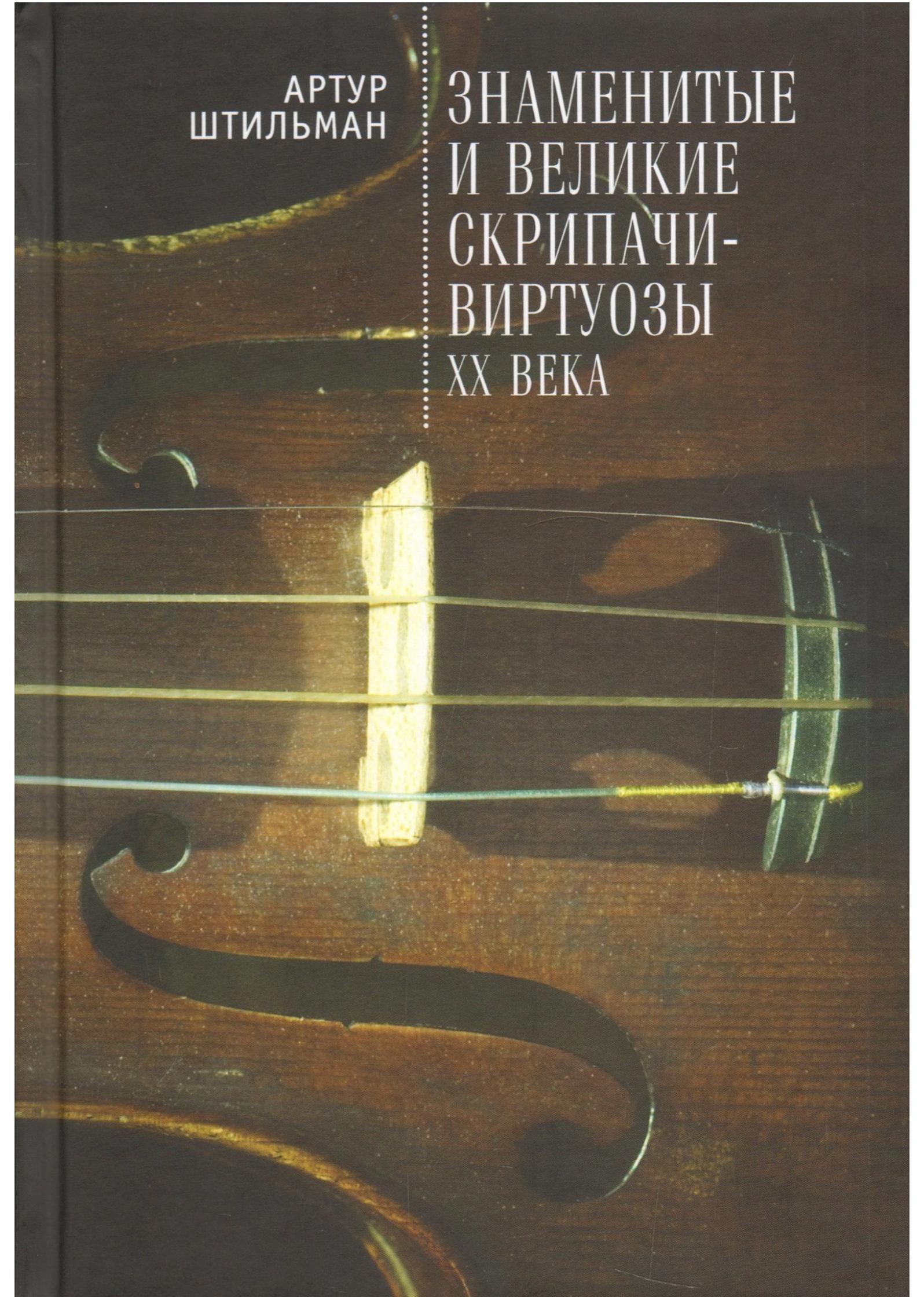


АРТУР  
ШТИЛЬМАН

ЗНАМЕНИТЫЕ  
И ВЕЛИКИЕ  
СКРИПАЧИ-  
ВИРТУОЗЫ  
XX ВЕКА



Артур Штильман

**Знаменитые и великие  
скрипачи-виртуозы XX века**

«Алетейя»

2017

УДК 929:78  
ББК 85.315

**Штильман А. Д.**

Знаменитые и великие скрипачи-виртуозы XX века /  
А. Д. Штильман — «Алетейя», 2017

ISBN 978-5-906980-23-6

Известный скрипач Артур Штильман, игравший много лет в оркестре Большого театра в Москве и в оркестре Метрополитен Опера в Нью-Йорке, описал свою захватывающе интересную жизнь и встречи с великими музыкантами в книгах воспоминаний, вышедших в издательстве «Алетейя» – «В Большом театре и Метрополитен-опера. Годы жизни в Москве и Нью-Йорке» (2015) и «История скрипача. Москва. Годы страха, годы надежд. 1935–1979» (2017). Свою новую книгу «Знаменитые и великие скрипачи-виртуозы XX века» автор посвятил очень важной и глубоко личной теме, отдавая дань благодарной памяти тем музыкантам и педагогам, у которых он учился всю свою творческую жизнь. Йозеф Йоахим, Фердинанд Лауб, Эжен Изаи, Фриц Крейслер, Леопольд Ауэр – легендарные основоположники традиций современного исполнительского искусства. Особое внимание автор уделил отечественным скрипичным школам, в частности школе Абрама Ильича Ямпольского, профессора Московской консерватории. Буся Гольдштейн, Миша Эльман, Мирон Полякин, Давид Ойстрах – самые яркие звёзды из числа великих и знаменитых виртуозов, о которых написал автор. Отдельно и подробно рассказывается о беспрецедентной скрипичной династии Ойстрахов и удивительном феномене немеркнувшей славы Давида Ойстраха, интерес к творчеству которого стал глобальным трендом. Великие – не всегда знаменитые, весьма интересны главы, посвященные так называемым «неизвестным» американским скрипачам. Книга насыщена интересными иллюстрациями, большая часть которых предоставлена автором из личного архива.

УДК 929:78

ББК 85.315

ISBN 978-5-906980-23-6

© Штильман А. Д., 2017

© Алетейя, 2017

## Содержание

От составителя	6
1. Фриц Крейслер – величайший скрипач XX века («Концерт виртуоза»)	8
2. Встречи с Иегуди Менухиным	44
3. Исаак Стерн (1920–2001)	50
Конец ознакомительного фрагмента.	58

# Артур Штильман

## Знаменитые и великие скрипачи-виртуозы XX века

### От составителя

Любая антология, поэзии или прозы, любой сборник эссе о великих музыкантах, композиторах или актёрах, всегда несёт в себе печать вкуса автора или составителя данной антологии. В советское время некоторые литературные антологии претерпевали (как и их авторы и составители) огромные и порой опасные трудности. Достаточно вспомнить историю только двух литературных сборников: «Литературная Москва», вышел всего два раза и подвергся вместе с опубликованными там авторами разгромной критике, и другой литературный сборник – «Тарусские страницы», если помнится правильно, вышел всего один раз!

*Книги, посвящённые музыке и музыкантам тоже несли на себе печать жёсткой цензуры и непререкаемой «политкорректности» тех лет. Часто авторы, уже подготовившие свои книги для печати, не могли осуществить публикации своих работ, так как люди, о которых были написаны эти работы, не имели «ценности» в глазах властей и были, как тогда выражались, «нецелесообразны» для публикации широкими тиражами. Всё это теперь хорошо известно.*

Менее известно, что и зарубежные составители антологий очень часто следовали тоже «логике государственной целесообразности». Даже скрипичное искусство было так же строго цензурировано. Помню книгу, изданную в Германии в 1943 году по истории скрипичного исполнительства, где ни словом не упоминались такие исторические фигуры как Йозеф Иоахим, Фердинанд Лауб, Фриц Крейслер. Из «неарийцев» с трудом как бы «проскочил» француз Жак Тибо! Самым главным светилом всех времён и народов был в той книге немецкий скрипач Вилли Бурмейстер! Кто сегодня знает и помнит это имя, кроме педагогов детских музыкальных школ, где дети играют некоторые обработки старинных композиторов этого забытого сегодня скрипача?

Недавно я получил книгу известного австрийского музыковеда Курта Блаукопфа «Великие виртуозы», изданную на немецком языке в середине 1950 годов. Даже он, живя в стране относительной свободы слова, не мог устоять от искушения воздействия «политкорректности тех лет» в своём отборе «великих виртуозов», посвятив довольно много места популярному тогда советскому скрипачу Игорю Безродному, полностью обойдя имена таких молодых виртуозов, как Юлиан Ситковецкий, Игорь Ойстрах, Эдуард Грач, Рафаил Соболевский, Нелли Школьникова и даже Леонида Когана! и некоторых других. Возможно, дело было в том, что до лета 1955 года Австрия ещё находилась под оккупацией трёх стран-союзников по коалиции во 2-й мировой войне. Но это только предположение. Естественно, любой автор-составитель руководствуется собственным вкусом и пристрастиями, а также отчасти и модой времени. Так, Курт Блаукопф посвятил много места известному с конца 1940-х годов советскому скрипачу Игорю Безродному, действительно исключительно талантливному артисту и одному из самых «продвигаемых» среди его соучеников и коллег, учившихся в то же время в классе А.И. Ямпольского.

В 1951-м году студент 3-го курса МГК Безродный получил Сталинскую премию за «выдающиеся успехи в концертно-исполнительской деятельности», что вызвало большое недоумение среди старейших профессоров Консерватории. Выбор австрийского музыковеда тем более кажется странным сегодня. *Безродный был ярким артистом, очень талантливым музыкантом, но никогда не был «великим виртуозом» – он никогда не исполнял публично сочинения*

ний Анри Вьётана, Никколо Паганини, Пабло де Сарасате. Лишь раз он сделал на московском радио запись Вариаций на тему оперы Россини «Отелло» Г. Эрнста. Автор не включил в свой сборник такого всемирно известного виртуоза, как Леонид Коган! Игорь Безродный отлично исполнял в лучшие свои годы Концерты Брамса, Сен-Санса, Сюиту Танеева, «Поэму» Шоссона, «Цыганку» Равеля. Тогда музыкальные власти хотели его видеть заменой Давида Ойстраха. «Заменой» он, понятно, не стал и не мог стать.

Так что примем за данное, что все антологии составляются в соответствии с духом времени и вкусом автора, что, конечно, делает отбор пристрастным и порой необъективным. Следует заранее оговориться, что автор руководствовался принципом опубликовать материалы о прославленных скрипачах прошлого XX века – давно ушедших не только со сцены, но и из жизни. История молодых виртуозов XXI века (например, российских: Сергея Стадлера, Вадима Репина, Алёны Баевой, Никиты Борисоглебского, Максима Венгерова и Эр.), надо полагать, будет написана исследователями нового поколения.

## 1. Фриц Крейслер – величайший скрипач XX века («Концерт виртуоза»)

Несколько лет назад один из знакомых прислал мне короткий рассказ Германа Гессе «Концерт виртуоза». Если ничего не знать о Германе Гессе (Herman Hesse), то читателю может показаться, что написал этот небольшой рассказ иммигрант из «первой российской послереволюционной волны» – таким несчастливым, каким-то неприкаянным и уж, конечно, стесненным в средствах ощущался автор (быть может, после признания, что билет на концерт ему подарили?). Чувство это укреплялось и тем, что автор испытывал явную неприязнь к богатству вообще и к состоятельной публике, собиравшейся на концерт знаменитого виртуоза, в частности.

Прислал мне рассказ мой знакомый для того, чтобы я ответил на вопрос – кто же этот знаменитый виртуоз, концерту которого посвящён рассказ Гессе. Для меня не составляло труда сразу же определить имя этого артиста, оказавшего влияние на всех без исключения скрипачей мира – самых знаменитых и неизвестных – *всех скрипачей XX века*. Но не только скрипачей, а даже и на такого великого артиста, как композитор-пианист С. В. Рахманинов. Всё это я рассказал своему знакомому, приславшему мне этот текст. Позднее возникло искушение дать прочитать этот рассказ моим друзьям и знакомым – музыкантам и не музыкантам – с той же целью, с которой рассказ был прислан мне. В какой-то степени ответ на этот вопрос был индикатором знаний об исполнительском искусстве и его вершинах в прошедшем столетии. Но сначала немного познакомимся с этим, не таким уж широко известным рассказом, опубликованным в 1928 году. Вот главные выдержки из него.

