

АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ
ЮРИЙ ЗИЛЬБЕРМАН

**ВЕЛИКИЕ
МУЗЫКАНТЫ-
ИСПОЛНИТЕЛИ
ИЗ «ЧЕРТЫ
ОСЕДЛОСТИ»
РОССИИ**

Юрий Зильберман
**Великие музыканты-
исполнители из «черты
оседлости» России**

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63619421
ISBN 9785005301758*

Аннотация

Книгу о великих исполнителях из черты оседлости писать трудно потому, что данные о них содержатся в разных источниках: от словарей до специальных исследований. Автор сохранил текст различных словарей, энциклопедий, иногда добавив к ним текст исследователей, либо свой. Ссылки в конце книги даны для тех, кто интересуется исполнением.

Содержание

Самуил Файнберг (1890 – 1962)	28
Александр Браиловский (1896—1976)	33
Розина Левина (1880 – 1976)	41
Шура (Александр) Черкасский (1909—1995)	50
Владимир Горовиц (1903—1989)	58
Бенно Моисеевич (1890—1963)	85
Симон Барер (1896—1951)	92
Гринберг Мария (1908 – 1978)	97
Рейнгвальд Берта (1897—1944)	105
Эмиль Гилельс (1916 – 1985)	112
Конец ознакомительного фрагмента.	116

Великие музыканты-исполнители из «черты оседлости» России

...с положением, что евреи – избранный народ, я никогда полностью не соглашалась. Мне казалось, да и сейчас кажется, правильное считать, что не Бог избрал евреев, но евреи были первым народом, избравшим Бога, первым народом в истории, совершившим нечто воистину революционное, и этот выбор и сделал еврейский народ единственным в своем роде.

Голда Меир

...исполнительство уже композиторства по исходному материалу, но шире по конечному результату;

общественный «продукт» его – живая музыка, живые

чувства, в то время как общественный «продукт»

композиторства – мертвые значки, так сказать,

«труп» или «мумия» музыки и породивших ее чувств.

Григорий Коган.

Но всё это роскошество продолжалось всего 2 — 3 поколения.

ISBN 978-5-0053-0175-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Рихард Вагнер умер в 1883 году в Венеции. Он ушел из жизни, ненавидя все еврейское в музыке и даже написал статью, с названием «Еврейство в музыке», критикуя «Новый музыкальный журнал» («Neue Zeitschrift für Musik») за поднятие темы о «еврейском художественном вкусе». Вагнер отказывает евреям во всем, начиная от «вкуса» и заканчивая «служением Иегове» (а по сути: музыкальности). Говорят, что композитор перед своей внезапной смертью, даже заключил контракт с дирекцией Байройтского театра, что не будет здороваться с дирижером-евреем.

Прошло всего 40 лет и Арнольд Шёнберг – еврей, во время прогулки со своим другом Йозефом Руфером объявил о своем открытии метода композиции с 12 тонами: *«Я сделал открытие, которое обеспечит превосходство немецкой музыки на следующие сто лет»* [14]. Следующие сто лет, по предсказанию А. Шёнберга, действительно были ПРИОРИТЕТОМ, но не композиции, а еврейского исполнительства (фортепиано, струнные). Началось все с Миши Эльмана, Владимира Горовица, Тоши Зейделя, Александра Браиловского, Яши Хейфеца, Бенно Моисеевича, Мирона Полякина, Шуры Черкасского, Исаака Стерна, Эмиля Гилельса и многих, многих других, вышедших из пресловутой «ЧЕР-

ТЫ ОСЕДЛОСТИ» еврейского населения [71].

В «Музыкально-энциклопедическом словаре» 1991 года издания [12] указаны около 400 музыкантов, рожденных на территории черты оседлости еврейского населения! Среди них имена, известные миру: исполнителей-великанов, чье искусство оказало влияние на мировые школы! Исполнители, масштаба Давида Ойстраха, Яши Хейфеца, Владимира Горовица, Бенно Моисеевича! Почти все они, за редким исключением, выходцы из так называемой черты оседлости, т.е. места компактного проживания евреев в Российской Империи.

В статье в польском журнале, названной «Великие украинцы» [6], предложено четыре версии-концепции появления в черте оседлости великих исполнителей: «интернационализм городов», «климатическая», «удачные годы», «евреи, покинувшие черту оседлости». В той же статье исследовались страны, которые выдвинули на мировую арену исполнителей «экстра класса». Например, «черта оседлости» может похвастаться **восемью** пианистами: *Владимир Горовиц, Симон Барер, Александр Брайловский, Бенно Моисеевич, Александр (Шура) Черкасский, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Роза Тамаркина*, а Польша, давшая миру «глыб-пианистов» – всего **четырьмя**: *Игнацы Ян Падеревский, Игнацы Фридман, Иосиф Гофман, Артур Рубинштейн*. У скрипачей процент известных, оказавших влияние на становление мировой музыкальной культуры, оказался еще больше: *Исаак Стерн,*

Натан Мильштейн, Михаил (Миша) Эльман, Антон (Тоша) Зейдель, Иосиф (Яша) Хейфец, Натан (Тосси) Спиваковский, Самуил Фурер, Мирон Полякин, Михаил Фихтенгольц, Елизавета (Лиза) Гилельс, Леонид Коган, Давид Ойстрах, Борис (Буся) Гольдштейн, Юлиан Ситковецкий. Получается, что страна (имперская Россия), население которой едва достигало 2% мирового, дала чуть ли не 20% всех исполнителей, получивших известность в XX в.

Ведь не «климатическим» же фактором стало влияние скрипичной школы на мировую исполнительскую скрипичную школу? Не «интернационализмом» городов Украины, Белоруссии, Польши, Литвы можно объяснить, скажем, вибрирование почти каждого звука, плотность смычка, техническое совершенство исполнителей-евреев? Да и не «удачными годами рождения» гениев (в основном, 1890 – 1910 г.р., а в статье есть Приложение №5, где выписаны фамилии гениев за 97 лет – 1830—1927 – ни в одном году больше 9 -13 фамилий нет).

Так возникла идея написать о евреях-исполнителях, родившихся в черте оседлости имперской России и добившихся мирового признания.

Самым главным было предложить версию-концепцию – вот это казалось непосильным. Некоторые историки и музыканты просто отказывались принять во внимание национальность. Другие – ссылались на то, что среди, например,

пианистов выделено имя Бенно Моисеевича, родившегося в XIX веке (1890), а некоторые – вообще отрицали еврейство, указывая на Генриха Нейгауза, Феликса Блуменфельда, Святослава Рихтера, то есть – «русских немцев».

Проанализировав историю России и Советского Союза, вновь обращаешь внимание на значительную роль евреев в искусстве. Почему? Надеюсь, что это и «дух свободы», и любовь к музицированию, и стремление быть лучше других, и наличие определенных педагогов-гениев и способность к конструктивному и взаимообогащающему общению с другими людьми. Правда, есть еще и «заказ» времени, т.е. обстоятельства, вызывающие к жизни определенные силы. Одна из исследователей музыкальных способностей, Е. Сычова пишет, что *«везде, где бы не появились идеальные или даже оптимальные условия, общественный спрос, социальный заказ на тот или иной талант, обязательно этот спрос выносит на свет большое число особо одаренных или даже гениальных людей»*. [61]. Это не относится напрямую к факту появления масштабных исполнителей-инструменталистов в среде черты оседлости, но напоминает, что в феврале 1917 г. и в период с 1956 по 1966 гг. своеобразным вызовом стали, прежде всего, политические события, «высвободившие дремавшую мысль об освобождении», освобождения от жестких правил черты оседлости, позднее – невозможности высказаться в годы террора, войны, государственного антисемитизма послевоенного периода...

Думаю, что целью данной работы не является доказательство приоритета евреев над жителями других континентов.

Не претендуя на единственно возможную версию или концепцию, сошлемся на один факт: великие исполнители XX века (фортепиано и струнные), действительно, носили еврейские фамилии! Конечно, среди исполнителей выделяются немцы (А. Шнабель, В. Гизекинг), поляки (И. Фридман, Я. Падеревский, И. Гофман), французы (А. Корто, Ж. Тибо, М. Лонг) и другие, но никогда за всю историю человечества не было такого количества евреев-исполнителей, выходцев из определенной страны.

Видимо, необходимо перейти к истории поселения евреев в России, которых оказалось чуть ли не 60% мирового количества.

Александр Солженицын в книге «200 лет вместе» [62] утверждает, что евреи появились в Киеве еще до принятия христианства. Думаю, что это некоторая натяжка и, скорее всего, это были хазары каганата, (732 племени, столица – город Итиль) принявшие иудейство, т.к. не признавали мусульман и христиан. Нас, однако, интересует только «черта оседлости», сметенная революцией 1917 г.

Наверняка, читателю помнится и Шафирка (вице канцлер, Петр Шафиров, еврей) из романа А. Толстого «Петр I» и Козары в Киеве (князь Игорь привез и поселил там 933 еврея из плененных в Керчи). Однако нам нужны бес-

пристрастные данные: документы. Елизавета (имеется в виду Императрица России), через год по воцарении, издала Указ (декабрь 1742): *«Во всей нашей империи Жидам жить запрещено; но ныне нам известно учинилось, что оные Жиды ещё в нашей империи, а наипаче в Малороссии под разными видами жительство своё продолжают, от чего не иного какого плода, но токмо яко от таковых имени Христа Спасителя ненавистников нашим верноподданным крайнего вреда ожидать должно, того для повелеваем: из всей нашей империи всех мужеска и женска пола Жидов со всем их имуществом немедленно выслать за границу и впредь ни для чего не впускать, разве кто из них захочет быть в христианской вере греческого исповедания»*. В декабре 1791 Императрицей Екатериной II был издан Высочайший Указ *«о недозволении евреям записываться в купечество внутренних губерний»*, а в Москву могут приезжать *«лишь на известные сроки по торговым делам»* [62].

Евреи могут пользоваться правами купечества и мещанства только в Белоруссии. Но при этом новая Императрица добавила смягчение: предоставить евреям право жительства и мещанства ещё и в осваиваемой Новороссии – Екатеринославском наместничестве и Таврической области (вскоре это – Екатеринославская, Таврическая и Херсонская губернии), – то есть, открывала евреям новые обширные области, в которые купцы и мещане из христиан, согласно общему правилу, переселяться из внутренних губерний ни-

как не могли, да и не хотели. Все исторические хроники дают нам одну цифру **1791** год. Именно в этот год, правящая Императрица издала Указ, по сути утверждающий черту оседлости! Сюда входила Малороссия, Беларусь и часть Литвы. «Положение об устройстве евреев» 1804 года расширило географические границы. Постепенно в сознание россиян вошло понятие «черта оседлости». Далее Россия присоединила себе курляндские области, потом, после 1815 г. еще десять привислинских воеводств (царство Польское) – так формировалась территория черты оседлости. Взглянув на карту России видим, что Украина, Беларусь, Литва и Польша почти полностью входили в черту оседлости и до 1868 года евреям не позволялось переезжать из Чернигова, скажем, в Вильно, но кроме невозможности уехать, а это важно, существовали и постоянная скученность, бедность, безработица и многие другие «пороки системы», толкавшие евреев в объятия революционных сил.

20 марта 1917 года – вышло Постановление Временного правительства [54] «Об отмене вероисповедных и национальных ограничений», в котором объявлялось о равенстве всех религий перед законом, отменялись все ограничения граждан в правах в зависимости от вероисповедания и национальности, декларировались свобода совести, право на получение начального образования на родном языке, местные языки допускались, хотя и в ограниченной мере, **была отменена черта оседлости.**

В Российской Империи почти все слои городского населения испытали «пьянящий дух свободы». Новая власть провозгласила в России политические права и свободы: слова, собраний, совести, печати, союзов, манифестаций. Были отменены: сословные, национальные и религиозные ограничения, смертная казнь, военно-полевые суды, объявлялась политическая амнистия, явочным порядком вводился 8-часовой рабочий день. *«В 1917 г. Февральская революция, которую называют то буржуазно-демократической, то просто демократической (последнее мне больше по душе), отменила царские запреты демократических свобод. Пьянящий дух свободы распространился из Петрограда по нитям телеграфных проводов по всем окраинам империи. Манифестации, транспаранты, пылкие речи, красные банты, неистовое ускорение жизни, нашествие бесконечных событий, эйфория... Внезапное ощущение новых перспектив, конец продолжительных депрессий и пессимизма, вера в будущее и обязательно – в светлое будущее»* [30]. Добавим, что Самуил Горовиц (отец Владимира) был избран «Председателем украинских купцов (предпринимателей, как сейчас, говорят) за свободу от русского купечества (империалистов)»¹.

А. Солженицын, по сути, обосновывает, что Октябрьского переворота и не было бы, если бы присутствие в парти-

¹ Это означает, что, во-первых, на должность Председателя выбирается еврей (представляете, каким уважением пользовался отец Владимира в Киеве!), во-вторых, что украинизация началась гораздо ранее, чем мы это себе представляли.

ях евреев было бы меньше, невольно подкрепляя их передовую роль: *«Не подлежит никакому сомнению, что число евреев, участвовавших в партии большевиков, а также во всех других партиях, столько способствовавших так называемому углублению революции: меньшевиков, эс-эров и т. д., как по количеству, так и по выпавшей на них роли в качестве руководителей, не находится ни в каком соответствии с процентным отношением евреев ко всему населению России. Это факт бесспорный, который надлежит объяснять, но который бессмысленно и безцельно отрицать»*. [62, с.11].

Была еще одна область, кроме политической, в которой евреи выделялись своим упорством: **образование**. Наверное все помнят «Повесть о жизни» Константина Паустовского и решение гимназистов: *«Перед экзаменами в саду была устроена сходка. На нее созвали всех гимназистов нашего класса, кроме евреев. Евреи об этой сходке ничего не должны были знать. На сходке было решено, что лучшие ученики из русских и поляков должны на экзаменах хотя бы по одному предмету схватить четверку, чтобы не получить золотой медали. Мы решили отдать все золотые медали евреям. Без этих медалей их не принимали в университет (процентная норма. – Авт.)*. Мы поклялись сохранить это решение в тайне. К чести нашего класса, мы не проговорились об этом ни тогда, ни после, когда были уже студентами университета. Сейчас я нарушаю эту клятву, потому что почти никого из моих товарищей по гимназии не оста-

лось в живых. Большинство из них погибло во время больших войн, пережитых моим поколением. Уцелело всего несколько человек» [13]. Шломо Гуревич, один из горовицев [3], писал: **(разговор с родителями. – Авт.)** «...Мы—таки да, евреи, но ничего плохого в этом нет. Есть плохие люди, которые нас не любят, но мы должны быть упорными, много и хорошо учиться, чтобы быть лучше их. То, что ничего плохого в нас нет, мне пришлось доказывать самому себе и окружавшем меня не-евреям еще много лет». **(Ш. Гуревич не называет годы, но «доказывать» пришлось до 1989 года (!), когда ему дали возможность уехать. – Авт.)**. Владимир Горовиц, например, вспоминал, что его любили ученики гимназии, за то, что он плохо учился, т.к. обычно евреи учились очень хорошо.

Все это можно отнести к одной из составляющих. Другую – следует искать в роли музицирования к началу XX в. во всем мире. Наверное, нужно сказать, что музицирование, как вечернее времяпрепровождение было, едва ли, не основным занятием, т.к. ни радио, ни телевидения – не существовало. Ведь, история музицирования так же длина, как и само существование музыки. С появлением и быстрым распространением фортепиано (начало XIX в.) музицирование стало особенно возможным и модным (необходимо учитывать и то, что вечер высвобождался, особенно в городах). Музицировали «барышни» на «фортепьянах», музицировали юнкера и офицеры, уставшие за день врачи, инженеры, учителя.

ля, дети рабочих – все!

Можно допустить, что если идти по улицам Москвы, Петербурга, Киева, Одессы в 7—9 вечера (летом, когда еще светло), из всех открытых окон доносилась бы музыка. Словом, музыка была везде и вряд ли можно было найти человека, не знавшего песен или никогда не слышавшего популярных в то время музыкальных сочинений. В воспоминаниях, даже не музыкантов, а в данном случае – архитектора, можно найти: *«...без музыки, без слушания ее и без возможности вызывать самому какие-то музыкальные звуки, я не был в состоянии прожить и неделю. Так, очутившись четырнадцати лет в имени сестры, где не было тогда рояля, я выучился довольно бегло играть на гармонике, а в следующем году я специально захватил туда же цитру, только бы иметь возможность что-то музыкальное производить и слышать»*. [27]

К началу XX в. рояль или пианино, как инструмент универсальный, был в каждом доме. Недаром в газетах того времени такой популярностью пользовалось: «музыкальное депо». Это был склад инструментов, покупаемых и выдаваемых в аренду.

Говорить о скрипачах еще интереснее: одесситы, встречая знакомых, говорили: *«Вашему уже исполнилось 5 лет? Пора вести к Столярскому, пусть определит, что с ребенком делать»*. Понятно, что речь шла о музыкальных занятиях ребенка, т.к. имя Столярского прочно ассоциировалось у одес-

ситов с музыкой. Берта Рейнгалльд, педагог Эмиля Гилельса, вспоминала: «Мне кажется, в Одессе обучались музыке почти все...».

Обратим внимание на то, что говорит в своих интервью Давид Федорович Ойстрах:

«Мне казалось, что нет и не может быть большего счастья, чем ходить по дворам со скрипкой. Никто не знал, как я завидовал скрипачам, трубачам, гармонистам, даже шарманщикам, часто навещавшим одесские дворы.

Иногда я становился со своей игрушечной скрипкой посреди двора, клал перед собой какие-нибудь ноты. В нотах я тогда ничего не понимал, но для виду смотрел в них. Окруженный малышами, я старательно пиликал.

