героя... и вы укрепите свой творческий круг... Артисту, глубоко ушедшему в творческие задачи роли, нет времени заниматься самим собою как личностью и своим волнением...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 160.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 67, 95, 99. То же самое говорил Станиславский актеру Кудрявцеву перед началом спектакля: ««Волнуетесь? — спросил он.— Очень,— откровенно признался Кудрявцев.—Значит, вы недостаточно серьезны... если бы вы были по-настоящему серьезны и сосредоточены на том, что вам предстоит делать на сцене, на действенных задачах роли, такое волнение не примешалось бы», И, приведя в пример женщину, которая броси-

Этот вывод Станиславского находит полное подтверждение в опыте других артистов. Ю. М. Юрьев вспоминает, как он юношей впервые участвовал в репетиции спектакля (в Малом театре) и как атмосфера рабочей сосредоточенности, создавшаяся на этой репетиции, изгнала из него чувство робости: «Наступил момент, требующий громадного внимания, и робость должна была уступить сосредоточенному чувству ответственности»<sup>1</sup>. И. М. Москвин на экзамене сразу определял, пришел ли экзаменующийся сосредоточенным или «пустым», «сидит ли в нем то, что он сейчас будет читать, охвачен ли он творчеством, или перед вами стоит голый, растерянный человек, которому нечем защитить себя от смотрящих на него ужасных глаз экзаменаторов... Когда видишь у экзаменующихся испуганные глаза,— это почти всегда значит, что они внутренно не собраны, нет стенки между ними и экзаменаторами... Если актер что-то несет в себе, если он чем-то наполнен, то не только на экзамене, но и перед зрительным залом он не будет так волноваться, как тот, который приходит внутренно пустым»<sup>2</sup>. «Вы должны... научиться изгнать всякую мысль о своем драгоценном «я», — советует

лась бы в клетку льва, чтобы спасти случайно попавшего туда ее ребенка. Станиславский продолжал: «Волновалась бы она при этом? Конечно, волновалась бы, но не за себя, а за судьбу своего ребенка. Бояться за себя у нее просто не было бы времени. Она вся сосредоточилась бы на одной задаче — спасти ребенка. И у нас тоже — если вы живете только делом, постороннее волнение не примешается» (Петкин Б. Это мой мир, с. 184—185).

<sup>1</sup> Юрьев Юр. Записки, с. 201.

<sup>2</sup> Москвин И. М. Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров. Л.—М., ВТО, 1938, с. 38—39. Как-то одна молодая актриса пожаловалась знаменитому актеру Кайнцу, что в день представления она так волнуется, что чувствует себя совсем больной, «Значит, ты не готова к своей профессии», — жестко отрезал Кайнц (Щварц В. Иозеф Кайнц, с. 180).

Гофман нервничающему при публике молодому пианисту,— равно как и об отношении к вам ваших слушателей, и сосредоточиться на работе, которую вам предстоит выполнить»<sup>1</sup>.

Но тут приходится предупредить одно возможное недоразумение. Разговоры о том, что исполнитель на эстраде должен быть занят делом, сравнения игры перед публикой с работой шофера могут породить впечатление, что здесь проповедуется безэмоциональное, «деляческое» исполнение в духе теории и практики некоторых современных западноевропейских музыкантов. Как ни странно, это впечатление может еще усугубиться по прочтении таких, например, высказываний Станиславского: «Творческая фантазия артиста, чтобы быть действенной, прежде всего должна иметь одно, всегда неотъемлемое качество каждого творчества — спокойствие... Ни о каком «волнении» — будь оно хоть семью семь творческим — и речи быть не может... Надо оставить штамп «творческое волнение». Такого органического действия не существует»<sup>2</sup>...

Следует добавить, что Станиславский в этих высказываниях далеко не одинок. В цитированной книге Якобсона приведены результаты опроса ряда видных советских актеров, также отстаивающих необходимость «внутреннего покоя» во время игры<sup>3</sup>. «...Покой является основным условием актерского творчества... — пишет В. А Мичуринा-Самойлова. — Покой актера — необходимое условие для успешной творческой работы»<sup>4</sup>. «...Мне нужно играть спектакль при полном со-

<sup>1</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 179—180.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 69, 99, 101; см. также с. 47, 48.

<sup>3</sup> Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера, с. 125—126.

<sup>4</sup> Мичурин а-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве, с. 112, 116.

средоточений моего внимания и непременно в полном творческом пуб-  
кое...— рассказывает И. Н. Певцов.— Творческий покой — все для ак-  
тера. Без него нельзя творить на спектакле... Творческое воображение  
возможно только в покое<sup>1</sup>. В. Л. Юренева хвалит Степана Кузнецо-  
ва за «непринужденность и особое спокойствие, отличающее всегда  
талантливого актера от ремесленника...»<sup>2</sup>.

На той же точке зрения стояли многие великие му-  
зыканты. «Для артиста в момент творчества необходимо  
полное спокойствие», — убеждал Чайковский свою  
корреспондентку<sup>3</sup>. «Если в то время, когда я играю на  
эстраде, я сам взволнован, я на слушателей не дейст-  
вую», — признавался Толстому Антон Рубинштейн<sup>4</sup>.

Что же, Станиславский, Чайковский, Антон Рубин-  
штейн были сторонниками холодной, «деловой» манеры  
игры? Разумеется, нет. Творчество Чайковского, игра  
Рубинштейна отличались исключительной задушевно-  
стью, необычайной сердечной теплотой, свойственной  
всем лучшим образцам русского искусства. Широко из-  
вестна антипатия Станиславского к «представляльщикам»,  
его страстная борьба за театр «переживания». Но  
«переживание» ведь означает эмоцию, чувство, волнение.  
Как же понимать это противоречие?

Все дело в том, что есть не один, а два рода волнения. Актеры именуют их «волнением в образе» и «волн-  
ением вне образа»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Певцов И. Н. Беседа об актере. — В кн.: И. Н. Певцов,  
с. 43, 82, 83.

<sup>2</sup> Юренева В. Л. Записки актрисы, с. 91.

<sup>3</sup> Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк.— Полн.  
собр.<sup>4</sup> соч., т. 7, с. 314.

<sup>5</sup> Рассказано А. Б. Гольденвейзером.

Эти два рода волнения не следует прямо отождествлять с  
«волнением-подъемом» и «волнением-паникой», о которых шла речь  
в начале настоящего раздела. В основу того и другого подразделе-  
ния положены различные признаки.

Волнение «в образе» — это такое состояние, когда исполнитель взволнован чувствами и мыслями того, кого играет, когда он волнуется оттого, что любит Джульетту, ревнует Дездемону, боится «ревизора» Хлестакова, ненавидит общество Фамусовых, Молчалиных и Скалозубов, переживает печаль «Меланхолической серенады» Чайковского, тревожно ждет на фермате грозных вступительных аккордов финала «Аппасионаты».

Волнение же «вне образа» имеет место тогда, когда исполнитель волнуется за себя, за то впечатление, какое он произведет на зрителей или слушателей, за то, как выйдет у него такое-то место, такой-то пассаж. Только против такого, «актерского» волнения восставал Станиславский, «творческого спокойствия» только за себя требовал он от исполнителя.

Но как же возможно в одно и то же время волноваться и не волноваться, волноваться «в образе» и не волноваться в «себе»?

Как показывает практика крупных исполнителей, это вполне возможно. В пятом акте «Отелло», в сцене удушения Дездемоны Мочалов, Олдридж, Сальвини были до того правдивы и страшны в своей бешеной ярости<sup>1</sup>, что актрисы, игравшие Дездемону, падали в обморок, совершенно уверенные, что наступил их конец; но сами-то названные гениальные трагики сохранили при этом «в себе» настолько полное самообладание и спокойствие, что незаметно оправляли платье и волосы «жертвы», вели шепотом посторонние разговоры, ласково успокаивали своих до смерти напуганных

<sup>1</sup> «У Олдриджа глаза налились кровью и изо рта пошла пена», — рассказывала артистка А. П. Новицкая-Капустина, игравшая Дездемону во время харьковских и киевских гастролей знаменитого негритянского артиста.

партнерш<sup>1</sup>. «Деточка, это все нарочно», — тихонько шептал среди горьких рыданий замечательный русский трагик Иванов-Козельский, помогая прийти в себя партнерше, потрясенной искренностью его слез<sup>2</sup>. «Когда я в «Царе Федоре» дохожу до драматических переживаний, — рассказывал молодым актерам Москвин, — и рыдаю на плече у Аринушки, я всегда проверяю, как у меня обстоит дело с наклеенным носом»<sup>3</sup>. Подобную же двойственность актерских ощущений во время игры отмечают Немирович-Данченко, чтец Закушняк, Певцов, Бабанова и ряд других советских артистов<sup>4</sup>. Основываясь на этой черте, Сальвини сравнивал актера с искусственным наездником на горячей лошади<sup>5</sup>, а Станиславский видел в нем (в актере) соединение в одном лице «сражающегося воина и несущего план полководца».

Такая же картина наблюдается в практике исполнителей-музыкантов. Лист (в пору зрелости), Паганини, Рахманинов, Николай Рубинштейн поражали не только огнем своей интерпретации, но и «управляемо-

<sup>1</sup> См.: Дурылин С. Айра Олдридж. М.—Л., «Искусство», 1940, с. 113—115, 122, 135—137; Юрьев Юр. Записки, с. 125; Игнатове. История западноевропейского театра нового времени. М.—Л., «Искусство», 1940, с. 226; Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., Гослитиздат, 1931, с. 91; Орлова П. И. Отрывки из дневника. — «Театр», 1940, № 1, с. 147.

<sup>2</sup> Арди - Светлова О. В. Начало пути. — В кн.: Русский провинциальный театр. Л.—М., «Искусство», 1937, с. 165.

<sup>3</sup> Москвин И. М. Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров, с. 32.

<sup>4</sup> См.: Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко. М., Изд. Муз. театра им. Вл. И. Немировича-Данченко, 1941, с. 133—134; Закушняк А. Я. Вечера рассказа. М.—Л., «Искусство», 1940, с. 74; И. Н. Певцов, с. 45; Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера, с. 127, 150, 156, 162, 163, 178.

<sup>5</sup> См.: Игнатов С. Указ. соч., с. 225.

<sup>6</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 139—140.

стью» этого огня. Чайковского в игре пианиста Сапельникова привлекала «вдохновенная горячность исполнения, и, вместе с тем, поразительное умение владеть собой...»<sup>1</sup>.

Эту особенность творческо-исполнительского процесса Станиславский определяет, как «состояние раздвоения»<sup>2</sup>. Тот же термин применяли Чайковский, Ка-чалов, Певцов и многие другие. В действительности, конечно, «раздвоение» здесь только кажущееся. Ни о каком настоящем «раздвоении личности», «раздвоении сознания» в том смысле, как это понимают Поль Жанэ, Груzenберг, Лапшин и прочие представители идеалистической психологии творчества<sup>3</sup>, в данном случае не может быть и речи; все сводится к тому самому распределению внимания, о котором говорилось выше.

Красочную зарисовку этого своеобразного состояния дает Шаляпин:

«Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощающий образ предо мною всегда на. смотрю. Он пред моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. При-

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Поли. собр. соч., т. 2, с. 357.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 2, с. 35. См. также это место в несколько более полной публикации журнала «Театр», 1940, № 8, с. 108.

<sup>3</sup> См.: Груzenберг С. О. Психология творчества, т. 1. Минск, «Белтрест-печать», 1923; Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 5. Харьков, 1914:

бавь». Бывает конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды в «Жизни за царя», в момент когда Сусанин говорит: «Велят идти, повиноваться надо», и, обнимая дочь свою Антониду, поет: «Ты не кручинься, дитятко мое, не плачь, мое возлюбленное чадо», — я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания, — думал, что это плачет Сусанин (разрядка моя. — Г. К.), но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными, — и я мгновенно сдержал себя, охладил. «Нет, брат, — сказал контролер, — не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...»<sup>1</sup>

«Я ни на минуту, — продолжает великий артист, — не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, — меня это уж кольнуло. «Бездельник, — думаю, — скрипят сапоги», а в это время пою: «Я умира-аю...»<sup>2</sup>.

Не может быть, разумеется, ни малейшего сомнения в том, что Шаляпин в этот момент отнюдь не притворялся, — кто осмелился бы заподозрить Шаляпина в равнодушном лицедействе? — а искренно и глубоко переживал муки умирающего Дон-Кихота, хотя в то

<sup>1</sup> Шаляпин Ф. И. Маска и душа, с. 122—123.

<sup>2</sup> Там же, с. 123.

же время отлично слышал скрип чьего-то сапога и трезво учитывал, как этот скрип может отразиться на художественном впечатлении. Это та диалектика, которой не понял Дидро в своем нашумевшем «Парадоксе об актере». Дидро поставил вопрос метафизически: или актер взволнован, или он владеет собой, и, *правильно* подметив, что хороший актер всегда владеет собой, сделал из этого *неправильный* вывод, что, стало быть, такой актер «ничего не чувствует»<sup>1</sup>. В этой ошибке французского мыслителя оказалась ограниченность тогдашней науки, ограниченность домарковского материализма.

Таким образом, мы видим, что «волнение в образе» вполне совместимо с «творческим спокойствием» вне образа. Более того: первое расцветает именно на почве второго, волнение «в образе» получает тем больший простор для развития, чем меньше выражено волнение «в себе». В самом деле: волноваться «в образе» возможно, только находясь, живя мысленно в нем, «вцепившись» в него всей силой творческой сосредоточенности; а как же удержаться там, как сохранить это состояние, если исполнителя все время отвлекает, выбывает из образа тревога за себя? «Если актер волнуется перед выходом, — что-то у него закрыто на замок...»<sup>2</sup>: закрыта дверь в образ. «Вам надо выходить петь арию Германа: «Я имени ее не знаю», а вы вместо задачи отчаяния: «выразить муку быть «без нее» ... думаете..., как бы взять верхнюю ноту и заслужить аплодисменты публики... «Она» не жила в вас...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти т., т. 5. М.—Л., «Академия», 1936, с. 595 и др.

<sup>2</sup> Певцов И. Н. Беседа об актере, с. 82.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 100.

«Что же мешало вам Достигнуть желаемого результата?» — спрашивает Станиславский и отвечает: «Конечно, отсутствие творческого спокойствия»<sup>1</sup>. Творческое спокойствие оказывается условием жизни в образе — а значит, и волнения в нем. С другой стороны, «волнение в образе», как высшая форма сосредоточенности на исполняемом, является лучшим средством отвлечь исполнителя от панических мыслей о себе, влить в его душу творческое спокойствие. Призывая исполнителя безраздельно отдаваться «волнам художественных образов, чувств», Н. К. Метнер добавляет: «Только эти волны могут смыть все волнение»<sup>2</sup>. «...Когда творческое мое воображение,— рассказывает народный артист И. Н. Певцов, — было настолько сильно, что переселяло всего меня в какой-то другой образ, с другой судьбой, с другими чертами характера, с другой манерой говорить..., — я не испытывал, что я тружусь, что я Певцов, кого-то изображающий как исполнитель. Когда я думал перед выходов на сцену не о том, что я иду играть и как мне это удастся, а об обстоятельствах жизни того лица, в качестве которого я выйду, и о том, чего я хочу как это лицо, — такие мысли и настроенность воображения, исходящие из существа пьесы и прошлого героя, делали меня легким и свободным во всех проявлениях, создавая во мне сценический покой (мой, Певцовский, покой — и, скажем, волнение Петрова на тему, удастся ли ему то дело, какое он затеял, если в пьесе был выведен этот волнующийся делами Петров)...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 100.

<sup>2</sup> Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., Музгиз, 1963. с. 34.

<sup>3</sup> Певцов И. Н. Страницы автобиографии. — В кн.: И. Н. Певцов, с. 22—23.

Такова взаимосвязь между двумя сторонами игровой жизни исполнителя — «в себе» и «в образе», между «петровским волнением» и «певцовским покоем». Лучшее лекарство от волнения — волнение: от волнения из-за одного — волнение из-за другого. Мысль эта нашла удачное выражение в острумном плакатике, висевшем некогда в артистической комнате Ленинградской консерватории. На плакатике было написано: «Волнуйся не за себя, а за композитора!».

Волнуйся за композитора! Чем больше в тебе будет волнения за него, тем меньше останется места для волнения за себя; если ты панически волнуешься за себя — значит, ты недостаточно взволнован той музыкой, той пьесой, которую играешь.

Так решается сложный, сильно волнующий учеников (и не только учеников) вопрос о волнении.

