**Устарел ли романтизм?**

Станислав Нейгауз

Публикация Генриха Нейгауза-мл.

В последние годы участились разговоры о том, что пианисты молодого поколения все реже играют произведения композиторов-романтиков, особенно Шопена, а если играют, то качество исполнения отстает от качества исполнения классиков и композиторов постромантизма и новой музыки. Об этом говорят и результаты последних шопеновских конкурсов, и тот факт, что в последние годы все реже можно увидеть на афишах программы монографических концертов, посвященных Шопену, Шуману, Шуберту и другим романтикам. А ведь совсем не так давно такие пианисты как Игумнов, Оборин, Софроницкий, Нейгауз, давали очень часто (иногда по нескольку раз в году) концерты-монографии из произведений этих композиторов.

Все чаще слышишь в применении к пианистам выражение «минус 19», которое должно означать, что данный пианист не играет (не хочет или не умеет играть) композиторов 19 века, то есть романтиков, и снисходительные реплики некоторых музыкантов, что эти композиторы «устарели». Этим последним мне хочется напомнить, что великое искусство (а искусство Шопена и Шумана именно таково) никогда не может устареть. Для нас критерий должен быть один – велико или мало, прекрасно или плохо, и мы, профессионалы, должны пропагандировать все великое и прекрасное, что создано человечеством, и противодействовать тенденции пассивно плестись за модой. О причинах некоторого охлаждения современных исполнителей к романтикам здесь говорить не буду – тема очень обширна и сложна.

Скажу только о некоторых трудностях, возникших при исполнении Шопена. Наряду с Моцартом и поздним Бетховеном, Шопен является «трудным» для исполнителя композитором.

В чем эта трудность?

Мне кажется, что основательная трудность заключается в максимальном приближении к той степени одухотворенности, которая так свойственна этим авторам. Иногда, когда слушаешь этих авторов в хорошем исполнении, кажется, будто слышишь не звуки рояля, а живой голос души, преисполненный великой доброты и любви к людям и жизни. Чтобы приблизиться к этой ступени одухотворенности, исполнителю необходимы величайшая искренность и страстная влюбленность в произведения этих авторов, которая одна только способна оградить его от перевеса материала – пусть даже очень добросовестного и красивого самого по себе – над духом сочинения, от малейшей фальши интонации, и помочь исполнителю найти правду, естественность и ту меру свободы проявления своего «я», которая необходима и допустима у данного автора. Шопен как никто другой чувствителен к мере этой любви и искренности и требует в работе того жара и того духовного напряжения, которые мы называем вдохновением, а также величайшей совести в выборе тех или иных вариантов фразировки, темпов и т. д.

Советская пианистическая школа дала миру немало выдающихся пианистов, и было бы печально, если бы эта традиция нарушилась. Тем, кто внимательно прочтет статью Пастернака о Шопене, станет ясно, что она не только и не столько о Шопене, сколько о творчестве вообще, и они извлекут из нее много полезного для своей работы.

Б. Л. Пастернак

Шопен

Легко быть реалистом в живописи, искусстве, зрительно обращенном к внешнему миру. Но что значит реализм в музыке? Нигде условность и уклончивость не прощаются так, как в ней, ни одна область творчества не овеяна так духом романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого, начала произвольности. И, однако, и тут все зиждется на исключениях. Их множество, и они составляют историю музыки. Есть, однако, еще исключения из исключений. Их два – Бах и Шопен.

Эти главные столпы и создатели инструментальной музыки не кажутся нам героями вымысла, фантастическими фигурами. Это – олицетворенные достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук.

Говоря о реализме в музыке, мы вовсе не имеем в виду иллюстративного начала музыки, оперной или программной. Речь совсем об ином.

Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую степень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется. Как мало нужно для его процветания! В его распоряжении ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность, - все формы искусственности к его услугам.

Совсем в ином положении художник-реалист. Его деятельность – крест и предопределение. Ни тени вольничания, никакой блажи. Ему ли играть и развлекаться, когда его будущность сама играет им, когда он – ее игрушка!

И прежде всего. Что делает художника реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, думается нам, - и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность.

Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурою, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одинокий род существования.

\*\*\*

Главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии, без конца выделывающей голосом одно и то же, это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения. Она могущественна не только в смысле своего действия на нас. Могущественна она и в том смысле, что черты ее деспотизма испытывал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отделке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования.

Например, тема третьего, E-dur-ного этюда доставила бы автору славу лучших песенных собраний Шумана и при более общих и умеренных разрешениях. Но нет! Для Шопена эта мелодия была представительницей действительности, за ней стоял какой-то реальный образ или случай (однажды, когда его любимый ученик играл эту вещь, Шопен поднял кверху сжатые руки с восклицанием: «О, моя родина!»), и вот, умножая до изнеможения проходящие и модуляции, приходилось до последнего полутона перебирать секунды и терции среднего голоса, чтобы остаться верным всем журчаньям и переливам этой подмывающей темы, этого прообраза, чтобы не уклониться от правды.