«Вчера вечером я был на концерте, существенно отличавшемся от концертов, которые я привык слушать вообще. Это был концерт всемирно знаменитого светского скрипача-виртуоза, предприятие, стало быть, не только музыкальное, но и спортивное, а прежде всего – общественное...» «Программа, впрочем, обещала большей частью настоящую музыку... В ней были прекрасные вещи: Крейцера Соната, Чаконя Баха, Соната Тартини... Эти прекрасные сочинения наполнили две трети концерта. Затем, однако, к концу программа менялась. Тут шли музыкальные пьесы с красивыми, многообещающими названиями, лунные фантазии и венецианские ночи неизвестных авторов, чьи имена указывали на народы, до сих пор не выдвинувшиеся в музыке... Словом, третья часть концерта сильно напоминала программы, вывешиваемые в музыкальных павильонах фешенебельных курортов. А концовку составляли несколько пьес, которые великий виртуоз сочинил сам. С любопытством я отправился на этот вечер. В юности я слышал, как играли на скрипке Сарасате и Иоахим... и был восхищён их игрой...»

«Уже задолго до того, как я дошёл до концертного зала, мне по многим признакам стало ясно, что сегодня речь идёт не о том, что я и мои друзья называем музыкой, не о некоем тихом и фантастическом явлении в нереальном, безмянном царстве, а о деле донельзя реальном. События этого вечера... мощно приводили в движение моторы, лошадей, кошельки, парикмахеров и всё остальную действительность. То, что происходило здесь... очень походило на другие могучие проявления жизни – стадион, биржу, фестивали». «Трудно было в соседних с концертным залом улицах пробиться сквозь потоки спешащих зрителей, сквозь вереницы автомобилей...» «И уже по пути... среди сотен автомобилей, устремлённых, все, как один, к концертному залу, я получил сведения о великом человеке, его слава набросилась на меня, проникла в моё одиночество, и сделала меня, который никуда не ходит и не читает газет удивлённым знатоком интересных подробностей. «Завтра вечером, – услышал я, – он уже будет играть в Гамбурге». Кто-то усомнился: «В Гамбурге? Как же он к завтрашнему вечеру доберётся до Гамбурга?» «Чепуха! Он, конечно, полетит на самолёте. Может быть, у него даже

собственный аэроплан». «А в гардеробе... я узнал из оживлённых разговоров моих соратников, что за этот вечер великий музыкант запросил и получил четырнадцать тысяч франков. Все называли эту сумму с благоговением. Некоторые правда полагали, что искусство существует не только для богатых, но такой запрос одобряли, и оказалось, что большинство были бы рады получить билеты по нормальной цене, но что всё-таки они все гордились тем, что заплатили так дорого. Разобраться в психологии этого противоречия я не сумел, потому что мой билет был мне подарен».

«Наконец мы все вошли в зал... Между рядами, в коридорах, в соседнем зале, на эстраде до самого рояля были дополнительно поставлены стулья, ни одного свободного места не было...» «Дали звонки, стало тихо. И вдруг быстрым шагом вышел великий скрипач, за ним скромно – молодой пианист-аккомпаниатор. Мы все сразу же пришли от него в восторг... это был серьёзный, симпатичный, подвижный и всё же исполненный достоинства человек славной внешности и изысканных манер». «Виртуоз нам всем очень понравился. И когда он начал играть медленную часть Крейцеровой сонаты, сразу же стало ясно, что его мировая слава заслуженна. Этот симпатичный человек умел замечательно обращаться со своей скрипкой, у него была пластичность смычка, чистота приёмов, сила и эластичность звука, мастерство, которому с готовностью и радостью покоряешься. Вторую часть он начал быстровато, слегка форсируя темп, но чудесно. Крейцеровой сонатой была исчерпана первая треть программы, в перерыве человек, сидевший впереди меня, подсчитывал своему соседу, сколько тысяч франков за эти полчаса артист уже заработал. Последовала Чакона Баха, великолепно, но лишь в третьей пьесе, тартиниевской сонате, скрипач показал себя во всём блеске. Эта пьеса в его исполнении была действительно чудом – поразительно трудная, поразительно сыгранная, и притом очень хорошая, солидная музыка. Если Бетховена и Баха широкая публика слушала, может быть только из почтительности и только в угоду скрипачу, то тут она раскачалась и потеплела. Аплодисменты гремели, виртуоз очень корректно раскланивался и присовокупил улыбку при третьем или четвёртом выходе.

А в третьей части концерта пригорюнились мы, истинные меломаны и пуритане хорошей музыки, ибо теперь пошло убажение широкой публики, и то, что не удалось хорошим музыкантам Бетховену и Баху, а необыкновенному искуснику Тартини удалось только наполовину, – это неведомому экзотическому сочинителю танго удалось как нельзя лучше: тысячи людей воспламенились, они растаяли и прекратили сопротивление, они просветлённо улыбались, обливаясь слезами, они стонали от восторга и после каждой из этих коротких развлекательных пьес раздражались бурными аплодисментами». «А мы, несколько недовольных пуритан, внутренне оборонялись, мы вели героически бесполезные бои, мы раздражённо смеялись над ерундой, которая тут игралась, и всё-таки не могли не заметить блеска этого смычка, прелести этих звуков и не ухмыльнуться по поводу какого-нибудь очаровательного, хотя и пошлого, но волшебного сыгранного пассажа. Великое волшебство состоялось. Ведь и нас, недовольных пуритан, захватывала пусть на мгновенья могучая волна, нас тоже пусть на мгновенья, охватывал сладостный прелестный угар...» «Тысячи людей воспламенились. Они не могли допустить, чтобы этот концерт кончился. Они хлопали, кричали, топали ногами. Они заставляли артиста показываться снова и снова, играть сверх программы второй, третий, четвёртый раз. Он делал это изящно и красиво. Кланялся, играл на бис; толпа слушала стоя, затаив дыхание, совершенно очарованная. Они думали, эти тысячи, что теперь они победили, думали, что покорили скрипача, думали, что своим восторгом могут заставить его снова и снова выходить и играть. А он, полагаю, играл на бис в точности то, о чём заранее договорился с пианистом, и, исполнив последнюю, не указанную в программе, но предусмотренную часть своего концерта, он исчез и больше не возвращался. Тут ничто не помогало, надо было разойтись, надо было проснуться. В течение всего этого вечера во мне было два человека... Один был старый любитель музыки с неподкупным вкусом, пуританин хорошей музыки. Он был не только против приложения

такого мастерства к музыке среднего качества, не только против этих томных, развлекательных пьесок – он был против всей этой публики, против богатых людей, которых никогда не увидишь на более серьёзном концерте...

А другой человек во мне был мальчик, он внимал победоносному герою скрипки, сливался с ним воедино, взлетал с ним, мечтал... А как много мне пришлось размышлять о самом артисте, об этом корректном волшебнике! Был ли он в душе музыкантом, который рад был бы играть только Баха и Моцарта и лишь после долгой борьбы научился ничего не навязывать публике и давать им то, чего они сами требуют?.. Или, может быть, он по очень глубоким причинам и на основании опыта разуверился в ценности настоящей музыки и возможности её понимания в сегодняшней жизни, и по ту сторону всякой музыки стремился сначала вернуть людей к истокам искусства, к голой чувственной красоте звуков, к голой мощи примитивных чувств? Загадка не разгадалась! Я всё ещё размышляю об этом».

Вот такая новелла Германа Гессе. Прочитав её, многим из нас покажется, что автор сконцентрировал в одном рассказе размышления о трёх важных вещах в исполнительской культуре XX века: духовной ценности тех или иных композиций современности и прошлого, невысоких вкусах среднего слушателя, составлявшего массу публики, которым в какой-то мере, возможно, потакал великий артист и, наконец, месту денег, то есть, вторжению финансового мира в святые сферы настоящего высокого исполнительского искусства. Действительно, размышления на эти темы никогда не устаревают, они столь же характерны и актуальны для сегодняшнего дня, как и для 1928 года – эпохи, отделяемой от нас не только уже почти прошедшим столетием, но и разделённой на периоды чудовищных катастроф и относительного мира в истории существования человечества.

Вернёмся к началу и к главному вопросу – кто же этот волшебник смычка, так поразивший автора в его раздвоенном сознании посетителя столь необыкновенного концерта?

Ради удовольствия я задавал этот вопрос, как уже говорилось, своим знакомым – музыкантам и немусыкантам. Один знакомый немусыкант, прочитав, по-видимому ошибочно, слова «светский скрипач» как «советский скрипач» сказал, что этот волшебник... Гидон Кремер! На мой вопрос, почему именно Кремер, я получил примечательный ответ: «Так ведь он же играет танго, а Кремер играет танго Пьяццоллы!» Конечно, можно было спросить, а какой примерно эпохе принадлежит это повествование, как видно «аэроплан» здесь ещё новое средство передвижения, а сам автор в юности слышал игру Иохима и Сарасате, ушедших в мир иной в начале XX столетия. Следовательно, автору (или его герою) было в это время порядка сорока лет. Но всё это было не так важно. Мой собеседник знал Пьяццоллу, но не знал дат жизни и творчества величайших скрипачей девятнадцатого века, что вполне простительно для немусыканта.

Итак, эта короткая новелла посвящена концерту Фрица Крейсlera, который состоялся, как можно догадаться, где-то в одном из городов Романской Швейцарии в середине 20-х годов XX столетия. К этому времени слава Крейсlera была действительно всемирной. Он был первым артистом, посетившим Японию, до него ни один сколько-нибудь крупный классический музыкант не удостоивал гастролями публику Страны восходящего Солнца. В 1973 году я был очень удивлён, когда в магазине грампластинок города Осака увидел портрет Крейсlera. Я спросил тогда продавца, знает ли он, кто этот человек на портрете? Он, не задумываясь, ответил – «Крейслер». Честно говоря, я был поражён таким познанием с виду совершенно простого человека. Крейсlera в Японии чтят и сегодня именно потому, что он поверил в японскую публику и её способность понять и оценить классическую музыку.

Он был также первым артистом с мировой славой, посетившим Китай и Корею. Конечно, в те годы в Китае были города, где проживало значительное количество европейцев, и всё же Китай, Корея и Япония не были Меккой классической музыки. Но Крейслер посетил все эти страны. Не был Крейслер только на Ближнем Востоке – в Палестине, хотя некоторые его

коллеги, например, Артур Рубинштейн, играли там неоднократно. На то были свои причины. Но об этом немного позже.

Описание Гессе «концерта виртуоза» представляет большой интерес и сегодня даже для профессиональных музыкантов. Некоторые пьесы из той программы дошли до нас в виде звукозаписи – например «Крейцера Соната» Бетховена. Замечание Гессе относительно чуть быстроватого темпа второй части Сонаты совершенно справедливо. Это был стиль Крейсера – медленные части всех Сонат (для фортепиано и скрипки) Бетховена, которые именно Крейслер *впервые в мире* все записал на грамофонные пластинки. Они привлекают нас в медленных частях каким-то непередаваемым «шубертовским» настроением, то есть стилистикой скорее шубертовской песни, чем философского размышления великого мастера. Возможно, это ощущение бетховенской лирики пришло от венского характера самого артиста – его шарма, жизнелюбия, любви именно к венскому «воздуху», заставившей в его исполнении по-новому звучать даже бетховенскую лирику.

«Чакона» Баха в исполнении Крейсера «дошла» до нас только в рассказе Хенрика Шеринга, одного из выдающихся скрипачей XX века, слышавшего Крейсера в Париже где-то в начале 30-х годов. Юный скрипач был тогда совершенно поражён звучанием скрипки – ему казалось, что во многих эпизодах играл не один скрипач, а сразу три! Таково было его ощущение от самого звучания инструмента в руках великого артиста. К сожалению, записи этого сочинения нет, как нет и записи исполнения Сонаты Тартини «Дьявольские трели», о котором рассказал Гессе. Здесь следует добавить, что эту Сонату Гессе слушал в *обработке* Крейсера с его собственной каденцией. Именно потому это сочинение и производило в его исполнении такое впечатление как на публику, так и на самого Гессе.

Крейслер обладал поразительной трелью – одним из величайших эффектов игры на скрипке. Его невероятно быстрые, отчётливо артикулированные короткие трели придавали всегда его игре особый шарм. Из оставшихся нам от XX века записей Сонаты Тартини другими выдающимися скрипачами можно составить отдалённое представление об исполнении Крейслером этого сочинения. Одна из лучших в мире записей сделана Давидом Ойстрахом вскоре после войны. Она является, наряду с записью Сонаты Идой Гендель, вершиной исполнительского мастерства, проявленного в этом сочинении.

Главный секрет успеха этой пьесы у публики и необыкновенного впечатления Гессе от «трудностей» виртуозного характера кроется в довольно простой вещи – это сочинение, за исключением двух-трёх мест, совсем не столь трудное и «дьявольское», каким оно ощущается слушателями. Кажущиеся трудности есть не что иное, как искусно используемые скрипично-инструментальные эффекты, заложенные в самой природе инструмента. Эти эффекты сродни подобным эффектам в сочинениях Генриха Венявского (1835–1880). Но о них нужно было знать и успешно их выявлять на своём инструменте! Волшебники скрипки – Венявский и Крейслер, а до них Паганини – были их первооткрывателями, искусно использовали изумительные флажолеты, даже двойные и тройные, поразительно звучащие пассажи двойных нот, с головокружительной скоростью обрушивавшихся на слушателя, не подозревающего об их природной естественности и известном «удобстве» для скрипача-виртуоза.