## Глава 4

---

ЖЕЛАНИЕ—ТРЕТЬЕ УСЛОВИЕ УСПЕХА В РАБОТЕ, РАЗЛИЧНЫЕ СТЕПЕНИ ЖЕЛАНИЯ; ЗНАЧЕНИЕ СТРАСТИ. СТРАСТНОЕ СТРЕМЛЕНИЕ К ЦЕЛИ И «ПРОФ-НЕПРИГОДНОСТЬ». СТРАСТНАЯ «ВЛЮБЛЕННОСТЬ» В РАЗУЧИВАЕМОЕ И ПРОБЛЕМА ЗАПОМИНАНИЯ. ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ХОТЕТЬ; РОЛЬ ТРУДА. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Оттавио: Полно, Чслио, о чём ты думаешь? На свете есть и другие Марианны. Поужинаем вместе и наплевать на эту Марианну... Пойдем к Розалинде.

Челн о: Жизнь моя принадлежит Марианне... Жить ради другой было бы для меня горше, чем умереть за нее; я добьюсь цели или умру.

*Альфред де Миосс. Прихоти Марианны*  
Лучшим описанием хлеба является голод.  
*Тадеуш Ружевич*

Мы установили, что путь к воплощению цели, мысленно намеченной исполнителем, лежит через сосредоточенность, путь к сосредоточенности — через «творческое спокойствие», путь к творческому спокойствию — через «волнение за композитора». Тут мы подошли к следующему условию успеха в пианистической работе.

Что это за условие?

Всем известна история Вильгельма Телля. Вынуж-

денный необходимостью, он стрелял в яблоко, положенное на голову его сына. Телль сбил яблоко, не задев мальчика. Почему это ему удалось?

Прежде всего, конечно, потому что он сумел увидеть это яблоко и его точное местоположение, то есть обладал натренированным глазом меткого стрелка. Но этого объяснения недостаточно: ведь умение Телля видеть распространялось, естественно, не на одни только яблоко, а на все окружавшее, включая и голову сына. Тогда суть, стало быть, еще в том, что стрелок в момент выстрела смотрел именно на яблоко и смотрел с такой сосредоточенностью, что видел только яблоко и не видел головы мальчика. Но почему же он смотрел в эту точку, сосредоточив свое внимание на этом объекте? Очевидно, потому, что он хотел этого, хотел попасть в яблоко, а не в сына, всей душой стремился к этой цели. Значит, мало видеть — надо хотеть. Это и есть третье<sup>1</sup> звено нашей цепи.

В одном из своих высказываний И. П. Павлов утверждает: «Рефлекс цели имеет огромное жизненное значение, он есть основная форма жизненной энергии каждого из нас... Рефлекс цели — стремление к обладанию определенным раздражающим предметом, понимая обладание и предмет в широком смысле слова»<sup>2</sup>.

«Стремление к обладанию», то есть желание, — залог успеха в работе. «Ищите да обрящете», «кто хочет — может», «нет невозможного, когда есть воля» — гласят пословицы различных народов; «если поищешь, то найдешь» — старинное правило русских камнеискателей; «кто хочет — тот добьется, кто ищет — тот всегда найдет!» —

<sup>1</sup> Как видно из предыдущего изложения, «творческое спокойствие» не составляет самостоятельного звена в этой цепи.

<sup>2</sup> Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных, с. 267, 270.

поется в популярном советском кинофильме. «Хотеть — значит мочь», — заносит в свою записную книжку Г. И. Котовский<sup>1</sup>. «Когда хочешь — все достижимо», «надо точно знать, чего хочешь, и тогда обязательно добьешься», «кто ищет дорогу, тот ее находит» — настойчиво уверяют герои советских повестей и романов<sup>2</sup>.

И куда тебе желается,  
Обязательно придешь..

Почему же желание обязательно увенчивается успехом? Не отдают ли такие заявления мистикой?

Нет, мистика тут ни при чем. Желание увенчивается успехом не благодаря волшебным чарам, а в силу того, что оно порождает умение, «научает мочь», по выражению Мариэтты Шагинян. Желание есть приказ сознания, мобилизующий, бросающий в бой все силы организма, приводящий в действие скрытые резервы огромной мощности, неведомо таящиеся в каждом человеке и прокладывающие непредвиденные пути к победе<sup>4</sup>. «К чему у людей душа лежит, к тому и руки

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Шмерлинг В. Котовский. — «Красная Новь», 1937, кн. 10, с. 71.

<sup>2</sup> Галин Б. В одном населенном пункте. М., «Московский рабочий», 1948, с. 5; Ажаев В. Далеко от Москвы. М., «Сов. писатель», 1948, с. 99, 602. В основе метода известного вокального педагога Котоны лежали «самослушание и внутренняя целеустремленность «Сын мой, — умолял он, — стремись! Пошу тебе, надо стремиться!». .. Вот оно: стремиться!» (Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л., «Музыка», 1972, с. 256).

<sup>3</sup> Исааковский М. В дороге. — В кн.: Исааковский М. Песня о родине. М., «Сов. писатель», 1945, с. 21.

<sup>4</sup> «Возбуждение «эмоциональных центров», расположенных в глубинных отделах головного мозга... мобилизует энергетический потенциал живой системы... активизирует все отделы мозга и органы чувств, извлекает дополнительные сведения из непроизвольной памяти, обеспечивает те особые типы поиска решений, которые мы связываем с понятиями интуиции и озарения» — утверждает учений (Симонов П. Что такое эмоций? — «Наука и Жизнь», 1965, №5, с. 64).

приложатся», — говорит Любава в романе Галины Николаевой «Жатва». «Я всем своим существом стремлюсь на противника, — описывает советский летчик процесс воздушного боя, — а мои руки и ноги, участвующие в управлении машиной, приоравливаются к этому стремлению. Вот, в сущности, и все»<sup>1</sup>. «Когда душа, — убеждал живописцев Чистяков, — исполняя законы, запоет, охваченная работой, тогда и выходит техника»<sup>2</sup>.

«Очередной парадокс! — усмехнется недоверчивый читатель. — Кто же из учащихся не хочет хорошо играть, кто из них не стремится к этой цели? Почему же это желание далеко не у всех порождает умение, почему весьма распространенное «стремление к обладанию» мастерством так редко сравнительно приводит к действительному обладанию последним?».

Во-первых, потому, что учащиеся порой хотят не того, что нужно — не определенной интерпретации, такого-то звучания и т. п., а аплодисментов, шумного успеха. О таких исполнителях уже говорилось во второй главе, и мы не будем возвращаться к этому впопыхах.

Во-вторых, потому, что учащиеся часто хотят не тогда, когда нужно. Они полагают, что страсть, волевые усилия, духовное напряжение нужно приберегать для публичного выступления, для эстрады, дома же можно заниматься с прохладцей, без нервов. Этот

<sup>1</sup> Кригер Евг. Пять минут... — «Известия», 1938, 27 авг.

<sup>2</sup> Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 297. Приводя эти две цитаты, автор подчеркивает здесь их основную направленность (которая представляется ему верной), не солидаризируясь при этом с чрезмерной прямолинейностью обеих формулировок, о чём пойдёт речь в дальнейшем изложении.

укоренившийся предрассудок — глубокая ошибка, вреднейшее заблуждение. Что говорить, прилив вдохновения, нервный подъем во время концерта — вещь превосходная, чрезвычайно желательная. Но на одном «подъеме» далеко не уедешь. Эстрадное увлечение не заменяет выучки, а опирается на последнюю, дополняя ее импровизационными находками, придавая игре артиста особую окраску, сообщающую новое качество его исполнению. Выучка же есть прежде всего обучение не пальцев, а мозга, проторение новых мозговых «тропинок», образование соответствующих связей в центральной нервной системе, выработка в ней «динамических стереотипов» (Павлов), известных звуко-двигательных энграмм. А это невозможно при помощи одного лишь хладнокровного затверживания, медленного повторения трудных мест. Медленное проигрывание должно чередоваться с моментами «примерки» настоящего исполнения данного места (и произведения в целом), примерки «жаркой», в быстром темпе, с полным накалом, как если бы дело происходило на концерте. Приходится все время

...Кипеть, гореть — и погасать,  
И вновь гореть — и снова стыть...<sup>1</sup>

Подобные «примерки» играют важнейшую роль в работе: в эти моменты не только проверяется уже «пощитое», но и дается новый импульс, определяется материал, направление, «покрой» дальнейшего «шитья». При этом полный эффект достигается только при условии энергичнейшей мобилизации всех сил пианиста;

<sup>1</sup> Некрасов Н. А. Суд. — Сочинения. М., Гослитиздат, 1950, с. 134.

осуществление же ее зависит прежде всего от степени заинтересованности исполнителя в достижении данной цели, от силы его хотения, от страсти и решительности его «приказа по организму».

Кроме того, никакой исполнитель, хотя бы и самый вдохновенный, не может быть постоянно «в ударе». Если, однако, большой артист, и не будучи вполне в ударе, сохраняет свое мастерство, производит сильное художественное впечатление, волнует и увлекает слушателей, то этим он обязан страстному влечению, вложенному им в подготовительную работу, бессонным поискам «улавливаемой за хвост» звучности, неослабевающей энергии волевого импульса при каждом повторении неудающегося места. И здесь действует суворовское правило: «Легко в учены — тяжело в походе, тяжело в учены — легко в походе»...<sup>1</sup>.

В-третьих, наконец, желание потому не всегда порождает умение, что по большей части хотят не так, как нужно. Это и есть главная причина, корень всего вопроса.

\*

В предыдущих главах было показано, что есть видение — и видение, воображение — и воображение, сосредоточенность — и сосредоточенность. Точно так же есть хотение — и хотение.

Хотеть можно по-разному. Можно хотеть так, как человек, которому в гостях предлагают какие-нибудь закуски. «С чем вам сделать бутерброд? — спрашивают его. — С сыром или с ветчиной? Хотите с сыром?» —

<sup>1</sup> «Петри теряет семь потов рабочих до выхода в зал; оттого-то испарина нет...» (Белый А. Ветер с Кавказа. М., «Федерация», 1928, с. 163).

«Да, пожалуйста, — соглашается гость, — можно с сыром». Но он с такой же охотой согласился бы и на ветчину, а мог бы и вовсе не есть, ибо он не голоден. Ему, в сущности, все равно.

Можно хотеть так, как человек, который с удовольствием бывает в театре, но прекрасно обходится и без него. «Хотелось бы посмотреть «Анну Каренину», — мечтательно повествует такой товарищ. — Хороший, говорят, спектакль». Но ему мешает то одно, то другое, он от раза к разу откладывает свое намерение и в конце концов с легким вздохом сожаления примиряется с мыслью, что не суждено ему, должно быть, увидеть интересующую его постановку.

Но можно хотеть так, как жаждет взаимности памятный влюбленный в трагедиях Шекспира, в поэме Руставели, в поэтических сказаниях различных народов. Словно терзаемый грызущей его болезнью, он места себе не находит, теряет сон и аппетит, буквально жить не может, пока не удовлетворит свое стремление, свое неукротимое «хочу». «Жизнь и природа прекрасны мне только тобою...», — говорит меевский Пигмалион Галате<sup>1</sup>. «Иль Турандот, иль смерть!» — неизменно отвечал герой известного вахтанговского спектакля<sup>2</sup> на все доводы о безнадежности и гибельности сватовства к жестокой китайской принцессе.

Так ли хочет обычный ученик? Такова ли сила его желания, страсть его стремления? Действительно ли нигде — ни дома, ни в театре, ни в гостях, ни на улице — не дает ему покоя пригрезившийся образ, дей-

<sup>1</sup> Мей Л. А. Полн. собр. соч., т. 1. Спб, Т-во А. Ф. Маркса, 1911, с. 159.

<sup>2</sup> «Принцесса Турандот» (по пьесе Гоцци).

ствительно ли «ночью ли, днем, только о нем» все его помыслы? Подлинно ли невмоготу ему, — еда не впрок, и друг не мил, и сон не в сон, и жизнь не в жизнь, — пока не воплотит он этот — не приблизительно, а точно этот — образ, пока его пальцы не извлечут из рояля желаемый, страстно желаемый, единственно удовлетворяющий оттенок звучания?

Нет, это не так. «Хотение» обычного ученика далеко от подобного идеала, отличается от него, как Санчо Панса от Дон-Кихота.

Конечно, и ученику может нравиться та или иная звучность, может хотеться сыграть так, а не иначе. Но если желанная звучность не так простодается в руки, если достижение ее требует больших усилий, долгого труда, то обычный ученик довольно быстро отказывается от нее, с легким сердцем удовлетворяется несколько иным, «соседним», «чуть-чуть» другим звучанием. Ему хотелось бы сыграть так, но он может обойтись и без этого, может сыграть и иначе: «свет клином не сошелся», нельзя «с сыром» — пусть будет «с ветчиной». На месте Калафа он давно бы махнул рукой на Турандот и помирился на Адельме<sup>1</sup>. «На свете есть и другие Марианны... Пойдем к Розалинде».

Что общего между подобным юношей и истинным влюбленным? Если это — любовь, то совсем иного градуса, чем горячее чувство Ромео или Тристана. Температура ее слишком низка для того, чтобы воспламенить все существо художника, «скрытые резервы» его натуры. Вот почему такое «хотение» не создает творческих ценностей. В лучшем случае оно порождает исполнителей той категории, о которой известный актер Л. М. Леонидов как-то сказал, что она «все очень

<sup>1</sup> Калаф, Адельма — персонажи упомянутой пьесы Гоцци.

хорошо знает. Она знает, как изготовить яичницу: знает, что надо взять сковородку, что надо взять два яйца, что надо их разбить, вылить на сковородку, что надо яичницу посолить. И все это она делает. Но яичницы не получается, потому что сковородка — холодная»<sup>1</sup>.

Нет пути к мастерству в искусстве тому, кто садится за работу с «холодной сковородкой» в груди; для этого необходимо горячее сердце. Чтобы снискать благосклонность Эвтерпы<sup>2</sup> — нельзя «ухаживать» за ней, как за приглянувшейся девушки; надо любить, ее, любить по-настоящему, горячо и страстно, терпеливо и беззаветно.

Спросили они: «Как красавиц привлечь  
Без чары: чтоб сами на страстную речь  
Оне нам в объятия пали?  
«Любите» — оне отвечали.

*Виктор Гюго. Оне отвечали*  
(перевод Л. А. Мая)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Попов А. Д. Театр, режиссер, актер. — «Советское искусство», 1939, 16 июня. Ср.: «...Съедобная ниша (речь идет о супе. — Г. К.) получается лишь в итоге кипячения. Отдельно усвоенные знания, как и сырье продукты, не переходят в новое качество без стадии крутого кипения... Молодому режиссеру была известна, говоря языком фабрики-кухни, номенклатура продуктов и нормы их выхода. Он только не знал, как развести огонь, на котором все это должно было закипеть. Он разбирался в телятине, картошке и укропе, но ничего не понимал в пламени» (Козинцев Г. Глубокий экран. — «Новый мир», 1961, № 3, с. 150). «В поэзии холодным способом металл обрабатывать нельзя» (Озеров Л. Уголь и алмаз. — «Литературная газета», 1974, 6 февр., с. 7). «... В ходильнике с жаждоутолительными напитками ровно ничего не выплавить», — говорит Л. М. Леонов (цит. по ст.: Стариков Д. У Леонида Леонова. — «Литературная газета», 1959, 7 мая).

<sup>2</sup> Эвтерпа — муз (богиня-покровительница) музыки в древнегреческой мифологии.

<sup>3</sup> На текст этого стихотворения написан известный роман Рахманинова (оп. 21 № 4).

Любите! Вот каким путем рождается искусство. Глубокая мысль заложена в упоминавшемся уже древнем мифе о Пигмалионе и Галатее: только любовь создателя придает жизнь созданию. «Талант — это любовь», — утверждал Толстой; «художественное произведение есть плод любви», «нерв искусства есть страстная любовь художника к своему предмету...» — неустанно повторяется в его переписке<sup>1</sup>.

Мнение Толстого разделяют многие писатели, живописцы, актеры, музыканты. «Талант? Это — любовь к своей работе...» (Горький)<sup>2</sup>. «В начале же всего есть прежде всего любовь, призвание, вера в дело, необходимое безысходное влечение...»<sup>3</sup>; «Призвание — это акт любви, а не профессия, не карьера», — пишет доктору Колену архитектор Куэрри<sup>4</sup>. «Пишите во всю душу и со всей любовию, остальное само придет» (Чистяков)<sup>5</sup>. «Любовь должна быть отправной точкой, любовь к музыке» (Артур Шнабель)<sup>6</sup>. «Работать нужно с любовью», иначе «толку из такой работы не будет» (Л. В. Николаев)<sup>7</sup>. «...Нельзя в искусстве работать холодным способом...», — замечает Станиславский. — В основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение... Если вы влюблены, — все ваши силы приподняты... Точно так же ярко влюблены вы должны быть в свой театр...»<sup>8</sup>. «...Может быть, самое важное, — объясняет

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч., юбилейное издание, т. 62, с. 203; Он же. Письма. М., «Книга», 1910, с. 188.