Звуки, извлекаемые из канареечно-желтого инструмента, казались мне божественными. Это было так увлекательно, что когда уже в пятилетнем возрасте я получил наконец в руки настоящую скрипку-«восьмушку» и начал учиться, занятия целиком поглотили меня» [50]

О музицировании, как способе «забыться», отключится от действительности после дня забот и работы, просто времяпрепровождения вечером – пишут многие, например, [47]

Но, среди авторов, пишущих об искусстве XX в., нет представления (кроме М. Найдорфа (Одесса)), о сложившемся в XX веке, «выборе в пользу России», т.е. – выборе приоритета, основанном не на арифметическом **количестве** литераторов, художников, композиторов, исполнителей, а их бы-

ло немало: 149 художников-живописцев, 98 – литераторов, 184 композитора, 89 пианистов, 71 скрипач, 34 виолончелиста, не считая альтистов, контрабасистов. А на необыкновенном **качестве** их: ведь впервые за всю историю было заявлено о свободе, справедливости, равенстве всех перед Законом, чести, правде. Эти слова пришли после революции февраля 1917 года! Они не подтверждались действиям, но жива была НАДЕЖДА. Никто не может отрицать приоритет русско-еврейского, советского искусства в целом в XX веке.

Живопись: Марк Шагал, Хаим Сутин, Эль Лисицкий, Нина Коган, Илья Чашник, Лазарь Хидекель, Натан Альтман, Александр Лабас, Давид Штеренберг, Соломон Никритин, Исаак Бродский, Евгений Кацман, Иосиф Чайков, архитектор Борис Иофан, Эрнст Неизвестный, Оскар Рабин, Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Илья Кабаков, Виталий Комар, Александр Меламид.

Литература: Владимир Жаботинский, Эфраим Севела, Саша Чёрный, Корней Чуковский, Александра Бруштейн, Илья Ильф, Григорий Адамов, Исаак Бабель, Эдуард Багрицкий, Самуил Маршак, Бруно Ясенский, Вениамин Каверин, Михаил Светлов, Агния Барто, Семен Кирсанов, Вера Инбер, Анатолий Рыбаков, Маргарита Алигер, Александр Галич, Давид Самойлов, Анатолий Алексин, Леонид Зорин, Юлиан Семенов, Михаил Шатров, Александр Кабаков.

Музыка: Миша Эльман, Владимир Горовиц, Яша Хейфец, Шура Черкасский, Давид Бертье, Тоша Зейдель, Бенно Моисеевич, Натан Мильштейн, Эмиль и Елизавета Гилельс, Григорий Пятигорский, Тосси Спиваковский, Натан Перельман, Лев Цейтлин, Мария Гринберг, Исаак Стерн, Самуил Файнберг, Яков Зак, Наум Блиндер, Ефрем Цимбалист, Юлиан Ситковецкий, Берта Рейнгалд, Самуил Фурер, Розина Левина, Михаил Фихтенгольц, Роза Тамаркина, Белла Давидович, Илья Добржинец, Абрам Ямпольский, Леонид Коган, Адольф Лещинский...

Л.Ж.Массара² – профессора Парижской консерватории и учителя Ф. Крейсера в Париже, в начале XIX века увлек-

² МАССАР (Massart) Ламбер Жозеф (19 VII 1811, Льеж – 13 II 1892, Париж) – бельгийский скрипач и педагог. Родился в семье музыканта. Игре на скрипке обучался в Льеже у А. Делавё, позднее у Р. Крейсера в Париже. Концертировал в Льеже, Париже, Брюсселе. Был близким другом Ф. Листа, с которым в 1830-40-х гг. часто выступал в концертах. Завоевал известность как камерный исполнитель, играя в ансамбле с женой-пианисткой Луизой Аглаей М. (10 IV 1827, Париж – 26 VI 1887, там же). ...Массар. реорганизовал работу консерваторских скрипичных классов. В основе его педагогической системы – развитие звуковой стороны игры скрипача. Он придавал большое значение вибрато, но не как способу выразительного подчёркивания звука, а как средству выражения эмоционального отклика скрипача на исполняемую им музыку. Эмоциональная наполненность и красочность кантилены, достигаемые не только искусным ведением смычка, но и применением интенсивного вибрато, были характерны для исполнения первого выдающегося ученика Массара – Генриха Венявского и получили высшее проявление в искусстве его последнего ученика – Ф. Крейсера

ла в игре легендарного Никколо Паганини, как это ни странно, не его техника и виртуозность, а **звук**, тон, поразивший его своей красотой и волнующей глубиной. Особенно новым для Массара было использование Паганини вибрато – этого изумительного скрипичного приема звукоизвлечения, делающего звук скрипки таким близким к звучанию человеческого голоса. После гастролей Паганини взгляд Массара на скрипичное звукоизвлечение претерпел совершенно революционные изменения. Отныне он стал культивировать среди своих учеников новый подход к скрипичному звуку, используя вибрато наподобие тому, как это делал великий Паганини. Вибрато служило в его школе игры на скрипке не подчёркиванию отдельных звуков, а свободному выражению «пения на скрипке» исполняемой музыки. Это, пожалуй, нелегко объяснить сегодня, но результаты этого подхода стали типичными качествами красоты звука всех без исключения его учеников. Его выдающийся ученик Генрих Венявский стал, вероятно, первым, показавшим в своей игре эти совершенно новые качества звукоизвлечения. Это достигалось как искусным ведением смычка, то есть отличной техникой правой руки, так и применением интенсивного, красивого вибрато левой в сочетании с поразительной интонацией. Итак, только вибрируя **ВСЕ** звуки можно достичь «идеального» звука скрипки!

Культивация Массаром идеальной скрипичной интонации создавала в звуке «обертоны», так украшающие тон

концертного скрипача. «Я, – пишет Ф. Крейслер, – *направился Массару, потому что играл в стиле Венявского (впоследствии профессора Петербургской консерватории. – Авт.)*. Ведь это он интенсифицировал вибрато, доведя его до неслыханного предела, и оно получило название «французского вибрато». [45]

Послушайте, как играет Тоша Зейдель «Венский каприс» Ф. Крейсlera. Есть вибрирование двойных нот и у Т. Зейделя и у Ф. Крейсlera. Правда Т. Зейдель позволяет себе возврат с подъездом может большим, чем Ф. Крейслер, но не более. Взяв близкие по духу записи, можно убедиться, что и Ф. Крейслер и Т. Зейдель и многие другие (Я. Хейфец, Т. Спиваковский, М. Эльман, И. Стерн, Н. Мильштейн, М. Полякин) играют **с вибрированием основных звуков**. Старые скрипачи играли романтичнее. Может быть в этом и кроется любовь к ним. Что касается правой руки, спорить, по-моему, сложно, учитывая качество записи в начале XX в. и сейчас.

Замечательная советская скрипачка Нелли Школьникова утверждала, что так называемую «русскую школу» (она имела в виду Л. Ауэра и его учеников: Е. Цимбалист, М. Эльман, Я. Хейфец, М. Фихтенгольц, М. Полякин, Т. Зейдель, Н. Мильштипейн, Л. Цейтлин, Д. Бертье, И. Добржинец, М. Лидский) отличает, прежде всего, постановка правой руки (плотный, насыщенный звук)

Давид Гаррет, Ицхак Перлман, Августин Хеделих, Джо-

шуа Белл – играют плотным, густым звуком, хотя учились у разных учителей. Таким образом, «диагноз» Нелли Школьниковой можно считать верным не до конца

– У вас русская школа. Вы много лет работаете в Америке. Существует ли американская школа?

– Основоположителем русской школы считают Леопольда Ауэра. Есть франко-бельгийская школа. Я не думаю, что есть американская. Сам Ауэр, венгр, приехал в Россию, в Петербург, где стал основателем так называемой русской школы. Его учениками были Яша Хейфец, Мильштейн и многие другие.

– В чем же отличие русской школы от других?

– В основном, в способе держания смычка, в постановке правой руки. Для звучания скрипки это имеет большое значение. Франко-бельгийская школа это мелкое держание, звук очень изящный, но не очень большой. Нет глубокого звучания, которым отличаются русские музыканты. Американская школа смешанная, в большинстве привнесенная из России. Самые замечательные скрипачи выходцы из России, такие как Айзек Стерн, Ефрем Цимбалист и многие другие. И педагоги их также из России. [72]

Если остановиться на том, что у российских исполнителей смычок (правая рука) был более «плотный», а в франко-бельгийской школе – более «воздушный», слушая записи, скажем, Эжена Изаи (Венский каприз Ф. Крейсlera) – не верится, что его звук – «мелкое держание, звук изящный,

но небольшой», как утверждает Н. Школьников. Не могу назвать звук Эжена Изаи «небольшим». Хотя Лев Цейтлин, ученик Л. Ауэра, создатель «Персимфанса», всегда подчеркивал роль правой руки: «Он (*Л. Цейтлин. – Авт.*) всячески подчеркивал, что не надо выжимать звук из инструмента, а нужно словно доставать его. Это, разъяснял мэтр, ведет к совсем другому ощущению игры. Он всегда останавливал игру ученика, если не удовлетворяло звучание, говоря при этом: *«Нет, это не звук, а «форс»; ты жмешь, тут нужен вес руки, а не форсированный нажим»* [39].

Все, написанное относится к скрипачам, альтистам, виолончелистам. А как же пианисты? Какие качества характеризуют приоритет в XX в. исполнителей, вышедших из черты оседлости?

Охват целостного явления, особенно в крупной форме, звук – удивительное соотношение легатного и стаккатного, точность и искренность воспроизведения, техническое совершенство, «оркестральный» звук, репертуар от композиторов XVII в. до современности – вот основные составляющие их успеха.

*«Они умели все»*³ – сказала мне педагог из консерватории, когда речь зашла о музыкантах-исполнителях прошлого века. Казалось бы, технические возможности в XXI столе-

³ Историк фортепианного исполнительства А. Алексеев предлагает именовать исполнительское искусство XX в.: *«классическим направлением в музыке XX века (в отличие от романтического, импрессионистского и других стилевых направлений)»*...

тии шагнули вперед, представители Востока «шпарят» так, что никто и никогда так не играл. «Выигрывается» каждый звук, даже если умные исполнители его не играют никогда. «Изображать чувства» тоже научились. Штрихи? Помилуйте! Вот вам legato, staccatissimo, смычком вниз, – пожалуйста! Любые... Звук, форма – все есть... И звучит И.С.Бах, как Р. Шуман, а Ф. Шуберт, как И, Брамс.

И никто не «пропеваает» свободной рукой, упиваясь каждой фразой, как Г. Гульд, и никто не повторяет двести раз верхнюю сексту, чтобы она «прозвучала фанфарой», как Д. Ойстрах.

Репертуар «великих XX в.» обширнейший: И.С.Бах, В. Моцарт, романтики и ВСЕ современные композиции, вплоть до мало известных в СССР У. Уолтона, М. Кастельнуово-Тедеско, Л. Грюнберга – входили в репертуар Яши Хейфеца. Современник Я. Хейфеца, В. Горовиц играл в одном концерте И.С.Баха и Н. Метнера, К. Шимановского, М. Равеля и С. Прокофьева, вслед за Ф. Листом. Действительно, *они умели все!*

Перейдем к более «поздним» исполнителям. Еще в 30-е годы наметился «великий перелом»: тысячи представителей интеллигенции были подвергнуты репрессиям, а существование жесточайшей цензуры замедлило развитие литературных процессов. Среди молодежи больших и малых городов СССР практически не было (может быть и были, но очень

маленький процент) людей, не почувствовавших на себе, своей карьере, жизни, сталинские репрессии 1935—1940 годов (а точнее – 1934, сразу после XVII съезда КПСС, и до начала Великой Отечественной войны). В истории России (и бывшей и будущей, имея в виду СССР) было два «взрыва» интеллектуальной «высвобожденности» – февраль – октябрь 1917 года и 1956 – 1966 – хрущевская оттепель. Необходимо, очевидно, сказать, что «Оттепель» коснулась в большей степени литературы и живописи. **Эрнст Неизвестный, Александр Солженицын, Василий Гроссман, Василий Аксенов, Евгений Евтушенко, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский, Иосиф Бродский.** Музыкальные «фигуры» конца 60 —х годов XX века – это перечень исполнителей, которых с определенной степенью условности, можно назвать «мировыми знаменитостями»: **Белла Давидович, Даниил Шафран, Яков Зак, Натан Перельман, Леонид Коган, Борис Блох, Эмануэль Акс, Юлиан Ситковецкий, Михаил Кугель** и другие. Они родились гораздо позднее 1917 года, воспитанные «новыми» условиями и новым отношением. Не забудем отнести к этим новым условиям государственный антисемитизм, пышным цветом зацветшим после Второй мировой войны в стране, естественно не без поощрения «сверху».

В 1954 году Илья Эренбург, известный советский писатель и журналист написал повесть «Оттепель» [51]. В ней рассказывается о молодых людях, выбирающим путь от лжи

к правде, о нужности людям и эгоизме. В ней же есть фраза «пьянящий дух свободы». Эта повесть как бы предрекла весну, наступившую после февральского (25.02.1956) доклада Н.С.Хрущева на XX съезде КПСС.

Прошло 11 лет после жуткой войны (Второй мировой). Что происходило на 1/6 территории Земли, т.е, в СССР?

В 1956 г. Пабло Пикассо, как коммунисту, предоставлено право на выставку. 11 июля 1957 года в Москве был проведен VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в расписании которого была выставка современных художников. В 1959 происходит американская выставка в Москве, Ленинграде и ряде других городов. На нее привезут Джексона Поллака, Виллема де Кунинга, Ива Танги – художников сюрреалистов и абстракционистов. Два года спустя – выставка французского искусства – привезен Ив Кляйн – очень скандальный и очень известный, как он именуется – «монохронист». «Да... было из чего выбирать» – скажете вы.

«Пьянящий дух свободы», в первую очередь, отразился в искусстве: молодое поколение Советского Союза почувствовало, что больше не будет 1937 года, что страшная война закончена, что так называемый Запад ушел в своем демократизме далеко вперед, что, наконец, они, молодое поколение, могут мыслить и чувствовать не так, как велит официальная пропаганда. Эта свобода была неустойчивой и шаткой, но она была...

Таким образом, констатируем: исполнители-инструменталисты из «черты оседлости» бывшей царской России, стали мерилom самой совершенной игры для мира в течение всего XX века!

Почти повсеместно в XXI в. слышно: «Почти как В. Горовиц», «Почти как Я. Хейфец». Слова великого Якова Зака лишь подчеркивают это мнение: «...*Бывало, кое в чем с ним (В. Горовиц. – Авт.) я не соглашался. Но – лишь после того, как он вставал из-за рояля. Как он кончил играть...*» [ЛИТЕРАТУРА. Зак].

О Я. Хейфеце: «*Услышав такого исполнителя, нам кажется, что эта музыка иначе звучать не может, это именно то, что имел в виду композитор*» [ЛИТЕРАТУРА. Хейфец].

Все-таки, музыкальное исполнительство – не литература и живопись! И, если даже в композициях начала века мы можем говорить о творчестве А. Онеггера, Ф. Пуленка и Д. Мийо – с одной стороны; венской школой (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) – со второй, а Б. Бартока с З. Кодая – «задвинуть» в неофольклоризм, то приоритет пианистов и скрипачей – исполнителей «еврейско-русской школы» – никуда не денем! Он есть – и все тут! Поляки – Мориц Розенталь и Эмануэль Акс, американцы – Миша Эльман, Яша Хейфец, Владимир Горовиц, Симон Барер и Шура Черкасский, английские пианисты Юлий Исерлис и Бенно Моисеевич, румын Адольф Лещинский, литовец Яша Хейфец! **ВСЕ**

ОНИ ИЗ ЧЕРТЫ ОСЕДЛОСТИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ!

Исполнители

Самуил Файнберг (1890 – 1962)

Его концепции, его трактовки не укладывались ни в какие рамки, ни в какие каноны; он по-своему слышал музыку — каждую фразу, по-своему воспринимал форму произведения, весь его строй.

Соединение «Википедии» и «Все пиансты» Л. Григорьева и Я. Платека дало удивительный результат: биография получается, с одной стороны верная, с другой — полная. Писал сам, так как нужно было объединить сведения чисто биографические с оценкой пианизма.

Самуил Файнберг родился 14 (26 мая) 1890 года в Одессе, в семье Евгения Ильича (Исрула-Эйгена) Файнберга, выпускника юридического факультета Новороссийского университета, и Анны Акимовны Рабинович. Брат Самуила — художник Леонид Евгеньевич (Эйгенович) Файнберг, племянники — поэт и переводчик Сергей Северцев и детская писательница и сценарист Софья Прокофьева. В 1894 году вместе с семьёй переехал в Москву.

Первым педагогом стала Софья Абрамовна Гуревич, учительница его сестры Беллы (Берты, в замужестве Майгур), впоследствии также известной пианистки. Затем учился музыке у А. Б. Гольденвейзера (фортепиано) и Н. С. Жи-

ляева (композиция). Окончил Московскую консерваторию в 1911 году, подготовив к исполнению все 48 прелюдий и фуг из цикла И.С.Баха «Хорошо темперированный клавир» (спустя полвека Файнберг целиком записал это произведение).

После объявления Первой мировой войны был призван в армию (вспомнил, что Николай II – Император России, обращаясь к, просившему отсрочку М. Эльману, называет последнего «гением»), однако заболел брюшным тифом и в 1915 году был демобилизован, вернувшись к концертной деятельности. В 1920-х годах гастролировал в Италии и Германии – по отзыву Е.М.Браудо, *«блестящая беглость Файнберга и очень высокая музыкальность произвели на немецкую публику, привыкшую к менее сложному и выразительному пианизму, впечатление чего-то небывало свежего»*. Концертная деятельность артиста продолжалась более сорока лет. В последний раз москвичи слушали его в 1956 году.

Эмоциональное и интеллектуальное начала как-то по-своему прочно переплетались в его музыкальном мирозерцании. Профессор В. А. Натансон, ученик Файнберга, подчеркивает: *«Художник интуитивного склада, он придавал большое значение непосредственному, эмоциональному восприятию музыки. Отрицательно относился ко всякой нарочитой „режиссуре“ и интерпретации, к надуманным нюансам. У него полностью сливались интуиция и интеллект. Такие*

компоненты исполнения, как динамика, агогика, артикуляция, звукоизвлечение, всегда были стилистически оправданы. Даже такие стертые слова, как „прочтение текста“, становились многозначительными: он удивительно глубоко „видел“ музыку. Иногда казалось, что ему тесно в рамках одного произведения. Его художественный интеллект тяготел к широким стилистическим обобщениям: музыка Баха, 48 прелюдий и фуг, а также большинство оригинальных сочинений великого композитора» [48].