Иными словами, искусство использовать скрипичные эффекты создаёт у слушателя ощущение необыкновенной трудности исполняемого материала, на самом деле очень естественного и даже почти «удобного» для рук скрипача. В этом отношении совершенно на другом полюсе стоят произведения знаменитого виртуоза Генриха Вильгельма Эрнста (1812–1865), бывшего при жизни, по мнению европейской публики, конкурентом самого Никколо Паганини! Его сочинения, транскрипции и фантазии на оперные темы кажутся не слишком трудными, лишены блестящих эффектов, а на деле адски трудны для исполнителей. Некоторым исключением может быть только его известный Этюд «Роза» – вариации на тему некогда популярной песни «Последняя роза лета» для скрипки-соло. Быть может, именно это качество ком-

позиций Эрнста сделало большинство из них не только хорошо забытыми, но, скорее всего и *заслуженно* забытыми.

В этой связи вспоминается московский концерт упоминаемого здесь Гидона Кремера зимой 1977 года в Большом зале московской Консерватории, исполнившего в своей программе «Вариации Эрнста на оригинальную тему». Вариации длились более 15 минут и утвердили свою репутацию «заслуженно забытого сочинения», несмотря на отличную игру солиста.

«Концерт виртуоза» – не только литературное сочинение, но и ценнейшее свидетельство слушателя вдумчивого и образованного, наделённого отличным и строгим вкусом. И тем не менее даже такой взыскательный и придирчивый слушатель в конце концов, несмотря на отчаянные свои усилия противостоять искусству Фрица Крейсlera, был покорён исполнением гениального музыканта.

\* \* \*

Профессор Карл Флеш, один из всемирно известных педагогов-скрипачей XX века, живо описал в своих мемуарах первое посещение Венской Консерватории и встречу с патриархом венской скрипичной школы Йозефом Хельмесбергером-старшим. «Он не любил две категории детей – евреев и близоруких. Я был и тем и другим», – писал Флеш. Хельмесбергер, однако, встретил его и его маму весьма учтиво. Им предлагают для начала пройти в зал, где, как сказал профессор, с оркестром репетирует Фауст-фантазия Сарасате малыш Крейсler. Игра Крейсlera произвела на мальчика Флеша неизгладимое впечатление. Но если профессор Хельмесбергер не любил евреев, то это почему-то не распространялось на юного Крейсlera.

Фриц Крейсler занимался у сына профессора – Йозефа Хельмесбергера-младшего, по кличке «Пэпэ». Он был, кроме всего, талантливым композитором – автором многочисленных оперетт, работал также концертмейстером оркестра Венской оперы, но был кутилой, гулякой, часто отдавал должное юным балеринам. После короткого романа с одной из балерин и встречи с её отцом, «Пэпэ» стал хромать. Тем не менее, именно в его классе Фриц Крейсler в 10-летнем возрасте блестяще окончил Венскую Консерваторию и уехал вскоре в сопровождении своей матери в Париж. Там, в 1887 году, в возрасте 12-и лет он окончил с Первым призом и Золотой медалью Парижскую Консерваторию у профессора Жозефа Ламбера Массара (в своё время учителя Генриха Венявского и Эжена Изаи). Уже тогда Массар написал короткое письмо отцу Крейсlera, в котором говорилось: «Я был учителем Венявского и многих других, но маленький Фриц – великий среди них».

После этого юный Крейсler, хотя и не совсем гладко и не сразу, но стал постепенно концертантом-виртуозом, к восемнадцати годам (по описанию в словаре Римана) «объездившим много стран мира вплоть до России и Греции». Крейсler к началу XX века стал одним из самых известных и популярных скрипачей мира (при живых Иоахиме, Изаи, Сарасате, Яне Кубелике, Оле Булле). Кто-то из критиков написал уже в 20-е годы:

«Хейфец – безусловно самый совершенный скрипач, но Крейсler – самый любимый». О нём, как ни странно, написаны всего лишь три книги: журналиста Луиса Лохнера (многолетнего американского корреспондента в Берлине), близко дружившего с артистом и встречавшегося с ним очень часто, так что его книга «Фриц Крейсler» фактически является авторизованной биографией. Вышла она в 1950 году – на английском, немецком и французском (экземпляр книги на немецком был прислан моему профессору Д.М. Цыганову в 1951-м году. Книга была задержана, хорошо, что не сам адресат, и выдана была лишь в 1955-м году по повестке из спецхрана). Вторая книга о Крейсlere была написана по-русски Израилем Ямпольским, по случайному совпадению – моим первым учителем на скрипке. Эта книга – в основном краткий пересказ книги Лохнера с добавлениями автора. Третья книга вышла в 1998 году и принадлежит перу Эмми Бьянколи – дочери известного американского музыкального критика Луиса Бьян-

колли. Она касается некоторых аспектов жизни великого скрипача-композитора, обойдённых в книге Лохнера. Обойдённых не случайно – жена Крейсlera Гарриет строго контролировала работу Лохнера и была категорически против публикации главы «Культура в сапогах», где говорилось о начале нацистской эры в Германии. Гарриет была поклонницей «нового порядка» и хотела исключить эту главу. Но тут автор – человек интеллигентный и мягкий – твёрдо сказал, что в таком случае книги вообще не будет. Это не входило в планы уже Гарриет Крейсlera.

Этот очерк не претендует на ознакомление с полной биографией гениального скрипача, но включает в себя некоторые довольно мало известные детали, как и впервые публикующийся на русском языке отрывок из интервью Крейсlera, касающийся исполнительского процесса – связи музыки с реальной жизнью и её высшего предназначения, как вида искусства.

\* \* \*

Фридрих-Макс Крейсlera родился 2-го февраля 1875 года в Вене в семье врача Самуэля (Соломона) Крейсlera и его жены Анны (урожд. Рехес) в 4-м районе Вены Вieden. В этом районе жили в XVIII веке Христофор Глюк, в XIX – Иоганнес Брамс и Иоганн Штраус-младший. В Виденe родился и проживал будущий венский мэр Карл Люгер, уже в 1897 основавший «Христианскую социалистическую партию» – прообраз будущей партии национал-социалистов. Но, пока подрастали дети доктора Крейсlera, о таком соседстве никто ещё не задумывался. В этом районе, в нынешнем понимании заселённом «средним классом», семья доктора Крейсlera с трудом дотягивала до этого уровня. Во-первых, в семье было пятеро детей, двое из которых умерли в раннем возрасте. Среди троих оставшихся – Фрица, Хуго и их сестры Эллы – лишь старший Фриц был отмечен долголетием. Во-вторых, доктор Крейсlera был непрактичным человеком, гуманистом и альтруистом. Часто он ничего не брал с бедных пациентов, оставляя им свои деньги на лекарства.

Дед и отец Крейсlera прибыли в Вену из Кракова, бывшего тогда частью Австро-Венгрии. Дед был уличным торговцем, но сумел в конце концов дать образование сыну, ставшему врачом. Довольно обычная профессия для небогатого венского еврейского семейства. То, что мы знаем о жизни семьи великого музыканта, исходит из его собственных рассказов Луису Лохнеру. Удивительно то, что в них *никогда* не встречается слов «еврей», «еврейский». Семья была не только *ассимилированной*, но и *полностью дистанцированной от еврейства*.

Доктор Крейсlera обожал музыку, и в любительском квартете, еженедельно по *субботам* собиравшемся у него дома, играл партию скрипки. Эти собрания часто создавали напряжённость в весьма скромном бюджете семьи доктора, напоминавшего по своему характеру русских земских врачей тех лет, хорошо знакомых нам по литературе. Анна Крейсlera, страдавшая миелитом, должна была приготовить хотя бы лёгкую закуску к пиву, которым заканчивалось каждый раз еженедельное квартетное собрание. И всё же доктор Крейсlera не был заурядным скрипачом-любителем и врачом. Его гостями были Зигмунд Фрейд, партнёр по шахматам; звезда европейской хирургии Теодор Билльрот, близкий друг Иоганнеса Брамса и композитор Карл Гольдмарк. Вот воспоминания самого Фрица Крейсlera, поведанные им Луису Лохнеру для его книги: «Фрейд прозвёл на меня глубокое впечатление, хотя в основном предмет дискуссий с отцом был выше моего понимания... Он пытался лечить с помощью гипноза мою больную маму, но я не видел её никогда после всего нормально ходящей... Фрейд ещё не был тогда знаменитым, но отец интересовался его теорией психоанализа, особенно для объяснения ряда случаев, когда ему приходилось иногда замещать постоянного врача в полицейском департаменте».

Семья жила в одном из переулков Wiedener Haupt-strasse в многоквартирном доме, занимая всё же 6-комнатную квартиру. В этом районе в таких домах ещё не было горячей воды, и каждую неделю специальная компания привозила ванну и горячую воду для семьи. Сам доктор

удовлетворялся общественными банями. Такая практика существовала в те годы не только в Австрии, но и в Германии и Франции.

«Ноты я знал гораздо раньше, чем научился читать», – рассказывал Лохнеру Крейслер. «Мне подарили игрушечную скрипку, но не настолько игрушечную, чтобы из неё нельзя было извлекать звуков. И вот, во время квартетного собрания у нас в доме я начал играть вместе с квартетом Национальный гимн Австрии. Вскоре все участники ансамбля замолкли, и я один доиграл в правильной тональности австрийский Гимн. Все говорили, что я «маленькое чудо», и мой отец купил мне самую маленькую, но уже настоящую скрипку». Как видно отец и начал давать ему первые уроки, но вскоре первым настоящим педагогом «Фрицци» стал приятель отца – концертмейстер оркестра «Ринг-театра» Жак Обер. Маленький скрипач делал настолько невероятно быстрые успехи, что встал вопрос о его поступлении в Венскую Консерваторию. Нормальный возраст для поступления на подготовительное отделение был 10 лет. Крейслеру было ещё только семь (официальная дата рождения великого артиста – 2 февраля 1875 года всё же может вызывать некоторые сомнения. Очень часто в те годы, да и в первые десятилетия XX века вундеркиндам уменьшали возраст на два-три года, чтобы немного продлить карьеру именно «маленького чуда». Очень возможно, что Крейслер родился в 1873 году, так как в его первом туре по Америке в 1888-м году некоторые рецензенты предполагали, что ему было уже 14–15 лет, а не его «официальные» 13

Вступительные экзамены на подготовительное отделение Венской Консерватории в 1882 году были совершенно не похожи на вступительные экзамены, с которыми сталкивались наши поколения в 40-е годы XX века. Правда, в конце 50-х и 60-е уже требовалось играть на инструменте программу из ряда несложных пьес, а также сдавать экзамен по начальной теории музыки. И всё же это не шло в сравнение с высочайшими требованиями Венской Консерватории в 1882 году. Достаточно только сказать, что уже на подготовительном отделении требовалось заниматься по гармонии и... композиции! Педагогом маленького Крейслера был не кто иной, как знаменитый композитор-симфонист Антон Брукнер! Он учил свой класс не только основам гармонии, но и искусству писать фуги – как на заданную тему, так и на свою собственную! Сегодня это кажется невероятным, но таковы были требования в Венской Консерватории тех лет.

Но ещё до начала занятий в Консерватории маленький скрипач впервые выступил на профессиональной эстраде в Карлсбаде – известном чешском курорте минеральных вод. Там был объявлен концерт всемирно известной итальянской певицы Аделины Патти. По причине болезни она не смогла выступить там, и её заменила сестра – Карлотта Патти, певшая по мнению многих современников в некоторых отношениях даже лучше своей знаменитой сестры. И всё же Карлотта Патти не решилась одна предстать в полном концерте из двух отделений. Тогда и предложили родителям Крейслера выступить их сыну в качестве антуража известной певицы. Неожиданно выступление маленького скрипача вызвало такой неистовый восторг публики, что он стал героем концерта, поставив в неловкое положение главную исполнительницу. Слухи о триумфальном выступлении 7-летнего виртуоза быстро дошли до Вены и были удачным подтверждением правильности решения о принятии вундеркинда в Консерваторию.

Через три года маленький скрипач был удостоен Первой премии и золотой медали при окончании Венской Консерватории! Шёл 1885 год. Юному виртуозу исполнилось лишь ю лет. В подарок он получил дорогой инструмент – скрипку % размера работы мастера Амати. В 10 лет он казался себе взрослым и полагал, что достоин уже скрипки полного размера.



Фриц Крейслер в возрасте 10 лет в год окончания Венской консерватории. 1885 г.