<sup>2</sup> Горький М. Письма к рабкорам и писателям. М., Жургаз, 1937, с. 36.

<sup>3</sup> Константин Коровин вспоминает... М., «Изобразительное искусство», 1971, с. 126.

<sup>4</sup> Грин Г. Ценой потери. — «Иностранный литература», 1964, № 9, с. 137.

<sup>5</sup> Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка, с. 169.

<sup>6</sup> Шнабель А. Цит. соч. — В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 3. М., «Музыка» 1967, с. 140.

<sup>7</sup> Николаев Л. В. Цит. соч., с. 120—121.

<sup>8</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 197; Он же. Беседы, с. 112; см. также с. 38.

В. Л. Юрёнова студенту театрального института, собирающемуся сыграть Гамлета,— это влюбиться в него без памяти, страстно... Не расставаться с ним ни на секунду ни днем, ни ночью. Иначе Гамлета не будет<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Юрёнова В. Записки актрисы, с. 231. Отсюда — частые сравнения процесса творческой работы с «эротикой» (Горький), «деторождением» (Толстой), беременностью. «Художественное творчество то же самое, что зарождение ребенка. Он зачинается страстью, развивается глубоким сосредоточением на росте зародыша всех сил материнского организма, рождается в муках...» (Южин-Сумбатов А. И. Воспоминания, записи, статьи, письма. М.—Л., «Искусство», 1941, с. 536).

Заметим попутно, что все это касается не только художников. Нонна в «Кружилихе» В. Пановой приходит к выходу, что в этом отношении нет разницы между работой писателя и работой конструктора и что «схожими путями идет любовь» (с. 216). По словам одного из героев упоминавшихся уже очерков Б. Галина «В одном населенном пункте», «все слагаемые» работы лучшего врубманиста Легостаева «могло охватить одним словом — любовь. Любовь к шахтерскому труду» (с. 120). Тому же закону подчинена работа ученого. «Большого напряжения и великой страсти требует наука от человека. Будьте страстны в вашей работе и в ваших исканиях!» — призывал И. П. Павлов советскую молодежь (Избранные произведения. М., Изд-во АН СССР, 1949, с. 20). «...Для того, чтобы стать ученым, нужно быть увлеченным человеком, энтузиастом своего дела, — пишет академик А. Д. Александров. — ...Ученый — прежде всего это человек, влюбленный в свой предмет»; если этой влюбленности, «внутренней потребности» нет — «всё, ученый из вас не получится» (Александров А. Д. Твой важный шаг. — «Комсомольская правда», 1972, 8 июля). «...Могут быть способности, но если нет страсти, — толку не будет», — подтверждает академик Н. Н. Семенов (Семенов Н. Н. Счастье творческой работы. — «Литературная газета», 1966, 1 мая). «Брак по любви», «страстное отношение к предмету» — вот что, по мнению академика Я. В. Зельдовича, «принесут наилучшие плоды в науке» (Зельдович Я. В. Собственная жизнь идеи. — «Литературная газета», 1972, 9 февр.). «Ни один великий шаг в истории не был сделан без помощи страсти...» — замечает Плеханов (Плеханов Г. Избранные философские произведения, т. 1. М., Госполитиздат, 1956, с. 739).

Из сказанного видно, что речь идет о чувстве, весьма мало похожем на ту платоническую любовь к искусству или к науке, которой «грешат» многие и от которой, по едкому замечанию Герцена, «детей не бывает»<sup>1</sup>. Страсть — имя этого чувства, которому многие художники приписывают решающую роль в судьбе своих начинаний. «Для того чтобы так видеть (как Лев Толстой. — Г. К.), глаз наш должна направлять страсть. Она-то именно и озаряет своей вспышкой предмет, усиливая его видимость»<sup>2</sup>. «Быть до мозга костей преисполненным одной мыслью, быть страстно ею захваченным — вот первая творческая фаза, и я думаю, что она уже предопределяет победу художника»<sup>3</sup>. Только в пламени этого чувства обнаруживается, на что способен человек: «высшая страстность психического мотива всегда доводит внешнюю деятельность до возможных, лежащих в организации мышц и нервов, пределов»<sup>4</sup>. Поэтому только то желание творчески плодоносно, которое полно «высшей страстности», имеет характер неодолимого влечения, забирает человека целиком, безостаточно, безраздельно. «Я говорил вам много раз, что искусство берет всего человека, все его силы, и только тогда может дать ему признание... Нельзя отдавать ему (искусству — Г. К.) клочки жизни, а надо отдавать всю жизнь» (Станиславский)<sup>5</sup>. «Помните, — писал Павлов в известном, только что

<sup>1</sup> Герцен А. И. Избранные философские произведения, т. 1. М., Госполитиздат, 1946, с. 48.

<sup>2</sup> Пастернак Б. Люди и положения. (Автобиографический очерк). — «Новый мир», 1967, № 1, с. 221.

<sup>3</sup> Бехер И. Р. В защиту поэзии. — «Новый мир», 1953, № И, с. 232.

<sup>4</sup> Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., Госполитиздат, 1947, с. 113.

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 35, 112.

цитировавшемся обращении к молодежи, — что наука требует от человека всей его жизни. И если у вас было бы две жизни, то их бы не хватило вам»<sup>1</sup>.

С особенной силой выразил это чувство Лев Толстой: «Мыслитель и художник... — говорит он в статье «Так что же нам делать? — вечно в тревоге и волнении. Не тот будет мыслителем и художником, кто воспитается в заведении, где будто бы делают ученого и художника, и получит диплом и обеспечение, а тот, кто и рад бы не мыслить и не выражать того, что заложено ему в душу, но не может не делать того, к чему влекут его... непреодолимые силы...»<sup>2</sup>. «Нужно... говорить только о том, о чем не можешь не говорить, о том, что страстно любишь, — добавляет он в различных письмах и беседах. — ...Писать надо только тогда, когда каждый раз, что обмакнешь перо, оставляешь в чернильнице кусок мяса... когда мысль, которую хочется выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умеешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя»<sup>3</sup>. «Художественно[е] хочется, — записывает он в дневник 6 декабря 1908 года, — но не начинаю, п[отому] ч[то] нет тако[го], ч[то] бы приспично, такого, ч[то] не могу не писать, так же как жениться только тогда, когда не могу не жениться»<sup>4</sup>.

Так хочет истинный художник. Истинное творчество — в том числе и исполнительское — есть всегда исповедь художника, повесть о том, что его мучительно «раздражает» (в павловском смысле слова), до глуби-

<sup>1</sup> Павлов И. П. Избранные произведения. М., Изд. АН СССР, 1949, с. 20.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч., юбилейное издание, т. 25, с. 373.

<sup>3</sup> Там же, т. 62, с. 203; т. 78, с. 218; Толстой Л. Н. Письма Цит. изд., с. 187; Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. 1 М., «Кооперативное изд-во» и изд-во «Голос Толстого», 1922, с. 143.

<sup>4</sup> Толстой Л. Н. Поли. собр. соч., юбилейное издание, т. 56, с. 162.

ны души волнует, чем он переполнен, «схвачен за сердце» (Горький), о чем «не может не говорить»<sup>1</sup>. На этой почве и вырастает та «одержимость», о которой шла речь в предыдущей главе. Натура большого артиста подобна батарее с неистощимым зарядом электрической энергии, его нервная система — словно густая сеть проводов, по которым бежит ток высокого напряжения: включается «вижу» или «слышу» — загорается «хочу» и горит неугасимо, с ослепительной яркостью до той поры, пока не придет ответный сигнал: «добился!»<sup>2</sup>. Всякий художник в период работы более или менее напоминает героя «Малахитовой шкатулки»:

«Задумчивый стал, невеселый... Спрашивают Данилушку, — не потерял ли чего? Он улыбнется этак невесело да и скажет: Потерять не потерял, а найти не могу. Ну, которые и запоговаривали: — Неладно с парнем. А он придет домой и сразу к станку, да до утра и сидит... С лица спал, глаза беспокойные стали... Прокопьевич вовсе забеспокоился, а Данилушко и говорит: — Чаша мне покою не дает... Не могу из головы выбросить ту чашу... без цветка мне жизни нет»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Каждая картина показывает то место, в которое влюблен художник», — говорит Альфред Сислей (Сислей Л. Из письма неизвестному. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 181).

<sup>2</sup> Не трогайте в это время артиста, художника, ученого, не прикасайтесь к «проводам»! Близкие знают, как это рискованно... «...Строят стены — ток; этажерки, столы, кресла, стулья стоят в неподвижной грозе, — заряженные; если бы знал «электричество», то я сказал бы, что лейденской банкою папа поставлен средь комнат: о, о! Не касайтесь шарика банки: укусит! О, о! Не дразните: стрельнет он иглой...» (Белый А. Крещеный китаец. — «Никитинские, субботники», М., 1928, с. 210). В таких выражениях изобразил писатель творческие раздумья своего отца — известного математика Л. В. Бугаева.

<sup>3</sup> Бажов П. «Малахитовая шкатулка», с. 230, 235.

В такую же «лихорадку» впадал Белинский, когда «денно и нощно» бился над решением какого-нибудь «проклятого вопроса». «Сомнения его именно мучили его,— вспоминает Тургенев,— лишали его сна, пищи, неотступно грызли и жгли его; он не позволял себе засыпаться и не знал усталости... Я ослабевал... мне хотелось отдохнуть, я думал о прогулке, об обеде, сама жена Белинского умоляла и мужа и меня немножко погодить, хотя на время прервать эти прения, напоминала ему предписание врача... но с Белинским сладить было не легко.— «Мы не решили еще вопроса о существовании бога,— сказал он мне однажды с горьким упреком, — а вы хотите есть!»<sup>1</sup>

«Страстное отношение к жизни всегда связывало его с аудиторией,— рассказывал В. Н. Яхонтов о Маяковском.— Впечатление от его выступлений — это впечатление огромной личной заинтересованности поэта в своей теме. Маяковский писал только о том, что его глубоко волновало, и это волнение передавалось аудитории, превращая ее в друзей или недругов. Возвращаясь домой после его выступлений, мы уносили с собой частицу его беспокойства, жажду настоящей, всепоглощающей работы»<sup>2</sup>.

«...Я работал страстно,— описывает художник Делакруа процесс создания одной из своих картин.— Я не люблю холодной живописи; мой беспокойный дух должен, как я вижу, волноваться, распутывать, искать всеми способами раньше, чем достигнуть цели, потребность которой преследует меня во всем»<sup>3</sup>.

Подобно сфинксу перед Эдипом, стоит образ перед художником: «Воплоти меня, или я не дам тебе жить!». «Кто действительно чем-либо охвачен, тот не находит себе покоя, пока не «разродится» (Бузони)<sup>4</sup>. «Настоящее произведение искусства, — подчеркивает известная советская актриса С. Г. Бирман,— является на свет тогда, когда

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания.— Цит. собр. соч., т. 10, с. 211.

<sup>2</sup> Яхонтов В. Голос Маяковского. — «Советское искусство», 1940, 14 апр.

<sup>3</sup> Делакруа Э. Дневник, вып. 1, с. 55.

<sup>4</sup> Цит. по ст.: Goetz B. Errinnerungen an Busoni.— In: «Pie Schlapperklang».

оно вызвано внутренней необходимостью, когда оно не может не рождаться, когда оно гонимо ненасытным, неистребимым желанием рождения, воплощения — только этим желанием, а не в силу каких-либо других соображений. Художник в плену у своей темы и высвобождается от власти ее, лишь создав свое произведение<sup>1</sup>. Гончарову, Писемскому, Тургеневу «лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах», «стоят вокруг всю ночь — и живут, и не дают заснуть»; образы так же «осаждали» Некрасова и Гете, «неотвязно преследуя» их, пока, наконец не «заставляли» обоих поэтов «излиться» на бумаге<sup>2</sup>. По свидетельству А. М. Хирьякова, Толстой в последние годы жизни «отгонял от себя теснившиеся в воображении художественные образы, боролся с ними», но они «одолевали и насиливо выливались из под его пера. «Неотвратимы, как кашель». Это было написано (Толстым.— Г. К.) за год до смерти...»<sup>3</sup>. «...Куда же я дену то, что стоит передо мной в воображении? — спрашивал художник Куинджи. — Куда я от него уйду? Оно же мне не даст жить и спать, пока не изложу его на холсте»<sup>4</sup>. «...Я вот уже который год слышу всюду этот хохот, — признавался Репину Крамской, делясь с ним замыслом картины, изображающей толпу, хохочущую над Христом. — Куда ни пойду, непременно его услышу. Я должен

<sup>1</sup> Бирман С. Штурманы дальнего плавания. — «Литература и искусство», 1943, 22 мая. «Наличие непреодолимой потребности выразить поток своих мыслей и чувств» — вот что, по мнению другого видного советского актера И. Г. Лапикова, «играет главную роль в формировании творчески одаренной личности» («Московская неделя», 1964, 9 февр.).

<sup>2</sup> См.: Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда. Литературно-критические статьи и письма. Л., Гослитиздат, 1938, с. 152; Тургенев И. С. Письмо П. В. Анненкову от 1 (13) августа 1859 года. — Собр. соч., т. 11, с. 191; Соловьев Е. И. С. Тургенев. Пг., 1919, с. 62; Некрасов Н. А. Письмо Л. Н. Толстому от 12—13 апреля 1857 года. — Сочинения. Цит. изд., с. 379; Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М.—Л., «Academia», 1934, с. 809.

<sup>3</sup> Хирьяков А. М. Вступительная статья к кн.: Толстой Л. Н. Собр. соч., Спб., Изд. т-ва «Просвещение», 1913, с. VIII.

<sup>4</sup> Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. М., «Искусство», 1940, с. 163.

это сделать, не могу перейти к тому, что стоит на очереди, не развязавшись с этим»<sup>1</sup>. «...Я хотел отдалиться от неотступно следовавшего за мной молодого человека,— говорит Стендаль в романе Виноградова «Три цвета времени»,— я описал его; теперь он меня не терзает»<sup>2</sup>.

Такая «потребность цели» — не кратковременный, быстро иссякающий порыв. Настоящая страсть не имеет ничего общего с той истерической суетливостью и крикливостью, при помощи которой иной распущенный субъект пытается немедленно, в лоб, нахрапом добиться желаемого; Станиславский зло высмеивает подобный «темперамент», ту «противную экзажерацию»<sup>3</sup>, когда артист «что называется, «землю роет», но «первая же трудность заставляет остыть сердце человека и броситься на более легкий путь достижений»<sup>4</sup>. Настоящая страсть, настоящий художественный темперамент могут быть и нередко бывают «молчаливы», долговременно сдержаны в проявлении; но в недрах этой сдержанности таится стойкость — необходимая предпосылка победы.

Какую выдержку обнаруживает истинный художник на пути к этой победе! С каким постоянством преследует он свой идеал, свои «большие» и «малые» цели! Преследует с неослабным упорством, с непреклонной настойчивостью, невзирая на лишения, не поддаваясь

<sup>1</sup> Крамской И. Н. Письмо И. Е. Репину от 6 января 1874 года. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 238—239.

<sup>2</sup> Виноградов А. К. Цит. соч., с. 538—539.

Среди пианистов ярким примером подобной натуры был Лист, о котором можно сказать, что он создал новую технику фортепианного изложения и исполнения, потому что был вынужден это сделать, потому что он жить не мог без того, чтобы воплотить своими пальцами, на фортепиано слышанные им (как реально, так и мысленно) органные, скрипичные, оркестровые, вокальные звучания.

<sup>3</sup> Экзажерация (*франц.*) — преувеличение.

<sup>4</sup> См.: Станиславский К. С. Беседы, с. 27, 50, 55, 105.

соблазнам, не считаясь с усилиями, не замечая времени, преследует на протяжении часов, дней, месяцев, лет — всю жизнь, если понадобится!

Жизнь коротка, искусство безгранично.  
Конца не знает наше ремесло...  
Мечты твои и душу отобрало,  
Ест поедом тебя и все же шепчет: «мало!»...  
И сушишь кровь, ему на прославленье,  
И мозг, и нервы держишь над огнем —  
И это ли не жертвоприношенье?!...