«Его исполнение Баха, – писал он 1960 году, – заслуживает специального изучения. Работая всю свою творческую жизнь над баховской полифонией, Файнберг-исполнитель добился в этой области таких высоких результатов, значение которых, быть может, не раскрыто до конца. В своем исполнении Файнберг никогда не „мельчит“ форму, не „любуется“ деталями. Его интерпретация исходит из общего смысла произведения. Он обладает искусством лепить форму. Тонкая, полетная фразировка пианиста создает как бы графический рисунок. Соединяя одни эпизоды, выделяя другие, подчеркивая пластику музыкальной речи, он достигает поразительной цельности исполнения».

«Циклический» подход определяет отношение Файнберга к Бетховену и Скрябину. Один из памятных эпизодов концертной жизни Москвы – исполнение пианистом тридцати двух бетховенских сонат. Еще в 1925 году он сыграл все десять сонат Скрябина. Собственно, также глобально были

освоены им основные сочинения Шопена, Шумана и других авторов. И для каждого исполняемого композитора он умел находить особый угол зрения, порой идущий вразрез с общепринятой традицией. Показательно в этом смысле наблюдение А. Б. Гольденвейзера: *«Не всегда и не со всем в интерпретации Файнберга можно согласиться: его склонность к головокружительно быстрым темпам, своеобразие его цезур – все это временами дискуссионно; однако исключительное мастерство пианиста, его своеобразная индивидуальность, ярко выраженное волевое начало делают исполнение убедительным и невольно покоряют даже инакомыслящего слушателя»*. [32].

С 1922 года Файнберга пригласили в консерваторию. И с того же года он стал профессором МГК имени П. И. Чайковского, а с 1936 года заведовал кафедрой.

Файнберг был близок к А.Н.Скрябину и стал заметным исполнителем его музыки. В его исполнении впервые прозвучал ряд сочинений С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и других отечественных авторов.

С. Файнберг сочинял музыку с 11 лет. Музыкант широчайшего кругозора и огромной культуры, пианист заметное внимание уделял композиции. Среди его сочинений три концерта и двенадцать сонат для фортепиано, вокальные миниатюры на стихи Пушкина, Лермонтова, Блока. Значительную художественную ценность представляют файнберговские транскрипции, в первую очередь, произ-

ведений Баха, которые входят в репертуар многих концертирующих пианистов. Конечно, наиболее значительные его произведения – три концерта для фортепиано с оркестром (1931, 1944, 1947) и 12 фортепианных сонат, датированных с 1915 по 1962 год. Концерт №3 записан пианистом В.В.Буниним, соната для скрипки и фортепиано – И. Тен-Берг и М. Шефером. Наибольший вклад в запись сочинений Файнберга принадлежит французскому пианисту Кристофу Сиродо, записавшему шесть сонат (остальные шесть записал Николаос Самалтанос), ряд других сольных пьес, альбом его песен (с финскими вокалистами Рииттой-Майей Ахонен и Сами Луттиненом), а также, в концертном исполнении, концерт №1 (с Хельсинкским филармоническим оркестром под управлением Лейфа Сегерстама).

Файнбергу принадлежит монография «Пианизм как искусство» (М.: Музыка, 1965, второе издание 1969) и ряд статей, собранных в книгу «Судьба музыкальной формы» (М.: Советский композитор, 1984).

Воспитанниками Файнберга в Московской консерватории были Виктор Мержанов, Владимир Натансон, Валерия Варшавская, Нина Емельянова, Виктор Бунин, Леонид Зюзин, Татьяна Евтодьева, Людмила Роцина, Зинаида Игнатьева, и многие другие. Пианист умер 22 октября 1962 года.

Александр Браиловский (1896—1976)

Отец Александра Браиловского, Пинхас Браиловский был неплохим пианистом. Он окончил Киевское музыкальное училище по классу директора – В.В.Пухальского [*напомню – ученика Т. Лешетицкого. – Авт.*]. Естественно, как только он понял, что ребенок наделен талантом, отправился к своему учителю и попросил его взять Александра в свой класс. Все это было в 1904 году, когда мальчику не исполнилось еще 10 лет. Через семь – в 1911 г. Александр окончит училище.

20 сентября 1904 года в канцелярию училища поступает соответствующее прошение Петра Владимировича Браиловского [Гос. архив гор. Киева, ф. 176, оп.1, д. 285, с.5].

Вероятно, Александр получил хорошую музыкальную подготовку дома, поскольку уже в первый год учебы Браиловский выступает в ученическом публичном концерте: 18 марта он исполняет «Песню венецианского гондольера» Мендельсона, менуэт Шарвенки и «Zur Gitarre» Гиллера (обратите внимание на то, что Владимир Горовиц в свой первый год обучения у В.В.Пухальского играл те же сочинения. Видимо «мэтр» не особенно заботился об индивидуальности ученика.

В последующие годы в ученических вечерах А. Браиловским были исполнены: 1-я часть ре-минорного концерта Моцарта (18.01.1905 г.); 1-я часть до-минорного концерта Бетховена (ноябрь 1906), «Rondo capriccioso» Мендельсона (декабрь 1906). 27 февраля 1909 г. он выступает с переложением Листа «Органной прелюдии и фуги» И.С.Баха. 17 октября в его исполнении звучит концерт Э. Грига, а в марте 1910 года – жига си-бемоль мажор, прелюдия и fuga до-диез минор из ХТК И.С.Баха.

26 января 1911 года в присутствии С.В.Рахманинова А. Браиловский играет гавот Глюка-Брамса, скерцо Шопена (к сожалению тональность не указана) и 11 марта балладу Шопена фа мажор [7, с. 177—178].

На выпускном Акте 29 мая 1911 года Александр Браиловский исполнил в сопровождении оркестра концерт А.Рубинштейна ре минор и был удостоен аттестата 1-й степени.

В следующем году Петр Браиловский везет сына за границу для продолжения образования. Александр, шесть лет, занимавшийся у В. Пухальского (в списках 1907—8 уч. год пропущен – видимо, болел или не было денег на оплату обучения), берет в Вене уроки у его учителя – Теодора Лешетицкого. После трехлетнего пребывания в Вене – совершенствуется в Цюрихе у Ферруччо Бузони.

Дебют пианиста состоялся в 1919 году в Париже и сразу принес ему известность. Концерты в Европе, Америке проходят с неизменным успехом. В 1924 году Александр

впервые в истории концертной практики в серии концертов, проходивших весь год, сыграл 166 произведений Ф. Шопена. Позже этот подвиг был повторен пианистом дважды: в 1938 году в США и в 1960 году, в связи со 150-летним юбилеем композитора, в Нью-Йорке и Брюсселе. Популярность А. Брайловского была так велика, что уже в 1936 году королева Бельгии, Елизавета основала премию его имени, которой награждались пианисты, лучше всех исполнявшие сочинения Фредерика Шопена. Его репертуар составляли преимущественно произведения Ф. Листа и Ф. Шопена и он вошел в историю фортепианного исполнительства как непревзойденный интерпретатор этих авторов.

В 1926 году, когда Горовиц придет «завоевывать» Париж, он услышит Александра Брайловского, в то время уже известного пианиста – любимца Парижа. В своих беседах с Дэвидом Дюбальем В. Горовиц вспомнит своего соученика «... *Брайловский тоже был очень популярен в Южной Америке*» [4], – сказал Маэстро, не очень лестно отзывавшийся о пианистах.

Дюбаль утверждает, что Александр Брайловский был на пике своей карьеры в 30-е годы, и вместе с Артуром Рубинштейном был одним из соперников Горовица на фирме звукозаписи RCA.

А вот биография А. Брайловского из книги Григорьева и Платека «Современные пианисты»:

В начале нашего столетия Киевскую консерваторию по-

сетил Сергей Рахманинов. *(Сергей Васильевич был в Киеве в 1911 году. Никакой консерватории еще не было. Выслушав в зале училища б «номеров», Рахманинов поднялся и ушел. Когда спустя много лет, В. Горовиц, который был участником концерта, спросил: почему он не слушал его в концерте и сбежал, назначив встречу на следующий день, С.В.Рахманинов сказал: «С детства меня приучили говорить правду. Если бы ребенок был плох, что по Вашей му я должен был говорить?».* – Авт.) В одном из классов ему представили 11-летнего мальчика. «У тебя руки профессионального пианиста. Ну-ка, сыграй что-нибудь», – предложил Рахманинов, а когда мальчик кончил играть, сказал: «Я уверен, тебе на роду написано быть большим пианистом». Мальчиком этим был Александр Браиловский, и он оправдал предсказание.

...Отец, владелец небольшой нотной лавки на Подоле, давший мальчику первые уроки игры на рояле, вскоре почувствовал, что сын и в самом деле необычайно талантлив, и в 1911 году повез его в Вену, к знаменитому Лешетицкому. Юноша проучился у него три года, а когда разразилась мировая война, семья перебралась в нейтральную Швейцарию. Новым учителем стал Ферруччо Бузони, завершивший «шлифовку» его таланта.

Браиловский дебютировал в Париже и произвел такую сенсацию своей виртуозностью, что контракты буквально посыпались со всех сторон. Одно из приглашений было,

впрочем, необычным: оно пришло от страстной почитательницы музыки и скрипачки-любительницы королевы Бельгии Елизаветы, с которой он с тех пор часто музицировал. Всего несколько лет понадобилось артисту, чтобы снискать мировую славу. Вслед за культурными центрами Европы ему аплодирует Нью-Йорк, а чуть позже он стал первым европейским пианистом, «открывшим» Южную Америку – так много там никто до него не играл. Однажды только в Буэнос-Айресе он за два месяца дал 17 концертов! Во многих провинциальных городах Аргентины и Бразилии вводились специальные поезда, доставлявшие желающих послушать Брайловского на концерт и обратно.

Триумфы Брайловского ассоциировались, прежде всего, с именами Шопена и Листа. Любовь к ним привил ему еще Лешетицкий, и он пронес ее сквозь всю жизнь. В 1923 году артист почти на год уединился во французской деревушке Аннеси, чтобы подготовить цикл из шести программ, посвященных творчеству Шопена. В него вошли 166 произведений, которые он исполнил в Париже, причем концертанту предоставили для этого рояль фирмы Плейель, к которому последним прикасался Ф. Лист. *(Этому можно верить, т.к. и Гленн Пласкин и Гарольд Шонберг подчеркивают этот факт в биографиях В. Горовица, попутно отмечая, что когда последний приехал в Париж, то слава Александра Брайловского была в зените. – Авт.)* Позже Брайловский не раз повторял подобные циклы в других городах.

«Шопеновская музыка у него в крови», – писала «Нью-Йорк тайме» после его американского дебюта. А спустя несколько лет он посвятил значительные циклы концертов в Париже и Лондоне творчеству Листа. И снова одна из лондонских газет назвала его «Листом нашего времени».

Брайловскому всегда сопутствовал исключительно бурный успех. В разных странах его встречали и провожали долгими овациями, ему вручали ордена и медали, награждали премиями и почетными званиями. Но вот профессионалы, критики относились к его игре большей частью скептически. Это подметил еще Абрам Чезинс, писавший в своей книге «Говоря о пианистах»: *«Александр Брайловский пользуется различной репутацией в среде профессионалов и у публики. Масштаб и содержание его гастролей и контрактов со звукозаписывающими фирмами, преданность ему публики сделали Брайловского загадкой в своей профессии. Отнюдь не загадочным человеком, конечно, так как он всегда вызывал самое горячее восхищение своих коллег как личность... Перед нами человек, который любит свое дело и заставляет публику любить его, год за годом. Быть может, это не пианист из пианистов и не музыкант из музыкантов, но он – пианист для слушателей. И об этом стоит задуматься»* [23]

В 1961 году, когда убеленный сединами артист впервые гастролировал в СССР, москвичи и ленинградцы смогли убедиться в справедливости этих слов и попытаться разре-

шить «загадку Брайлового». Артист предстал перед нами в отличной профессиональной форме и в своем коронном репертуаре: он играл Чакону Баха – Бузони, сонаты Скарлатти, «Песни без слов» Мендельсона. Третью сонату Прокофьева. Сонату си минор Листа и, конечно, много произведений Шопена, а с оркестром – концерты Моцарта (ля мажор), Шопена (ми минор) и Рахманинова (до минор). И произошло удивительное: быть может, впервые именно в СССР публика и критика сошлись в оценке Брайлового, при этом публика проявила высокий вкус и эрудицию, а критика – доброжелательную объективность. Слушатели, воспитанные на гораздо более серьезных образцах, научившиеся открывать в произведениях искусства и их интерпретации прежде всего мысль, идею, не могли безоговорочно принять прямолинейности концепций Брайлового, его стремления к внешним эффектам, выглядевшего для нас старомодным. Все «плюсы» и «минусы» такого стиля точно определил в своей рецензии Г. Коган: *«С одной стороны, – блестящая техника (кроме октав), элегантно отточенная фраза, жизнерадостный темперамент, ритмический „задор“, подкупающая непринужденность, живость, энергия исполнения, умение так „подать“ даже то, что, собственно „не выходит“, чтобы вызвать восторг публики; с другой, – довольно поверхностная, салонная трактовка, сомнительные вольности, весьма уязвимый художественный вкус»*. Сказанное не значит, что Брайловский вовсе не имел в нашей

стране успеха. Публика по достоинству оценила огромное профессиональное мастерство артиста, «прочность» его игры, присущие ей временами блеск и обаяние, несомненную искренность. Все это сделало встречу с Браиловским запоминающимся событием в нашей музыкальной жизни. А для самого артиста это была по сути дела «лебединая песня». Вскоре он почти прекратил выступать перед публикой и записываться на пластинки. Его последние записи – Первый концерт Шопена и «Пляска смерти» Листа, – сделанные в начале 60-х годов, подтверждают, что присущие ему достоинства пианист не потерял до конца своей профессиональной карьеры.

Цит. по: [33]

Розина Левина (1880 – 1976)

(Выписывая биографии педагогов (Розина Левина, Берта Рейнзгальд, Давид Бертъе, Абрам Ямпольский, Адольф Лецинский), мы не можем не обратить внимание читателя на то, что все они, кроме того, что воспитали гениев исполнительства XX в., но и сами были блестящими исполнителями. Была еще одна цель – дать возможность ознакомиться с их наставниками, их педагогами – В. Сафоновым, С. Коргуевым, К. Флешем, Э. Гешелин-Чернецкой, Л. Ауэром. – Авт).

Всем памятен 1-й международный конкурс имени П.И. Чайковского в Москве и победа Вэна Клайберна. Педагога, встретившего Вэна в США, звали Розина Левина. Четырнадцать лет назад умер ее муж Иосиф Левин. Мало кто знает, но настоящая фамилия Розины – Бесси и родилась она в Киеве!

Дочь богатого ювелира, Розина Бесси брала частные уроки фортепиано, и очередным её учителем стал студент Московской консерватории Иосиф Левин, который был старше её на пять лет. В свою очередь и Розина поступила в Московскую консерваторию, в класс В. Сафонова, а в 1898 г. окончила её с золотой медалью, после чего они с Левиным немедленно поженились. С этого времени Розина Левина покля-

лась отказаться от сольной карьеры и выступать ассистентом мужа в педагогической деятельности, а в концертах выступать лишь в дуэте с мужем, в партии второго фортепиано, – этого самоограничения она придерживалась до смерти Иосифа Левина в 1944 г. Преподавание Иосифа в Тбилиси, затем в Московской консерватории, удачные выступления в Берлине, Париже (в дуэте с мужем) и рождение сына – Дона, концертное турне по городам США – все это было, но неизменным было и решение способствовать карьере мужа – не играть соло.

В 1907 г. семейство Левиных уехало из России и обосновалось в Берлине, где испытало много тягот в годы Первой мировой войны. В 1919 г. они перебрались в Нью-Йорк, где Иосиф Левин преподавал в Джульярдской школе, а Розина Левина ему ассистировала. Наиболее известным учеником Левиной стал Вэн Клайберн, выигравший в 1958 г. Международный конкурс имени П.И. Чайковского. Победа Вэна связана, как считают специалисты, не в последнюю очередь благодаря любви к русской пианистической школе, которую прививала ему Левина.

Вслед за ним были:

Ральф Вотапек, – лауреат первого Конкурса пианистов имени Вэна Клайберна (1962)

Гаррик Олссон – лауреат первых премий Конкурса пианистов имени Бузони (1966), Монреальского международного конкурса исполнителей (1968), Конкурса пианистов имени

Шопена (1970)

Эдуард Ауэр – лауреат Конкурса имени Лонг (1967)

Джеймс Ливайн – музыкальный директор Метрополитен-оперы, Мюнхенского филармонического оркестра, Бостонского симфонического оркестра

Урсула Оппенс – лауреат Международного конкурса пианистов имени Бузони (1969)

Джон Уильямс – кинокомпозитор, дирижёр

Сантос Охеда – пианист, педагог.

Когда умер муж (1944) – Иосиф, руководство Джульярдской школы с трудом уговорило Розину взять его класс. Розина Левина иногда выступала и с концертами, а также осуществила ряд записей. В январе 1963 г. в возрасте 82 лет она дебютировала с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под руководством Леонарда Бернстайна, исполнив первый фортепианный концерт Фредерика Шопена – тот же самый, который она исполняла в 1898 году на выпускном экзамене в консерватории.

В поздние годы Розина Левина иногда выступала и с концертами, а также осуществила ряд записей.

9 ноября 1976 года Розина Яковлевна Левина умерла в Калифорнии.

Ниже: записки самой пианистки, опубликованные после ее смерти.

Мак Харрел, известный певец, преподавал на вокальном отделении в Джульярде, а в летние месяцы – в музыкальной

школе в Аспене. Однажды он зашел в мой класс №412 и спросил, не хотела бы я поработать следующим летом в Аспене. Затем он добавил, что это не обязательно, но вошло в традицию, что преподаватели Джульярда, работающие в летней школе, дают концерт либо камерной музыки, либо с фестивальным оркестром, и от меня ожидают того же.

Сначала это показалось мне невозможным, особенно выступление с оркестром. Мне было уже 75 лет и, начиная с 22-х летнего возраста, я играла с оркестром только в дуэте с Иосифом. После его смерти я всего один раз выступала с оркестром вместе с Вронски и Бабиным. Но Харрел знал, что сказать мне, и стал уверять, что такое выступление станет для меня своеобразным вызовом. Я люблю преодолевать трудности и быстро согласилась на его предложение, сказав, что буду играть Концерт Моцарта, который не играла сама и не проходила с учениками – мне хотелось сделать что-то новое.