После долгих колебаний доктор Крейслер решил попытаться последовать совету Йозефа Хельмесбергера и привезти сына для прослушивания в Парижскую Консерваторию для получения в ней дальнейшего образования.

Париж совершенно пленил воображение юного скрипача! Величие города, симметрия и красота планировки улиц, архитектура зданий, мелодичный язык – всё произвело на него неизгладимое впечатление. Город стал новой духовной родиной Крейслера на всю жизнь! Через много десятилетий известный венский музыковед Курт Блаукопф писал об игре Фрица Крейслера: «В его игре сочетались венское изящество и изысканность фразировки с абсолютной законченностью и французской отточенностью деталей исполнения».

Нужно сказать, что юному Крейслеру здорово повезло – в Парижской Консерватории он попал именно к тому педагогу, который наилучшим образом мог развить скрипичное дарование своего ученика самым эффективным образом. После окончания Парижской Консерватории в 12-летнем возрасте с главным призом среди всех окончивших в тот год это учебное заведение – «Гран при» – Premier Prix de Conservatoire – Крейслер больше никогда и ни у кого не учился. Несколько слов о его педагоге, имя которого Жозеф-Ламбер Массар (1811–1890). Ко времени поступления Крейслера в его класс, ему было 74 года. Он сам был учеником друга Бетховена скрипача Рудольфа Крейцера, имя которого стало бессмертным благодаря «Крейцеровой Сонате» (посвящённой ему Бетховеном Сонате для скрипки и фортепиано № 9). Учениками Массара были такие скрипачи, как Генрих Венявский, Эжен Изай, Пьер Марсик (учениками Марсика были Жак Тибо, Жорж Энеску, Карл Флеш), Франтишек Ондржичек, Исидор Лотто, София Яффе. Последним учеником Массара стал юный Крейслер.

Массар родился в Бельгии и, переехав в Париж, в 1831 году слышал там во время гастролей великого Никколо Паганини. Массара увлекла в игре легендарного артиста, 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.

Культивация Массаром *идеальной* скрипичной интонации создавала в звуке «обертоны», так украшающие тон концертного скрипача. «Я нравился Массару, потому что играл в стиле Венявского. Ведь это он интенсифицировал вибрато, доведя его до неслыханного предела, и оно получило название «французского вибрато», – вспоминал Крейслер много лет спустя в беседах с Лохнером. Но, конечно, Массар не только не пренебрегал чисто методическими приёмами развития техники, но и требовал досконального изучения всеми учениками «40 этюдов» для скрипки соло Рудольфа Крейцера.

Два года, проведённые Крейслером в классе Массара были трудными, насыщенными интенсивной работой с самим профессором, большой и необходимой самостоятельной работой и кроме всего, по приведённым данным в книге Эмми Бьянколли – юный скрипач часто участвовал в работе профессионального оркестра – присылаемых отцом денег из Вены было совершенно недостаточно. Он часто сидел в оркестре за первым пультом первых скрипок, часто выступал и как солист, но его профессиональная работа началась уже в возрасте от 12 до 14 лет. Так что часто рассказываемые в поздние годы истории о том, что Крейслер «никогда не играл по нотам», «не читал ноты с листа» совершенно не соответствовали реальности его профессиональной жизни.

Кроме активной работы с Массаром, юный скрипач не прерывал своих занятий по композиции. Его учителем в Парижской Консерватории был знаменитый композитор, автор балета «Коппелия» Лео Делиб. Правда, согласно рассказу Крейслера Лохнеру, уроки с Делибом носили несколько своеобразный характер: большой любитель женщин, Делиб, пока его ученик писал свои работы на заданную тему, смотрел в окно и при виде симпатичной женщины исчезал... иногда даже на час. Возвратившись, знаменитый композитор проверял сделанное его учеником за время его отсутствия, после чего отпускал его с миром до следующего урока. Уже взрослый Крейслер, рассказывал многим свою *легенду*, что именно он написал знаменитый Вальс из балета «Коппелия» и что Делиб просто использовал его ученическую работу. Дело в том, что балет был написан... за несколько лет до рождения Крейслера!

Итак, Фриц возвращается домой после нелёгких двух лет в Париже. Перед его отцом встал серьёзный вопрос: что делать дальше? Поступить ли юному скрипачу в какую-то солидную гимназию для получения классического образования, или... Это «или» пришло само собой. Неожиданно юного виртуоза пригласили для поездки в США выступать в концерте уже известного пианиста Морица Розенталя – «ученика Франца фон Листа» – как рассказывал Лохнеру сам Крейслер. (Кстати, кому пришло в голову называть Листа «Ференц»? Родившись в немецкоязычной семье, великий пианист, достигнув европейской славы уже в среднем воз-

расте, перед своим дебютом в Будапеште должен был срочно выучить несколько венгерских слов, чтобы приветствовать публику...)

Отец дал согласие на этот тур и юный скрипач в сопровождении матери и 26-летнего Розенталя покинул Вену, чтобы с пересадками добраться до Бремена, где их ждал маленький однопалубный пароход – парусник с паровым двигателем, водоизмещением в 8000 тон, который шёл до Нью-Йорка... три недели! Несчастный юный виртуоз невероятно страдал от «морской болезни», но в конце концов этот «лайнер» достиг Нью-Йорка. Картина Манхэттена «выраставшего» из моря произвела неизгладимое впечатление на мальчика и он с энтузиазмом начал свою концертную жизнь в Новом свете. Им с Розенталем предстояло дать 50 концертов.

\* \* \*

Официально тур был организован менеджером «Метрополитен опера» мистером Стэнтоном. Но в организации тура принимали участие братья Стейнвэй – фабриканты уже тогда всемирно известных роялей и пианино. Они попутно занимались прокатом своих концертных роялей... вместе с исполнителями! Но это было порой для всемирно известных артистов довольно удобным: с ними ездил представитель фирмы, он же настраивал рояли перед концертами (в Америке они довольно быстро расстраиваются из-за климата – часто меняющейся влажности воздуха); иногда он же и был техническим администратором поездки. Таким «сервисом» пользовался в последние годы жизни даже сам С.В. Рахманинов – уже в 1930-40-е.

По приезде в Нью-Йорк стало очевидным, что мать Крейсера его сопровождать не может – она совсем разболелась после трёхнедельного переезда. Его взял под опеку сам Розенталь и пианист-аккомпаниатор Бернард Поллок. Им предстояло сыграть 50 концертов в разных Штатах и городах.

Первым выступлениям скрипача в Нью-Йорке было уделено минимальное внимание. Не более чем констатация факта: «мальчик-скрипач». Однако уже в ноябре появилась и отдельная рецензия на его выступление, где вполне профессионально оценивалась его игра в разных аспектах техники обеих рук. Отмечалась «приятная кантилена, хотя и небольшой звук», отличные двойные ноты для его возраста. Говорилось, что юного скрипача вызывали на аплодисменты несколько раз. Зато исполнение им Концерта Мендельсона было признано критиками «изумительным и чарующим». Вероятно, было огорчительным замечание одного критика о том, что скрипка мастера Гранчино, купленная юному музыканту отцом ценой невероятной экономии в течение многих лет за 1000 долларов, оказалась, по мнению критиков, с маленьким звуком недостаточной силы для больших концертных залов.

Ежедневные переезды, короткие ночлеги в разных отелях, известные тяготы большого тура не остановили юного скрипача от самостоятельного изучения английского в каждую свободную минуту. Гастроли в Чикаго, Кливленде, Сент-Луисе, Канзас Сити, Нью-Орлеане и много других, теперь уже утерянных для истории местах выступлений стали нелёгким делом для мальчика, впервые в жизни совершавшего тяжёлый рабочий тур взрослых музыкантов, причем без родителей.

Плата за концерты была 37 долл, в неделю; за вычетом всех расходов не оставалось практически ничего. Это был разочаровывающий тур. Мориц Розенталь старался принизить своего юного коллегу, часто говоря ему, что он ещё вообще ничего не знает, чтобы поддержать разговор, что его взгляд на мир ограничен четырьмя струнами и т. д. Нельзя сказать, что он был великодушен к своему коллеге по концертному туру.

И всё же 11 ноября 1888 года газета «Нью-Йорк Таймс» опубликовала рецензию, вполне профессионально разбиравшую положительные и отрицательные моменты игры юного скрипача:

«Господин Крейслер приехал в эту страну для выступлений, организованных Е. Стентоном – менеджером Метрополитен опера. Ему уже 14 лет и он получил главный приз при окончании Парижской Консерватории и успешно выступал за границей. Его звук в настоящее время маленький и не всегда абсолютно красивый; всё же он обладает приятной певучестью, которая со временем может развиваться в подлинное инструментальное пение. Он обладает отличными двойными нотами и они обещают быть превосходными. К сожалению, его правая рука зажата из-за недостаточно гибкой кисти. Конечно, это может быть без сомнения уст-раненено при помощи правильных упражнений. У него уже есть благородный, собственный стиль, и не пользуясь специальными приёмами для завоевания успеха, тем не менее он достигал определённого эффекта. Он доставил удовольствие публике и не без оснований был вызван на поклон несколько раз».

Вскоре еженедельник «Индепенденс» откликнулся на другое выступление юного артиста, в рецензии был ряд критических замечаний: некоторые неточности интонации, ряд технических «помарок» в исполнении Концерта Мендельсона, но в заключение рецензент написал, что в целом ощущение от игры юного скрипача «чарующее, если не удивительное», особенно «в медленной части Концерта; он обладает экспрессией и настоящим качеством французской скрипичной школы».

Другой рецензент в «Нью-Йорк дейли трибюн» писал, что его «интонация безукоризненна, хотя темпы слишком быстры, он без сомнения доставлял своим слушателям удовольствие». Увы, его скрипка «Гранчино», вероятно, единственная материальная ценность семьи, мало помогала скрипачу в этом первом туре. Большинство критиков, как уже говорилось, отмечало маленький звук инструмента.

В целом, критика была вполне профессиональной и ясно указывала на то, что юный скрипач ещё не разработал своей уникальной техники правой руки – смычковой техники различных приёмов – «штрихов» и типов звукоизвлечения, чем он впоследствии прославился на весь мир – именно его неподражаемый тон, поразительная чеканность и ювелирность техники обеих рук сделали его игру не только легендарной, но и оказавшей влияние на всех без исключения скрипачей мира XX века.

По окончании тура и подсчёта доходов и расходов, оказалось, что концертанты возвращались из Америки с почти пустым кошельком...

\* \* \*

Но для самого юного скрипача тур был разочаровывающим. Несмотря на множество новых впечатлений от иной культуры в Новом Свете, по возвращении в Вену Крейслер решил бросить музыку и поступить

в Гимназию пиаристов для настоящего классического образования. После столь блестящего начала выдающегося вундеркинда уйти из музыки после первого же тура?! Казалось тогда, что его отец вполне разделяет чувства и мысли сына. Получение классического образования казалось отцу Крейслера гораздо более важным, чем продолжение карьеры «позднего вундеркинда» – сомнительной и изменчивой.

Некоторые авторы и даже музыканты-современники великого артиста почти единодушно утверждают, что Крейслер *продолжал* свои занятия на скрипке до окончания Гимназии, но дальше наступает период, который и до сего времени оценивается разными критиками по-разному. То есть, утверждаемый в книге Луиса Лохнера факт, что юный виртуоз совершенно бросил занятия на скрипке после поездки в США можно с уверенностью признать *легендой*. С 14 до 18 лет закладывается основной фундамент профессионализма будущего артиста, будь он пианистом, скрипачом или виолончелистом. Эти годы никоим образом не могут быть потерянными потому, что иначе они станут *невосполнимыми*. Лучшим доказательством того, что

история оставления Крейслером занятий музыкой – легенда является факт его гастролей в России в 1893 году, то есть в возрасте 18 лет! Доказательством тому служат документы, приведённые в уже упоминавшейся книге И.М.Ямпольского «Фриц Крейслер». Молодой 18-летний виртуоз посетил Москву по приглашению Германского хорового общества для нескольких выступлений. Всемирно известный словарь Римана подтверждает эту поездку в Россию. Словарь издан также в 1893 году. Возможна ли гастрольная поездка молодого артиста, бросившего свой инструмент на четыре года и быстро создавшего свой репертуар, свои обработки классических произведений, написавший свои собственные пьесы и всемирно известные транскрипции виртуозных пьес Паганини – возможно ли всё это без предварительной длительной, постоянной и тяжёлой работы? Совершенно очевидно, что невозможно.