Или в gis-moll-ном, восемнадцатом этюде в терцию с зимней дорогой (это содержание чаще приписывают C-dur-ному этюду, седьмому) настроение, подобное элегизму Шуберта, могло быть достигнуто с меньшими затратами. Но нет! Выраженью подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути все время перечеркивали вкось плывущие белые хлопья, а под другим углом пересекал свинцовый черный горизонт, и этот кропотливый узор разлуки мог передать только такой, хроматически мелькающий с пропаданьями, омертвело звенящий, замирающий минор.

Или в баркароле впечатление, сходное с «Песнью венецианского гондольера» Мендельсона, можно было получить более скромными средствами, и тогда именно это была бы та поэтическая приблизительность, которую обычно связываешь с такими заглавиями. Но нет! Маслянисто круглились и разбегались огни набережной в черной выгибающейся воде, сталкивались волны, люди, речи и лодки, и для того, чтобы это запечатлеть, сама баркарола, вся, как есть, со всеми своими арпеджиями, трелями и форшлагами, должна была, как цельный бассейн, ходить вверх и вниз, и взлетать , и шлепаться на своем органном пункте, глухо оглашаемая мажорно-минорными содроганиями своей гармонической стихии.

Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая. Оттого такой стук капель в Des-dur-ной прелюдии, оттого наскакивает кавалерийский эскадрон с эстрады на слушателя в As-dur-ном полонезе, оттого низвергаются водопады на горную дорогу в последней части h-moll-ной сонаты, оттого нечаянно распахивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного F-dur-ного ноктюрна.

\*\*\*

Шопен ездил, концертировал, полжизни прожил в Париже. Его многие знали. О нем есть свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз. В этих отзывах много ценного, но еще больше разговоров об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере. До чего превратно и несообразно выражает подчас свои восторги человечество! Всего меньше русалок и саламандр было в этом человеке, и, наоборот, сплошным роем романтических мотыльков и эльфов кишели вокруг него великосветские гостиные, когда, поднимаясь из-за рояля, он проходил через их расступающийся строй, феноменально определенный, гениальный, сдержанно насмешливый и до смерти утомленный писанием по ночам и дневными занятиями с учениками. Говорят, что часто после таких вечеров, чтобы вывести общество из оцепенения, в которое его погружали эти импровизации, Шопен незаметно прокрадывался в переднюю к какому-нибудь зеркалу, приводил в беспорядок галстук и волосы и, вернувшись в гостиную с измененной внешностью, начинал изображать смешные номера с текстом своего сочинения – знатного английского путешественника, восторженную парижанку, бедного старика еврея. Очевидно, большой трагический дар немыслим без чувства объективности, а чувство объективности не обходится без мимической жилки.

Замечательно, что, куда ни уводит нас Шопен и что нам ни показывает, мы всегда отдаемся его вымыслам без насилия над чувством уместности, без умственной неловкости. Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку. Это рыцарские преданья в обработке Мишле или Пушкина, а не косматая голоногая сказка в рогатом шлеме. Особенно велика печать этой серьезности на самом шопеновском в Шопене – на его этюдах.

Этюды Шопена, названные техническими руководствами, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину писал человек двадцати лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому и общему, чем игре на рояле. Значение Шопена шире Музыки. Его деятельность кажется нам ее вторичным открытием.

1945

----------------

Обе статьи были опубликованы в консерваторской стенгазете в начале 70-х годов прошлого века. Отец подчеркивает, что Пастернак пишет «не только и не столько о Шопене, сколько о творчестве вообще». Трудно не согласиться с этой характеристикой. Но мне крайне трудно согласиться с такими аналогиями, как зимняя дорога, стук капель, кавалерийский эскадрон, да и с другими пастернаковскими сравнениями. Впрочем, я не одинок в своем мнении. Интересно привести в пример слова гениального польского композитора К. Шимановского о Шопене: «Романтический пафос многих его сочинений кажется порой словно извне отраженным блеском зарева, издалека долетевшим эхом жалобы. Однако не в пафосе кроется настоящее очарование его музыки. Наоборот, этот пафос породил легенды о таинственном человеке, живущем в зачарованном кругу духовного одиночества, непонятном даже для Адама Мицкевича, - одиночества несомненного, несмотря на внешность светского человека и petit-maitre. Пафос этот рождал также сказки о «литературщине», якобы свойственной его произведениям, уродующей их фамильярностью и пустой болтовней старых дам, «учениц его учеников», приписывающих шопеновским творениям чуждое им банальное содержание и утверждающих, что та или иная мазурка будто бы изображает «сцену в корчме», что в Полонезе As-dur «развеваются крылья гусар», что в Полонезе-фантазии слышны цимбалы Янкеля, а в этюде c-moll изображена революция». Впрочем, тема «Пастернак и музыка», как и в меру допустимое сравнение шопеновского произведение с каким-либо событием, описанием природы или патриотических чувств выходит далеко за рамки журнальной статьи.

Г. Нейгауз-мл