В это время я увлекалась Моцартом и должна была решить, какой его Концерт хочу исполнить. В 1950-е годы они не часто появлялись в концертных программах, и я выбрала до-мажорный Концерт №21 (К.467), который, по-видимому, никогда не был записан. Я начала разучивать его, с волнением ожидая предстоящие выступления.

Я ничего не могла донести до рта, и поэтому Тони (Аббот Ли. – Авт.) стал учить меня, как пользоваться палочками, с такой же серьезностью, с какой я учила его иг-

ре на фортепиано. Оказалось, что между тем и другим много общего, если научиться сохранять расслабленным запястье.

Летом, по дороге в Калифорнию, я сделала остановку в Чикаго, и мама Аббота Ли приехала с ним сюда из Миннеаполиса. Ему еще не было шести лет, но играл он так, как ученики гораздо более старшего возраста. Я сказала маме, что у её сына – большой талант, но, мне кажется, что переезжать в Нью-Йорк и поступать в Джульярд в пять с половиной лет было бы преждевременно. В следующие два года по пути в Калифорнию я останавливалась в Чикаго и слушала мальчика. Когда ему исполнилось семь лет, я решила, что он готов к поступлению в Джульярд, где он стал моим самым молодым студентом. ***

Когда Олейна дала мне брошюру (условия конкурса П. Чайковского. – Авт.), я сказала, что, хотя считаю её очень талантливой, но, если кто-то из моего класса должен поехать в Москву, то это Вэн. Русская музыка всегда была близка ему, так же, как и романтическая манера исполнения. И я знала, что не только его игра, но и индивидуальность произведут впечатление на русских.

Вэн приехал в Нью-Йорк, и когда он пришел ко мне, я показала ему брошюру. Размеры премий лауреатов не произвели на него никакого впечатления, но когда он увидел изображение золотой медали, то очень оживился. Он знал, что

Иосиф, я и Рахманинов получили золотые медали по окончании Московской Консерватории и почему-то подумал, что эта медаль — такая же. Затем он посмотрел список произведений, которые нужно было исполнить на конкурсе. «Простите», — сказал Вэн, «но я не смогу в оставшееся время выучить их». Я повторила, что ему будет полезно расширить репертуар, даже если он не поедет в Москву, и что я помогу ему всем, что в моих силах. В то время у меня было 22 студента, и я сказала Вэну, что не смогу заниматься с ним в будние дни, а только по воскресеньям, которые обычно провожу за городом, в Джонс Бич, и это дает мне силы работать всю следующую неделю. Моя готовность пожертвовать своим отдыхом ради него произвела на Вэна впечатление, и он решил заниматься со мной по выходным, чтобы побыстрее пройти весь конкурсный репертуар.

Приближалась последняя дата подачи заявления для участия в конкурсе, и наша работа была столь успешной, что я посоветовала Вэну не упускать эту возможность. «Если ты все же почувствуешь, что не готов к Конкурсу, то всегда сможешь забрать свою заявку». Вэн согласился, и я по-прежнему не ездила по воскресеньям в Джонс Бич и занималась с ним в Нью-Йорке. Мы начинали работу после полудня, потом Вэн получал большой бифштекс, и занятия продолжались в вечерние часы.

За несколько недель до Конкурса я почувствовала, что Вэн к нему полностью готов и достойно представит

свою страну в Москве. Мы окончательно решили, что он должен ехать. За день до отлета он пришел ко мне, сел на диван и сказал: «Розина, мне страшно, я ведь никогда не уезжал из страны. Что, если я заболею и некому будет меня лечить?» Я ответила: «Поверь мне, что если это случится, тебя будут лечить лучшие доктора страны. Русские не позволят себе другого отношения к приезжим из Америки».

Талант можно описать по-разному. Если после целого дня, заполненного уроками, Вы полностью выдохлись, и к Вам приходит студент и играет так, что усталости как не бывало – это и есть настоящий талант.

Я сохранила самые приятные воспоминания об этом концерте, так как мои дети приехали на него из Лос-Анджелеса. Я играла на Стейнвее – лучшим инструменте, на котором мне приходилось когда-либо играть. После концерта состоялся большой прием с шампанским и тортом весом в 75 фунтов, почти равным моему собственному.

Обычно он двигался без остановок (**речь идет о подъемнике – 2400 м. над уровнем моря – Авт.**), но когда пожилой человек, как я, хотел занять место, подъемник замедлял ход. Когда он почти остановился в следующий раз, чтобы принять очередного пожилого пассажира, я взглянула вниз и обнаружила под собой зияющую пропасть...

...Это (три концерта подряд) случилось неожиданно. Эббот Раскин проходил прослушивание для участия в концер-

тах молодежного Филармонического оркестра, и мне захотелось послушать его. Леонард Бернштейн был рад повидаться со мной и, прощаясь, сказал: «Я знаю, что Вы снова концертируете. Почему бы Вам не сыграть с Филармоническим оркестром?» Я ответила: «Потому, что меня никто не просил об этом». Через несколько дней зазвонил телефон – это был Мосли, директор оркестра, который предложил выступить подряд в трех концертах – в четверг, пятницу и субботу, и провести генеральную репетицию в среду. Я ответила, что мне будет трудно играть так много дней подряд. «Я скажу Ленни об этом», – пообещал Мосли. Ответ Бернштейна был кратким: «Передайте Розине, что после трех концертов она не будет знать, куда деть себя в следующий вечер, и непременно захочет выступить еще раз». Так оно и случилось. Я выбрала Первый Концерт Шопена, который впервые исполнила еще в Московской Консерватории. Ленни спросил, сможет ли он прийти в Джульярд, чтобы мы сыграли его на двух фортепиано – это уяснит ему мои идеи и облегчит репетицию. Музицирование с ним доставило мне величайшее наслаждение. Когда я исполнила первую тему, он вскочил со стула, поцеловал меня и сказал, что никогда не слышал кого-то, кто бы играл это так, как я. Когда мы закончили, он спросил, не возражаю ли я, если генеральная репетиция будет открытой для публики – в этом случае мои студенты и его друзья смогут услышать исполнение, все билеты на которое уже проданы.

Я, естественно, не возражала, и на репетиции зал был набит до отказа.

То, что он говорил – замечательно. Эмиль (Гилельс. – Авт) получил приглашение на моё девяностолетие и хотел сказать, как он восхищен мною, какой я замечательный музыкант и т. п. Когда до меня дошло все это, я подумала: неужели я так долго дурачила всех вокруг? [43]

Шура (Александр) Черкасский (1909—1995)

«Я не люблю стандартные интерпретации. Я люблю сюрпризы».

Шура Черкасский кажется почти самоучкой. Это не так. Его мама Лидия, и, конечно Иосиф Гофман, сделали все. Они сумели привить ему навыки, столь необходимые концертанту. В первую очередь – высокую степень самоконтроля. Когда он приехал в родной город, его спросили: «Что Вы считаете необходимым для пианиста, который выходит на сцену? Он ответил: «Досконально знать, быть уверенным в тех сочинениях, которые прозвучат, а значит, прежде всего, в себе». В этом, думается, весь великий пианист: копаться, переигрывать, оттачивать все, что звучит в концерте. Критики не могли найти ни одной «лишней, зацепленной случайно» ноты, собственно, как и «не сыгранной»...

Он всегда выглядел очень скромно. Не умещалось в сознании: как можно этой маленькой ручкой играть, скажем, h toll-ную Сонату Ф. Листа? Как можно играть ff? А он играл. Более того, публика требовала биссировать почти каждое произведение.

Сила этого маленького человека была в легкости, ко-

торая достигалась многочасовыми упражнениями.

Текст Л. Григорьевыа и Я Платека в книге «Все пианисты» не дает полного представления о музыканте-гении, но дает главное: он позволяет понять музыканта-лирика, действительно, «последнего романтика» в этом, скажем прямо, не очень приспособленном мире.

Пианист **Шура (Александр) Черкасский** родился 7 октября 1909 года в Одессе. Некоторые данные (например, он праздновал свое 80-летие в 1991 г.) указывают на то, что пианист родился позднее. Отец – зубной врач, не нуждавшийся в деньгах, имевший высшее медицинское образование. Первые уроки музыки получил от мамы. Лидия Черкасская (урожденная Шлемензон) была пианисткой и играла в Санкт-Петербурге, преподавала музыку (ее учеником был достаточно известный пианист, Раймонд Левенталь, лауреат многих конкурсов). Кузиной Шуры была известная в СССР актриса тетра «Сатира» Татьяна Пельтцер. В 1922 году семья Черкасских эмигрировала из России и после долгих скитаний осела в Соединенных Штатах, в городе Балтиморе. Много лет пустя А. Черкасский признавался, что родители лелеяли мечту о карьере сына и потому уехали, что разногласий с советской властью у них не было. Конечно, Шура Черкасский – типичный вундеркинд: в 9 лет он сочинил оперу, дал первый публичный концерт и дирижировал оркестром. Дебют в США произошел 3 марта 1923 года, после чего ребен-

нок начал выступать в разных городах Америки, в том числе с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Вальтера Дамроша. В США А. Черкасский продолжил занятия музыкой в Кёртисовском институте (г. Филадельфия, штат Филадельфия) музыки у Иосифа Гофмана, ученика Антона Рубинштейна. Занятия с И. Гофманом продолжались до 1935 года.

«Как артист я очень пунктуален. И это не потому, что я играю лучше, чем другие. Менеджеры любят меня, так как я очень надежный. Я обманчиво выгляжу: как будто бы беспомощно, но это совсем не так».

Материальную поддержку начинающему музыканту оказал Сергей Васильевич Рахманинов. После учебы Шура Черкасский осуществил свою мечту о кругосветном путешествии: он посетил Австралию, Новую Зеландию, Дальний Восток, Европу и СССР. А. Черкасский выступал в крупнейших концертных залах Европы со всемирно известными оркестрами и дирижерами. Пианист гастролировал в Израиле, США, Австралии, Южной Африке, странах Европы, Азии и Южной Америки, Советском Союзе, давал сольные концерты и солировал с лучшими дирижерами и оркестрами. Женившись в 1945 г. на Евгении Бланк, он развелся с ней через три года.

Шура Черкасский – один из последних больших пианистов романтической традиции, А. Черкасский в течение всей творческой карьеры обладал совершенной техникой и глу-

боким и красочным звуком. Исполнение А. Черкасского отличалось виртуозным блеском, одухотворенностью, особой легкостью и мягкостью туше. В его широком репертуаре наиболее успешны интерпретации романтической музыки (особенно «Карнавал» Р. Шумана, сонаты и фантазии Ф. Шопена, произведения Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона), русской музыки («Исламей» М. Балакирева, «Петрушка» И. Стравинского, сонаты С. Прокофьева). Наивысшие достижения А. Черкасского – интерпретация сочинений П. Чайковского (в том числе 1-го фортепианного концерта), С. Рахманинова, Ф. Листа (особенно парафразов) и различных фортепианных миниатюр.

Критики говорят – и не без основания – о «привкусе кабаре», о крайностях субъективизма, о вольностях в обращении с авторским текстом, о стилистической неуравновешенности. Но Черкасский и не заботился о чистоте стиля, цельности концепции – он просто играл, играл так, как чувствовал музыку, просто и естественно. Так в чем же тогда привлекательность и увлекательность его игры? Только ли в технической беглости? Нет, конечно, этим сейчас никого не удивишь, да к тому же десятки молодых виртуозов играют и быстрее и громче Черкасского. Сила его, коротко говоря, именно в спонтанности чувства, красоте звука, и еще – в элементе неожиданности, который всегда несет в себе его игра, в способности пианиста «читать между строк». Конечно, в крупных полотнах этого нередко оказывается недоста-

точно – тут требуются масштабность, философская глубина, чтение и передача авторских мыслей во всей их сложности. Но и здесь у Черкасского иной раз любишься моментами, полными оригинальности и красоты, яркими находками, особенно в сонатах Гайдна и раннего Моцарта. Ближе к его манере музыка романтиков и современных авторов. Это и полный легкости и поэзии «Карнавал» Шумана, сонаты и фантазии Мендельсона, Шуберта, Шумана, «Исламей» Балакирева, наконец, сонаты Прокофьева и «Петрушка» Стравинского. Что же касается фортепианных миниатюр, то тут Черкасский всегда в своей стихии, и в этой стихии ему найдется мало равных. Как никто, умеет он находить интересные детали, высвечивать побочные голоса, оттенять обаятельную танцевальность, достигать зажигательного блеска в пьесах Рахманинова и Рубинштейна, Токкате Пуленка и «Тренировке зуава» Маны Зукка, «Танго» Альбениса и десятках других эффектных «мелочей».

Конечно, это – не главное в фортепианном искусстве, не на этом обычно строится репутация большого артиста. Но таков Черкасский – и он, как исключение, имеет «право на существование». А привыкнув к его игре, невольно начинаешь находить привлекательные стороны в других его трактовках, начинаешь понимать, что артист обладает своей, неповторимой и сильной индивидуальностью. И тогда его игра уже не вызывает раздражения, его хочется слушать еще и еще, даже отдавая себе отчет в художественной огра-

ниченности артиста. Тогда понимаешь, почему некоторые весьма серьезные критики и знатоки фортепиано ставят его столь высоко, называют его, подобно Р. Каммереру, «наследником мантии И. Гофмана». Для этого, право, есть основания. *«Черкасский, – писал Б. Джейкобс в конце 70-х годов – один из оригинальных талантов, он первозданный гений и, как некоторые другие в этом немногочисленном ряду, гораздо ближе к тому, что мы только сейчас вновь осознаем как истинный дух великих классиков и романтиков, чем многие „стильные“ порождения высушенного вкусового стандарта середины XX века. Этот дух предполагает высокую степень творческой свободы исполнителя, хотя свобода эта и не должна смешиваться с правом на произвол».* Со столь высокой оценкой артиста согласны и многие другие специалисты.

Под руками Черкасского расцветает кантилена. Он способен окрашивать медленные части в фантастические звуковые краски, и, как мало кто другой знает толк в ритмических тонкостях. Но в самые ошеломляющие моменты он сохраняет тот жизненный блеск фортепианной акробатики, который заставляет слушателя в удивлении задавать вопрос: где берет этот маленький, щуплый человек такую необычайную энергию и напряженную упругость, которые позволяют ему победоносно штурмовать все вершины виртуозности? *«Паганини фортепиано»* по праву называют Черкасского за его волшебное искусство.

Штрихи портрета своеобразного артиста дополняет Э. Орга: «В своей лучшей форме Черкасский – законченный мастер фортепиано, и он вносит в свои интерпретации стиль и манеру, которые просто безошибочны. Туше, педализация, фразировка, чувство формы, выразительность побочных линий, благородство жестов, поэтическая интимность – все это в его власти. Он сливается с роялем, никогда не позволяя ему покорить себя; он говорит неторопливым голосом. Никогда не стремясь сделать что-либо спорное, он тем не менее не скользит по поверхности. Его спокойствие и уравновешенность дополняют это стопроцентное умение произвести большое впечатление. Может быть, ему не хватает сурового Аррау; нет у него и зажигающего обаяния Горовица. Но как артист он находит общий язык с публикой путем, который даже Кемпфу оказывается недоступным. И в своих высших достижениях он имеет такой же успех, как Рубинштейн. Например, в пьесах, вроде „Танго Альбениса“ он дает образцы, которые невозможно превзойти. Не слышать, как Черкасский играет эти пьесы, значит, упустить нечто такое, что просто невозможно описать словами. Это действительно уникальная виртуозность».

Неоднократно – и в довоенную пору, и в 70-80-х годах, артист приезжал в СССР, и русские слушатели могли сами испытать на себе его артистическое обаяние, объективно оценить, какое место принадлежит этому необычному музыканту в пестрой панораме пианистического искусства наших

дней» [33].

Владимир Горовиц (1903—1989)

Владимир Горовиц родился в Киеве в 1903 году (оговоримся, что в прессе иногда случаются «открытия», указывающие на это, т.к. в 40- томном словаре Гроу он, во-первых родился в Бердичеве, во-вторых – в 1904 г. – *Авт*). С пяти лет начал заниматься игре на рояле под руководством матери, Софии Бодик-Горовиц, ученицы Владимира Вячеславовича Пухальского, в свою очередь, ученика Теодора Лешетицкого. С десяти лет – Владимир Горовиц, ученик Киевского музыкального училища (класс В.В.Пухальского). Официально, по документам, в 1918 году он перешел в класс ученика Аннет Есиповой – Сергея Тарновского, который уехал в конце весны 1918 г. гастролировать в Крым и отсутствовал до марта 1920 года, когда Владимир Горовиц перешел к Феликсу Blumenfeldу. Именно так рассказывают документы [7]. Старший брат Владимира, Яков, учился в консерватории и был призван в армию в 1916 г. Судьба его не известна – в «Деле» Самоила Горовица, которое ему приходилось писать собственноручно (думается, из-за неграмотности следователя) состав семьи: жена – Софья, дочь Регина, сыновья – Григорий, Владимир. Так как не упомянут Яков, становится ясно, что в семье его нет.

В 1920 году Владимир оканчивает Киевскую консерваторию, впрочем диплом об окончании он так и не получил,

так как к этому времени сумел освоить только программу 2 класса гимназии. В конце 1921 г. Владимир Горовиц знакомится со скрипачем из Одессы, Натаном Мильштейном. Затем, в 1922 году в начале осени, его отец, Самоил Горовиц едет в Москву и, благодаря своему знакомству с основателем и концертмейстером оркестра «Персимфанс», Львом Цейтлиным, устраивает пианисту и скрипачу концерт с этим коллективом в ноябре 1922 года. Натан Миронович утверждает, что он играл Концерт для скрипки А. Глазунова, а Владимир Горовиц – 3-й Концерт С. Рахманинова. В действительности (исходя из Программы, опубликованной газетой «Известия») они вечером 27 ноября 1922 года играли: Концерт для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона ми минор и 1-й Концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа ми-бемоль мажор.