Если рассмотреть последующие два года, проведённые артистом на военной службе, то и они дают некоторые сведения о его периодических выступлениях в своём Императорском егерском полку в качестве скрипача, а часто и в качестве пианиста-аккомпаниатора его полковника – принца Ойгена Габсбургского – внучатого племянника самого Франца Иосифа II. Принц был певцом-любителем и водил близкую дружбу с молодым скрипачом и своим же пианистом-аккомпаниатором не случайно. Он знал его ещё со времени выступлений в Вене в качестве вундеркинда. Как-то бывший педагог юного скрипача «Пепе» Хельмесбергер взял его на светский приём в дом к княгине Паулине Меттерних. Хозяйка дома, несмотря на преклонный возраст, любила рассказывать остроумные, но рискованные анекдоты по-французски. Один из них она и рассказала, а в конце, заметив юного «Фрици» спросила его, понял ли он смысл анекдота? Конечно, он всё понял, ведь он пробыл в Париже достаточно долго среди взрослых музыкантов и слышал такие анекдоты не раз, но чтобы не ставить в неловкое положение хозяйку он ответил: «Я всё понял, за исключением самого конца!», чем вызвал одобрительный весёлый смех всего общества. Вот с того дня принц Ойген и запомнил юного музыканта, а теперь «вольнопределяющегося» на военной службе австрийской «императорской королевской армии», выступавшего с ним часто во время различных светских приёмов. (Игра на рояле доставляла Крейслеру удовольствие на протяжении всей его жизни. Он начал акомпанировать скрипачам ещё в годы учения в классе Массара в Парижской Консерватории.)

Так же часто они вдвоём или в компании артистов сживали в пивной на первом этаже отеля «Империял» на Кёртнер-ринг, неподалеку от Оперы. Надо полагать, что даже пиво в «Империяле» стоило недёшево, и не приходится гадать, кто за него платил. Словом, принц-полковник был человеком артистической богемы и его многолетняя близкая дружба с всемирно известным впоследствии артистом была не случайной.

По окончании своей военной службы в 1896-м году, как человеку с гимназическим образованием Крейслеру было присвоено звание лейтенанта австрийской армии. Крейслер страшно гордился этим званием. Вероятно, всё-таки в нём жило чувство, что его дед появился в Вене совершенно без денег и вообще социального статуса, отец его уже стал врачом, а сам он даже и лейтенантом Императорской и королевской армии Его Величества.

Ещё до своей армейской службы по совету отца Крейслер два года посещал медицинское отделение Университета, полагая в будущем получить специальность врача. Однако, несмотря на свои двухлетние усилия, он не смог превозмочь в себе «нейтрального» отношения к занятиям в анатомическом театре. . . По совету друга отца, уже упоминавшегося знаменитого хирурга Бильрота, молодой человек целиком и полностью возвращается к занятиям музыкой. («Стать офицером – неплохо, врачом он может стать самым средним из средних. Лучше быть первоклассным музыкантом!» – был совет Бильрота.)

Отец скрипача снимает для него на втором этаже таверны на окраине Вены комнату, где молодой человек мог бы заниматься по многу часов на скрипке, делать свои аранжировки, постепенно создавая собственный репертуар и вообще жить немного более независимой жизнью.

А дальше, вплоть до сенсационного дебюта Крейсlera в Берлине, начинается время его сумбурных и безответственных походов. Во время своей поездки в Париж, он познакомился с прелестной девушкой, по имени Мими – героини оперы Пуччини «Богема». Он не только истратил на эту девицу всё, что у него было, но... заложил в ломбард свою скрипку! Девица была, как видно не только мастером своего дела, что произвело такое впечатление на сравнительно неопытного молодого артиста, но и прекрасно ориентировалась, как и полагалось в её профессии, в денежных делах. Одним словом у «Фрицци» не было денег, чтобы платить хозяйке пансиона, которой пришлось написать письмо его отцу в Вену. Она заперла своего постояльца в комнате и не выпускала его до самого приезда доктора Крейсlera в Париж.

Отец скрипача заплатил долг хозяйке, освободил его из «плена», но скрипку выкупить не смог – на это у него уже не было денег...

Этот эпизод показал со всей ясностью страстный и безответственный характер молодого виртуоза, которому требовался кто-то, кто смог бы им руководить в жизни и следить за всеми его делами – финансовыми, деловыми, творческими и личными. Несмотря на исключительный успех его выступлений, его карьера не могла продвигаться без финансовой помощи спонсора. И тут случай пришёл на помощь.

В Варшаве его игру услышал любитель музыки и скрипач-любитель, имевший значительный бизнес в Лодзи в текстильной промышленности – производстве ковров – Эрнст Поссельт, ставший спонсором молодого артиста. Без помощи его семьи были бы невозможны триумфальные дебюты молодого артиста в Вене и Берлине, положившие начало его мировой карьере. Поссельт спросил, почему артист не выступал в Берлине? «Это легче спросить, чем сделать», – был ответ. «Нужны деньги, чтобы снять зал, чтобы заплатить аккомпаниатору, на рекламу и т. д.». Конечно, Поссельт понял, что молодой артист находится на полной финансовой «мели». Крейсler в Варшаве проиграл в карты свой смокинг и играл концерт в смокинге, одолженном у официанта ресторана... Но страстью фабриканта Поссельта было отыскивать молодые таланты, помогать им стать на путь концертантов, и в этом он видел своё предназначение. Кроме того, он во всевозможных лавках скупал скрипки не дороже стоимости 50 долларов, в конце концов приобретая, таким образом, настоящего «Страдивари», который он и одолжил Крейсlerу для его дебютов в Вене и Берлине. Для начала он пригласил артиста выступить на его «серебряной свадьбе», готовящейся в старинном замке в Гейдельберге. Крейсler с удовольствием принял это приглашение.

Вскоре он стал добрым другом всей семьи Поссельтов – Эрнста, его жены и их четырёх детей – троих сыновей и дочери. Фотография 22-летнего артиста в новой одежде отражает подарок семьи Поссельт – они его полностью одели и даже пригласили придворного фотографа для рекламного фото. Всё это было исключительно важным при той скудной жизни, которую вела семья доктора Крейсlera. Вскоре после окончания военной службы в 1896 году Крейсler решил как-то облегчить финансовое бремя своего отца и поступить в оркестр венской Придворной Оперы на вакантное место в группу *вторых* скрипок. И что же? Его кандидатура была отвергнута на основании мнения концертмейстера профессора Арнольда Розэ: «Он не может читать ноты с листа!» Этого, конечно, быть не могло, так как Крейсler уже в возрасте 12–13 лет имел опыт оркестровой игры в парижском симфоническом оркестре за первым пультом первых скрипок! Почему же это произошло? Скорее всего потому, что Розэ не мог принять совершенно новый для него подход к звукоизвлечению, *тону* французской школы игры на скрипке, придерживаясь германских канонов игры без вибрации на проходящих нотах, позволяя себе вибрировать только на длинных нотах.

Новым подход к звуку был не только для Розэ, но и для таких скрипачей, как Йозеф Иоахим и его лучших учеников – совершенно неприемлемым. Вероятнее всего, это и могло быть единственным объяснением такого курьёзного происшествия в истории венского оркестра оперы и Филармонии! А впрочем, профессору Розэ весь мир должен был быть благо-

дарен за это – он сохранил гениального артиста для его истинного предназначения – концертировать на мировой эстраде, создавать свои произведения, делать бессмертные записи с С.В. Рахманиновым («Дуэт» Шуберта для скрипки и ф-но, Соната Бетховена для ф-но и скрипки соль-мажор № 8, и Соната № 3 Грига до-минор), записи всех Сонат для фортепиано и скрипки Бетховена, первые в истории звукозаписи пластинки с Концертами для скрипки с оркестром Бетховена, Брамса, Мендельсона, которые подарили минуты и часы счастья приобщения к великому исполнительскому искусству слушателям на всех континентах земли в течение половины столетия!

Недолго молодой артист был в депрессии: вскоре он снова стал выступать, в том числе даже в «тирольском ансамбле» – уличном оркестре в тирольских костюмах, виолончелистом в котором был не кто иной, как Арнольд Шёнберг!



Они иногда выступали в пивных Пратера – главного парка Вены; этому не следует удивляться – примерно в эти же годы в одном из таких ресторанов-пивных играл духовой оркестр под руководством будущего всемирно известного автора оперетт, а также друга Фрица Крейсlera – Франца Легара! Ещё до своего сенсационного дебюта в Вене Крейслер совершил свою вторую поездку в Россию, где по протекции австрийской княгини Виндишгрец он получил приглашение выступить при царском дворе. Всё обернулось необычным образом: в Гельсингфорсе (Хельсинки) он познакомился с красавицей-финкой, последовавшей за ним в оставшиеся города его концертного тура. Молодой артист совершенно забыл о приглашении выступить при дворе и уже в Риге, куда за ним последовала его спутница, его разбудили в отеле среди ночи полицейские и потребовали немедленно его выдворения из пределов Империи. Так неудачно закончился его второй тур в Россию. Курт Блаукорф в своей книге пишет о том, что в туре в Россию в 1896 году Крейслер часто исполнял с большим успехом Концерт для скрипки с оркестром П.И. Чайковского, но других подтверждений этому обнаружить пока не удалось.



\* \* \*

Медленно, несмотря на все трудности, через год после знакомства с Поссельтом, 23 января 1898 года состоялся венский дебют Крейсlera с оркестром Венской Филармонии. Дирижировал концертом известный композитор и дирижёр Ганс Рихтер. В программе концерта была Увертюра Мендельсона «Спокойное море и счастливое плавание», Концерт для скрипки с оркестром Бруха № 2 соль-минор и Шестая Симфония Бетховена. Самый известный и авторитетный критик Вены Эдуард Ганслик писал об этом дебюте: «Второй скрипичный концерт Бруха представил г-ну Крейслеру возможность проявить себя скрипачом-виртуозом. Последние годы он посвятил себя самоусовершенствованию, и это дало ему возможность выступить перед венской концертной публикой законченным мастером. Его много раз вызывали после блестящего виртуозного исполнения концерта. Вне сомнения, эта честь была оказана скорее исполнению Крейсlera, нежели произведению Бруха».

Наконец, 1-го декабря 1899 года Фриц Крейслер выступил в Берлине с оркестром Филармонии и дирижёром Артуром Никишем с исполнением Концерта Мендельсона. В программе концерта Филармонии была также Увертюра Вагнера «Фауст», Шестая Симфония Чайковского и «Две пьесы» для оркестра современного композитора Риттера. Поссельт обязался выкупить 500 билетов в качестве «залога» для концертного агентства «Вольф и Закс». Все дни перед дебютом Крейслер жил в доме Поссельтов, и жена фабриканта заставляла его тщательно ежедневно заниматься в преддверии столь ответственного берлинского дебюта. На концерте присутствовал старший коллега Крейсlera Эжен Изаи. Он сказал известному дирижёру Вальтеру Дамрошу, что очень скоро Крейслер станет величайшим артистом среди всех скрипачей мира! С того времени двух великих скрипачей связывала тесная личная и музыкальная дружба, продолжавшаяся всю жизнь Изаи до его кончины в 1931 году.

История самого Эжена Изаи в высшей степени интересна и романтична. Он родился в 1858 году, по официальной версии в Льеже, однако по другим источникам в Шарлеруа от горничной отеля и неизвестного отца. В официальной биографии Изаи его отец – скрипач и дирижёр. Много легенд сопровождали жизнь этого великого скрипача. После окончания своих занятий в Брюссельской Консерватории у Анри Вьётана, он работал в Берлине в пивной Бильзе,

где имелся постоянный оркестр. Изаи занял место Сезара Томпсона – в качестве концертмейстера, «стоячего скрипача» и дирижёра. Оркестр Бильзе часто исполнял серьёзную музыку, в том числе переложения для оркестра сочинений И.С. Баха. Как-то в пивной весь вечер сидел таинственный посетитель, закутавшийся в чёрный плащ. После концерта он подошёл к Изаи и сказал ему следующие слова: «Идёмте со мной, молодой человек, и я укажу вам цель, достойную вас!». Это был Антон Григорьевич Рубинштейн. Многие в Европе в те годы и позднее были убеждены в том, что Изаи был внебрачным сыном великого музыканта. Мой профессор Д.М. Цыганов показывал мне два фотопортрета – молодых Изаи и Рубинштейна – действительно, сходство их в молодости было значительным. Из Берлина Изаи уехал с А.Г. Рубинштейном в концертную поездку по Скандинавии. То было началом карьеры впоследствии всемирно известного музыканта – скрипача-виртуоза, композитора и дирижёра.

Вскоре после берлинского дебюта Крейслер заменил Изаи в Концерте Бетховена для скрипки с оркестром с тем же дирижёром Артуром Никишем, причём без предварительной репетиции, в самый последний момент. И в более поздние годы исполнение Крейслером Концерта для скрипки с оркестром Бетховена было одним из его величайших исполнительских достижений, он неоднократно выступал с ним в России с оркестром С. Кусевицкого, начиная с 1909 года, приезжал в Россию практически каждые два года, где у него было много друзей, в числе которых был и директор Московской Консерватории Василий Ильич Сафонов, позднее занявший пост главного дирижёра Оркестра Нью-Йоркской Филармонии. Его два ученика – Иосиф и Розина Левины эмигрировали после 1905 года в Америку именно по совету Сафонова. В Америке они достигли высокого положения среди местных музыкантов – и как преподаватели, и как известный фортепианный дуэт – Иосиф и Розина Левины.