*Иван Франко. Semper tiro (перевод Льва Озерова)*

Большие писатели часами ищут нужное слово. Черновики пушкинских стихов настолько испещрены поправками, что подчас невозможно что-либо разобрать: над зачеркнутыми строками высится несколько рядов зачеркнутых же строк, так что на бумаге не остается неисписанного местечка. Флобер потратил однажды восемь часов, чтобы «найти» пять страниц, и счел такую пропорцию вполне удовлетворительной; в другой раз одна страница отняла у него целый день, оставшись при этом «далеко не оконченной»; в третий раз он сидит над одной страницей пять дней; в четвертый раз он «десять часов подряд просидел над тремя строчками и не сделал их», а еще однажды у него «понедельник и вторник целиком ушли на то, чтобы написать две строки»<sup>1</sup>. Хемингуэй тридцать девять раз переписывал последнюю страницу романа «Прощай, оружие», «и только тогда,— говорит он,— она удовлетворила меня»<sup>2</sup>. Горький на месяц задержал печатание готового рассказа, пока не нашел удовлетворившей его замены одному слову.

<sup>1</sup> См.: Флобер Г. Собр. соч., в 10-ти т., т. 7. М., Гослитиздат, 1937, с. 91, 203, 207, 341, 367, 431, 488, 498, 586 и др.

<sup>2</sup> Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве (интервью).— «Иностранная литература», 1962, № 1, с. 212.

Гоголь считал необходимым переписывать каждое произведение восемь раз: «только после восьмой переписки, непременно собственную рукой, труд является вполне художнически законченным»<sup>1</sup>. До семнадцати раз переделывали начисто свои романы Бальзак, Достоевский, Толстой.

Художники не уступают писателям. Известны «сорок вариантов калек, которые Лотрек сделал, чтобы наиболее выразительно передать одно па танцовщицы и движение цирковой лошади»<sup>2</sup>, 212 вариантов Серова к его «Тришкину кафтану»<sup>3</sup>.

Без конца повторяют виртуозы разучиваемые пассажи. «Раз пятьдесят» подряд сыграл знаменитый пианист Фильд при своем ученике Дюбюке одно место, добиваясь большей постепенности в *crescendo* и *diminuendo*<sup>4</sup>. Четыре часа — целый день режиссерской работы — потратил С. М. Михоэлс, чтобы отрепетировать «одну минуту полезного сценического действия»<sup>5</sup>. Сто семьдесят часов провел перед зеркалом народный артист Черкасов в поисках грима профессора Полежаева для фильма «Депутат Балтики»<sup>6</sup>. Пять лет вынашивал другой народный артист — Райкин — трехминутную пантомиму «Жизнь человека»<sup>7</sup>.

На год прервал Леонардо да Винчи работу над

<sup>1</sup> Берг Н. В. Воспоминания о Н. В. Гоголе. — В кн.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1952, с. 506.

<sup>2</sup> Перрюшо А. Тулуз-Лотрек. М., «Искусство», 1969, с. 270.

<sup>3</sup> См.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников, т. 1. Л., «Художник РСФСР» 1971, с. 80—81.

<sup>4</sup> См.: Дюбюк А. И. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы. — «Русская музыкальная газета», 1916, № 40, с. 707.

<sup>5</sup> Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи, с. 333.

<sup>6</sup> Черкасов Н. К. Влюбленный в роль. — «Кино», 1937, 11 февр.

<sup>7</sup> Бейлин А. Аркадий Райкин, с. 157.

«Тайной вечерей», ловя не дававшийся ему образ Иуды. Три года собирал Суриков материал к «Боярыне Морозовой». Десять лет употребил Иордан на гравировку рафаэлевского «Преображения»; «в кирпичном полу своей комнаты около гравировального станка он прорыт ногами глубокую яму. Об этой яме любил рассказывать художникам Гоголь»<sup>1</sup>. Двадцать лет работал художник Иванов над своей знаменитой картиной «Явление Христа народу»; шестьсот этюдов остались памятниками этой работы. Тридцать лет «преследовал» Бетховен свою «тему радости»; двести вариантов перепробовал он раньше, чем «поймал» столь, казалось бы, простую тему финала сонаты оп. 53, два года дразнившую воображение композитора. Сорок лет блистал Шаляпин в партии Мефистофеля во всех театрах мира, непрерывно совершенствуя эту роль, и все же до конца дней считал ее «одной из самых горьких неудовлетворенностей» своей артистической карьеры: «В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль»<sup>2</sup>.

Вот несколько волнующих отрывков из писем Сезанна — «художника по влечению», как он подписывался, художника, до конца своих дней знавшего поистине «одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть»: «...Мне дороги вдвойне Ваши письма: во-первых, чисто эгоистически, потому что они меня отвлекают от той монотонности, которую порождает безостановочное преследование одной и единственной цели, что меня доводит в моменты физической усталости до какого-то умственного истощения...»; «Достигну ли я цели, так

<sup>1</sup> Пасторский К- Орест Кипренский. — «Красная Новь», 1937, кн. 2, с. 180.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф. И. Мaska и душa, с. 81.

сильно желаемой и так долго преследуемой? Я хочу этого, но цель не достигнута, и смутное состояние болезненности будет владеть мною, пока не придет конец или пока я не сделаю вещь, более совершенную, чем прежде...»; «Я снова перечел Ваше письмо и вижу, что отвечаю всегда невпопад. Прошу Вас извинить меня за это. Причина этому моя вечная забота о достижении цели. Я учусь всегда на природе, и мне кажется, что я медленно продвигаюсь вперед... Вы меня извините, что я вечно возвращаюсь к тому же... Привет Вам от упрямца...»; «Я упорно работаю, я различаю вдали обетованную землю. Будет ли со мной, как и с великим вождем евреев, или же я смогу в нее проникнуть?... Я сделал некоторые успехи. Почему так поздно и с таким трудом? Что же, искусство — действительно жертвоно приношение, требующее чистых, принадлежащих ему безраздельно?»<sup>1</sup>.

Сезанну было шестьдесят пять лет, когда он писал эти строки.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 231, 233, 239. См. также письма Врубеля (там же, т. 4, с. 522—534).

Аналогичными примерами богата история всех областей культуры. В частности, ученым постоянно приходится единого факта ради изводить «тысячи тонн руды». В поисках материала для нити накаливания Эдисон проделал 6 000, а по щелочному аккумулятору — около 50 000 опытов; за работой он однажды просидел в лаборатории безвыходно сорок пять, другой раз, семидесятилетним стариком, — сто шестьдесят восемь часов. Археологу Рыбакову, автору известного труда о древнерусской ремесленной культуре, при изучении одних только семилопастных височных колец вятичского типа пришлось сделать для четырехсот восьмидесяти трех экземпляров 116 403 сопоставления (См.: Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., Изд-во АН СССР, 1948, с. 29). Генетику Н. В. Тимофееву-Ресовскому довелось однажды проанализировать 112 000 мух для того, чтобы найти 12 желтоглазых, в другой раз — 89 500, чтобы найти трех красноглазых (см.: Лучник Н. Почему я похож на лапу. М., «Молодая Гвардия», 1966, с. 165).

«Для того, чтобы передвинуть флагок своего рекорда с семнадцати до восемнадцати метров, мне потребовалось три года непрерывных усилий — 800 тренировок, 1.700 часов, проведенных на стадионах и в спортивных залах, 36 тысяч бросков ядра», — рассказывает заслуженный мастер спорта Тамара Пресс (Пресс Т. Плюс воля. — «Известия», 1967, 4 дек.).

Кто раз пошел — себя жестоко  
Лишил покоя на земле,  
Где все так близко и далеко,  
Почти как в нашем ремесле<sup>1</sup>.

Такому хотению не страшны и сильные препятствия. Где прямо, где обходом, где напором, где терпением, а оно пробьется через них, добьется своего там, где испуганно отступит или потерпит поражение множество маломощных «хотелось бы». «...Пусть напрягается, в ответ на препятствия, мой рефлекс цели — и тогда-то я и достигну цели, как бы она ни была трудна для достижения», — пишет И. П. Павлов<sup>2</sup>. Мало того: препятствия нередко так возбуждают художника, так «напрягают» его рефлекс цели, что, воспламенившись до самого «дна» своих возможностей, такой художник в этом случае, как говорится, сам себя превосходит, достигает особых высот в своем искусстве<sup>3</sup>.

«Человек подлинного призыва не боится препятствий, чувствуя в себе силу их преодолеть, — утверждал знаменитый французский художник Жерико. — Порою они для него еще лишний побудительный мотив. Возбуждение, которое они могут поднять в его душе, не пропадает бесследно, иногда оно становится причиной изумительных произведений... Все, что противостоит гению в его повелительном шествии вперед, волнует его и сообщает ему то лихорадочное возбуждение, которое опрокидывает все и создает шедевры... Это — пламя вулкана, которое должно пробиться потому, что в са-

<sup>1</sup> Симонов К. Куда ни глянешь без призора... — В кн.: Симонов К. Стихи тридцать девятого года. М., «Сов. писатель», 1940, с. 74.

<sup>2</sup> Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных, с. 271.

<sup>3</sup> По свидетельству Гиллера, Лист играл трудное охотнее, чем легкое, с листа — лучше, чем при повторении.

мом его существе заключена абсолютная необходимость блистать, освещать, изумлять мир»<sup>1</sup>.

Г Это не значит, конечно, что всякое сильное желание всегда увенчивается успехом. Было бы нелепо отрицать возможность таких препятствий, с которыми не справиться и сильному «хотению». Столкновение с подобными препятствиями составляет подлинную трагедию для настоящего художника (не настоящий легко утешается «Розалиндо»)<sup>2</sup>.

Но если возможности, рождаемые каким угодно сильным желанием, и имеют известный предел, то предел этот гораздо дальше, чем обычно полагают. Множество неудач в искусстве объясняется не столько объективными, сколько субъективными причинами, переоценкой внешних препятствий и недооценкой внутренних ресурсов, не тем, что недостаточно хотеть, а тем, что художник недостаточно хотел. Не трудности сами по себе, а капитуляция перед ними — причина таких неудач: «если человек думает «не могу», — то и действительно не может»<sup>4</sup>. «Если вы

<sup>1</sup> Жерико Т. Из рукописного трактата о состоянии искусства во Франции. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2. с. 289—290.

<sup>2</sup> Заметим, что и не прия к намеченной цели, большой художник на пути к ней, в процессе «достижения» находит обычно так много ценного, что ступени недостроенной им лестницы оказываются сами по себе значительными созданиями искусства. Не доехав до Индии, Колумб по пути открыл Америку. Картина Иванова осталась неоконченной, «мечтаемая» Шаляпиным трактовка Мефистофеля — невоплощенной, скрябинская «Мистерия» — неосуществленной; но гениальные «этюды» к этим творческим замыслам стоят многих художественных «Индий».

<sup>3</sup> «Я хотел бы, чтобы ты признался, что [ты] не хотел там, где ты 'выразился: не мог». (Петрапка Фр. Автобиография. Исповедь. Сонеты. М., Изд. М. и С. Сабашниковых, 1915, с. 87).

<sup>4</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? — Избр. соч. М.—Л., Гослитиздат, 1950, с. 151.

перед встающим препятствием жизни останавливается в страхе и сомнениях, вы почти всегда будете побеждены... — говорит Станиславский. — Многое, над чем привык человек задумываться, как над встающим препятствием в роли, — многое он недоглядел в себе и только в себе»<sup>1</sup>.

Что это так — доказывают многочисленные факты. Возьмем, скажем, такой вопрос, как вопрос о пресловутой «профпригодности» — этом респектабельном жупеле, испортившем немало крови стольким молодым музыкантам и актерам. Казалось бы, что толку в любом «хотении» при явной «профнепригодности»? Биографии крупных мастеров искусства содержат убедительные ответы на этот вопрос. Знаменитую балерину Преображенскую три года отказывались принять в балетную школу: приемная комиссия признала ее кривобокой и не удовлетворяющей требованиям балетного искусства<sup>2</sup>; другой видный представитель той же профессии Леонтьев, «создатель эпохи в искусстве балетной пантомимы», «был приговорен к исключению (из балетной школы. — Г. К.) за неспособность к хореографическому искусству»<sup>3</sup>. Сделалась артисткой — и великой артисткой — Стрепетова — «маленькая, некрасивая, немного кривобокая, сутуловатая и жалкая во всей фигуре», при первом взгляде на которую «все, казалось, говорило...: зачем она на подмостках?»<sup>4</sup>. Сделался замечательным трагическим актером Павел Васильев, имевший «все, чтобы не только не быть трагиком, но чтобы быть смешным в.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 51, 104.

<sup>2</sup> См.: Светлов В. О. О. Преображенская. Спб., 1902, с. 9.

<sup>3</sup> Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Кн. 2. Танцовщики. Л., «Искусство», 1972, с. 394.

<sup>4</sup> Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 100; Прыгунов М. Д. К истории жизни и творчества П. А. Стрепетовой — В кн.: П. А. Стрепетова. Воспоминания и письма, с. 46.

трагических ролях»<sup>1</sup>. Прославились в ролях «первых любовников» некрасивый, с хриплым голосом Рощин-Инсаров, Мунэ-Сюлли, страдавший «сильнейшим косоглазием». Знаменитый Кайнц был наделен от природы крайне невыгодными внешними данными — невзрачной фигурой, некрасивым, «обезьяноподобным» лицом, «голосом чахоточного», «носом сапожника»; невозможно было поверить, что это «огородное пугало» станет одним из самых обаятельных Ромео мировой сцены<sup>3</sup>. Сделались первоклассными пианистами-виртуозами Тиманова, Есипова, Годовский, наделенные от природы «плохими руками».

Станиславский вспоминает, как смеялись в Художественном театре, когда М. А. Чехов с его тихим голосом и сутулой фигурой возымел претензию сыграть Хлестакова; «но я, — говорит Станиславский, — в числе очень немногих не смеялся и дал ему играть эту роль. Он покорил в ней не только весь театр, но и всю Москву...»<sup>4</sup>.

В одной из сказок братьев Гримм фигурирует магическая палочка, превращающая скорпионов в алмазы. Настоящее «хотение» подобно такой палочке: оно не только помогает исполнителю преодолеть или затушевывать природные физические недостатки, оно находит его ис-

<sup>1</sup> Стакович А. А. Клочки воспоминаний. М., 1904, с. 290. Цит. по ст.: Филиппова Е. П. В. Васильев 2-й.—В кн.: Труды Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. М.—Л., «Искусство», 1941, с. 16.

<sup>2</sup> См.: Дорошевич В. М. Старая театральная Москва. Иг.—М., «Петроград», 1923, с. 115; Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени, с. 259.

<sup>3</sup> Шварц В. Иозеф Кайнц, с. 33,41. Также трудно верилось вначале в артистическую будущность человека с «лицом искривленной луны» — замечательного французского актера Мишеля Симона (см.: Финкельштейн Е. Картель четырех. Л., «Искусство», 1974, с. 284).

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 122.

пользовать их, обратить их в достоинства. «Шумский,— рассказывает Станиславский,— обладал крупным артистическим недостатком — косноязычием. Как ни странно, но в общем это шло к нему настолько, что составляло его индивидуальное достоинство и порождало копировку в других артистах... Певец Падилла, лучший Дон-Жуан, которого мне пришлось видеть... обладал сиплым голосом. Для певца это громадный недостаток, но у него недостаток этот становился достоинством, так как он шел к нему...»<sup>1</sup>. О знаменитом теноре Н. Н. Фигнере известный музыкальный критик С. Н. Кругликов не без преувеличения, но и не без основания острил: «Г. Фигнер обладает удивительной способностью показывать именно то, чего у него нет, то есть голос»<sup>2</sup>.

На что способен, пробиваясь к цели, «человек подлинного призыва» — видно из следующих примеров. Ампутация ноги не прекращает сценической деятельности Сары Бернар, сломанная рука придает еще большую выразительность игре Певцова. Потеряв слух, Бетховен, Сметана, актер Остужев не только не сдаются, но создают лучшие свои творения. Человек со слабым голосом и крупнейшими дефектами произношения вырабатывается в великого оратора (Демосфен), заика становится большим актером (Россов, Певцов)<sup>3</sup>, слепая — скульптором (Лина По), безрукий — художником<sup>4</sup>, инвалид на

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Художественные записи. М.—Л., «Искусство», 1939, с. 91.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Старк (Зигфрид) Э. Петербургская опера и ее мастера. Л.—М., «Искусство», 1940, с. 174.

<sup>3</sup> См.: Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л.—М., «Искусство», 1938, с. 94—96, 290; Певцов И. Н. Страницы автобиографии. — В кн.: И. Н. Певцов, с. 22 и др.