Уже 12 декабря в газете «Известия» появляется обширная статья «Музыканты революции» (в книге Н. Мильштейна «From Russia to West» названа «Дети Революции») некоего Антона Углова (под этим псевдонимом скрывался всемогущий Министр Просвещения молодой Советской республики Анатолий Луначарский). Вот с этого момента на скрипача и пианиста обрушились приглашения в города России. Почитайте книгу воспоминаний Натана Мильштейна. Он довольно подробно описывает их совместное пребывание осенью 1922 года в Москве, где они знакомятся с учеником Теодора Лешетицкого, замечательным немецким пианистом Ар-

туром Шнабелем, художником Леонидом Пастернаком и его сыном, Борисом, Министром Обороны Михаилом Тухачевским, его заместителем Иеронимом Уборевичем, ведущими артистами МХТ. Приведу маленькую цитату из этой книги в переводе Алены Цыгановской, чтобы раз и навсегда «усовестить» любителей измышлений, о «выдавшем разрешении Льве Троцком, Михаиле Тухачевском, Иосифе Сталине» и других: *«Уборевич выдал нам официальный документ от имени могущественного Революционного военного совета. В нем было написано: «Революционный военный совет республики не возражает против поездки за границу товарищей Мильштейна и Горовица с целью артистического совершенствования и культурной пропаганды».* [9, Р.70—71].

Документально подтверждены их концерты в Баку, Тбилиси, Саратове, Ростове-на Дону, Одессе, Киеве, Петрограде, Москве, Таганроге, Харькове, Полтаве, Нахичеване, Симферополе, Севастополе, Екатеринодаре, Новороссийске, Гомеле.

В 1923 году брат Владимира, Григорий (Жорж), являясь уполномоченным Дирекции филармонии, устраивает Владимиру Горовиц и Натану Мильштейну два концерта – один 25 марта, второй – 27-го, т.е., обрамляя дату торжественного открытия «Киевской Государственной Филармонии» – 26 марта 1923 года. Таким образом, они становятся известными киевской публике и выступают в городе множе-

ство раз.

После ожидания в Тбилиси Регины и Натана Мильштейна, Владимир Горовиц в январе 1925 г. он вернулся в Ленинград и продолжил серию концертов, (15, 17, 19, 22, 24, 26 октября; 2, 6, 7, 8, 9 ноября; один концерт в декабре 1924 г. и 2, 6, 9, 10, 11, 13, 16, 18 января 1925 г.) Во всех 20 концертах программы не повторялись! Всего В. Горовиц исполнил 155 произведений. Вырисовывается картина молниеносного овладения репертуаром молодым пианистом! Будучи стариком, он неоднократно с грустью говорил, что в молодости у него было 12 программ, а сейчас – всего 3.

За 10 дней до отъезда Владимира Горовица за границу, 17 сентября 1925 года был осуществлен последний концерт на территории СССР. Звучал си-бемоль минорный Концерт для фортепиано П.И.Чайковского в Ленинграде, в Государственной Академической капелле. В. Горовиц также исполнил фа-минорный концерт Шопена – любимый концерт своего учителя В.В.Пухальского. Оркестром Ленинградского театра оперы и балета дирижировал В.А.Дранишников. На концерте присутствовал и отец пианиста, Самоил Иоахимович, давший ему удивительный по императивности, но и по проницательности совет: *«Никогда не играй Шопена, только Чайковского»*. *«Самуил считал, что знаменитый и более яркий Чайковский лучше для его сына-виртуоза»*, — много десятилетий спустя оценивает ситуацию Г. Шонберг [21, Р. 65]. Концерт для фортепиано с оркестром П.И.Чайков-

ского по меньшей мере три раза будет еще способствовать стремительному взлету молодого пианиста: в Гамбурге, Париже и Нью Йорке.

27 сентября 1925 года Владимир Горовиц покидает СССР, чтобы вернуться через 61 год – в 1986 году. Впрочем, зачем возвращаться в страну, где так грубо и мерзко поступили с его семьей: 1921 – арест отца и 5 лет концлагерей, 1930 – гибель мамы на операционном столе, арест и 3 года ссылки брата Григория в Москве, 1937 – арест и гибель отца, 1945 – арест и смерть брата Григория в Таганроге, запрет на выезд сестры Регины, козни КГБ – она ведь и умерла «преподавателем», даже не «доцентом»?

В Берлине, куда пианист направился, сольные концерты (два), запланированных его импресарио, Александром Меровичем, прошли без особого успеха. В Германии того времени было много талантливых музыкантов, художников, литераторов из России и концерт одного из них, пусть и обладавшего невероятной техникой, не представлял какого-то эффекта разорвавшейся бомбы.

Если пианистическая карьера В. Горовица на родине завершилась Первым концертом Чайковского, то за границей им же открывалась. 8 января 1926 г. пианист играл его в Берлине [20, Р. 78; 21, р.77], с Берлинским симфоническим оркестром под руководством Оскара Фрида, и это было всего лишь третье его выступление в Западной Европе (план гастролей продумывал и осуществлял А. Мерович). Перед

этим Горовиц дал в немецкой столице два сольных концерта – 2 и 4 января, причем известно, что они прошли лишь с относительным успехом, и пианист надеялся, что Концерт Чайковского – его первое заграничное выступление с оркестром! – спасет положение. Так и вышло – Берлин был если не завоеван, то и не проигран. Во всяком случае, влиятельная «Deutsche Allgemeine Zeitung» писала об этом событии не без восторга: *«вряд ли кто-либо из молодых пианистов, играя с Берлинским симфоническим оркестром, имел такой ошеломляющий успех, как Владимир Горовиц. Исполнение Концерта... Чайковского – это волнующее событие, и он не смог бы увлечь, если бы не был исполнен с таким напряжением, с огненным темпераментом, а... октавы не были такими стремительными и динамичными»*.

Уже менее чем через две недели Горовиц завоевывал гамбургскую публику. История, случившаяся на следующий день, и окончившаяся, несмотря на экстремальные обстоятельства, безусловным триумфом Горовица, в подробностях описана с его слов всеми биографами. 20 января, ближе к вечеру, в гостиницу, где остановились Горовиц и Мерович, вбежал взволнованный менеджер оркестра и сказал, что через 45 минут нужно выступить с оркестром и играть Концерт Чайковского, так как объявленная солистка – Хелен Циммерман – заболела. Знаменитый дирижер Ойген Пабст, встретивший мало кому известного В. Горовица холодно, если не неприязненно (нечто подобное повторится в Нью-Йорке

ке с дирижером Бичемом – см. далее), только и успел сказать пианисту: «...*Следите за моей палочкой, и... будем надеяться, даст Бог, ничего страшного не произойдет*». Можно лишь представить себе, каково было Горовицу, отличавшемуся известной импульсивностью, играть после такого напутствия! Но далее произошло нечто невероятное, с завидной эмоциональностью и в красках описанное Абрамом Чезинсом:

«Вслед за оркестровой интродукцией вступил Горовиц. Услышав сокрушительные аккорды солиста, Пабст удивленно посмотрел вокруг себя. После следующих [-] он прыгнул с подставки, подбежал к роялю и недоверчиво уставился на руки Горовица. Так он простоял до конца первой каденции. Лицо его выражало недоумение, в то время как палочка механически тактировала, но не в его, а в горовицевском тем. Когда все кончилось..., весь зал, как один человек, вскочил с мест, истерически визжа». Позднее Горовиц сказал: *«Слава Богу, я знаю, как играть Чайковского, и не упустил свой шанс. А результат был похож на сказку»*. Последствием этого стало то, что, как отмечает Г. Пласкин, состоявшийся через несколько дней «второй концерт (сольный. – Авт.), первоначально запланированный в том же маленьком зале гостиницы, был перенесен в огромный зал на три тысячи мест» [20, Р. 84]. Триумф действительно не вызывал сомнений; именно этим концертом началась успешная карьера пианиста в Германии и далее по всей Европе и в Америке.

Далее действие переносится в Париж. Горовиц играет Концерт Чайковского в зале Консерватории (5 декабря 1926 г.), после чего во французской столице начинается нечто вроде «горовицемании». Обозреватель «Le monde musical» писал, что никогда раньше Концерт так не звучал, что «фразировка была величественна, энергична, а звучание страстным», что поражала «потрясающая техника, великолепное умение использовать разнообразные тембры и ритмы» [21, p. 85].

Кстати, именно в Париже Боелеслав Яворский (профессор Киевской, затем Московской консерватории), был уполномочен А.В.Луначарским послушать пианиста и определить степень его участия в Первом международном конкурсе пианистов имени Фредерика Шопена (Варшава, 1927 г.). И когда пианист провел за границей уже два года, советские официальные власти «назначили» его как *представителя Украины* на конкурс Шопена.

Еще один удачный концерт, где вновь звучало интересное нас сочинение Чайковского, состоявшийся 11 октября 1927 г. в Кёльне (на этот раз дирижировал Г. Абендрот), достойно завершает картину заграничных дебютов Горовица и предысторию триумфа в Карнеги-холл. 12 января 1928 г. Владимир Горовиц играл в Карнеги Холле Концерт для фортепиано с оркестром П.И.Чайковского (дирижировал Томас Бичем, Великобритания). Успех этого концерта дал возможность молодому пианисту в 1929—1939 гг. ежегодно гастро-

лировать по городам США.

В 1932 году Маэстро получил письмо от Артуро Тосканини с предложением играть 5-й Концерт ми-бемоль мажор Л. Бетховена для фортепиано с оркестром в апреле следующего года (закрытие сезона в Карнеги Холле). Так как этот Концерт был не в репертуаре пианиста – пришлось разучивать его (правда Сергей Лыфарь в своих воспоминаниях пишет, что именно 5-й Концерт Л. Бетховена В. Горовиц исполнил на выпускном экзамене консерватории). В. Горовиц после концерта познакомился на вечеринке с дочерью А. Тосканини, Вандой и в декабре 1933 года женился на ней. Об этой свадьбе (Милан) говорили многие в Европе и Америке. Говорили всякое: и то, что молодой пианист «возжелал» породниться с Артуро Тосканини ради карьеры, и то, что молодые страстно влюблены друг в друга...

Лето, как правило, проходило в Швейцарии у Сергея Васильевича Рахманинова. (Кстати, когда Сергей Васильевич умирал в марте 1943 года, он разрешал к нему допускать Федю (Шалапин) и Володю (Горовиц). – *Авт.*). К молодым музыкантам. (Владимир Горовиц, Натан Мильштейн) в 1929 г. присоединился виолончелист Григорий Пятигорский. Таким образом, их было трое и А. Мерович называл их «Три мушкетера». В октябре 1934 года пианист получил два подарка: второго октября 1934 г. Ванда Горовиц родила дочку, Соню (первого октября – день рождения самого пианиста) и Самоил Горовиц, его отец, посетил молодую семью

и ездил с сыном на гастроли в ноябре 1934 г. по городам Италии, Бельгии, Швейцарии и Франции (он свободно говорил по немецки и французски).

Как правило, они (молодые музыканты) снимали жилье неподалеку от виллы Сенар и довольно часто общались с Сергеем Васильевичем Рахманиновым. В 1936 году Владимир уговорил друга (Н. Мильштейна) лечь на операцию аппендикса. Врачи уговаривали их не делать этого, но пример смерти мамы на операционном столе стал поводом бояться перетонита (хотя воспаления аппендикса у них не было). Н. Мильштейн встал с постели довольно быстро, а В. Горовиц три года страдал от болей в брюшной полости и от флебита (воспаление вен). В отпуске в Гштааде, в 1938 году, Мильштейн и Горовиц однажды вечером сидели и слушали радио. Неожиданно они услышали: «А теперь вы прослушаете музыку в память о пианисте Владимире Горовице. Новость о его безвременной кончине только что пришла из Парижа». Горовиц побледнел и сказал: «*Это не правда!*» Затем он добавил: «*Но какая хорошая реклама!*» Все три года (первый перерыв в концертной деятельности) он пытался вернуться на сцену, но боли не позволяли это сделать.

В это время в СССР: в 1927 г. Регина Горовиц вышла замуж за экономиста Евсея Либермана, который был ей известен по Киеву (окончил Киевский университет), в 1930 — арестован брат пианиста, Григорий Горовиц, которого осудили на три года высылки на о. Соловки (за «контрреволю-

ционную пропаганду», естественно), на операционном столе умерла мать, Софья Горовиц-Бодик (перетонит, аппендикс). Отец – Самоил Горовиц через два года женился во второй раз, взяв в жены молодую женщину.

После 2 сентября 1939 года, когда уже шла Вторая мировая война, Натан Мильштейн, Григорий Пятигорский, Артуро Тосканини, Ванда с ребенком, Владимир Горовиц сели на парход, направляющийся в США. На северной окраине Нью Йорка (Филдстоун), неподалеку от виллы Паулин, которую снимал Артуро Тосканини, Владимиром Горовицем был снят дом, в котором они с Вандой и Сонечкой поселились.

Нужно сказать, что расставание с импрессарио Александром Меровичем, имевшим «устный контракт» с отцом Владимира, Самоилом Горовицем произошло в 1934 году. Поэтому, работа у всесильного Артура Джадсона не отличалась разнообразием: с мая по октябрь – летние каникулы, октябрь – апрель – сезон, в котором запланированы концерты. Зачастую, это происходило в маленьких городках Америки, коих «несть числа». Иногда Владимир Горовиц имел до 70 концертов, иногда это число возрастало до 90 или 100. Главное: жизнь всегда была, что называется, «на колесах». Да и публика требовала играть все меньше серьезных сочинений. Иногда В. Горовиц сталкивался с комичными случаями, когда местный устроитель концерта по приходу поезда становился на колени и умолял: *«Не играйте, пожалуйста ..., например, Сонату С. Прокофьева, Н. Метнера, Д. Каба-*

левского. *Вы-то уедете, а бить будут меня!*».

С сожалением Маэстро отметил в интервью в 1987 г. *«В юности в моих руках было 12 программ, теперь – 3».*

Летом 1942 года он получил письмо от Натана Мильштейна, предлагавшего ему совместно с Сергеем Васильевичем Рахманиновым дать концерт в пользу армии. Переговоры продлились до весны 1943 г., т.е. до смерти С. Рахманинова. 30 ноября 1942 г. Г. Моргентау (Министр финансов США) предложил ему играть с оркестром NBC, которым будет дирижировать его тесть, Артуро Тосканини. 25 апреля 1943 года в нью-йоркском Карнеги Холле произошел беспрецедентный для мировой истории концерт, выручка которого перевалила за 1 миллиард долларов, по сегодняшним ценам! В поздравительном письме Г. Моргентау упоминает, что только первые 3 ряда принесли 10 миллионов долларов.

О благотворительности Владимира Горовица, при том, что не один автор книг и статей о нем упоминал его крайнюю скупость, можно составить мнение, пользуясь письмами к нему: он, например, жервовал на нужды армии свои гонорары, разрешал офицерам и солдатам армии сидеть на сцене, играл для них на грузовиках на открытом воздухе и многое другое.

В 1953 году праздновалось 25-летие (Серебряный Юбилей) американского дебюта В. Горовица. Он мечтал, что отметят также 10-летний юбилей со дня смерти С.В.Рахманинова и 100-летний юбилей фирмы Стейнвей и сыновья. В ян-

варе и феврале он дал 3 концерта в Нью Йорке... и замолчал на долгих 12 лет. Двенадцатилетнему молчанию предшествовала ссора с Вандой, с 1949 по 1953 они даже жили врозь и Маэстро снимал номер в гостинице (сначала на 54-й улице, потом – на 74-й).

В 1945 году он купил у известного нью йоркского драматурга Кауфмана дом на 94 улице неподалеку от Метрополитен-музея. В доме на втором этаже, где находился кабинет с роялем, его друг, Джозеф Пфайфер, которого называли Джек, установил аппаратуру для записи и Маэстро записывался (вышло несколько грампластинок с записью). Не утруждая читателя подробностями перехода от одной фирмы звукозаписи к другой, скажем, что за эти 12 лет Владимир Горовиц записал сонаты Л. Бетховена, рапсодии Ф. Листа, множество пьес К. Сен-Санса, А. Скрябина, С. Рахманинова, К. Дебюси, И. Брамса, Ф. Шуберта, П. Чайковского, С. Прокофьева.

За эти 12 лет записал множество грампластинок. Возвращение к концертной деятельности откладывалось. В 1957 году в семье случилось два несчастья: в январе умер почти 90-летний Артуро Тосканини (1867—1957); в июне – Соня врезалась в столб, обгоняя автобус на мотоцикле, на узкой дороге в Италии, сильно повредив голову.

Владимир Горовиц очень тяжело перенес болезнь дочери (он считал, что она пыталась покончить собой). 9 мая 1965 г. В Карнеги Холле состоялся концерт-возвращение. Маэст-

ро получил после концерта тысячи поздравлений. Секретарь едва успевал написать «спасибо» поздравляющим.

Последний перерыв в концертной деятельности наступил с 1969 по 1974 гг. В. Горовиц чувствовал себя отвратительно: обострились болезни юных лет. Его измучил колит, он чувствовал себя все хуже и хуже. Лечивший его доктор, велел принимать успокоительное. Он принимал в день гигантское количество таблеток, но они приносили лишь новые приступы боли. *«Этим летом у меня было ухудшение состояния здоровья, – говорил он другу – это похоже на нервный срыв, но телесный, совершенно телесный. Мой мозг в полном порядке. Это только потому, что не работает нервная система. Я совершаю прогулки. Я все делаю. Но я все время чувствую усталость. Что бы я ни делал, я устаю».* «Он не давал интервью и не выступал публично, однако со временем, как и прежде, он начал уставать от своей бездеятельности, и тогда он возобновил свою карьеру несколько в ограниченном виде, стал делать записи. На протяжении последующих четырех лет студия Columbia выпустила пять новых альбомов: «Горовиц играет Шопена» (1971 год), «Горовиц играет Скрябина» (1972 год), «Владимир Горовиц: любимые сонаты Бетховена» (1973 год), «Горовиц: «Лунная соната» Бетховена, Экспромты Шуберта» (1973 год) и «Владимир Горовиц: новые записи Шопена» (1974 год). Зимой и весной 1974 г. В. Горовиц начал усиленно заниматься: Соната М. Клементи до-диез минор, А. Скрябин «К пламени»,

«Детские сцены» Р. Шумана. Концерт был не в Нью Йорке, а в Кливленде. Несмотря на новый зал, который Маэстро не очень жаловал, он играл 12 мая концерт и получил оговоренные им 80%.