В 1955 году Крейслер рассказывал Давиду Ойстраху, узнав, что он родом из Одессы, о том, что именно в этом городе он сочинил за один день свой всемирно известный вальс «Прекрасный Розмарин».

Старые музыканты Москвы рассказывали, что Крейслера связывали любовные отношения с известной московской скрипачкой Леей Любошиц, ученицей чешского профессора Ивана Гржимали в Московской Консерватории. Брат Леи Любошиц – Пётр Любошиц – был частым аккомпаниатором Крейслера во время его гастролей по России. Я видел у профессора Цыганова памятную вырезку из газеты, примерно 1912–1913 года с объявлением о концерте Крейслера в Москве в Зале Благородного Собрания (теперь – Колонный зал Дома Союзов). Интересна была программа концерта: Вьётан. Концерт № 2, Леклер. Соната «Тамбурин» (всё в обработке Крейслера), затем было Рондо Моцарта-Крейслера, Интродукция и Рондо-каприччиозо Сен-Санса, I *Capricci* – Paganini-Kreisler. Мы ничего не знаем о пьесах, исполненных на «бис». Возможно, это были произведения похожие на описанные в очерке Гессе.

С самого начала эры звукозаписи (начало 1900-х годов) Крейслер сразу же проявил большую активность в этом новом для того времени виде выступлений перед микрофоном. Несмотря на самые примитивные первые опыты звукозаписи он, как и многие знаменитые артисты, понял огромные возможности этого вида исполнительской деятельности, как для популяризации классической и лёгкой музыки, так и для утверждения и распространения собственной известности в самых отдалённых уголках земли. Часто случалось так – особенно в Америке, – что его имя было уже хорошо известно по пластинкам задолго до его физического появления на эстраде. Звук Крейслера поразительно хорошо «ложился» на пластинки и в 1920–30-е годы, они весьма способствовали его всемирной славе непревзойдённого артиста среди скрипачей его времени. Его первые записи относятся к 1901 году. Это были: «Пчёлка» Франсуа Шуберта и фрагменты из пьесы Сметаны «Моя родина» – дуэта для скрипки и фортепиано с пианистом Георгом Фанкельштайном.

\* \* \*

В 1901 году Крейслер совместно с уже европейски известным пианистом Йозефом Гофманом и виолончелистом Жаном Жерарди предпринял вторую поездку в США. Все трое играли в трио, а также выступали в качестве солистов с оркестрами в различных городах Америки. Этот тур, быть может, и не имел бы такого значения для судьбы великого артиста, если бы не обратный путь в Европу. Во время этого пути он встретил американку Гарриет Лайиз – полуирландку-полунемку, дочь очень богатых родителей, которая, разведясь с первым мужем, предприняла в одиночестве путешествие в Европу. Молодой артист по вечерам в салоне океанского лайнера развлекал своей игрой довольно многочисленное женское общество, привлекаемое не только волшебными звуками скрипки, но и притягательной внешностью молодого человека. Как-то случилось, что молодые люди остались в салоне одни – завязался разговор и Крейслер влюбился в свою случайную знакомую – влюбился сразу и безоглядно, решив жениться на этой молодой женщине.



Фриц Крейслер в начале 1900-х годов

Она обладала сильной волей и действительно была нужным лидером для артиста, склонного к игре в карты, другим азартным играм, а по свидетельству некоторых близких друзей – иногда и к наркотикам... Понятно, что такие опасности на пути молодого человека требовали очень твёрдого руководства им в реальной жизни. Так как молодая подруга Крейслера была немкой и, понятно, говорила по-немецки, то ее появление в Европе было довольно впечатля-

ющим – она, как американка не имела представления о европейских манерах и о поведении женщин в Европе. При посещении концертных агентств она по-американски клала ноги на курительный столик, что в Европе тех лет было совершенно недопустимо. Курила она также вполне на уровне мужчин, да и вполне «держала уровень» в употреблении алкоголя! Однако на первом месте её жизненных интересов была карьера мужа – её развитие в правильном направлении – как в художественном, так и в финансовом.

Она ревностно следила за всеми договорами с импресарио и менеджерами, чтобы гонорары её мужа не отставали от гонораров ведущих европейских исполнителей. Она так же внимательно следила и за композиторским творчеством своего мужа, чтобы его идеи никогда бы не пропадали и не исчезали, а всегда оказывались реализованными и изданными в ведущих музыкальных издательствах. В этом отношении влияние Гарриет Крейслер нельзя недооценивать. Однако в ней было одно крайне неприятное свойство, которое родило её, как ни странно с другой выдающейся женщиной – Альмой Малер – женой великого композитора и дирижёра Густава Малера. Конечно, Альма Малер была в отношении своего интеллектуального развития и культуры на много голов выше Гарриет Лайиз, но общее качество у обеих дам было крайне неприятным – обе были принципиальными антисемитками! Если Альма Шиндлер-Малер не сомневалась в еврейском происхождении своего мужа, то Гарриет Крейслер *уверила* себя, что её муж – не еврей! Она настолько поверила в это, что когда-то, ещё в 20-е годы сказала знаменитому венскому пианисту Леопольду Годовскому, что «у Фрица нет ни капли еврейской крови», на что получила остроумный ответ Годовского: «О! Тогда у него, должно быть *анемия*!» Впрочем, она далеко не со всеми вела себя так. Например, после приезда в Вену, когда её муж представил молодую жену своим родителям, узнав, что отец мужа находится в очень тяжёлом материальном положении, воскликнула, что этого просто не может быть! Путём расспросов, ей удалось выяснить и понять причину всего – натуру доктора Крейслера и то, что он почти никогда не берёт денег с пациентов за свои визиты. Она настояла на *своей* проверке книги с записями его посещений больных пациентов и их посещений доктора Крейслера, записала их адреса, обошла их всех и принесла домой значительную сумму денег в чеках и наличными! То есть продемонстрировала с лучшей стороны настоящий американский прагматизм в бизнесе без всяких сантиментов. Теперь дни, когда молодой Крейслер играл ради удовольствия и часто просто бесплатно, ушли в прошлое – больше он не мог подвергаться такому обращению со стороны импресарио и менеджеров в любых странах мира!

Как уже говорилось выше, старые московские музыканты, которых я ещё застал и которые помнили выступления Крейслера в Москве в начале XX века, рассказывали о бурном романе Крейслера с Леей Любошиц – одарённой скрипачкой, окончившей с золотой медалью Московскую Консерваторию. Имя её и сегодня можно прочитать на площадке перед входом в Малый зал Консерватории, где находятся эти мраморные доски с именами окончивших Консерваторию с золотой медалью, начиная с её первого выпуска. У Леи Любошиц (1885–1965) был брат – пианист Пётр Любошиц и сестра Анна – виолончелистка. Она с братом и отцом эмигрировала после Революций 1917 года в Америку. Пётр Любошиц (1891–1971) был частым аккомпаниатором Крейслера во время его гастролей по

России. Их сестра Анна (1887–1975) – виолончелистка, позднее стала женой известного московского профессора – эндокринолога Шерешевского – одного из «убийц в белых халатах», то есть врачей, арестованных по состряпанному МГБ «заговору врачей» в 1953 году. С 1909 года она играла в трио с братом и сестрой (Трио даже выступало при царском дворе!) и выступала как солистка, а с 1931 по 1939 год была солисткой Московской Филармонии. Так что её сестра Лея и брат Пётр во всяком случае в те годы, в отличие от неё и её мужа, жили в безопасности и занимались своим делом – преподавали, выступали в различных камерных ансамблях. Молва говорила, что роман Крейслера с Леей Любошиц продолжался до самой Первой мировой войны, то есть до самой последней поездки Крейслера в Россию в 1912 году. Теперь уже нет

ни современников тех лет, ни самих участников «интриг без затей», как писал поэт Жак Брель. Как бы то ни было, но ранний опыт общения с женщинами Крейсlera был очень тревожным – бурная, увлекающаяся натура могла привести к довольно печальным результатам в общении с дамами разного круга общества и самых разных стран. В этом смысле «охраняющее влияние Гарриет» гарантировало, по крайней мере полную личную и финансовую безопасность артиста. Его карьера шла по восходящей линии – Лондонское Бетховенское общество наградило его Золотой медалью в 1904 году, специально для него отлитой (второй раз за историю Общества) в честь выдающегося вклада в исполнение Концерта для скрипки с оркестром Бетховена. Первой медалью был награждён Йозеф Иоахим.

Крейслер выступает на главных эстрадах мира с самыми прославленными дирижёрами – Артуром Никишем, Гансом Рихтером, Василием Сафоновым (в Москве и Санкт-Петербурге). Он стал другом Сафонова и много с ним выступал позднее во время работы В.И. Сафонова главным дирижёром оркестра Нью-Йоркской Филармонии с 1905 по 1911 год.

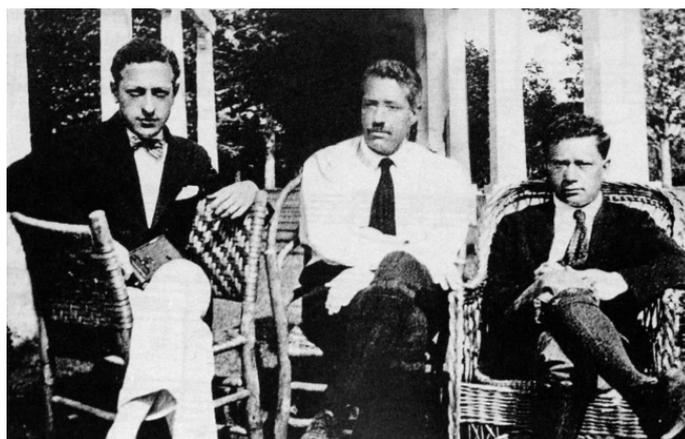
Когда Первая «великая война» в августе 1914 года обрушилась на Европу, карьера Крейсlera уже находилась практически в зените славы в большинстве стран Европы и Америки. Он был призван как лейтенант запаса в армию Австрийской Империи. Позднее он выпустил книгу о своём военном опыте «Четыре недели в траншеях». Его жена Гарриет последовала за ним на фронт в качестве сестры милосердия, получив предварительно права военной медицинской сестры, продемонстрировав этим не только преданность своему мужу, но и ответственность за его жизнь и здоровье и желание не оставлять его одного даже в условиях начавшейся войны. Она вместе с войсками делала пешие переходы по 20–30 и более километров в день!

В действительности, в настоящих траншеях великий скрипач был очень недолго. Его военный опыт ограничился ночной разведкой совместно с ещё одним офицером, неожиданно прерванной близко разорвавшимся снарядом, выпущенным со стороны русских позиций. Ирония судьбы! Именно «человек мира», великий артист, так часто игравший в стране, культуру и людей которой он очень любил, едва не стал фатальной жертвой случайного разрыва ночного снаряда. Крейслер вылетел из седла лошади и, по-видимому, был легко контужен, получив также ранение в ногу. Контузия проявилась через десятилетие в небольшом дрожании правой руки и ухудшении слуха— как бытового, так и музыкального. Некоторые страницы его книги напоминают по комизму описания, особенно старших офицеров (впрочем, вполне серьёзного!) страницы бессмертной книги Гашека «Приключения бравого солдата Швейка во время мировой войны». Но не забудем о том, с какой гордостью относился Крейслер к своему званию лейтенанта уланского полка, полученному им ещё в 1896 году!

Вскоре Крейслер был эвакуирован в Швейцарию, а оттуда с женой сумел добраться до США ещё задолго до окончания войны. Он высылал оттуда небольшие суммы денег своему отцу в Вену, что послужило после войны причиной бойкота концертов Крейсlera, как «помогавшему деньгами вражеской стране». Большого вздора трудно было придумать! Но, как это часто бывает, мало кому приходило в голову спокойно проанализировать действительные факты – никто не хотел слушать интервью артиста, когда он ясно и честно говорил об истории всего этого вопроса.