<sup>4</sup> В 1960 году в Афинах состоялась выставка картин Софоклиса Христу, который научился рисовать после того, как ему в двенадцатилетнем возрасте немецкой гранатой оторвало кисти обеих рук (см.: «Иностранная литература», 1960, № 6, «Из месяца в месяц»).

костылях — феноменальной бегуньей (Вилма Рудольф), однорукий — акробатом (лауреат первого международного фестиваля циркового искусства Лев Осинский)<sup>1</sup>, известным пианистом (Геза Зичи, Пауль Витгенштейн). Поистине, «нет невозможного» для «настоящего человека».

Сила, развивающая такую могучую, безудержную, всепобеждающую энергию, нам уже известна: это воля, хотение, страсть, великая страсть, подобная вырывающемуся из кипящего котла пару, что приводит в движение целый поезд, ибо у пара этого в буквальном смысле нет другого выхода, страсть, для которой желательность превратилась в необходимость. Потому стремится вышеописанный летчик-истребитель «всем своим существом» на противника, потому руки и ноги его «приноравливаются к этому стремлению», что он кровно заинтересован в таком «приноровлении», что это для него — вопрос жизни. Потому и заика Певцов сумел сделаться актером, что ему не просто «хотелось» быть на сцене, а он жить без этого не мог. «Я не мог не быть актером, — рассказывает он. — Для меня этот вопрос стоял так: не можешь быть актером — значит никем не будешь. Что же остается? Остается одно — самоубийство»<sup>2</sup>. Иль Турандот или смерть!

<sup>1</sup> См. о нем статью Н. Флоринского «Воля побеждает» («Советская культура», 1960, 30 июля).

О других примерах подобного рода см. также: Александрова Н. Народный талант. — «Известия», 1970, 12 ноября; Танчев Т. Что нового в Софии. — «Советская культура», 1962, 25 янв.; Золотухин В., На исток речушки к детству моему. — «Юность», 1973, № 6.

<sup>2</sup> Певцов И. Н. Беседа об актере, с. 40. «...Жить нельзя, чтобы не сделать достижение...» (Константин Коровин вспоминает..., с. 126).

Есть такая индийская басня. Шли по берегу реки мудрый старец и его юный ученик. «Что есть истина?» — спросил юноша. Вместо ответа учитель столкнул его в воду. Чуть не утонув, испуганный ученик с трудом выкарабкался обратно на сушу. «Когда истина, — сказал ему мудрец, — будет нужна тебе так же, как нужно тебе было выбраться на берег, — тогда ты найдешь к ней дорогу»<sup>1</sup>.

Ради чего индийский мудрец заставил своего бедного ученика принять неожиданную ванну? Ради того, чтобы показать ему на деле, что серьезная цель достижима лишь при полном напряжении всех сил организма, которое вызывается только жизненной необходимости. В этой связи вспоминаются интересные опыты, производившиеся перед войной в физико-физиологической лаборатории одного из учеников Павлова — профессора Е. А. Ганике. Объектами опытов служили мыши. «Через определенные промежутки времени им механически подается пища. Чтобы получить ее, они должны подчас разрешать сложнейшие задачи, — скажем, пробираться через лабиринты; замечательно, что голодная мышь часто успешно справляется со стоящими на ее пути трудностями, а сытая — не может»<sup>2</sup>.

Оба эти рассказа могут послужить превосходным аллегорическим изображением пути к мастерству в ис-

<sup>1</sup> Сообщено автору настоящей работы профессором Н. И. Головской. «Истина должна быть пережита, а не преподана», — говоритмагистр музыки Иозефу Кнхту в романе Германа Гессе «Игра в бисер» (М., «Художественная литература», 1969, с. 100).

<sup>2</sup> Кригер Евг. День в селе Павлове — «Известия», 1939, 27 февр. О том, какие силы пробуждают в организме жизненная необходимость, свидетельствует и знаменитый (измеренный в 1937 году американским ученым Дитмером) корень озимой пшеницы, выросший на сухой земле и в поисках влаги растянувшийся с ответвлениями на шестьсот километров.

кусстве. Только тот художник, который испытывает острую нужду в достижении намеченной цели, кто алчет и жаждет ее, как тонущий жаждет берега, как голодный алчет пищи, — только тот сумеет найти дорогу к этой цели, сумеет пробраться через те сложнейшие лабиринты, которыми усеян путь к высотам искусства; тот же, кто не изнывает от художественного голода, для кого достижение цели только желательно, а не необходимо, кому «хотелось бы», но не «приспичило» (Толстой) исполнять или творить музыку, пьесу, стихотворение, картину, — тому не добиться творческого успеха<sup>1</sup>. «Сытые мыши» не создают

<sup>1</sup> По мнению академика В. Энгельгардта, творческий инстинкт «по природе своей... ближе всего к инстинкту утоления голода. Только тут речь идет об утолении голода не физического, а духовного. Не случайно это почувствовали и отразили в своих творениях поэты. Духовная жажда, которая томит пушкинского «пророка», — она прямо сродни чувству интеллектуального голода ученого. Чем более развито это чувство, тем сильнее оно приводит в движение все способности, которые необходимы для достижения цели, для удовлетворения этого не дающего покоя инстинкта» (Энгельгардт В. Цит. ст. — «Наука и жизнь», 1965, №3, с. 51). «Лучшим описанием хлеба является голод». — говорит польский поэт Тадеуш Ружевич. Ср. рассказ писателя Зверева об аварии на мостовом кране, в результате которой сорокатонный груз чуть не грохнулся вниз с пятидесятиметровой высоты. «Представляете?.. Мы брызнули в сторону, чтоб не зашибло. А Митя кинулся наверх. Это был совершенно пустой номер, он никак не мог успеть. Это было даже идиотство: почти пятьдесят метров высота! Но он как-то взлетел на кран, добрежал до каретки. И застопорил. Остановил!.. Я потом несколько раз пробовал... Прошу ребят засечь время и кидаюсь наверх. Но у меня втрое медленнее выходило. А Митя мне сказал: — Ты не огорчайся. Ты ж просто так лез, а у меня груз падал. Если б у тебя груз падал — и ты бы успел!» (Зверев И. Государственные и обыкновенные соображения Саши Синева. — В кн.: Зверев И. Трамвайный закон. М., «Молодая гвардия», 1966, с. 100). Об аналогичном случае рассказывает Вл. Солоухин: «...На эсминце, на палубе, у глубинной мины вдруг сработал взрывной механизм. Два матроса услышали

искусства: «гладких, жуиющих и самодовольных, мыслителей и художников не бывает»<sup>1</sup>. Поэтому «сытым мышам» нечего делать в искусстве. «Нужно не начинать говорить о том, к чему равнодушен и о чем можешь молчать», — требует Толстой<sup>2</sup>. В актеры — предупреждает Станиславский — должен идти лишь, тот, кто видит в искусстве «совершенную необходимость всей своей жизни», так что «без этого выхода вы не могли бы жить»; только тех признает он настоящими артистами, «которые не могли не стать ими, потому что иначе их сердце разорвалось бы от той толпы воображаемых людей и действий, которую оно в себе носит...»<sup>3</sup>. «Если можешь не быть актером, — заявляет Певцов, — то не смешь им быть»<sup>4</sup>.

щелчок и, твердо зная, через несколько секунд последует взрыв, подхватили мину, перекатили через леера и — за борт... Но гвоздь в том, что после, в спокойной обстановке, четверо матросов не могли мину приподнять от палубы хотя бы на сантиметр, не то что перебросить через леера. Откуда же взялись силы в нужную роковую секунду!»\*» (Соловухин Вл. Варвара Ивановна.—«Литературная Россия», 1963, 16 авг.; см. также: Мезенцев В. Энциклопедия чудес, кн. 2. М., «Знание», 1974, с. 253—254, 274—275). «Человек, спасаясь от злой собачки, способен развить скорость, недоступную лучшим спринтерам мира», — свидетельствует заслуженный тренер СССР Г. Коробков («Известия», 1962, 13 янв.).

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Так что же нам делать? — Поли. собр. соч., юбилейное издание, т. 25, с. 373.

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Письма. Цит. изд., с. 187.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 20, 113.

<sup>4</sup> Певцов И. Н. Беседа об актере, с. 140. «Если сможете Не- писать, не пишите», — сказал В. В. Вересаев молодому писателю, спрашивавшему, стоит ли ему дальше писать. Аналогичный по смыслу ответ дала А. О. Россет-Смирнова поэту Ивану Аксакову, пришедшему к ней за сов-етом, принять ли предлагаемую ему хорошую должность или продолжать сочинять стихи. «Как вы думаете, — спросила знаменитая «калужская губернаторша», — мог ли бы обратиться к кому-нибудь с подобным вопросом Пушкин?» (Андрейсов М. Учитель из Бессергеновки.—«Октябрь», 1962, № 7, с. 214).

Запрет Толстого, Станиславского, Певцова продиктован соображениями этического порядка. Этический момент всегда играл большую роль в деятельности русских художников; известно, в частности, какое видное место занимают вопросы этики в учении Станиславского. Но дело в данном случае не в одной этике: предыдущее изложение должно было убедить читателя, что, работая «холодным способом», пытаясь говорить на языке искусства о том, «о чём можешь 'молчать'», — нельзя достичь цели, выработать настояще художественное мастерство, создать полновесные эстетические ценности.

Это не значит, что, идя «холодным» путем, нельзя порой, при известных способностях, сделать нечто похожее на художественное произведение. Но результатом всегда будет не настоящее искусство, а только более или менее ловкая ремесленная подделка под него, лишь на время способная обмануть какое-то количество людей.

Став на такой путь, вы, может быть, и добьетесь временного успеха, известности и всяких иных жизненных благ<sup>1</sup> — всяких, кроме одного. Ибо навеки неведомыми останутся для вас ни с чем не сравнимое счастье «создания», радость воплощения мечты, окупавшее все невзгоды блаженство тех минут, когда доносится до художника трепетанье оживющей под его пальцами Галатеи, — минут, о которых так верно сказано поэтом:

<sup>1</sup> «Вы можете ходить на работу, заниматься наукой, быть научным работником... Вы напишете, может быть, даже докторскую диссертацию, и, может быть, вас выберут в академики, но вы так никогда и не станете ученым», — пишет о таких «деятелях» в науке академик А. Д. Александров (Цит. ст.— «Комсомольская правда», 1972, 8 июля).

Что ему почет и слава,  
Место в мире и молва  
В миг, когда дыханье сплава  
В слово сплочены слова?<sup>1</sup>

И придет, обязательно придет час, когда по соседству с нарядной мишуровой ваших поделок вспыхнет вдруг жаром настоящее золото, и осветится убогий итог всей вашей жизни, и вы горько заплачете, как гоголевский Чартков, перед творением того, кто не убрался долгих и тяжких плутаний в лабиринте, не променял Турандот на Адельму и обрел, наконец, в награду за свой стра-  
стный труд взаимность искусства.

«...Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиной, и наконец, когда мало-помалу посетители и знатоки зашумели и начали рассуждать о достоинстве произведения, и когда, наконец, обратились к нему с просьбою объявить свои мысли, он пришел в себя; хотел принять равнодушный, обыкновенный вид, хотел сказать обыкновенное, пошлое суждение зачертствелых художников, вроде следующего: «Да, конечно, правда, нельзя отнять таланта от художника; есть кое-что, видно, что хотел он выразить что-то, однако же, что касается до главного...» И вслед за этим прибавить, разумеется, такие похвалы, от которых бы не поздоровилось никакому художнику. Хотел это сделать, но речь умерла на устах его, слезы и рыдания нестройно вырвались в ответ, и он как безумный выбежал из залы».

И очутившись в своей «великолепной мастерской», Чартков с душевной мукой глянул на «безжизненные модные картинки», изготовлению которых он отдал все свои силы. «С очей его вдруг слетела повязка. Боже! И погубить так безжалостно лучшие годы своей юно-

<sup>1</sup> Пастернак Б. Художник. — В кн.: Пастернак Б. На ранних поездах. М., «Сов. писатель», 1943, с. 18.

сти; истребить, погасить искру огня, может быть, теплившегося в груди, может быть, развившегося бы теперь в величии и красоте, может быть, так же истергнувшего бы слезы изумления и благодарности! ...Он схватил кисть и приблизился к холсту. Пот усилия проступил на его лице... Но, увы!... Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку (штамп!— сказал бы Станиславский.— Г. К.)... Он пренебрег утомительную, длинную лестницу постепенных сведений и первых основных законов будущего великого... Кисть невольно обращалась к затверженным формам, руки складывались на один заученный манер...

«Но точно ли был у меня талант?—— сказал он наконец,— не обманулся ли я?» И, произнесши сии слова, он подошел к прежним своим произведениям, которые работались когда-то так чисто, так бескорыстно, там, в бедной лачужке, на уединенном Васильевском Острову, вдали людей, изобиля и всяких прихотей. Он подошел теперь к ним и стал внимательно рассматривать их все... «Да,— проговорил он отчаянно,— у меня был талант! Везде, на всем видны его признаки и следы...» (И. В. Гоголь. Портрет, ч. 1).

Чарткова развратило и погубило буржуазное общество, давно не существующее в нашей стране. Но соблазны встречаются и сегодня. Печальная участь Чарткова ждет всякого, кто изменит этическим идеалам, нормирующими труд подлинного художника, и вступит на путь «легкой жизни» в искусстве.

\*

Содержание последних страниц может вызвать новую реплику со стороны читателя. «Помилуйте,— скажет он,— как же так? У вас не сведены концы с концами. То у вас речь идет о страсти, то о труде. То вы сводите всю технику к одному только сильному стремлению («вот, в сущности, и все»)— уверяет цитируемый вами летчик), приводите слова Чистякова о том, что достаточно писать «во всю душу» — остальное «само

придет»; то принимается рассуждать об этике художественного труда, об «утомительной, длинной лестнице», которой пагубно «пренебрег» гоголевский Чартков. Что-нибудь одно из двух, дорогой товарищ! Если действительно достаточно хотеть, чтобы все «вышло», — тогда затем же еще трудиться? А если нужно трудиться — то, значит, недостаточно хотеть? Значит, то, чего хочешь, не «само придет»?

Да, то, чего хочешь, само не придет; техника не «сама собой выходит» из «пения души» (как и из «видения»). В этом отношении приведенные формулировки Чистякова и других, как уже указывалось, неточны, упрощают действительное положение вещей. «Можно много видеть, читать, — говорит Горький, — можно кое-что вообразить, но, чтобы сделать, — необходимо уметь, а умение дается только изучением техники»<sup>1</sup>. Без умения, без техники ничего не сделаешь в искусстве. «Хотение» художника сравнивалось выше с паром, который приводит в движение поезд; но сам собой пар этот не сдвинул бы с места ни одного вагона. «Пар двигает локомотив, — замечает по этому поводу художник Врубель, — но не будь строго рассчитанного, сложного механизма, недоставай даже в нем какого-нибудь дрянного винтика, и пар разлетелся, растаял в воздухе, и нет огромной силы, как не бывало»<sup>2</sup>. Поэтому было бы совершенно неправильно истолковывать все сказанное выше о важности «хотения» как отрицание важности умения, как запоздалую апологию тех времен, когда, говоря словами романиста, «от души бились, а биться не умели»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Горький М. О «Библиотеке поэта». — Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., Гослитиздат, с. 177.

<sup>2</sup> Врубель М. А. Письмо родителям. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 527.

<sup>3</sup> Бородин С. Дмитрий Донской. М., Гослитиздат, 1949, с. 20.

Желание, страсть порождает умение, но не заменяет его — так же, как мать не заменяет дитя. Но у умения, как водится, есть не только мать, но и отец. Отец умения — труд.

Хорошо известна необходимость труда во всяком деле. Нет ни одной области культуры, где успех достигался бы сам собой, без усилий, без физической или умственной работы. «В науке, — говорит Маркс в предисловии к французскому изданию «Капитала», — нет широкой столбовой дороги, и только тот может достигнуть ее сияющих вершин, кто, не страшась усталости, карабкается по ее каменистым тропам»<sup>1</sup>.

Точно так же обстоит дело в искусстве.

Правда, в старину часто высказывался взгляд, будто в искусстве страстное увлечение и терпеливый труд — вещи несовместимые, друг друга исключающие, будто морить себя «усильным, напряженным постоянством» — удел одних только Сальери, а художники, наделенные темпераментом, отмеченные талантом, вдохновенные Моцарты к такому труду неспособны, да он им и ни к чему. «...Лень, небрежность как-то к лицу артистам... — размышляет Райский в гончаровском «Обрыве». — При таланте не нужно много и работать ...работают только бездарные, чтобы вымучить себе кропотливо жалкое подобие могучего и всепобедного дара природы — таланта»<sup>2</sup>.