ГОРОВИЦ СНОВА ИГРАЕТ, ПОРАЗИТЕЛЬНО – гласил заголовок газеты *New-York Times*, – *В 69 ЛЕТ ЕМУ ВСЕ ЕЩЕ НЕТ РАВНЫХ В ИГРЕ НА РОЯЛЕ*, – сообщалось в газете *Chicago Tribune*.

17 ноября 1974 года состоялся знаменитый концерт в Метрополитен-опера в Нью Йорке, на котором были: **Жаклин и Аристотель Онасис, Вэн Клайберн, Исаак Стерн, Леонард Бернстайн, Даниэль Баренбойм, Герберт фон Караян.** По словам Гарольда Шонберга это была «сенсационная» интерпретация (Пятая Соната А. Скрябина. – Авт.): *«Ни у одного из живущих пианистов, даже у Рихтера, не было такого глубокого проникновения в суть музыки Скрябина. Сила, тембр, феноменальная техника, нарастающий ритм, четкая мелодическая линия – все было здесь. Исполненные им соната Клементи фа диез минор, „Детские сцены“ Шумана, и „Интродукция и Рондо“, Баллада соль минор и две мазурки Шопена также были очень хорошо приняты публикой»* —

10 января 1975 года Ванда и Владимир Горовиц получили телеграмму из Женевы, где жила их дочь. В телеграмме было страшное известие о ее смерти. Гарольд Шонберг вспоминал:

«Ванда после похорон Сони вернулась в Милан обезумевшей от горя. Однажды вечером на Девяносто четвертую Восточную улицу пришли некоторые друзья, чтобы выразить свои соболезнования. Вера Майкелсон, менеджер по связям с общественностью, была соседкой по Коннектикуте, где у Ванды и Горовица был летний домик, рассказывала, что Горовиц спустился к ним, и это был первый раз, когда она видела Горовица таким измученным, неопрятным и выглядевшим так, как будто он не спал много недель подряд.

Миссис Майкелсон и её муж вскоре сказали, что им надо уходить.

«Нет, – сказал Горовиц, – я хочу играть». Он подошёл к роялю.

Миссис Майкелсон рассказывала, что не помнит, что он играл, за исключением того, «что музыка не была грустной и похоронной». Миссис Майкелсон смотрела на Ванду, пока Горовиц играл. «Она смотрела на него с такой необычайной любовью и в тот момент была безумно в него влюблена», – вспоминала миссис Майкелсон. Горовиц играл приблизительно два часа. Это была дань, которую бы Соня оценила и, вероятно поняла бы». [21, p.238]

После 1975 года Ванда и Владимир отправляются в большое турне: 20 концертов в США и Канаде. В 1981 году Владимир Горовиц переходит в звукозаписывающую компанию Colambia Artists Management, Ink. (CAMI), Именно в это

время Питер Гелб возобновил свои отношения с Горовицем. Он понимал, что количество снотворного, антидепрессантов, которое В. Горовиц принимал, скорее всего приведет к трагедии. Так и случилось. Маэстро дал концерт в Лондоне и собрался в Японию. «Ужасно!» – это слово было произнесено самим Маэстро. В газете «Times» была опубликована статья, где разбиралась игра В. Горовица: *«Много неправильно сыгранных, перепутанных аккордов и искаженные ритмы. Знаменитая точность Горовица проявлялась лишь эпизодически»*. Под влиянием Ванды, Маэстро перестал употреблять наркотические лекарства и почти отказался от услуг врачей-психоневрологов, *«убийц в белых халатах»*, как называла их его жена.

В марте 1985 г. Питер Гелб пришел навестить 82-летнего Маэстро и нашел его подтянутым и готовым к «свершениям». Он перестал принимать лекарства и начал «звучать, как прежний В. Горовиц». Питер Гелб посоветовал снять фильм о Великом Маэстро, что и было сделано в конце 1985 г..

Можно было сказать, что произошло чудо: беглость пальцев, туше, поистине горовицевский звук, оркестральное фортиссимо – все было вновь обретенным и от этого казалось, что 82-летний пианист снова король королей фортепиано! Незадолго перед ставшим знаменитым московским выступлением, он посетил Париж и имел здесь концерт. Один из критиков сначала перечислил все недостатки, а потом написал: *«Величайший пианист в истории музыки»*. Уже

находясь в Европе, Маэстро посетил Милан.

Триумфальная поездка в Москву и Ленинград после 61 года (1925 – 1986) характерна тем, что Маэстро хотел почувствовать теплоту любовь, обожание, которыми характеризовалась публика СССР. Кстати, произошла там и замечательная встреча одной из «зеленых девушек», досаждавших молодому пианисту в 1924—1925 гг. Из Ленинграда, Маэстро направился в Гамбург, где у него произошел разговор с дочерью Ойгена Пабста (дирижер того самого концерта в 1926 г.) и в том же Гамбурге пишет письмо Кириллу, Лене (дети сына Григория, Пети, внезапно умершего в Москве). Далее – Берлин, где он пробыл целую неделю.

Концерт в Токио, куда пианист ехал «оправдаться» после провала 1983 г. (он очень настаивал на Токио), был спланирован так внезапно, что все центральные залы были уже заняты и Маэстро пришлось играть в зале университета им. Шова в западном районе города. Возвратившись в США, Маэстро узнал, что в начале октября (как известно, 1-го октября – день рождения Владимира Горовица) приглашен в Белый Дом играть перед Президентом Рональдом Рейганом. Действительно, 5 октября он выступал в Восточной комнате Белого Дома. Приветствуя пианиста, Рональд Рейган неоднократно подчеркивал его роль в сближении двух стран (США и СССР). В этом концерте присутствовали: Исаак Стерн, Йо-Йо-Ма, Зубин Мета, Посол СССР Юрий Дубинин и много, много пианистов, директоров библиотек и му-

зеев, концертных залов, руководителей общественных организаций, официальных лиц, музыкантов – короче, сливок общества...

Еще летом, Ванда и Владимир Горовиц, благодаря своему другу и продюсеру, Томасу Фросту – выпускнику Йельского университета, начали передавать университету фотографии, личные вещи, письма А. Тосканини, создавая личный архив (в библиотеке хранятся личные архивы Л. Армстронга, А. Копленда, С. Барбера и других выдающихся музыкантов США). В 1986 г. официальный договор между Вандой Тосканини, Владимиром Горовицем и Йельским университетом был заключен. Думается, что передавая письма и документы, Ванда перечитывала их (или заставляла мужа это сделать, если написано было по-русски), чтобы «не уронить достоинство мужа и отца». Впрочем, делалось это в понимании этого «достоинства» Вандой, поэтому среди писем, например, к Владимиру Горовицу не оказалось ни одного письма мамы (а он получал эти письма), отца (хотя Самоил писал сыну до своего последнего ареста), Регины (первое письмо датировано 1945 г.), няни (хотя его биографы уверяют нас, что оно есть), очень многих знакомых...

В последние месяцы перед смертью Маэстро занимался с Эдуардосом Халимом – студентом Джульярда, которого привел ему Дэвид Дюбаль, читающий в Джульярд-институте лекции по истории пианизма. *«Он был 86-летним пожилым человеком с большим запасом энергии. О, да!»* – говори-

ла о нем его помощница Вирджиния Бах. В августе 1989 г. его друг и продюсер Том Фрост выпустил альбом с названием «Горовиц дома», В нем: Соната В. Моцарта си-бемоль мажор, три сочинения Шуберта-Листа, песни и танцы В. Моцарта и разные обработки Ф. Листа. Последняя запись Маэстро состоялась за четыре дня до его смерти: 1 ноября 1989 года. Эта запись включала в себя музыку, которую он никогда не исполнял в концертах: Соната ми-бемоль мажор Й. Гадна, этюды Ф. Шопена опуса 25 №1 и №5, ноктюрны ор. 55 №1 и №2, фантазия-экспромт.

5 ноября 1989 г. гениальный пианист умер – остановилось сердце. Мюррей Перайа – очень известный в США артист-пианист и последний из пианистов видевших Маэстро (он был его учеником) сказал о нем: *«Горовицу никогда не нравились преувеличения или приторный романтизм. Он, конечно, придавал большое значение рубато, но ему не нравилось, если пианист не мог отличить рубато от ритма. Всё должно быть естественно, а не искусственн.* [21, р 307]

С. С. Прокофьев записал в своём дневнике за 3 ноября 1928 года:

«Вечером пошёл на Гизекинга. Это первоклассный пианист, один из лучших: Рахманинов. Горовиц и он».

Статья американского музыковеда Аллана Эванса, появившаяся в 1996 году переворачивает наше представ-

ление о пианистике с ног на голову. Эванс приписывает В. Горовицу модернистское видение мира. Это смешно, но автор доказывает, что представление о «романтическом пианизме» В. Горовица – ошибочно (!), критикуя название фильма Питера Гелба «Последний романтик», утверждая «модернизм» В. Горовица. Аллан Эванс рассуждает о «романтическом пианизме» и делает, с моей точки зрения, непоправимую ошибку, утверждая, что Маэстро имел большую приверженность к сочинениям Пуленка, Дебюсси. Кроме того, автор рассуждает о В. Софроницком, говоря о близости последнего с В. Горовицем, намекает на романтическую поездку с Еленой Софроницкой, что совсем непростительно, учитывая, что ехали они, действительно, на пароходе, из «советской» Одессы в «советскую» Евпаторию летом 1925 года и, судя по письму Е. Софроницкой от 9.02.1976, – знакомы не были. – Авт.

«Огромный громopodobный звук Горовица и физическая способность совершать технические чудеса сделали его уникальным. Преподаватели фортепиано с ужасом ахнули, увидев низкое запястье, расположенное значительно ниже клавиатуры почти прямыми пальцами, анатомически «неправильное» для спокойной и точной игры на фортепиано. Тем не менее, телосложение Горовица позволило эту позицию и позволило ему, когда он хотел, достичь ровности

и точности, бросая вызов тем, кто принимает правильную позицию. В последующие годы внимание, окружающее его, полностью исказило подлинное восприятие его искусства, объявив его «Последним романтиком». Такой стереотип является не только неправильным, но скорее несправедливым по отношению к его искусству, которое должно очаровывать то, как он отступил от романтизма, чтобы сделать Горовица одним из первых модернистов.

Оно развивалось в то время, когда Россия взорвалась на культурном фронте: хотя революция и ее последствия в конечном итоге разрушили конструктивизм и эксперименты таких композиторов, как Моссолов, Лурье и другие, изобразительное искусство поддержало эти бешеные и инновационные стили гораздо позже, чем музыка могла. Хотя Горовиц избегал этой авангардной музыки и вместо этого опирался на стиль Рахманинова, Горовиц играл на пианино в манере, похожей на намеки Моссолова на индустриальные звуки на клавиатуре. Искусство Горовица, однако, было гораздо более сложным, и, исследуя интонационные оттенки своего инструмента, он в равной степени углубился в его более мягкие оттенки и нюансы. Его **любовь к Пуленку или Дебюсси** демонстрирует как точность, так и заботливость через приглушенную, но электрифицированную утонченность. Вместо того, чтобы быть романтиком, который каким-то образом выжил в эпоху цифровых технологий, Горовиц был больше эстетом, который искал пуль-

сирующую музыку в джаз-клубах Гарлема от Art Tatum настолько, насколько он был заинтригован на протяжении всей своей жизни Шуманом до такой степени, что он полагал, что он сосуществовал с ним в некотором роде. Жаль, что эти пункты игнорируются, но бесконечный поток его промоутеров сделал удобным (для них и их целей – продаж) запуск их уловки и встраивание даже в умы его трех биографов, так что их книги не объективно изучают его музыку.

Горовиц был действительно фигурой двадцатого века. Его искусство было ближе к современному пианисту, как Владимир Софроницкий, чем любая более ранняя фигура. Он и Софроницкий были коллегами и однажды отправились в поездку в Крым (с Еленой Александровной Скрябиной, женой Софроницкого) незадолго до того, как Горовиц покинул Россию без намерения возвращаться (неверно, т.к. сам пианист – Владимир Софроницкий даже не знал, что играл в одном городе – Одессе, в один вечер с другим пианистом – Владимиром Горовицем. – Авт). Другая дружба, возможно, центральная в его жизни и самая заветная, была с Рахманиновым. При прослушивании записи Горовица «Прелюдии» композитора мы можем испытать исполнение, которое порадовало бы самого композитора. То, что Рахманинов так высоко ценил Горовица, объясняется его отдаленностью и индивидуальностью в русском музыкальном мире. В то время как он начал сочинять в долгу перед Чайковским, развитие его индивидуальности привело его музыку и пи-

низм далеко от всеобъемлющего термина романтизма. Слушая собственные записи Рахманинова, особенно с партитурой, осознаешь исключительно личную природу не только музыки, но и ее исполнения. Вначале на его игру на фортепиано оказал большое влияние его двоюродный брат Александр Зилоти, ученик Листа. Некоторые из семьи Зилоти даже полагали, что игра Рахманинова была более убедительной, когда он был ближе к пути Зилоти. Хотя его музыка радикально не отошла от словарного запаса девятнадцатого века, его стиль превратился в уникальный аскетический режим, который настолько хорошо сбалансирован и наполнен подводным течением движения и напряжения, что сегодня он звучит как более современный, чем самые смелые полеты фантазии художников, таких как Гленн Гульд. Не нужно идти дальше, чем игра композитора на его «Восточном наброске», чтобы доказать свою точку зрения, чтобы услышать пианино с животной свирепостью и непредсказуемостью. Именно это привлекло Горовица к его музыке и к тому, чтобы создать свой собственный стиль на пианизме Рахманинова, перенося медные и бронзовые тона и лежащий в основе пафос до самого дна. И Рахманинов, и Горовиц часто играли произведения для двух фортепиано в частном порядке: одна из больших потерь для потомков заключалась в том, что их звукозаписывающая компания не предприняла никаких шагов, чтобы документировать их в сюитах Рахманинова, сонатах Моцарта и других произведениях.

Даже ранний репертуар Горовица был плохо представлен слишком малым количеством записей, сделанных в начале его международной карьеры. С дико растущей популярностью удивительно, что он не был уполномочен записывать больше в начале. Просматривая старые программы, мы находим вариации минорной сонаты Брамса и Паганини, сонату Листа Данте, этюд Мазепы, Орейджа и Фе Фольца и Исламея Балакирева. К счастью, у нас есть соната Листа этого периода: во время своей пятидесятой годовщины Горовиц повернулся назад, чтобы снова сыграть сонату и третий концерт Рахманинова, но они удалены от его более раннего уровня. К тому времени он превратился в такую легендарную фигуру, что все одинаково аплодировали с подавляющим энтузиазмом, даже когда однажды он пережил катастрофический сезон, когда антидепрессантные лекарства влияли на его контроль и ясность. Самым большим сюрпризом стали заключительные записи, сделанные пианистом, некоторые через неделю после его внезапной смерти. На Ноктюрне Шопена (в E flat, op.55 #2) он подражает игре своего друга и коллеги Игнаца Фридмана. Появляются произведения, которые он никогда не исполнял перед публикой, поскольку он поддерживал свой миф, отбирая произведения, одновременно привлекательные для него и с достаточным количеством сенсации для его публики. Ушла необходимость электрификации, и на его место пришло спокойное частное музыкальное творчество, которое отлича-

лось от его концертной игры. Дома Горовиц страстно слушал записи прошлых певцов и играл целые оперные партитуры: как жаль, что он не давал записать некоторые из своих аранжировок увертюр и арий. Единственная подсказка к этой важной, а также упускаемой из виду, стороне его искусства – запись, редко упоминаемая его поклонниками. Песня Мусоргского «By the Water» из цикла *Sunless* входит в число его лучших дисков, поскольку в ней содержится аранжировка задумчивой песни, возникающей из меланхолической глубины, но окутанной строфической регулярностью, которая еще больше подчеркивает ее пафос. Элегантная уравновешенность и модернистская мука, которую Горовиц приносит в эту работу, раскрывает его истинную сущность как рационально аналитического игрока, чья карьера, к сожалению, была построена на атмосфере цирка, его захватывающих вариаций Кармен или марша Соуза. Возможно, мы никогда не сможем получить полный портрет Горовица, поскольку его многочисленные записи отражают его любимую и ненавистную деятельность в качестве концертного пианиста. Но с этими ранними дисками можно услышать много направлений, доступных загадочному художнику, который никогда не переставал удивлять всех» © Аллан Эванс, 1996

Статья, с которой возможно соглашаться и не соглашаться. Вероятней всего, Маэстро сам не знал величие своего гения. Он был вполне удовлетворен, когда

его считали «пианистом №1», не помнил никого и ничего из своей юности, не очень правдиво отвечал журналистам и никогда не изрекал ничего, что бы характеризовало его, как умного и проницательного музыканта, может быть потому, что английский язык – не родной, а русский – он попросту забыл, общаясь дома с Вандой на чужом.

Бенно Моисеевич (1890—1963)

(Как правило, во всех изданиях пишут об Одесской консерватории, которую окончил Бенно Моисеевич. Конечно, не было в 1904 году Одесской консерватории, которая упомянута в статьях о знаменитом педагоге. Она появилась лишь в 1913. Учеником музыкального училища был Бенно Моисеевич, а вот учился он у директора училища, замечательного пианиста, обладателя Серебряной медали Петербургской консерватории, профессора Дмитрия Климова! Дмитрий Климов являлся одним из самых успешных учеников «великого Теодора» – именно так называли Т. Лешетицкого, по классу которого окончили консерваторию два серебряных медалиста, Владимир Пухальский и Дмитрий Климов! Когда Теодор Лешетицкий покинул Петербург, он обосновался в Вене, где имел до 100 учеников, среди имен которых были: Бенно Моисеевич, Ян Падеревский, Василий Сафонов, Анна Есипова. На его вилу в Бад-Шиле, приезжали Йоганес Брамс, Ференц Лист, Антон Рубинштейн, Йозеф Иоахим, Иоган Штраус, Иосиф Гофман и другие. – Авт.)

Начало XX века стало для России судьбоносным, страшным, тяжелым, торжественным. В равной степени таким же оно стало и для российской классической музыки. Много хорошего и много печального произошло за первые два десят-

ка лет двадцатого века в российской музыке.