В 1915 году, ещё до бойкота своих выступлений он успел сделать ряд граммофонных записей с оркестром Джозефа Пастернака, а также записал Двойной Концерт Баха с Ефремом Цимбалистом в том же году – единственную запись с другим скрипачом. В числе мелких пьес, записанных тогда, мы можем и сегодня услышать совершенно изумительную запись довольно заурядной пьесы Вальдеца «Цыганская Серенада», дающей представление о магическом искусстве Крейсlera превращать «вполне банальный материал в драгоценный металл» (по выражению И. Ямпольского), пьеса Крейсlera «Ля Гитана». Среди серии этих пьес находится также и переложение Крейсlera для скрипки Арии «Песня Индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова, «Юморески» Дворжака-Крейслера, Фокстрот «Бедная бабочка», его ориги-

нальная пьеса «Серенада Полишинеля» и другие. Ситуация в 1918 году в Америке стала очень скверной – истерия, охватившая много лиц и организаций, не давала возможности Крейслеру выступать перед публикой в течение всего сезона 1917-18 года. Его концерты бойкотировались под влиянием прессы и консервативных организаций. Пользуясь этим случайным свободным временем, он начал сочинять оперетту «Цветы Яблони», совместно с венгерским композитором Якоби: Крейслер написал 11 музыкальных номеров из 17-ти; остальное написал его соавтор. 7 октября 1919 года в Нью-Йорке в «Глоб-театре» на Бродвее состоялась премьера этой оперетты, имевшей большой успех у публики. Оперетта потом шла два года в том же театре и в ряде других городов США. Крейслер сам продирижировал «прогонами» двух актов своей оперетты на репетициях, но спектаклями сам не дирижировал никогда.



Яша Хейфец, Фриц Крейслер и Ефрем Цимбалист в доме у Цимбалиста в Штате Коннектикут летом 1919 года. Здесь была написана оперетта Крейслера «Цветы яблони»

На премьере присутствовали: С.В. Рахманинов, Осип Габрилович, скрипачи Яша Хейфец, Миша Эльман, Франц Кнейзель, Эжен Изаи, знаменитый тенор

Джон Мак Кормак. Вообще имя Крейслера, несмотря на бойкот, привлекло на премьеру целый сонм знаменитостей, как отметила газета «Нью-Йорк Таймс». Однако сезон гастролей 1917-18 года был сорван, несмотря на многие голоса в прессе в защиту Крейслера от вздорных обвинений в «сотрудничестве с врагом». Он смог вернуться на эстраду только после подписания перемирия – «Версальского мира» 28 июня 1919 года. Но ещё до этого Крейслер и его жена ощутили и испытали на своём собственном опыте всю силу массовой истерии и её результата – остракизма в частной жизни: многие знакомые и даже артисты переходили на улице на другую сторону, едва завидев Крейслеров, идущих навстречу по тротуару... Знакомая картина для нас, не так ли? Не боялись посещать Крейслеров только любители музыки – офицеры союзных армий Англии и Франции – в их отеле «Веллингтон». Вообще, даже на почти уже столетнем расстоянии от тех событий, поражаешься сходству стереотипов поведения людей при массовой истерии с поведением советских людей в 1930-40-е годы! Точно так же люди делали вид, что незнакомы; так же переходили на другую сторону улицы при встречах нежелательных в данных обстоятельствах коллег, друзей, да и просто знакомых. Вероятно так же дело обстояло и в Германии Гитлера при самых первых шагах «нового порядка», после начала изгнания из университетов, гимназий, школ, консерваторий и других учреждений лиц еврейского происхождения.

В Советском Союзе подобная картина наблюдалась в 1930-х и во второй половине 1940-х годов – при обстоятельствах, аналогичных «новому порядку» Кто этого не вспомнит из современников тех лет? Но удивительно, что первым совершили это США. Первое появление Крейслера на концертной эстраде после почти годового бойкота произошло только 27 октября 1919

года в Карнеги Холл – это был концерт в «Молочный фонд венских детей», то есть сбор средств для голодающих после войны детей родного города Крейсера – Вены. Публика, стоя приветствовала возвращение любимого артиста на концертную эстраду небывалой овацией. Это была очевидная демонстрация поддержки артиста.

В зале была слышна французская, немецкая, русская, английская, испанская, итальянская речь. Концерт этого было невозможно закончить – любимый артист играл бесконечные бисы, пока не начали гасить свет.

Однако вновь родившийся «Американский Легион» начал новую кампанию против Крейсера, и во время концерта на севере Штата Нью-Йорк в городе Итака легионеры обрубили электрический кабель, шедший в зал Корнельского Университета, где проходил концерт. Крейслер доиграл свои бисы в темноте: один из билетеров освещал фонариком ноты аккомпаниатора, и публика, несмотря на такую демонстрацию Легиона, была спокойна и удовлетворена тем, что смогла снова услышать великого скрипача! Крейслер много выступает в это время в концертах по сбору средств для разорённой Европы и в июне 1920 года едет в Европу с женой навестить своего больного отца в Вену и для участия в распределении собранной в Америке помощи Европе – денег, одежды и продовольствия. Концерты Крейсера в Англии привлекли рекордное количество слушателей, где выступал великий артист.



Фриц Крейслер выступает в лондонском Альберт Холле в начале 1920-х годов с оркестром Лондонской Филармонии. Дирижёр Сэр Андриан Боулт

Англичане, как писала пресса, «за годы войны уже забыли о таком великом исполнительском искусстве, и теперь от всей души были благодарны артисту за его приезд на Британские острова». Крейслер также выступал в благотворительных концертах с известной английской певицей «Дамой» (эквивалент рыцарского звания для женщин) Нелли Мельба. Крейсера встречали необыкновенной овацией; необычными были и количество публики, и огромный

денежный сбор от этих концертов. Всё это способствовало популярности Крейсера в Англии. Он подписал пожизненный контракт с фирмой грампластинок Victor – «His Master Voice».

Важным элементом в искусстве Фрица Крейсера было его партнёрство с рядом выдающихся пианистов-ансамблистов на протяжении многих десятилетий. Сам Крейслер – блестящий пианист, писал аккомпанементы к своим пьесам, рассчитывая на партнёра гибкого – артиста, в подлинном смысле этого слова, мгновенно предугадывающего замысел исполнителя уже прямо на эстраде во время концертного исполнения. С 1919 года таким постоянным партнёром Крейсера был немецкий пианист Михаэль Раухайзен – сам бывший скрипач, потом органист в Мюнхене, работавший с Крейслером до 1931 года.



Крейслер со своим любимцем фокстерьером Джерри прослушивает свои записи в студии «Виктор» в Лондоне. Начало 1920-х годов.

Как только началась заря эры нацизма Раухайзен больше с Крейслером не выступал. Он стал важной персоной – заведовал отделом камерной и вокальной музыки на берлинском радио, а также занимал важный пост в «Имперской музыкальной палате» после изгнания оттуда Рихарда Штрауса, за что после окончания войны в Германии он остался практически безработным, за исключением редких выступлений с другой бывшей активной нацистской коллаборанткой – певицей Элизабет Шварцкопф. Она разрешила свои политические проблемы довольно просто, вышла замуж за бывшего венца, пересидевшего войну в Лондоне – Вальтера Легге – одного из продюсеров грамофонной фирмы «His Master Voice». Имея большие связи, Легге сумел без особого труда помочь своей жене избежать запрета на выступления в послевоенной Европе, как это случилось с Гербертом фон Караяном.

Вернёмся к первым послевоенным годам «Версальского мира». Крейслер возвращается на эстраду Англии, играя как сольные концерты в крупнейших концертных залах, так и участвуя в благотворительных концертах наряду с другими знаменитостями. В Европе и Америке это был традиционный сбор средств для пострадавших от войны стран и многих групп населения, чаще всего в «детские фонды». Крейслер выступает в знаменитом лондонском «Альберт

Холле» собрав рекордное количество слушателей. Критики отмечали, что уже больше десятилетия не были свидетелями исполнения такого уровня и художественной силы. То же самое происходило в Париже, где Крейслер дал подряд два сольных концерта на сцене прославленной оперы «Гранд Опера», несмотря на некоторые антигерманские статьи, которые даже рекомендовали бойкотировать выступления великого артиста. Выступил Крейслер и в родной Вене, как в благотворительном концерте, так и на сцене Оперы. Всем его выступлениям сопутствовал триумфальный успех – его бессмертное искусство побеждало все политические предрассудки. Наконец Крейслер едет в сопровождении жены

Гарриет и пианиста Раухайзена в Китай, Корею и Японию. Спустя много лет Михаэль Раухайзен писал, что в Японии они оказались в непредвиденной ситуации – вместо традиционной программы тех лет скрипачей-виртуозов, японцы захотели слушать подряд шесть вечеров только... сонатной, камерной музыки! Это было настолько неожиданным, что на первом концерте артист обратился к публике с беспрецедентной просьбой – принести ему все ноты камерных сонат, имевшихся в личных библиотеках слушателей! Раухайзен писал также, что они обошлись минимумом репетиций, хотя он точно знал, что Крейслер не играл эти сочинения долгие годы! Но память держала их в голове артиста-композитора и в пальцах скрипача-виртуоза! И, к изумлению Раухайзена, Крейслер играл весь «заказанный» в последнюю минуту репертуар практически без всяких «помарок» в тексте исполненных произведений!

С 1924-го года основной резиденцией Крейслера в Европе стал Берлин. Ещё в первом десятилетии XX века в районе Тиргартен уже жили такие артисты, как Шаляпин, Годовский, Кусевицкий, сам Крейслер и некоторые другие. Сравнительная близость других европейских столиц – Парижа и Лондона – делала Берлин удобным местом пребывания многих всемирно известных артистов-гастролёров. В 20-е годы Берлин стал культурной столицей Европы, где утверждалась мировая слава звёзд исполнительского искусства. Именно в Берлине стяжали мировую известность скрипачи Яша Хейфец, Иегуди Менухин, пианист Владимир Горовиц, недолгое время в Берлине жил Сергей Васильевич Рахманинов. Литературный Берлин блистал именами многих известных писателей, особенно российских, ненадолго осевших здесь перед Парижем. Старая Вена уходила в прошлое... Как писал один известный писатель: «Старый имперский город, в котором царил атмосфера фальшивого очарования и иллюзорной романтики, а теперь демонстрирующий явные признаки внутреннего упадка». Собственно, это ощущалось по всей Европе после Первой мировой войны.

В 1920-е годы новые технологии звукозаписи позволили записывать более масштабные произведения симфонической, инструментальной и вокальной музыки. Появилась новая существенная статья доходов в виде «роялти» от продажи граммофонных пластинок. Кроме всего это позволяло расширять круг музыкальных произведений: Фриц Крейслер, первым записал на грампластинки Концерт Бетховена для скрипки с оркестром уже в 1925 году с оркестром Берлинской Штаатс Оперы и дирижёром Лео Блехом. В 1928 году он записал с С. В. Рахманиновым Сонату для ф-но и скрипки № 8 соль мажор Бетховена, Сонату № 3 до-минор Э.Грига, «Дуэт» для скрипки и ф-но Шуберта, а также большое количество мелких пьес – своих переложений или сочинений других композиторов, – все эти записи послужили расширению и утверждению мировой славы исполнительского искусства гениального артиста.

К сожалению, продюсеры лондонской «His master voice» в те годы были озабочены в первую очередь наиболее быстрой прибылью для компании, а не художественной и непреходящей исторической ценностью и необходимостью делать те или иные записи великих исполнителей; так была упущена возможность записать дуэт Рахманинова и Горовица с исполнением переложения автора «Симфонических танцев» и Сюиты для двух фортепиано, Концерта Виотти в исполнении Крейслера. Слушателей всегда интересует, на каком инструменте играл тот или иной знаменитый виртуоз? Фриц Крейслер владел коллекцией инструментов, среди которых были «Страдивари», два инструмента работы французского мастера Франсуа Вийома

– копии «Страдивари» и Гварнери «Дель Джезу» звучавшие, по мнению многих, не хуже оригиналов, а также замечательный инструмент работы итальянского мастера Карло Бергонци. В его коллекции был также инструмент Пьетро Гварнери из Мантуи, по мнению журналистки Николь Хирш, на котором были записаны на пластинки некоторые Сонаты для фортепиано и скрипки Бетховена. Но главным его инструментом была скрипка Гварнери «Дель Джезу» (Иосиф Гварнери по прозвищу «Дель Джезу»), купленная Крейслером в магазине мастеров Хилл в Лондоне в начале 1920-х годов. Вот что написал известный скрипач-виртуоз и композитор, профессор Манхэттен-скул в Нью-Йорке Альберт Марков в своих воспоминаниях о начале своих занятий в Свердловске во время войны и первой в жизни, услышанной им записи Фрица Крейсlera:

«Мой первый учитель Мексин в то тяжёлое время в разгар войны через некоторое время после начала моих занятий на скрипке решил, что мой уровень был уже достаточен, чтобы показать меня П.С. Столярскому, жившему тогда в эвакуации в Свердловске. Несмотря на мой прогресс в занятиях, было очевидно, что я позади своих одноклассников-учеников. Они уже играли Концерты Бруха, Мендельсона, Паганини. У них были коллекции нот и пластинок, а у одного из них была даже радиолка. Однажды я пришёл к нему и попросил дать что-нибудь послушать. Мой соученик Серёжа Мальцев вынул чёрный диск с красной наклейкой из конверта. «Как ты думаешь, кто тут играет?», – спросил Серёжа и включил радиолу. К тому времени я уже имел некоторый *слушательский* опыт – ученики Свердловской музыкальной школы бесплатно ходили на концерты Филармонии. По радио часто передавались записи Мирона Полякина, Давида Ойстраха, Бориса Гольдштейна. И вот из Серёжиной радиолы послышалось звучание скрипки, которое заставило меня замереть. Ничего подобного я до сих пор не только не слышал, но даже не представлял, что на скрипке можно достичь такого музыкального и звукового совершенства! В этот момент я не мог назвать хоть какого-нибудь из известных мне скрипачей, манеру и стиль которых я знал довольно хорошо. Звучало *Andante Cantabile* из квартета Чайковского. «Кто же это?» – спросил я очнувшись. «А ты отгадай!», – сказал Серёжа. Сгорая от любопытства, я не стал терять времени на отгадывание и быстро подошёл к пластинке. На красной наклейке золотыми буквами было напечатано: Fritz Kreisler. Крейслеровская пластинка была единственной в коллекции Серёжи...