Этот глупый и вредный предрассудок обязан своим происхождением идеалистической философии (Платон, Шеллинг, Гартман, Ницше, Рибо и другие), считавшей творчество явлением иррациональным, мистическим. Названный предрассудок давно опровергнут теоретически; практика также показала полную его несостоятель-

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 23, с. 25.

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Избр. соч. М., Гослитиздат, 1948, с. 401,

ность. Несмотря на это, он проявляет удивительную живучесть. Стыдно сказать, а грех утаить, но он и по сию пору находит еще сторонников среди работников и любителей искусства.

На деле страсть и труд не только совместимы, но являются естественными союзниками: настоящий труд требует страсти, настоящая страсть требует труда. Райские уверяют, будто таланту труд не нужен; но те, у кого есть талант, проявившийся в больших художественных достижениях, придерживаются иного мнения.

«Все в искусстве построено на труде», — утверждает Станиславский, — и горько разочаруется тот, кто «видит только радужный мост, переносящий его вдохновением» в страну мечты. «...Не талант, неорганизованный и поддающийся всем впечатлениям извне, а труд над ним... — единственный путь к искусству»<sup>1</sup>.

У Станиславского в этом вопросе великое множество единомышленников. Пианистка Есипова и скрипач Ауэр, актер Давыдов и живописец Брюллов, писатель Диккенс и музыкант Паганини и другие художники различных времен, народов, специальностей твердят в один голос, что «везде нужен труд, и огромный», «беспрерывный дневной и ночной труд», «труд до самозабвения», «постоянный труд, без коего нет истинно великого»<sup>2</sup>. «Страшная вещь наша работа», — пишет Толстой Фету<sup>3</sup>. «И при гениальном таланте только великие труженики могут достигнуть в искусстве абсолютного совершенства форм, — читаем мы в только что названных «Мыслях» Репина. — Эта скромная потребность к труду составляет базу всякого гения»<sup>4</sup>. «Та-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Беседы, с. 37—38, 55, 124; см. также с. 34, 58, 125.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. О вдохновении и восторге. — Полн. собр. соч., т. 11. М., 1949, с. 41—42; Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., Госиздат, 1928, с. 236; Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., Гослитиздат., 1956, с. 85; Репин И. Е. Мысли об искусстве. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 403.

<sup>3</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т., т. 17, с. 422.

<sup>4</sup> Цит. изд., с. 397.

лант, даже гений, без прилежания может достичь малого... — утверждает Рубинштейн. — Вот почему часто погибают талантливые и гениальные субъекты...»<sup>1</sup>. «Я, вообще, не верю в одну спасительную силу таланта, без упорной работы, — пишет Шаляпин. — Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пропивая себе дороги через пески»<sup>2</sup>.

«...Нужен прежде всего труд, труд и труд,— убеждал Чайковский молодого Грабаря. — Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться. И чем больше человеку дано, тем больше он должен трудиться... Вы упорной работой, нечеловеческим напряжением воли всегда добьетесь своего, и вам все дастся, удастся больше и лучше, чем гениальным лодырям...»<sup>3</sup>.

Выше приводились многочисленные примеры того, как трудились Пушкин, Толстой, Достоевский, Бальзак, Флобер, Александр Иванов, Суриков, Бетховен и другие выдающиеся писатели, живописцы, актеры, музыканты, чьи творческие биографии могут служить живым подтверждением знаменитых слов поэта:

Поэзия —  
та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
в год труды...

Уже из этих примеров видна вся вздорность легенды об отвращении к труду, якобы присущем истинным талантам. Как раз наоборот: отвращение к безделью,

<sup>1</sup> Рубинштейн А. Г. Мысли и афоризмы, с. 172.

<sup>2</sup> Шаляпин Ф. И. Мaska и душa, с. 94. Ср. известные слова Герцена: «Для развития таланта необходим упорный, выдержаный труд. Ни таланта, ни любви к искусству недостаточно, чтоб сдаться художником; один труд в соединении с ним может что-нибудь сделать» (Герцен Л. И. Об искусстве. М., «Искусство», 1954, с. 242—243).

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Грабарь И. Моя жизнь. М—Л., «Искусство», 1937, с. 84.

страстная любовь к труду, порождающая исключительную работоспособность, — обычные свойства истинного таланта. По образному выражению Расула Гамзатова, «талант и работа... едут на одном коне»<sup>1</sup>.

Горький был недалек от истины, объявляя сущностью таланта «любовь... к процессу работы», «наслаждение дела ть»<sup>2</sup>. «Большим наслаждением», «величайшим счастьем», «неизъяснимым источником радости» называют свою работу Даргомыжский, Рубинштейн, Чайковский, В. Н. Давыдов, Николай Островский<sup>3</sup>. Врубелю «легко и хорошо жилось» лишь тогда, когда он с утра до ночи работал или думал о работе: «...нахожусь, — извещает он сестру, — в том противном состоянии, которое принято называть отдыхом от усиленных занятий и посвящать разным накопившимся отложенным мелочам. Ты разлучился с тем, к чему ты прикован всем существом, а ты в это время думай о том, что у тебя башмак развязался... Итак, я отдыхаю, а вернее — скучаю и потому о времени труда говорю, как о милом прошлом»<sup>4</sup>. Рахманинову всю жизнь его профессиональный труд был милее всего на свете. «Только и думаю о работе... — сообщает он, на седьмом десятке лет, друзьям. — Если я не буду работать, я зачахну...» Даже умирая, «он лишь волновался, что не может заниматься на рояле»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гамзатов Р. Мой Дагестан, с. 188.

<sup>2</sup> «Гений — это прилежание» (Гёте).

<sup>3</sup> См.: А. С. Даргомыжский. Автобиография — письма — воспоминания современников. Под ред. Ник. Финдейзена. Пб., Госиздат, 1921, с. 66—67, Рубинштейн А. Г. Мысли и афоризмы, с. 33; Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мскк, т. 1. — Поли, собр. соч., т. 6, с. 116; Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом, с. 228; Островский Н. Речи, статьи, письма. М., «Молодая гвардия», 1940, с. 41.

<sup>4</sup> Врубель М. А. Письмо к А. А. Врубель от апреля 1883 г. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 523.

<sup>5</sup> Рахманинов С В. Письма. Музгиз, М., 1955, с. 532, 547; Воспоминания о Рахманинове. Ред.-сост. З. Апетян, изд. 2-е, т. 2. М., Музгиз, 1961, с. 231, 298. См. также: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Ред.-сост. С. И. Шлифштейн, М., Музгиз, 1956, с. 208-213, 235-236, 290, 312, 342-346 и др.

Единое счастье — работа,  
В полях, за станком, за столом,  
Работа до жаркого пота,  
Работа без лишнего счета, —  
Часы за упорным трудом!<sup>1</sup>

Так, «без лишнего счета», работали все, буквально все значительные художники; все они были «великими тружениками», как назвала Мариэтта Шагинян Рахманинова. Прочтите воспоминания о нем и о Прокофьеве, опубликованные в названных только что сборниках, прочтите письма Врубеля к родным, Флобера к Луизе Коле<sup>2</sup> — и вы получите некоторое представление об этом гигантском, неимоверном, почти неправдоподобном труде. Неправда, будто Моцарт был «гулякой праздным», будто в праздном безделье прошла жизнь Мочалова, Кина; это — выдумки, в пух и прах разбитые исследованиями специалистов. Сколько сплетен ходило когда-то в обывательских кругах на-

<sup>1</sup> Брюсов В. Стихотворения, поэмы. М., Гослитиздат, 1957, с. 278. «Поверьте мне — быть подвижником очень нетрудно: надо только больше всего на свете любить свое дело» (Петкер Б. Это мой мир, с. 348).

Ощущение счастья, испытываемое истинным художником, имеющим возможность заниматься любимым трудом, так сильно, что торжествует над горем, болезнью, несправедливостями, неблагоприятными условиями существования и прочими жизненными невзгодами. «Счастливые мы люди, художники, — писал Репину восьмидесятидвухлетний Чистяков, претерпевший на старости лет ряд незаслуженных обид и неудач, вынужденный уйти из Академии художеств, расстаться с учениками и т. д., — все нам не важно, свое дело любим и до самой старости молоды и все ждем чего-то...» (Цит. по кн.: Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система, с. 99). Читаешь эти удивительные строки и думаешь: воистину, «путь влюбленного завиден, как бы тяжек ни был он!» (Руставели).

<sup>2</sup> Хотя бы эти строки: «...Я живу без женщин, без жизни, без всех забав здешнего существования, я продолжаю свой медлительный труд, как добрый рабочий, который, засучив рукава, весь в поту, бьет по наковальне, не думая, дождь на дворе или ведро, град или гром» (Флобер Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 156).

счёт шаляпинских пирушек, которыми ограничивалась якобы «подготовка» великого артиста к концертам и спектаклям! Мало кто знал, что время на этих пирушках проходило преимущественно в серьезных беседах об искусстве, о трактовке тех или иных ролей, что Шаляпин ночи напролет проводил за работой, «ложась спать только поутру, когда город начинал уже трудовой день»<sup>1</sup>. Недаром гимназический учитель Паустовского, узнав о намерении своего ученика стать писателем, удивил его вопросом, хватит ли у него выносливости. «Я не подозревал,— добавляет писатель,— что эта черта необходима для занятия литературой. Впоследствии я убедился, что Селиханович (учитель. — Г. К.) был прав»<sup>2</sup>.

Читатель видит, что набившее оскомину противопоставление таланта и страсти труду лишено основания<sup>3</sup>, что талант, страсть, труд — в высшей степени

<sup>1</sup> Телешов Н. Записки, писателя. М., Гослитиздат, 1948, с. 300.

<sup>2</sup> Паустовский К. Далекие годы. М.—Л., Детиздат, 1946, с. 271. «В литературе надо быть волом... — утверждал французский писатель Жюль Ренар. — Слава — это постоянное усилие» (Цит. по альманаху «Год двадцатый», кн. 11. М., Гослитиздат, 1937, с. 277).

<sup>3</sup> Также, как и другой все еще бытующий среди части исполнителей предрассудок, согласно которому увлечение якобы враждебно размышлению и действенная сила исполнения тем выше, чем больше оно подчинено первому из этих начал и чем меньше — второму. В действительности полноценный художественный результат возможен лишь в той мере, в какой эмоциональность исполнителя, при всем ее значении и каков бы ни был ее размах, имеет управляемый характер и в какой решающая роль принадлежит идейному, следовательно интеллектуальному моменту в исполнении. Не имея возможности остановиться здесь подробнее на рассмотрении этого вопроса, выходящего за рамки нашей темы, автор отсылает интересующихся данной проблемой к его работе «Стихийность и сознательность, в исполнительском искусстве» (опубликована в кн.: Коган Г. Вопросы пианизма. М., «Сов. композитор», 1968, с. 68—115).

родственные понятия. Гоголь в «Портрете» глубоко прав, когда наперекор дурной традиции смело сливает воедино эти якобы противоположные начала и говорит о «пламенной душе труженика», живущей в груди настоящего художника. Страстное увлечение, страстная влюбленность не только в цель, но и в труд, ведущий к этой цели, — один из ярких отличительных признаков таланта. Только такая страсть, страсть, перешедшая в сосредоточенный труд, в методичнейшие упражнения, яростное хладнокровие которых питается высоким накалом неумирающего «хочу», — только такая страсть имеет цену в искусстве, только она рождает умение.

Глубокий взор вперив на камень,  
Художник Нимфу в нем прозрел,  
И пробежал по жилам пламень,  
И к ней он сердцем полетел.  
Но бесконечно вожделенной,  
Уже он властвует собой:  
Неторопливый, постепенной  
Резец с богини сокровенной  
Кору снимает за корой.  
В заботе сладостно-туманной  
Не час, не день, не год уйдет...  
Покуда страсть уразумея  
Под лаской вкрадчивой резца,  
Ответным взором Галатея  
Не увлечет, желаньем рдея,  
К победе неги мудреца!

Значение эмоционального фактора в работе художника не исчерпывается тем, что было сказано до сих пор.

<sup>1</sup> Боратынский Е. А. Скульптор. — Поли. собр. соч., т. 1. Спб., Изд. Разряда изящной словесности имп. Академии наук, 1914, с. 164—165.

Подобно сосредоточенности, страстное отношение к делу влияет с различных сторон благотворно на процесс художественно-исполнительского, в частности, пианистического труда. Приведем тому дополнительные Примеры.

Отметим, прежде всего, что эмоциональный подъем увеличивает физические возможности человека<sup>1</sup>. Известно, что под влиянием возбуждения люди нередко справляются с трудностями, для этих людей в обычном состоянии непосильными. «С невообразимой силой» набрасывался Мочалов, играя Прокопия Ляпунова (в драме Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский»), на актера, игравшего роль врача-отравителя, хватал его, нес бегом через всю сцену и вышвыривал в окно. «В эту минуту, — писал один из современников великого трагика, — невольно удивляешься тому, что увлечение артиста рождает в нем гигантские физические силы, которых по наружности и по росту нельзя ожидать от Мочалова...»<sup>2</sup>. «Мне часто приходилось, — свидетельствует народный артист В. Папазян, — поднимать (в «Отелло», в сцене убийства— Г. К.), как настоящее перышко, Дездемон до-

<sup>1</sup> «...Эмоциональное напряжение... — пишет физиолог профессор Г. Косицкий, — есть не что иное, как мобилизация всех энергетических и мыслительных резервов организма. Улучшаются восприятие и переработка информации, поступающей из внешней среды. Раздвигаются рамки вероятностного мышления. Активизируется способность мозга перебирать новые комбинации... резко повышается мышечная работоспособность. В кровь выбрасываются значительные количества адреналина и сахара. Резко усиливается работа сердца... все ресурсы организма направляются на обеспечение поистине гигантской мышечной активности. Возникает настоящая «вегетативная буря» (Косицкий Г. Стress и сендрома. — «Известия», 1974, 9 февр.).

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Соболев Ю. Павел Мочалов. М., Жургаз, 1937, с. 175.

вольно солидного веса, которых во время репетиций с трудом я мог только слегка приподнять»<sup>1</sup>.

Далее, художник, работающий с увлечением, способен к более длительному труду и меньше подвергается опасности так называемых профессиональных заболеваний (рук у пианистов, голосовых связок у певцов и т. д.). В специальной литературе встречаются указания на то, что писатели почти никогда не заболевают «писчим спазмом» — профессиональной болезнью писцов и стениографисток, пишущих количественно «гораздо менее писателя, но без всякой эмоции». «...Большие виртуозы при их колossalной выдержке в упражнениях потому не устают быстро и не заболевают, что вкладывают даже в упражнения известную творческую эмоцию, а своему инструменту отдаются со страстью»<sup>2</sup>.

Наконец, от эмоциональности исполнителя зависит в известной мере работа его памяти<sup>3</sup>.

Память, как мы уже знаем, является одним из важных факторов развития художника любого «вида оружия»; особенно велико ее значение для музыкантов-исполнителей, которым приходится выучивать и играть на память множество произведений. Это связано с труд-

<sup>1</sup> Папазян В. По театрам мира. Л.—М., «Искусство», 1937, с. 371. См. также случаи, приведенные в примечании<sup>1</sup> к с. 142.

<sup>2</sup> Сегалин Г. В. Нервно-психическая установка музыкально-одаренного человека. Свердловск, Уралоблрабис, 1927, с. 71, 77.

<sup>3</sup> «Биохимики сделали замечательное открытие, — сообщает виднейший американский нейропсихолог профессор Карл Прибрам. — Рибонуклеиновая кислота (РНК), которая является переносчиком закодированной в ДНК наследственной информации в развивающемся организме, вырабатывается в очень большом количестве при возбуждении нервных клеток» (Прибрам К. Раскопки в стране по имени память. — «Литературная газета», 1967, 26 июля). «Влияние эмоций на память» отмечает и академик П. Анохин («Литературная газета», 1969, 30 апр., с. 11).

ностями, группирующимися вокруг двух самостоятельных, требующих различного подхода проблем: проблемы запоминания (как выучить «найти»?) и проблемы забывания (как сделать, чтобы не забыть на эстраде?). Вторая из этих проблем представляет наибольший практический интерес для учащихся; но рассмотрение ее выходит за рамки настоящей работы<sup>1</sup>. Зато к первой проблеме эмоциональный фактор имеет прямое отношение.