Совсем недавно отгремел, а теперь уже стал легендой Чайковский. Вошел в силу и загремел, волнуя тысячи душ в концертных залах Рахманинов. Подходил к концу жизненный путь Александра Николаевича Скрябина, успевшего застать полтора начальных года первой Великой войны. На небосклоне ярко засияла звезда Прокофьева, а рядом с ней – его искусного интерпретатора Святослава Рихтера.

Не остался без верного спутника жизни любого композитора – надежного интерпретатора и Сергей Рахманинов: в 1890 году пришел в наш мир выдающийся пианист Бенно Моисеевич. *[Не могу согласиться с авторами! Б. Моисеевич много играл С.В.Рахманинова, но никогда не был «верным спутником жизни» композитора. Всем известно, что Сергей Васильевич был «молчуном». Сам был пианистом №1 в мире. Не думаю, чтобы он так уж нуждался в интерпретаторах, тем более, что имя Бенно довольно редко встречается в речи и композитора, и о композиторе, например, Н.А.Рахманиновой, жены, а Б. Моисеевича нет среди авторов воспоминаний о С.В.Рахманинове. – Авт.]*

Этот будущий виртуоз появился на свет на двадцать лет позже «своего композитора» и пережил Рахманинова тоже на двадцать лет, успев прославить мастера в сотнях успешных выступлений, поразивших весь мир.

Бенно Моисеевич родился в Одессе в 1890 году, его ро-

дителями были Эстер Миропольская и Давид Леон Моисеевич. С ранних лет юный виртуоз демонстрировал впечатляющее музыкальное дарование: ноты, гаммы, этюды давались ему легко и изящно. Наверное, Бенно Моисеевич, учившийся в Одесском училище [*написано – консерватории, но все знают, что приказ о появлении в Одессе и Киеве консерватории на базе музыкального училища получен только в 1913 году. – Авт.*], мог бы сильно удивить Святослава Рихтера, чей отец стал в этом же училище преподавателем буквально несколькими годами позже, удивить тем фактом, что при «классическом» подходе к обучению все равно могут получаться отличные пианисты. Как известно, С. Рихтер терпеть не мог гаммы, этюды и любые «стандартные» музыкальные упражнения.

С отличием завершив свое образование в Одессе, Бенно перебирается в Вену, где с 1904 по 1908 год обучается у величайшего педагога, композитора и музыканта – Теодора Лешетицкого, подарившего миру львиную долю выдающихся исполнителей классической музыки XX века, [*которого ранее Император выгнал из С.-Петербурга в 24 часа. – Авт.*]

Первый сольный концерт Бенно Моисеевич дает в Лондоне в 1909 году. Он столь поражает публику туманного Альбиона, что вскоре становится любимейшим гостем концертных площадок этой страны, перебираясь туда на постоянное жительство. Понять, сколь сильно британцы полюбили Мо-

исеевича, можно хотя бы по тому, что в 1937 году пианисту было предоставлено гражданство морской империи, дело в те времена для иностранца весьма редкое.

Большую часть оставшейся жизни Моисеевич жил в Великобритании, в основном в Лондоне, однако, как и многие знаменитые, а значит, востребованные пианисты, он часто путешествовал. Виртуоза с восторгом встречали в Европе, в Северной и Южной Америке, даже в Африке – везде, где любили классическую музыку, исполняемую свежо и оригинально.

За свою долгую жизнь Бенно Моисеевич успел издать немало пластинок со студийными записями и записями концертов, завоевать несколько престижных конкурсных наград, поучаствовать в создании нескольких радиопередач, издать некоторое количество научных работ о природе и истории музыки.

Бенно отлично справлялся с интерпретацией классики Бетховена, Мусоргского, Шопена, Грига, Равеля, Сен-Санса, Чайковского. Играл он и современных ему британских пианистов: Фридерика Делиуса и Чарльза Вильерса Стэнфорда. Но более всего, конечно, Бенно Моисеевич прославился как музыкант, исполнявший Рахманинова лучше, чем сам Рахманинов. *[Когда об этом говорит В. Горовиц – смолчим, но Л. Григорьев и Я Платек повторяют в 70 х. годах прошлого века – странно, тем более странно, когда об этом пишут профессионалы. – Авт.]*

Знакомство Бенно Моисеевича и Сергея Рахманинова произошло в США, когда пианист впервые приехал туда в 1919 году. После концерта в Карнеги Холле к Бенно подошел уже тогда легендарный Рахманинов и выразил свое восхищение игрой виртуоза

В ответ Моисеевич заметил, что искренне восхищается творчеством Рахманинова, отдельно выделив одну из прелюдий как «свою любимую».

«Вы не поверите, – ответил композитор, – эта прелюдия и моя любимая тоже». Так началась дружба, продлившаяся долгие годы.

В общении Рахманинова и Моисеевича было немало любопытных моментов, о которых пианист с радостью рассказывал в многочисленных радиопередачах, куда его нередко приглашали. *«Был случай, – говорил Моисеевич в одном из выступлений, – когда я играл камерный концерт, исполняя Рахманинова».* На этом концерте присутствовал и сам композитор.

По завершении выступления Рахманинов подошел к интерпретатору и сказал: *«Разрешите вас поблагодарить».* *«Нет, это вам спасибо», – начал отвечать Бенно. «И все же, я хочу сказать вам спасибо, – продолжил Рахманинов, – вы утомили в этом зале всех, кроме меня, за это я признателен».* *«О, что вы, – отвечал пианист, – на следующей неделе я исполняю Шопена, приходите – я и вас уморю».*

В последний раз Бенно Моисеевич видел Рахманинова пе-

ред началом войны, в 39-м году, а через несколько лет – в 43-м знаменитый композитор скончался. Бенно пережил «своего» композитора на двадцать лет, самозабвенно исполняя гениальные работы Рахманинова в память о великом человеке и друге.

Если узнать немного о Бенно Моисеевиче, становится ясно, почему его так полюбили чопорные жители Британской империи, извечно надменно относившиеся к иностранцам. Еврей русского происхождения, Бенно каким-то непостижимым манером хранил в душе образ истинного джентльмена: пианист всегда был одет с иголки, он непрестанно ухаживал за прической, «рабочим инструментом» – руками, играл только на лучших роялях, речь его, будь то выступление на радио или дружеская беседа, была степенной, размеренной и обстоятельной

Когда Бенно Моисеевич выходил на сцену и садился за рояль, чистоте его джентльменского амплуа мог бы поразиться даже «истинный британец» Джеймс Бонд, и даже от прародителя всех «денди» – Джорджа Браммеля – Бенно наверняка получил бы одобрителный кивок.

Однако в своем деле, в исполнении классической музыки, Бенно оставлял далеко позади и непревзойденной стиль Браммеля, и сверхсекретные ужимки Бонда. В игре Моисеевич неповторимым образом сочетал стиль и изящество с силой и напором, его игра была мощной, рельефной, преисполненной технического совершенства.

Одесское училище и затем Вена сделали свое дело: в Британии в тот момент вряд ли возможно было услышать другого такого виртуозного пианиста (правда, Рихтера не выпускали из Союза до ранних 60-х).

Бенно Моисеевич играл как истинный гений, знаток своего дела и великолепный профессионал. Даже сейчас, по прошествии десятков лет, интерпретация Бенно произведений Рахманинова не потеряла ни доли актуальности, стиля или изящества, и, конечно, многое потеряет тот, кто ее никогда не услышит.

Джентльмен и пианист ушел из жизни в Лондоне в 1963 году, он оставил после себя неповторимый стиль музыкальной интерпретации, сотни успешных записей выступлений и образ истинного британского пианиста, с которым до сих пор мало кто смог поспорить. [33]

Симон Барер (1896—1951)

Сын Симона Барера, Борис Барер, рассказывал, что пианист мог месяцами не подходить к роялю, особенно в состоянии глубокой депрессии. «Молниеносный пианист» не нуждался в дополнительных репетициях. Далее приводятся слова его соученика по Киевской консерватории В. Горовица, услышавшего «Токкату» Р. Шумана в его исполнении и, задавшего вопрос: «Зачем так быстро?». На что получил ответ: «Володя, я еще быстрее могу». Его смерть на сцене Карнеги Холла потрясла музыкальный, и не только, мир.

1950 год в Женеве от лимфогранулематоза умер Дину Липпати.

1951 – на сцене, играя Концерт ля минор Э. Грига умер Симон Барер.

1952 – умер брат певиц Альмы и Элин финский виолончелист Оссиан Фострём.

1953 год, разбился самолет на подлете к Сан-Франциско, на котором летел Уильям Капелл.

«Урожайные» четыре года: три пианиста, один виолончелист: и все – подающие блестящие надежды!

Симон Барер родился в одесской еврейской многодетной (13 детей) семье. Рано проявившаяся одаренность, сдела-

ла его, 11 —летнего мальчика исполнителем в одесских кафе и ресторанах. В музыкальном училище города он учился до 16 лет (т.е. до 1912 г.), пока не умерла мама, в завещании которой, сыну Симону было предписано заниматься музыкой. В 1912 году Симон поступил в Петербургскую консерваторию в класс уже всемирно известной Анне Есиповой – гениальной пианистке и педагоге (она одно время была женой Теодора Лешетицкого). Во всех биографиях С. Барера описан факт приезда мальчика вечером в ноябре в консерваторию, встреча с директором – Александром Константиновичем Глазуновым и выступление Симона перед «двумя дамами», которыми оказались две мировые знаменитости – Изабелла Венгерова и Аннет Есипова. Вскоре после смерти Аннет Есиповой (1914) Симон перевелся в класс выдающегося музыканта – Ф. Блуменфельда.

Именно Феликс Михайлович расширил его творческий диапазон, привил своему ученику те навыки, благодаря которым Симон Барер стал признанным, гастрوليрующим пианистом. Именно он настоял, чтобы Симон участвовал в конкурсе на премию Антона Рубинштейна. Именно он рекомендовал Симона на должность профессора Киевской консерватории.

Глазунов сказал о нем: *«Барер – это Ференц Лист с одной стороны и Антон Рубинштейн с другой»*. Это было выгравировано на кольце, которое С. Барер с гордостью демонстрировал журналистам. Перед тем как переехать в Нью-Йорк

он концертировал в Англии и Европе. Только к концу своей жизни публика обратила на него большое внимание, и он был на пути к большой славе, к ведущему положению в музыкальном мире, но внезапно умер от изнеможения на сцене Карнеги-Холл (Carnegie Hall) в 1951 году, играя концерт Грига.

Конечно, эта драматическая смерть привлекла большее внимание прессы, чем вся его жизнь. Горовиц был поражен его фортепьянной техникой: *«Единственная вещь, которую он умел делать, – это играть быстро. Я помню, как-то он играл очень быстро Токкату Шумана, я подошел к нему и спросил, зачем этот сумасшедший темп? А он ответил мне: „Я могу играть и быстрее“.* Лучшие всего он исполнял большие транскрипции Листа или что-то вроде этого. Блуменфельд любил его больше, чем меня. И, надо сказать, я слегка ревновал», – говорил о С. Барере Владимир Горовиц в 1987 году Гарольду Шонбергу, который интервьюировал Маэстро. Я сознательно привел столь большую цитату из книги Г. Шонберга о жизни В. Горовица, чтобы читатель мог обратить внимание на то, что в Киевской консерватории они были соучениками в классе Феликса Блуменфельда. С. Барер много играл в разных городах СССР (кстати, входя в группу, о которой вспоминал Н. Мильштейн в книге «Из России на Запад» и ниже описанную): Полтава, Харьков, Саратов, Москва, Петроград, Суммы, Курск, Воронеж – то были города, где он играл, слушал способных детей (как про-

фессор Киевской консерватории). С 1919 до 1932 его жизнь ничем не отличалась от многих профессоров консерватории, за исключением большого количества концертов. Была даже попытка (со стороны Соввласти) создать гастрольную группу: Натан Мильштейн (скрипка), Симон Барер (фортепиано), Платон Цесевич (вокал, бас), Ольга Карасулова (вокал, сопрано). Создав группу, послав ее в различные города, власть быстро «разочаровалась», ибо музыканты, освоившись со временем и отсутствием продуктов, быстро стали «приторговывать солью», которая была большим дефицитом и шла за «бешенные» деньги.

В конце 1932 года Симон Барер был назначен Аташе по культуре в Советское представительство в Латвии, где он честно проработал почти до получения письма от Томаса Бичема (*того самого Т. Бичема, который дирижировал в Карнеги Холле 12 января 1928 г., и солистом у которого был Владимир Горовиц, кому принадлежат слова: «Ну что ж, англичанин, мой Бог, ведь я из Киева, и я покажу тебе на что способен»*), дирижера в Лондоне, приглашающего Симона сыграть с ним Первый концерт для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. Дебют за границей прошел с оглушительным успехом, тем более, что у Симона началась жуткая депрессия, т.к. по словам его сына Бориса, он уже год на подходил к фортепиано.

Еще в Лондоне он заключил контракт с фирмой «Майстер войс» на запись произведений, следуя которому был

и полезен и сам ощущал, что кормит семью. В 1936 году он дебютировал в Карнеги Холле. Пресса отмечала невероятную (!) технику, предвещая ему славу. В 1946 году, 1947 и 1948 годах он был приглашен в сезон играть в городах США. С 1933 по 1940 гг. Симон Барер был в Швеции, но т.к. в государстве начались аресты евреев, ему пришлось уехать в США. Он был уже «на пути к славе Первого Виртуоза», когда в 55 лет внезапно умер на сцене, во время исполнения Концерта для фортепиано с оркестром Эдварда Грига.

Гринберг Мария (1908 – 1978)

Соединив различные сведения и факты (Википедия, книга «Все пианисты») об одной из лучших представителей еврейско-советской школы пианизма, автор задумался: а что же написали столь уважаемые Л. Григорьев и Я. Платек? Не «заморачиваясь» с оценкой творчества великой пианистки, они взяли цитату Г. Нейгауза и начали ею рассказ о пианистке.

Мария Гринберг родилась в Одессе в интеллигентной еврейской семье. Её отец был еврейским учёным, учителем иврита. Мать – Фаня Даниловна Носкина – давала частные уроки фортепианной игры. Семья существовала более чем скромно, рояль для 10-летней Муси Гринберг купили одесские меценаты. До 18 лет Мария брала уроки фортепиано у известного одесского преподавателя Давида Айзберга. По курсу гармонии училась у выдающегося педагога – профессора Одесской консерватории, композитора Н. Н. Вилинского.

В Московскую консерваторию Гринберг поступила в класс профессора Феликса Blumenfelda. После смерти Blumenfelda продолжала занятия с его ассистентом Владимиром Беловым и с Константином Игумновым. В 1933 году приняла участие в Первом всесоюзном конкурсе пианистов. Особенно была отмечена критиком Григорием Коганом.

В 1935 году Мария Гринберг стала обладательницей второго места на Втором всесоюзном конкурсе пианистов. Некоторое время состояла в браке с певцом Петром Киричеком, выступала и как его аккомпаниатор.

В 1937 году её второй муж Станислав Станде вместе с её отцом были арестованы как «враги народа» и казнены. Молодая пианистка, вошедшая в число самых перспективных советских пианистов, была уволена из всех государственных учреждений и нашла себе работу только в качестве аккомпаниатора любительской хореографической группы. Однако в тот период ради куска хлеба Мария Израилевна иногда нелегально участвовала в концертах, играя на литаврах. Позже ей вновь разрешили выступать как солистке. Более того, благодаря выдающемуся исполнительскому уровню игры Гринберг, её выступления снискали большой успех и пианистку вновь стали радушно принимать в концертных залах Москвы, Ленинграда, Риги, Таллина, Воронежа, Тбилиси, Баку и других городов по всей территории Советского Союза.

Уже после смерти Иосифа Сталина, когда Марии Гринберг исполнилось 50 лет, власти не стали возражать против её выступлений за границей. Всего Гринберг проделала 14 исполнительских туров – 12 в восточноевропейских странах и два – в Голландии, где она стала любимицей публики. Критики сравнивали, и не без оснований, её игру с искусством Владимира Горовица, Артура Рубинштейна и Клары

Хаскил.

Звание заслуженного артиста РСФСР Гринберг получила только в возрасте 55 лет. Когда ей исполнилось 62, она стала профессором в Гнесинском институте.

«Я люблю в ее исполнительском творчестве неизменно присущую ей ясность мысли, настоящее проникновение в смысл музыки, непогрешимый вкус... затем гармоничность музыкальных образов, хорошее чувство формы, красивый обаятельный звук, звук не как самоцель, а как главное средство выражения, законченную технику, однако без тени „виртуозничания“. Отмечу также в ее игре серьезность, благородную собранность мыслей и чувств...» Г.Г.Нейгауз

С такой оценкой Г. Г. Нейгауза наверняка согласятся многие любители музыки, знакомые с искусством Марии Гринберг. В этой, можно сказать, всеохватной характеристике хочется выделить слово «гармоничность». Действительно, артистический облик Марии Гринберг покорял своей цельностью и в то же время многогранностью. Как отмечают исследователи творчества пианистки, это последнее обстоятельство во многом объясняется воздействием тех педагогов, у которых занималась Гринберг в стенах Московской консерватории. Приехав из Одессы (там ее учителем до 1925 года был Д. С. Айзберг), она поступила в класс Ф. М. Blumenфельда; позже ее руководителем стал К. Н. Игумнов, по классу которого в 1933 году Гринберг и окончила консерваторию. В 1933—1935 годах она прошла у Игумнова курс ас-

пирантуры (школу высшего мастерства, как это называлось в ту пору). И если от Ф. М. Blumenфельда молодая артистка «позаимствовала» эстрадность в лучшем смысле слова, масштабный подход к решению интерпретаторских проблем, то от К. Н. Игумнова Гринберг унаследовала стилистическую чуткость, мастерство владения звуком.

Важным этапом в артистическом становлении пианистки явился Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей (1935): Гринберг завоевала вторую премию. Конкурс положил начало ее широкой концертной деятельности. Однако восхождение пианистки на «музыкальный Олимп» было отнюдь не легким. По справедливому замечанию Я. Мильштейна, *«есть исполнители, которые далеко не сразу получают верную и исчерпывающую оценку... Они растут постепенно, испытывая не только радость побед, но и горечь поражений. Но зато они растут органично, неуклонно и достигают с годами самых высоких вершин искусства. К таким исполнителям принадлежит и Мария Гринберг»*.