Это отношение выражено в словах Гофмана: «Каждому трудно удержать в памяти то, что не представляет для него интереса, тогда как то, что интересует, запоминается легко... Требуется прежде всего пробудить в вас интерес к пьесам, которые вам предстоит играть»<sup>2</sup>. Другими словами, нужно, чтоб вы не были равнодушны к пьесе, к данному месту в ней, чтоб она (или оно) была для вас «раздражающим предметом», вызывала в вас горячее чувство — тогда она (или оно) запомнится во время работы сама, без специальных усилий<sup>3</sup>.

Читатель, вероятно, потребует доказательств. Вспомните, в таком случае, как четко запоминается какой-нибудь угол дома, не удержавшийся в вашей памяти после того, как вы тысячу раз проходили мимо него, и вдруг однажды выхваченный из ночной темноты внезапно сверкнувшей молнией, поддержанной столь же неожиданным и страшным ударом грома. Вспомните, как непроизвольно и в то же время неизгладимо отпечатываются в памяти слова, интонации, мимика, жесты, обстановка, сопровождавшие трагическую весть о постигшем вас несчастье.

<sup>1</sup> Эта проблема рассматривается в гл. 37 другой книги автора этих строк — «Работа пианиста» (М., 1963; 2-е изд.— 1969).

<sup>2</sup> Гофман И. Цит. соч., с. 175.

<sup>3</sup> «Память — это оборотная сторона страсти» (Бальзак).

«Мы всегда запоминаем то, что связано с большими эмоциональными потрясениями,— замечает известный полярный исследователь Эрнст Кренкель. — Не удивительно, что я помню этот хмурый день 13 февраля (1934 года. — Г. К.), так, словно все произошло вчера»<sup>1</sup>). «Одну только секунду» видел герой чеховского рассказа «Страшная ночь» неожиданно явившийся перед ним гроб, но запомнил его «во всех малейших чертах»— и «розовый, мерцающий искорками, глязет», и «золотой, галунный крест на крышке»<sup>2</sup>. «Навек» врезаются в память Шарля «неровности стен, причудливые выгибы фруктовых деревьев» и прочие «живописные подробности», слившиеся в его воспоминаниях с известием о смерти отца «путем особой мнемотехники, свойственной страданиям»<sup>3</sup>. Путешественник Арсеньев всю жизнь не мог забыть вид того места, где он едва не погиб: «дуплистое дерево с затеской, примятая трава и груда золы на месте угасшего костра — все это так запечатлелось в моей памяти, что потом, хотя прошли многие годы, никакие другие образы не могли заслонить собою воспоминаний об этом случае»<sup>4</sup>.

В чем же тут дело? В том, во-первых, что, когда мы взволнованы, все наши чувства обострены, мы видим и слышим острее: «во время какого-либо огромного потрясения вы можете заметить гораздо больше деталей, чем в обычном состоянии»<sup>5</sup>. А нам уже извест-

<sup>1</sup> Кренкель Э. Мои позывные — RAEM. — «Новый мир», 1971, № 10, с. 147.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Цит. собр. соч., т. 2, с. 80.

<sup>3</sup> Бальзак О. де. Евгения Гранде. Рига, Латгосиздат, 1950. с. 69.

<sup>4</sup> Арсеньев В. К. Сквозь тайгу. М., Географиздат, 1951, с. 67.

<sup>5</sup> Певцов И. П. Беседа об актере, с. 45. «С пронзительной отчетливостью» видит Лубенцов в то мгновение, когда ему сообщают о бегстве Воробейцева, и «тонкие морщины на сгибах пальцев больших рук генерала Куприянова», и «чуть колышущуюся тень листры, потревоженной тяжелыми шагами генерала», и «раскачивающуюся, как маятник, медную бляшку, привязанную витой веревочкой к «кольцу ключа, вставленного в замок тяжелой темнокоричневой с черными прожилками двери» (Казакевич Эм. Дом на площади. —

но, что когда мы видим и слышим острее, то и запоминаем лучше.

Но дело не только в этом. Дело еще в том, что взволнованная душа восприимчивее, впечатления проникают в нее легче, глубже, укладываются прочнее. Сургуч надо разогреть, чтобы врезать в него изображение; в холодной душе так же трудно оставить глубокий и прочный след, как отлить что-либо из холодного чугуна.

Вывод из этого, стало быть, тот же, что и в вопросе о путях к мастерству, о волнении и т. д. Любите! Влюбитесь в то произведение, которое вы хотите выучить на память. Та музыка, которая вас потрясет, тронет, взволнует до глубины души, — запомнится<sup>1</sup>. Если же вы занимаетесь с холодной душой и пьеса (имеется в виду, конечно, посильная пьеса) никак не держится в памяти — пеняйте на себя, на вашу холодную душу. Ибо трудно и малоэффективно учить на память «холодным способом»: запоминание перестает быть проблемой лишь при горячей отливке.

\*

На протяжении данной главы учащемуся все время предъявляется одно и то же требование, дается один и тот же совет. Влюбитесь! Работайте с увлечением, со страстью! Но влюбиться по заказу, как известно, нельзя. Что же делать тому учащемуся, у которого это, не-

В кн.: Литературная Москва, вып. 1. М., Гослитиздат, 1956, с. 378). Ср. аналогичные ситуации в рассказе Юрия Нагибина «Павлик» («Знамя», 1959, № 8, с. 132), в повести Ильи Константиновского «Первый арест» («Новый мир», 1959, № 12, с. 138), в романе Конан-Дойля «Белый отряд» (Собр. соч., т. 5. М., «Правда», 1966, с. 399).

<sup>1</sup> По-французски «учить, знать наизусть» — apprendre, savoir par coeur, то есть дословно: сердцем.

смотря на все старания, не получается, кто, сколько ни бьется, никак не может пробудить в себе страстного желания овладеть разучиваемыми произведениями?

Проще всего сказать: в таком случае не надо заниматься искусством. Подобного мнения придерживался, например, такой опытный, вдумчивый, авторитетный педагог, как Лешетицкий. Он справедливо утверждал, что многие из так называемых профессиональных недостатков не являются непреодолимыми препятствиями, для пианистической карьеры, что, скажем, посредственный слух, несовершенная рука поддаются значительному развитию; но если темпераменту ученика не хватает страстности, если у человека нет чувства к музыке—тогда дело становится безнадежным: «...Трудно) переделать темперамент... Чувство... нельзя создать,, можно лишь сделать его немножко более тонким... Флегматичный ученик, какими бы он ни обладал другими прекрасными качествами, способен довести учителя до отчаяния...»<sup>1</sup>.

Однако в подобных случаях требуется большая осторожность, так как легко ошибиться в диагнозе. Может оказаться, что флегматичность ученика только кажущаяся, что дело вовсе не в ней, а в том, что ученику не нравятся, не «раздражают» его те «предметы», в которые ему предлагается влюбиться. Не всякая девушка возбуждает страсть хотя бы и в самом пылком юноше; не всякое «слышу» вызывает ответное «хочу». Бывает, что учитель «включает» такие «слышу», провода от которых в нервной «сети» ученика ведут к пустым патронам. В раздражении учитель решает, что имеет дело с безнадежным флегматиком, в нервную систему которого природа не ввинтила нужных «лампочек». В действительности же «освети-

<sup>1</sup> Bree M. Die Grundlage der Methode Leschetizky, S. 80—81,

тельная сеть» ученика — в порядке и располагает «лампочками» достаточной мощности: все дело в том, чтобы нащупать надлежащий «включатель». В переводе с иносказательного языка на простую речь это означает, что корень зла часто не в отсутствии у ученика чувства к музыке, а в отсутствии у него чувства к той музыке (репертуару, трактовке, звучности), которую ему навязывают, и что в таком случае нужно, может быть, дать ученику другую пьесу, изменить в какой-то мере характер указаний, а порой и переменить учителя — если индивидуальность его слишком сильно расходится с индивидуальностью ученика<sup>1</sup>.

Такое резкое расхождение индивидуальностей, художественных идеалов учителя и ученика, упорно препятствующее успешности занятий, и является чаще всего причиной указанных ошибок в определении данных учащегося, ошибок, от которых не застрахованы даже выдающиеся «диагности» в области художественной педагогики. Лучшее тому доказательство — сам Лешетицкий, удаливший как безнадежного своего ученика Задору, который, перейдя к другому педагогу (Бузони), сделался через некоторое время известным пианистом. Дело тут не в том, что Бузони был лучшим педагогом, чем Лешетицкий: скорее наоборот. Но у Задоры с Лешетицким не было достаточного художественного контакта, общего языка в музыке, который нашелся у Задоры с Бузони. Этот пример показывает, как важно, «чтобы тот, от кого мы хотим научиться, соответствовал нам по своей художественной природе...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Бывает, — замечает профессор Б. М. Рейнгбальд, — дарование ученика не соответствует индивидуальности учителя. Значит, нужно вовремя направить ученика туда, где он найдет благоприятную почву для развития» (Цит. по кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 160).

<sup>2</sup> Да вы д об В. Н. Рассказ о прошлом, с. 102.

Но и тогда, когда безуспешные перемены «включателя» убеждают в том, что диагноз поставлен правильно и ученику действительно не хватает «великого умения хотеть» (Горький), — и тогда еще рано падать духом и опускать руки. Мы видели уже, что в человеке могут быть выработаны различные умения, нужные художнику: умение воображать, умение запоминать, умение видеть, умение сосредоточиваться, умение владеть собой на эстраде, умение трудиться. Умение хотеть — тоже дело наживное: «как всё в человеке — оно воспитывается», — справедливо утверждает Горький.

Каким же путем воспитывается «умение хотеть»? Оно воспитывается трудом, упорной ежедневной работой. Тут имеет место диалектическое взаимодействие причины и следствия: труд вырастает из «хотения», но и «хотение» вырастает из труда. «Вдохновение, — говорил Чайковский Грабарю, — рождается только из труда и во время труда»<sup>1</sup>. Точно такое же мнение высказывал Николай Островский: «вдохновение приходит во время труда»<sup>2</sup>. Вдохновение повадкой напоминает ленивого медведя, сладко спящего в своей берлоге; нужно долго, как зверя вилами, «колоть» капризное божество трудом, чтоб оно нехотя проснулось и, сердито взревев, вылезло наружу. Именно это имеет в виду Шаляпин, заявляя, что «сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее»; он сравнивает труд художника с «куском плотной земли..., известным образом приспособленным», от которого необходимо оттолкнуться «самолету» вдохновения, чтобы полететь «в неведомые

<sup>1</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь, с. 84.

<sup>2</sup> Островский Н. Речи, статьи, письма, с. 41.

высоты стратосферы» (разрядка моя. — Г. К.)<sup>1</sup>. В неудаче таких полетов чаще всего виновата плохая, небрежная подготовительная работа «на земле»; за недостатком любви и вдохновения чаще всего скрывается недостаток терпения и умения добудиться могучих сил, дремлющих в глубине души человека.

Поэтому никоим образом нельзя возводить в правило парадоксальный эксперимент скульптора Антона Кольского, убедившего однажды художника Серова «морить» себя художественным «голодом» (то есть не подпускать себя к рисованию, пока не захочется «нестерпимо»), чтобы нагулять хороший «аппетит» к работе<sup>2</sup>. Аппетит, как известно, приходит не только, когда наголодался, но и «во время еды». Ожидать же в бездействии прихода «хотения» — штука рискованная и малоэффективная. «До сих пор широко распространено мнение, что писатель и поэт могут работать лишь в минуты вдохновения, — замечает Николай Островский. — Не потому ли многие писатели годами ждут этого вдохновения и ничего не пишут?.. Писатель должен работать так же честно, как и каждый строитель нашей страны, — во всякую погоду, при хорошем и плохом настроении..»<sup>3</sup>. «Вдохновения нельзя выжидать... — доказывал Чайковский. — Вдохновение... не любит посещать ленивых... Это такой гость, который не всегда является на первый зов. Между тем, работать нужно всегда, и настоящий честный артист не может сидеть, сложа руки, под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаться идти навстречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть

<sup>1</sup> Шаляпин Ф. И. Мaska и душа, с. 97—98.

<sup>2</sup> Серов В. А. Письмо к О. Ф. Трубниковой — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 499.

<sup>3</sup> Островский Н. Речи, статьи, письма, с. 41.

и верить, и вдохновение явится тому, кто сумел победить свое нерасположение»<sup>1</sup>.

Это правильный, единственно правильный совет. Так поступало и поступает подавляющее большинство мастеров искусства, в том числе и все те высокоталантливые и гениальные художники, героический труд которых приводился в пример в этой главе. «Нет никакого сомнения, — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк, — что даже и величайшие музыкальные гении работали иногда не согретые вдохновением... Со мной очень редко случаются те нерасположения, о которых я говорил выше. Я это приписываю тому, что одарен терпением и приучил себя никогда не поддаваться неохоте. Я научился побеждать себя... Я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю над собой железной волей, и когда нет особенной охоты к занятиям, то всегда умею заставить себя превозмочь нерасположение и увлечься»<sup>2</sup>. «Я каждое утро сажусь за работу и пишу, — рассказывал он же Грабарю, — и если из этого ничего не получается сегодня, я завтра сажусь за ту же работу снова, я пишу, пишу день, два, десять дней, не отчаявшись, если все еще ничего не выходит, а на одиннадцатый день, глядишь, что-нибудь путное и выйдет»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. — Полн. собр. соч., т. 7, с 154, см. также с. 315.

<sup>2</sup> Там же, т. 7, с. 154; т. 8, с. 124.

<sup>3</sup> Грабарь И. Моя жизнь, с. 84.

Подойдя однажды к ученику, сидевшему без дела у мольберта, В. А. Серов спросил: «Что так, нет охоты? — Ничего не выходит. Смотреть противно! — говорит тот. — А вы все-таки попробуйте. Сначала будет плохо, появится злость... Ведь злость помогает! Глядишь — потом и интерес, вроде аппетита. А там... Да ну же, ну! Попробуйте через неохоту. Нечего ждать вдохновенья — сами идите к нему» (Ульянов Н. П. Мои встречи, с. 109—110);

Однако этим правильным советом еще не вполне решается вопрос об источниках «хотения». Прежде всего, следует заметить, что Чайковский и другие подразумевают, конечно, не всякий труд, а труд умелый и осмысленный, то есть направленный к какой-то цели. Но и не всякая цель способна пробудить в человеке то страстное желание, которое движет горы. «Великая энергия рождается лишь для великой цели». Недостойный замысел, мелкая или неверная цель (это относится к трактовке так же, как и к репертуару) могут породить только ложную страсть — «злое упорство» карьера-иста или истерическую «экзажерацию» маньяка. А из ложной страсти нет дороги в истинное мастерство, в настоящее искусство.

Но не стоит ли только что сказанное в противоречии с ранее приводившимися доводами и примерами? Ведь речь в них шла о влюбленности художника не только в замысле в целом, но и в каждую по очереди деталь этого замысла, о страстном и неутомимом «преследовании» пассажа, интонации, оттенка краски или звучания, о готовности потратить «в год труды» ради какого-нибудь «чуть-чуть». Шаляпин мог «с утра до вечера» носиться не только с «мечтаемым образом» Мефистофеля, но и с мыслью о том, как «профильтно» обнять Юдифь. Надолго «сошелся свет клином» для Горького на ненаходимом слове, для Чистякова — на форме уха, для Сурикова — на росписи дуг в «Утре стрелецкой казни»: «А дуги-то, телеги для «Стрельцов» — это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь — это самое важное во всей картине... И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил... Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться» (разрядка моя. — Г. К.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Евдокимов И. Суриков. М.—Л., «Искусство», 1940, с. 59.

Неужто же все это — одно слово в рассказе, ухо на портрете, дуги и колеса на картине, жест, каким Олоферн должен обнять Юдифь, — может быть названо великими целями? Нет, конечно. Но эти малые цели составляют необходимые ступени на пути к большой цели — к воплощению значительного образа, задуманного художником, и именно — и только — как таковые они интересуют и увлекают последнего, на какое-то время становятся для него «самым важным во всей картине». Страсть художника временно сосредоточивается на них, как кипит и клокочет великая река вокруг малейшего затора, мешающего ей нести к морю свои могучие воды. Так сконцентрировались временно на ближайшей цели, на преодолении ближайшего препятствия все чувства молодогвардейца Виктора Петрова, который раньше все думал об отце и о мести за него, а в решительную минуту «совершенно забыл об этом», ибо «все его душевые силы ушли на то, чтобы незаметно подкрасться к часовому»<sup>1</sup>. Так переливались в хладнокровную выдержку и меткость стрельбы горячие чувства любви к родине, боли за погибших родных, ненависти к захватчикам у тысяч советских снайперов в годы Великой Отечественной войны. «Рая больше ни о чем не помнила. Если вспомнить, промахнусь... А нужно обязательно снять пулеметчика — он мешает... Теперь она не думала: «он убил Алю» или «он немец», она думала — он мешает»<sup>2</sup>.

Итак, рабочее членение целого на отдельные «куски и задачи» (Станиславский), страстные поиски средств овладеть каждой становящейся на дороге к образу

<sup>1</sup> Фадеев А. Молодая гвардия, с. 472.

<sup>2</sup> Эренбург И. Буря, с. 368. Ср. также: Хемингуэй Э. Непобежденный. — Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., «Художественная литература», 1968, с. 169.

«малой целью» не только допустимы, но совершенно необходимы. Однако такое членение может иметь место лишь при одном обязательном условии: если, говоря словами Станиславского, «все без исключения задачи и их короткие линии жизни роли... направлены в одну сторону — к сверхзадаче», то есть к художественному раскрытию идеи произведения, так что «из них создается одна сплошная сквозная линия, тянущаяся через всю пьесу»<sup>1</sup>. Если же это «сквозное действие» утрачивается, если «короткие линии» исполнительского замысла направлены в разные стороны и та или иная «малая цель» превращается в самоцель для исполнителя, то как бы интересно и увлекательно ни выглядела сама по себе такая «малая» задача, — она сведет артиста с пути, приведет его к холодным формалистическим выдумкам, далеким от настоящего искусства.

\*

Подведем итоги нашего исследования. Три главных звена выделили мы в цепи психологических предпосылок успешности пианистической работы: ясное видение цели, сосредоточенное на ней внимание, страстную и настойчивую волю к ее достижению. Наличие этих предпосылок еще не гарантирует приобретения пианистического мастерства<sup>2</sup>; но врата к нему открываются лишь тому, кто работает, соблюдая эти три условия.

Собственно, вывод этот не нов и относится не к одним пианистам. Из приводившихся в книге свидетельств

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1, с. 514, 515, 527, 528.

<sup>2</sup> Пути выработки такового рассматриваются автором в упомянутой книге «Работа пианиста».

художников различных специальностей видно, что те же качества необходимы для достижения мастерства в любой области искусства. И не только искусства. Еще Маркс указывал, что «целесообразная воля, выражающаяся во внимании» (разрядка моя—Г. К.),— основное условие успешности всякого трудового процесса<sup>1</sup>.

Но, видимо, учащиеся-пианисты—да и не только они—не вдумывались до сих пор достаточно во все эти слова и свидетельства, не придавали им должного веса и значения по отношению к своей собственной работе. Это понятно. По-разному—гласит немецкая поговорка—стоит человек на берегу реки до и после того, как он ее переплыл. Нужно «переплыть реку» или, по крайней мере, проплыть по ней изрядный кусок, чтобы уяснилась важность многих «простых» истин, раскрылся их действительный, глубокий смысл.

Настоящая книга представляет собой попытку раскрыть этот смысл—в отношении указанных понятий—тем многочисленным молодым пианистам, которые, так сказать, барахтаются в воде и не знают, как достичь берега. Если книга сколько-нибудь облегчит им эту задачу—автор считет свои намерения выполненными.

<sup>1</sup> Маркс К. Капитал, т. 1. Цит. изд., с. 189.

## Приложение

---

### ПСИХОТЕХНИЧЕСКАЯ ШКОЛА ПЕРЕД СУДОМ О. ШУЛЬПЯКОВА

Несколько лет тому назад вышла книга О. Шульпякова «Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии» (Л., «Музыка», 1973). Книга эта в основном посвящена вопросам скрипичной педагогики. Однако, как указывает ее автор во введении, «ряд положений имеет, несомненно более широкое значение, относясь в одинаковой степени не только к педагогике скрипичной, но и к виолончельной или фортепианной. Наконец, в работе содержатся и принципиальные установки, которые касаются основ музыкально-исполнительского процесса в целом, вне зависимости от его инструментальной специфики (с. 3).

В плане этих «принципиальных установок», касающихся «основ музыкально-исполнительского процесса в целом», О. Шульпяков подвергает, в частности, критическому рассмотрению так называемую психотехническую школу в фортепианной педагогике, останавливааясь особенно подробно на книге «У врат мастерства» автора этих строк, которого О. Шульпяков именует «ярчайшим представителем» названной школы в советской музыкальной педагогике (с. 12).

О. Шульпяков отдает должное заслугам этой школы, подчеркнувшей — в противовес «анатомо-физиологической» школе, сосредоточившей все внимание на анализе движений исполнителя,—основополагающее значение художественной цели, слухового образа, ради звукового воплощения которого «двигается» музыкант-исполнитель. Но, по мнению Шульпякова, и психотехническая школа, в свою очередь, повинна в односторонности: она якобы сводит все дело к «смотре-

нию в цель» и недооценивает роль движений, техники, без работы над которой невозможно полноценно воплотить в звуках задуманный образ. Таким образом в изображении Шульпякова анатомо-физиологическая и психотехническая школы предстают как две противоположные крайности, между которыми нужно найти средний путь, некую «золотую середину», синтезирующую сильные стороны обеих этих школ, уделяющую внимание *и* цели, *и* средствам, *и* слуху, *и* технике, *и* звуковому образу, *и* движениям.

Схема, что и говорить, соблазнительно изящная, подкупающая своей стройностью. Беда только в том, что она — по крайней мере, поскольку дело касается психотехнической школы, — очень мало соответствует действительности.

В самом деле, откуда Шульпяков взял, будто психотехническая школа недооценивает значение работы над движениями? В доказательство этого он приводит ряд цитат из названной моей книги. Но все эти цитаты свидетельствуют совсем не о том, что хочет доказать Шульпяков. Они направлены против работы над движениями не вообще, а только в определенном понимании таковой. Дело в том, что работу эту можно понимать по-разному. Анатомо-физиологическая школа понимала ее как осознавание исполнителем всех элементов движения, поддающихся научному анализу; она фиксировала внимание играющего на расчете угловых градусов, образуемых сочленениями руки, на отсчете граммов, на которые увеличивается или уменьшается в том или ином случае весовая «нагрузка», на детализации «мышечной структуры» движения и т. п. Против такой и только такой «работы над движениями» выступила «психотехническая» школа, включая и автора этих строк; и критика эта остается и по сие время полностью обоснованной и справедливой, и никто, в том числе и Шульпяков, еще не сумел привести ни одного довода в защиту подобных методов работы. У Шульпякова речь по существу идет о другом — об осознании ощущений, испытываемых исполнителем во время движения. Но кто же из крупных теоретиков и практиков «психотехнического» направления возражал когда-либо против этого, отрицал необходимость «работы над движениями» в этом смысле? Разве мало писал о движениях один из основоположников данного направления — Бузони? Разве не о движениях идет речь в самим же Шульпяковым приводимых — на с. 40 его книжки — словах Гофмана, того Гофмана, которого он же в другом месте (с. 12) также причисляет к представителям названного направления? Разве не о том же говорится во многих местах различных работ автора этих строк?

Таков же и характер приводимых Шульпяковым цитат. Все они, как нетрудно убедиться, направлены против «анатомо-физиологической» тенденции ввести в сознание исполнителя вышеупомянутые

углы, граммы нагрузки и т. п. а вовсе не ощущения от движений и не «общее представление» о последних. «В отношении ряда деталей двигательного процесса (точая градуировка углов, нагрузок и т. п.) «мы ничему не можем научить тело» и т. д. (разрядка моя. — Г. К.) — говорится, например, в одной из таких цитат (см. с. 51 книги Шульпякова). Почему же Шульпяков не обращает внимания на выделенные здесь слова, на каком основании подменяет авторское ограничительное толкование расширительным? Почему, цитируя на с. 16 другое мое высказывание (см. с. 20, строки 12—14 настоящей книги), он снова игнорирует имеющуюся в нем ограничительную оговорку («в основном»)? Мало того: к цитируемому Шульпяковым месту имеется ведь авторское примечание, где опять-таки прямо говорится: «Все сказанное не означает, конечно, что двигательная сторона фортепианной игры должна оставаться вовсе вне поля зрения учителя и ученика. Временное обращение внимания последнего на движения возможно и даже необходимо; на определенных этапах работы все педагоги в большей или меньшей степени прибегают к этому средству... Следует добавить, что кинестетические ощущения... все время сопутствуют игре и осознание этих ощущений сплошь и рядом помогает регулировать работу наших мышц» и т. д. (см. с. 20 настоящей книги). Шульпяков опускает это примечание и ни словом не упоминает о нем. Правомерны ли подобные методы полемики?

Точно так же умалчивает Шульпяков и о ряде других мест в моей книге, где я столь же недвусмысленно выступаю против приписываемой мне Шульпяковым точки зрения. Ограничусь двумя примерами. Приводя на с. 27—29 высказывания нескольких мастеров различных искусств о решающей роли «смотрения в цель» для того, чтобы картина, роль, музыкальное исполнение «получились», я тут же оговариваю: «Не все в этих высказываниях выражено одинаково удачно. Некоторые чересчур горячие формулировки Щепкина или Крамского могут быть поняты в том смысле, будто достаточно «смотреть в цель», чтобы автоматически явились нужные движения. Конечно, это не так... «Смотрение в цель» — не магический талисман, не волшебная лампа Аладина, от трения о которую «сама собой» рождается техника. Для выработки последней требуется ряд условий» и т. д. (см. прим. 3 на с. 29 настоящей книги). На с. 147 я снова подчеркиваю: «Да, то чего хочешь, само не придет, техника не «сама собой выходит» из «пения души» (как и из «видения»). В этом отношении приведенные формулировки Чистякова и других, как уже указывалось, неточны, упрощают действительное положение вещей... Без умения, без техники ничего не сделаешь в искусстве» и далее: «Желание,

страсть порождает умение, но не заменяет его — так же, как мать не заменяет дитя. Но у умения, как водится, есть не только мать, но и отец. Отец умения — труд» (с. 148).

Всякому внимательному и непредубежденному читателю подобных мест, да и всей моей книги в целом, должно быть ясно, что я считаю «смотрение в цель» «первым и самым важным» (с. 29), но отнюдь не единственным, необходимым, но не достаточным условием успеха в деятельности исполнителя и вовсе не отрицаю нужности и важности специальной работы над техникой, над движениями — только не в том смысле, как это понимала «анатомо-физиологическая» школа. Конечно, умалчивая об одних моих высказываниях, скажая другие, как это делает Шульпяков, можно «доказать», что угодно. Нельзя только найти истину.

Но если такова моя точка зрения, то почему же, спрашивается, в настоящей книге так мало говорится о самих движениях, о конкретных путях выработки пианистической техники? Да просто потому, что книга эта посвящена другой теме — не самой работе пианиста, а психологическим предпосылкам, способствующим успешности названной работы. Это обстоятельство, ясно подчеркнутое уже самым заглавием и подзаголовком книги, еще специально оговорено в предисловии к ней: «... в книге не затрагивается вовсе пианистическое мастерство как таковое, проблемы интерпретации различных произведений и технических приемов игры (чему автор посвящает другую книгу); исследуется лишь область, расположенная у врат мастерства, в пределах его предпосылок» (см. с. 7; здесь, при цитировании, разрядка мною частично добавлена. — Г. К.). При этих условиях упрекать данную книгу за то, что в ней не рассматриваются движения пианиста и делать из этого вывод, что автор недооценивает эти самые движения, почти равнозначно тому, что, скажем, обвинять автора трактата по политической экономии в пренебрежении к вопросам здравоохранения, поскольку в его трактате не говорится о мерах борьбы с туберкулезом и раком.

Из сказанного ясно, что если Шульпяков хотел судить о взглядах «психотехников» и, в частности, автора этих строк на способы работы над движениями, над «техническими приемами игры», он должен был, не ограничиваясь знакомством с настоящей книгой, обратиться к тем их трудам, где рассматривается эта сторона дела. Такие работы, как известно, существуют. Имеется, например, другая книга автора этих строк — «Работа пианиста», вышедшая задолго до работы Шульпякова (первое издание в 1963, второе — в 1969 году) и представляющая как бы продолжение книги «У врат

мастерства», читатель которой неоднократно (см. с. 7, 157, 167) отсылается автором к этой, второй книге, как содержащей, в отличие от первой, именно описание конкретных путей выработки «пианистического мастерства как такового». Имеются на эту тему и другие работы. По отношению ко всей этой литературе просто смешно было бы продолжать твердить о недооценке работы над техникой, над движениями — так много говорится там об этих проблемах. Шульпяков не счел нужным познакомиться с этими источниками; он пренебрег даже прямыми указаниями на сей счет, содержащимися, как отмечено выше, в критикуемой им книге. Это, разумеется, его дело. Но в таком случае какое же он имел право выносить суждение о взглядах «психотехников» и моих в частности на приемы воспитания моторики, не потрудившись ознакомиться с теми работами, где эти взгляды выражены?

В заключение — небольшой эпизод почти комического свойства. Усердие Шульпякова в розыске доказательств моего будто бы неуважительного отношения к движениям доходит до того, что он усматривает «кriminal» даже в следующем моем замечании: «Ведь цель работы исполнителя — не играть свободно и с удобством, а играть хорошо, свобода же движений есть лишь средство, ценное постольку, поскольку оно способствует достижению этой цели... не то, как чувствует себя исполнитель, а то, что чувствуют слушатели, должно, в конечном счете, определять оценку приемов игры» (с. 22). Приводя эти мои слова на с. 16 своей книги, Шульпяков находит, что в них «довольно явственно проступает пренебрежительное отношение автора к специальному воспитанию двигательной культуры». Но не ясно ли, что в инкриминируемой мне цитате речь идет не о процессе воспитания исполнителя (на разных этапах которого, как уже было сказано выше, «возможно и даже необходимо» обращение внимания на движения), а о конечной цели этого воспитания — о концертных выступлениях готового артиста? Ведь не случайно же говорится там о слушателях, о «конечном счете» в оценке игры. А если так, то против чего же возражает Шульпяков? Неужели он всерьез думает, что конечная цель стремлений и работы исполнителя не в том, чтобы «играть хорошо», а в том, чтобы овладеть такими-то и такими-то двигательными приемами, и что слушатели ходят на концерты не ради музыки, а для любования этими самыми приемами?

## *Содержание*

---

<i>Г. Нейгауз. Несколько слов о Г. М. Когане и его книге</i>	3
<i>Предисловие</i>	6
<i>Глава 1. Постановка вопроса. На что должно быть направлено внимание во время работы за фортепиано?</i>	14
<i>Глава 2. Направление внимания на цель — первое условие успеха в работе. Правильное определение цели; расчленение большой цели на ряд малых. Важность ясного и точного представления о каждой из них; «чуть-чуть». Воспитание способности к такому представлению; память — резервуар воображения; острота и точность восприятия — почва памяти. Умение слышать — основа пианистического мастерства</i>	24
<i>Глава 3. Сосредоточенность — второе условие успеха в работе. Сосредоточенность и распределение внимания. Сосредоточенность и режим работы; сколько часов в день нужно заниматься на рояле? Сосредоточенность и проблема эстрадного волнения; причины волнения и меры борьбы с ним; волнение «в образе» и «вне образа»</i>	62
<i>Глава 4. Желание — третье условие успеха в работе. Различные степени желания; значение страсти. Страстное стремление к цели и «профнепригодность». Страстная «влюбленность» в разучиваемое и проблема запоминания. Воспитание умения хотеть; роль труда. Заключение.</i>	114
<i>Приложение. Психотехническая школа перед судом О. Шульпякова</i>	169

ГРИГОРИЙ МИХАЙЛОВИЧ КОГАН  
У ВРАТ МАСТЕРСТВА

Редактор А. Гапич. Художник Л. Васильева. Худож. редактор Е. Щворак. Техн. редактор Л. Мотина. Корректор А. Каганович. Сдано в набор 26/XII 1975 г. Подписано к печати 26/IV 1977 г. А-04509. Формат бумаги 70x №8<sup>1/2</sup>. Печ. л. 5,5. (Усл. п. л. 7,7.) Уч.-изд. л. 8,0. Тираж 10 000 экз. Изд. №- 3718. Зак. 2233. Цена 57 к. Бумага № 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжно-торговли. ДО9088. Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Коган Г.

К 57      У врат мастерства. Переизд. М., «Сов. композитор», 1977  
176 с.

Книга посвящена психологическим предпосылкам, от которых зависит успех в работе всякого музыканта-исполнителя. При рассмотрении этих вопросов автор привлекает множество материалов, заимствованных из различных искусств и других областей культуры, вскрывая некоторые общие закономерности, свойственные всем видам художественного и вообще умственного труда.

Вот почему книга интересна не только пианистам, но и широкому кругу читателей.