Как у всякого большого музыканта, ее репертуар, обогащавшийся из года в год, был очень широк, и довольно трудно говорить в ограничительном смысле о репертуарных склонностях пианистки. На разных этапах художественного развития ее привлекали разные пласты музыки. И все-таки... Еще в середине 30-х годов А. Альшванг подчеркивал, что идеалом для Гринберг является классическое искусство. Постоянные ее спутники – Бах, Скарлатти, Моцарт, Бетховен. Неда-

ром в сезоне, когда отмечалось 60-летие пианистки, она провела концертный цикл, в который вошли все фортепианные сонаты Бетховена. Рецензируя уже первые концерты цикла, К. Аджемов отмечал: «Трактовка Гринберг полностью вне академизма. Исполнение в каждый данный момент отмечено неповторимым своеобразием индивидуальности пианистки, при этом малейшие оттенки бетховенской нотной записи точно раскрыты в передаче. Знакомый текст силой вдохновения артистки получает новую жизнь. Покоряет захваченность музицированием, правдивый, искренний тон, непреклонная воля и – самое главное – яркая образность». В справедливости этих слов можно убедиться и сейчас, прослушав запись всех бетховенских сонат, сделанную пианисткой в семидесятих годах. Оценивая эту замечательную работу, Н. Юденич писала: «Искусство Гринберг таит в себе энергию огромной силы. Обращаясь к лучшим душевным свойствам слушателя, оно вызывает мощный и радостный ответный отклик. Неотразимость воздействия игры пианистки объясняется прежде всего интонационной убедительностью, „отчетливостью“ (если воспользоваться выражением Глинки), досказанностью каждого оборота, пассажа, темы, а в конечном итоге покоряющей правдивостью выражения. В прекрасный мир сонат Бетховена Гринберг вводит слушателя просто, без аффектации, без ощущения дистанции, отделяющей умудренного опытом артиста от неискушенного слушателя. Непосредственность, ис-

кренность проявляются в первозданной интонационной свежести исполнения».

Интонационная свежесть... Весьма точное определение, объясняющее причину неизменного воздействия на аудиторию игры Марии Гринберг. Как же она этого добивалась. Может быть, главный секрет заключался в «генеральном» творческом принципе пианистки, который она однажды сформулировала так: *«Если мы хотим продолжать жить в каком-нибудь произведении, мы должны переживать его так, как если бы оно было написано в наше время».*

Конечно, за долгие концертные годы Гринберг неоднократно играла музыку романтиков – Шуберта, Шумана, Листа, Шопена и других. Но именно на этой почве произошли, по меткому наблюдению одного из критиков, качественные изменения в художественном почерке артистки. В рецензии Д. Рабиновича (1961) читаем: *«Сегодня уже не скажешь, что интеллектуализм, составляющий постоянное свойство таланта М. Гринберг, все же порой берет у нее верх над душевной непосредственностью. Несколько лет тому назад ее игра чаще восхищала, чем трогала. В исполнении М. Гринберг ощущался „холодок“, становившийся особенно заметным, когда пианистка обращалась к Шопену, Брамсу, Рахманинову. Сейчас она полностью раскрывает себя не только в классической музыке, издавна приносившей ей самые внушительные творческие победы, но и в музыке романтической направленности».*

Нередко включала Гринберг в свои программы сочинения, мало знакомые широкой аудитории и почти не встречающиеся на концертных афишах. Так, в одном из ее московских выступлений звучали произведения Телемана, Грауна, Солера, Сейшаса и других композиторов XVIII века. Можно назвать также полузабытые пьесы Визе, Лядова и Глазунова, Второй концерт Чайковского, одним из ревностных пропагандистов которого стала в наше время Мария Гринберг.

Искреннего друга имела в ее лице и советская музыка. В качестве одного из примеров ее внимания к современному музыкальному творчеству может служить целая программа из сонат советских авторов, подготовленная к 30-летию Октября: Вторая – С. Прокофьева, Третья – Д. Кабалевского, Четвертая – В. Белого, Третья – М. Вайнберга. Она исполняла многие сочинения Д. Шостаковича, Б. Шехтера, А. Локшина.

В ансамблях партнерами артистки были вокалисты Н. Дорлиак, А. Доливо, С. Яковенко, ее дочь – пианистка Н. Забавникова. Добавим к этому, что перу Гринберг принадлежат многочисленные обработки и переложения для двух фортепиано. Педагогическую работу пианистка начала в 1959 году в Институте имени Гнесиных, а в 1970 – она получила звание профессора. В кратком некрологе, подписанном Т. Хренниковым, Г. Свиридовым и С. Рихтером, есть и такие слова: *«Масштабность ее таланта – в огромной силе непосредственного воздействия, сочетающейся с исклю-*

чительной глубиной мысли, высочайшим уровнем артистизма и пианистического мастерства. Свойственная ей индивидуальная трактовка почти каждого исполняемого произведения, способность „прочитать“ по-новому композиторский замысел открывали новые и новые художественные горизонты». [33]

Рейнгбальд Берта (1897—1944)

Берта Рейнгбальд входит в список «педагогов». Это не исключает факта гениальной игры и ее, и Давида Бертье (закончил в классе Л. Ауэра), и Абрама Ямпольского (см.: биографию Л. Когана), и Адольфа Лецинского. Преследую в этом две цели: во-первых, дать оценку этих гениальных воспитателей, во-вторых, дать возможность увидеть педагогов педагогов, то есть «продлить линию». Взяв за основу рассказ о Берте Рейнгбальд, помещенный в еврейском сайте, вспомнил о том, что ее самоубийством занимались многие (в частности, Е. Федорович, М. Лидский).

«Все люди нашего круга – маклеры, лавочники, служащие в банках и в пароходных конторах – учили детей музыке. Одесса была охвачена этим безумием больше других городов, – писал Исаак Бабель о расцвете музыкальной педагогики в любимом городе. Та лихорадка дала хорошие плоды: Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Давид Ойстрах, Михаил Фихтенгольц, Натан Мильштейн – и это только глыбы». [26]

В 1933 году в Одессе открылась первая специализированная школа для музыкально одарённых детей. Одной из ярких величин преподавательского состава была Берта Рейнгбальд. Она воспитала многих выдающихся учеников,

но один из них – Эмиль Гилельс – стал настоящей звездой советского пианизма, музыкантом, с которым соперничал Рихтер. «Титан фортепианной музыки» – так его однажды назвала советская пресса. Имя Рейнгбальд прославилось в педагогике во многом благодаря ему. Но и Гилельс стал собою рядом с ней. Он оказался к тому же тем из учеников, кто за учителя горячо всегда заступался – пишут, что это не столь частое явление в этой среде.

«Трагедия Берты Рейнгбальд» – так называются многие статьи о профессоре. Но жизнь у Рейнгбальд была блестящей – и обещала стать ещё ярче, если бы в 1944 году не оборвалась внезапным самоубийством.

Воспитывалась Берта с братьями и сестрами в доме брата своего отца Владимира Рейнгбальда – художника, владельца небольшой частной школы рисования. В детстве девочка с увлечением занималась математикой и живописью, но остановилась всё-таки на музыке.

В 1914-м с золотой медалью она окончила гимназию, ещё через пять лет – Одесскую консерваторию по классу фортепиано. Сразу знала, что концертирующим пианистом быть не хочет, музыка интересовала её с точки зрения преподавания. В зрелом возрасте Берта совсем отказалась от сцены, чтобы на первом месте в голове держать программу ученика, а не собственную.

В её класс в Одесской консерватории Эмиль Гилельс поступил в 1930 году. Как раз накануне начала проблем пе-

реходного возраста. Берта Михайловна исповедовала гуманный подход в педагогике: поддерживающий формат обучения предпочитала авторитарному. Она не только предлагала Эмилю интересные, способные сочетаться с его темпераментом и уровнем мастерства произведения, но и вводила его в мир музыки, в сообщество её исполнителей и ценителей. С самого начала Берта активно заостряла внимание музыкантов на своём подопечном, совершенно в нём не сомневалась. В Одессе представила мальчика Александру Боровскому и Артуру Рубинштейну. Оба его основательно расхвалили и не пожалели о своих словах через несколько лет, когда Эмиль Гилельс с гастроями прибыл в США.

Он стал знаменитым после выступления на 1-м Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в 1933-м. Эмиль произвёл впечатление и получил стипендию для одарённых детей. Она думала, что так он будет меньше соблазняться предложениями о концертах и больше думать о своей программе, но теперь его звали на гастроли постоянно. Она везде ездила вместе с ним, в итоге став чем-то средним между педагогом и матерью – воспринимал её Миля, во всяком случае, как родную тётю, на участие которой всегда мог рассчитывать.

Берта Михайловна самолично представила Гилельса старшему преподавателю Генриху Нейгаузу. С 1935 года под его руководством Эмиль стал учиться уже в Москве – в Школе высшего мастерства при консерватории имени Чайков-

ского. Берта Михайловна провожала Милю до Москвы, беспокоилась, чтобы он устроился наилучшим образом. Нейгауз впоследствии любил пройтись по её опеке без присущего подобным упоминаниям уважения. Эмиль ссорился с ним на этой почве, не терпел, когда Берту Михайловну бесчестят. Он продолжал называть её своим единственным учителем, даже когда её имя упоминать стало небезопасно.

За победу Гилельса в том самом Всесоюзном конкурсе местное украинское правительство подарило Берте роскошный рояль «Бехштейн». В 1937 году её наградили орденом Трудового Красного Знамени. Она была на слуху, о её методике говорили, ей доверяли организацию образовательных процессов. Рейнгольд помогала состояться Николаевскому и Херсонскому музыкальным училищам, Молдавской консерватории в Кишиневе. До конца 1930-х она успела побывать депутатом городского и областного совета, в течение пяти лет возглавляла исполнительную секцию Одесского отделения Союза композиторов СССР. За концертным графиком Мили, насколько могла, следила на расстоянии. Они переписывались и созванивались, много советовались по программе, говорили о жизни во всех мелочах.

В эвакуацию её отправили в Ташкент – работать в Ленинградской консерватории, разместившейся там же. По мотивам опыта воспитания гения и просьбам коллег сделала доклад «Как я обучала Эмиля Гилельса». Он приезжал к ней туда, на память осталась фотокарточка с надписью: «Дорогой

Берте Михайловне с пожеланием скорейшей встречи в Одессе. Миля. 15.IV.43». За время эвакуации она успела получить приглашения на работу от наиболее значимых музыкальных вузов страны: Ленинградской и Киевской консерваторий и Московского института имени Гнесиных. Но ей очень хотелось в Одессу.

Из эвакуации Рейнгбальд вернулась в родной город – туда же после контузии с фронта вернулся её сын, будущий виолончелист Александр Рубинштейн. Одессы, которую они знали, больше не было. Квартира в центре, в бывшем доходном доме Ломейера на Успенской улице, где она прожила с 1920 по 1941 год, была занята каким-то важным чиновником из НКВД. Съезжать он не планировал. Шикарный рояль марки «Бехштейн» присвоил себе композитор Константин Данькевич – с 1944 года он возглавил Одесскую музыкальную консерваторию. Заведение, в котором Рейнгбальд училась и преподавала, встретило её совершенно безразлично. Её ждала работа в школе для одаренных детей, но чтобы устроиться туда, требовалось иметь прописку, а для этого – жильё. У неё было только временное – угол в одном из коридоров консерватории, в котором она спала полтора месяца в промежутках между толканием в бесконечных конторских очередях.

Её мёртвое тело нашли в лестничном пролёте четырехэтажного дома по улице Новосельского, 91 – после войны тут размещалось горжилуправление. Это случилось 19 ок-

тября 1944 года, в день рождения её любимого Мили Гилельса. Определили сразу как самоубийство. Пишут, что в этот момент от Рейнгбальд отвернулась мгновенно вся Одесса. Её поступок считали чуть ли не изменой родине, имя впредь стали вымарывать из методических пособий.

Елена Гнесина взяла под свою опеку сына Берты Алекса, он закончил Гнесинский институт по классу виолончели. Играл в оркестре Эдди Рознера, а в 1978 году эмигрировал в Америку: жил в Лос-Анджелесе, работал в Голливуде. Осенью 1974 года, к 30-летию её смерти, Гилельс собирался дать концерт в Одессе, но тот до последнего момента оставался под угрозой срыва. Руководство города наотрез отказывалось пропечатать имя Рейнгбальд на афише, и пианисту пришлось скандалить в обкоме партии. Музыковеды о ней молчали вплоть до «Перестройки», потом называли послевоенную неустроенность, последствия тифа, депрессию и прочую хмуричину причинами такого её конца.

Самоубийство чаще всего внезапно и необъяснимо, что исключительно удобно. О них не любят говорить, а если надо, то и следователь упустит очевидное – например, офицера госбезопасности, который проживал в квартире Берты, кому была выгодна её смерть. Могла ли Рейнгбальд оставить сына и подложить свинью на день рождения лучшему ученику? Так ли в её жизни всё было безысходно, чтобы соблазниться лестничным пролётом? Не пытаясь ничего доказывать, эти вопросы впервые озвучила в своём исследовании музыковед

Елена Федорович в 2010-х. Дошли они исключительно до ее читателей – и навсегда останутся лишь одним из миллионов печальных человеческих сюжетов в истории СССР.

Эмиль Гилельс (1916 – 1985)

Когда писал книгу «Русская корреспонденция В. Горовица в архиве Йельского университета», отправил письма Э. Гилельса его внуку Кириллу. Почему-то мне казалось, что в таком случае обеспечу их сохранность. Оказалось, что не только семья имеет отношение к нему. Ученики, любители, исполнители (гении, масштаба Григория Соколова) – все, ВСЕ заинтересованы в чтении их (!). У всех эта постанть вызывает почтение. У всех – невероятное чувство утраты самого совершенного, самого прекрасного, самого нужного! В 2006 году Г. Соколов сказал:

«Невероятная весомость того, что происходило в искусстве – это понятно. Но и в жизни. Каждое слово Э. Гилельса имело свой вес. Очень большой смысл с очень большими последствиями».

Эмиль Григорьевич Гилельс родился 19 октября 1916 года в прекрасном городе на побережье Чёрного моря, как тогда его называли, в «маленьком Париже» – в Одессе, уроженцами которой также были и Я. Зак, и Д. Ойстрах, и Н. Мильштейн, и А. Зейдель, и Б. Моисеевич, и многие, многие, прославившие Одессу музыканты. Его родители не были профессиональными музыкантами, но своим детям постарались

дать классическое образование. Первым учителем маленького пианиста стал Яков Ткач. Этот музыкант учился в своё время в Париже у Рауля Пиньо, который в каком-то смысле унаследовал романтические традиции Шопена, был его «педагогическим внуком». Учителем Пиньо был Жорж Матьяс, который в свою очередь постигал азы профессии у Ф. Калькбреннера и Ф. Шопена. Свой первый публичный концерт Эмиль отыграл в возрасте тринадцати лет с серьёзной программой: Восьмая соната Л. Бетховена, сонаты Д. Скарлатти, несколько этюдов и вальсов Ф. Шопена, пьесы Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Листа.

В 1930 году Эмиль Гилельс поступил в Одесскую консерваторию, которая возникла в 1913 году и была «старшими классами» музыкального училища. Руководил консерваторией друг Ф.М.Блуменфельда, блестящий, в будущем, музыкант – поляк Витольд Малишевский. Эмиль Григорьевич попал в класс Берты Михайловны Рейнгвальд. Педагог по призванию, эта хрупкая женщина воспитала целую плеяду выдающихся пианистов. Э. Гилельс, уже будучи аспирантом Нейгауза, бывало приезжал в Одессу держать совет у Берты Михайловны.

В 1931 году в Одессу в рамках гастрольного турне приехал знаменитый пианист Артур Рубинштейн. Прослушав как играет юный Гилельс, он заметил: *«Я не нахожу слов, чтобы описать, как он играл. Скажу одно: если он когда-либо придет в Соединенные Штаты, мне тут нечего будет делать».*

[Не очень доверяя словам, якобы сказанным, приведем написанные слова Михаила Чулаки: «Все мы, – вспомнил композитор, – „болельщики“: у каждого из нас свой „самый верный“ кандидат в лауреаты... Вот и сейчас на вокзале мы провожаем в Москву нашего товарища, талантливое пианиста, уже известного на концертной эстраде, и, конечно же, не сомневаемся, что именно он получит первую премию. Но приходит весть: имя победителя – Эмиль Гилельс. Он одессит, из простой семьи, ему всего шестнадцать лет, вчера он не был известен, сегодня о нем говорят все... И снова мы на вокзале – встречаем нашего товарища, участника конкурса. Он очень серьезен: „Это чудо!“ – говорит он о Гилельсе». – Авт.]

Звёздный час для Гилельса наступил в 1933 году на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Эмилю тогда было всего шестнадцать лет. Его игра опрокинула все традиционные представления о виртуозности. Став безоговорочным обладателем первой премии на конкурсе, Гилельс прославился на всю страну.

С 1935 по 1938 год Эмиль Гилельс – в Московской консерватории в классе гениального Генриха Густавовича Нейгауза. Ощущая уверенность в своих силах, Гилельс рвался в бой, испытать себя на большой конкурсной эстраде. Вскоре такой случай ему выпал: в 1938 году в Брюсселе проводился конкурс имени Эжена Изаи среди пианистов. В жюри сидели все великие пианисты: Робер Казадезюс, Вальтер Ги-

зекинг, Артур Рубинштейн, Эмиль фон Зауэр. Соперники у Гилельса были сильнейшие. Одним них был Артуро Бенедетти Микеланджели. Однако первое место досталось Эмилю Гилельсу. По возвращении в Москву он начинает преподавать в Московской консерватории, что во времена Сталина было нормальным (зарубежный конкурс выиграл).

Гилельс уже распланировал свой график европейских гастролей, когда началась Вторая мировая война. К этому времени Э. Гилельс был женат на пианистке Розе Тамаркиной, которая выиграла Первую премию конкурса Ф. Шопена, была красива и моложе его на 4 года. Никто не подозревал, что через несколько лет она умрет от неизлечимой болезни. Он не остался в стороне от бедствий и потрясений войны, даже записался в народное ополчение. Часто Гилельс играл для солдат, раненых в госпиталях. Он одним из первых бесстрашно едет в блокадный Ленинград.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.