С трудом упрямил Серёжу проиграть пластинку ещё два раза. Удивительно было то, что с каждым новым разом мой интерес к исполнению только возрастал! Игра Крейсlera была столь насыщена звуковыми красками и нюансами в музыкальных фразах, что было невозможно всё схватить с одного раза! Это был момент, когда я впервые услышал игру гения скрипки.

Одновременно с этим у меня возник невольный вопрос – какой же это был инструмент, который позволил Крейслеру так полно выразить себя?! Я не мог избавиться от навязчивой идеи узнать, на какой именно скрипке было возможно создать такое звуковое чудо!»

Теперь иногда приходится читать совершенно поразительные вещи: «В том доме не было запаха грампластинок...» Причём это подаётся как признак «хорошего тона» – вот ведь люди обходились «чистой музыкой», не засоряя и не замутняя свое сознание «ненужным» хламом знания исполнительского искусства величайших мастеров: вокала, фортепиано, скрипки, виолончели, великих дирижёров. Для такого рода исполнителей, пожалуй, они *сами для себя* были так сказать самодостаточными, имея одного, двух таких «идолов» местного производства, так что «железный занавес» в СССР был для них даже очень кстати и весьма желателен.

Вернёмся к рассказу Альберта Маркова. В будущем Марков даже играл на этом инструменте Крейсlera в Библиотеке Конгресса США. Этот инструмент мастера Гварнери по прозвищу Дель Джезу был подарен Крейслером Библиотеке Конгресса в 1952-м году. Великому артисту был предъявлен иск от налогового управления США на огромную сумму (возможно, что и за годы отсутствия в США? Теперь это установить очень трудно). Крейслер в счёт этого

подарил Библиотеке конгресса свой бесценный инструмент «Дель Джезу», очень дорогой смычок мастера Франсуа Турта и ряд манускриптов из своей коллекции, собиравшейся десятилетиями за годы жизни в Европе: среди них манускрипт Концерта для скрипки с оркестром И. Брамса с редакторскими пометками первого исполнителя Концерта Йозефа Иоахима и манускрипт «Поэмы» Шоссона для скрипки с оркестром.

Крейслер любил посещать музыкальный магазин *Ремберта Вурлитцера* в Нью-Йорке, куда приходили все самые знаменитые скрипачи мира – посмотреть на коллекцию инструментов, иногда что-то подправить в своих собственных «Страдивари» и «Гварнери» (у Вурлитцера работали тогда самые выдающиеся скрипичные мастера тех лет: Симон Саккони, Жак Франсэ, Луис Беллини, Дарио Д'Аттилли, Рене Морель). Часто Крейслер брал какой-нибудь недорогой инструмент чешского или немецкого мастера, ценой в 30–50 долларов и извлекал на нём те же «крейслеровские» звуки, как и из своего легендарного «Дель Джезу»! Так что «секрет» звука Крейслера заключался всё же не в инструменте, а в самом артисте!

\* \* \*

Лондонское Бетховенское общество в начале 1930-х годов всё же сумело организовать запись всех Сонат для фортепиано и скрипки Бетховена в исполнении Фрица Крейслера и пианиста Франца Руппа. Первоначально предполагался дуэт Крейслер-Рахманинов, но из-за различных гастрольных планов обоих великих артистов совместить расписание записей с их одновременным появлением в студии, оказалось невозможным и Бетховенское общество остановилось на варианте Крейслер-Рупп. Это была первая в мире запись всех Сонат для ф-но и скрипки Бетховена на граммофонные пластинки. Записи в основном производились в Лондоне, так как имя Крейслер было в «Лексиконе», изданном нацистами для всех радиостанций, кинотеатров, студий звукозаписи и магазинов, а также концертных агентств и импресарио с именами артистов еврейского и даже полуеврейского происхождения, которых было запрещено популяризировать по радио; им было также запрещено выступать публично на концертах, записываться на пластинки на всей территории Рейха, а также продавать пластинки, выпущенные даже за границей!

Эмми Бианколли посвятила этому главу своей книги, озаглавленную «Крейслер-еврей, Крейслер-католик», где подробно рассказывает о перипетиях тех лет. Казалось, что Гарриет сама поверила в собственную ложь, что её муж – не еврей. В действительности в возрасте 12 лет его мать настояла на его крещении, дабы иметь возможность её сыну поступить в одну из лучших гимназий Вены – Гимназию Пиаристов. Но в 1930-е годы всё это перестало иметь какое-либо значение – это был вопрос расы и только, нацистам было безразлично к какой конфессии принадлежал тот или иной профессор или известный учёный – достаточно было иметь лишь двух предков еврейского происхождения – бабушку и дедушку, чтобы считаться евреем со всеми вытекающими отсюда последствиями – лишением гражданства и т. д.



Вилла Крейслера на Бисмаркallee в Далеме под Берлинолл. Их близким соседом в этом районе богатых вилл был будущий министр иностранных дел Рейха Иохим Риббентроп. Здесь частыми гостями Крейслеров были дипломаты, выдающиеся артисты, учёные.

\* \* \*

Первый американский посол в нацистской Германии Томас Додд записал в своём Дневнике 9-го июля 1934 года: «...Гости разошлись в половине седьмого, а через час мы поехали на обед в Далем, в роскошный особняк Фрица Крейслера. Крейслеру запрещено выступать – дирижировать, давать сольные концерты в Германии, потому что он еврей. Среди гостей были немцы и американцы, но все держались замкнуто; откровенно высказывались только о Соединённых Штатах и об искусстве, причём я заметил, что искусство в Европе гибнет.

В самом деле, странно, что в Германии, после Гёте не было яркого нового литературного дарования; в Англии после мировой войны не появилось великих писателей; в Соединённых Штатах нет ни одного историка после Генри Адамса, и ни одного великого писателя после Марка Твена; да и во всём мире немного великих художников подлинно творческого сълада. Крейслер, который в это время гордо показывал мне портрет Муссолини с его автографом, сказал: «Всё это потому, что во всех странах сейчас демократические правительства, кроме Германии и Италии, где под властью диктатуры ещё не успели сформироваться большие таланты».

Это ложь (довольно сильное и необычное выражение для либерального профессора истории тех лет, даже для дневниковой записи – *А.Ш.*), потому что все великие писатели и историки сформировались вопреки диктатуре и насильственной опеке, а отнюдь не благодаря им».

Пока Австрия оставалась свободной республикой, а Крейслер, будучи её гражданином, пользовался ещё всеми правами артиста даже в Германии (как «иностранный артист» в первые годы нацизма – здесь посол Додд не совсем точен), он мог жить в Берлине и наслаждаться своим именем в Далеме и пока свободно разъезжать по Европе. Но он сам прекрасно понимал, что со дня аншлюса Австрии он потеряет и своё австрийское гражданство, и свою независимость от Рейха и его властей. Странно, что уроки 1917 года так быстро забылись как самим Крейслером, так и его женой, которая мечтала о получении её мужем в Германии звания «почётного арийца». А пока что, в начале бурных 1930-х по свидетельству книги Эмми Бьянколли, над виллой Крейслеров в Далеме развевался нацистский флаг...

Так и не помогло самое нейтральное и даже лояльное отношение к нацистским властям, и даже выступление в фонд безработных немецких музыкантов в 1936 году в Шпортпаласе (совместно с Рахманиновым). Вскоре пришлось воспользоваться дарованным Э. Эррио французским паспортом и уехать в Париж, а оттуда в 1938 году – в США. Улаживать дела, в том

числе и финансовые, помог почитатель великого артиста Эрнст Ханфштенгль – младший сын владельца издательского дома Ханфштенглей в Мюнхене. Эрнст Ханфштенгль был пианистом и композитором-любителем – довольно одарённым, но никогда профессионально не работавшим в качестве музыканта. Он, если можно так выразиться, был «придворным пианистом» у Гитлера, и его довольно близким приятелем – именно в его доме Гитлер прятался в первые часы после неудачного путча в ноябре 1923 года. Ханфштенгль помог Крейслерам улаживать все дела после их отъезда в Париж. В 1945-м году их виллу в Далеме разбомбила союзная авиация. Всё же главное – коллекции скрипок, смычков, редких рукописей и другие ценности – всё удалось вывезти из Берлина ещё до войны. Помог ли ли Эрнст Ханфштенгль в действительности? По его словам в книге мемуаров – он очень помог, но иных подтверждений этой помощи кроме его свидетельства нет.

\* \* \*

В 1931 году ещё в Берлине состоялась примечательная встреча Крейслера с А.В. Луначарским. Дело в том, что в начале 1930-х в Москве, в кабинете Калинина состоялся разговор между представителем «Агро-Джойнт» Джозефом Розеном и Калининым. Розен пожаловался советскому вождю на невозможность слышать на эстрадах концертных залов артистов мирового класса и мировой известности. Калинин поинтересовался, кого бы в первую очередь его собеседник мог рекомендовать пригласить в СССР на гастроли? Розен незамедлительно ответил, что это скрипач Фриц Крейслер. «А он приедет, если мы его пригласим?» – спросил Калинин. «Да, – если вы будете платить в твёрдой валюте». «Мы можем ему заплатить 10000 долларов за четыре концерта – два в Москве, один в Ленинграде и один в Киеве», – был ответ. Розен обещал передать это устное приглашение Крейслеру при первой возможности. По приезде в Берлин, он связался с агентством «Вольф и Закс», и они помогли организовать встречу с Крейслером. Однако ещё до этой встречи Крейслер встречался с Луначарским, после чего принял для себя твёрдое решение – в СССР он не поедет, несмотря ни на какие предложения! Вот примерное описание той примечательной встречи в книге Луиса Лохнера.

«Крейслер в течение нескольких часов рассказывал мне (Розену) о ряде путешествий в Россию, о встречах с Бородиным, Лядовым, Кюи, Зилоти, и особенно с Рахманиновым и Кусевицким». «Меня поразило удивительная осведомлённость Крейслера о текущем состоянии дел в Советской России, – продолжал Розен, – о различных политических течениях мысли в русской эмиграции в Берлине, о движении “евразийцев” и многое другое», – вспоминал Розен в своём разговоре с Луисом Лохнером. Крейслер отметил, что в России имеют слабое представление о Моцарте, так как «его стиль не соответствует русскому менталитету и эмоциям». Теоретик «евразийства» Пётр Сувчинский, публиковавшийся в германских еженедельниках, был музыкальным критиком, о чём Крейслер был также осведомлён. «Действительной причиной моего отказа приехать на гастроли в Россию, – говорил Лохнеру Крейслер, – является мой разговор во время приёма в Посольстве в Берлине с Комиссаром просвещения Анатолием Луначарским. Он просил меня – в случае моего приезда не привозить струн для своих коллег».

«Почему?», – спросил Крейслер.

«Потому, что другие коллеги, кому не достанутся струны, будут им завидовать!» – ответил комиссар.

«Но ваша жена носит дорогие ювелирные украшения, дорогие платья, меха, неужели другие русские вам не завидуют?»

«Ну, это нечто совершенно другое... – парировал народный комиссар. – Когда мы за границей, мы должны представлять достоинство Советского Государства».

Луначарский говорил Крейслеру, что люди искусства находятся в Советской России в привилегированном положении: «Они берут “Страдивари” и другие драгоценные инструменты

из музеев (*предварительно конфискованные у населения больших городов А. Ш.*). «Кроме того, они получают три (куриных) яйца в день, в отличие от большинства населения, получающего в рации одно яйцо в неделю», – продолжал «шутник» Луначарский. «Но мы выговариваем себе одно важное условие, – продолжал нарком: – они должны соответствовать нашей догме, нашей идеологии. Мы должны вас просить, в случае, если вы приедете к нам – не играть Мендельсона или Чайковского, потому, что они вне рамок наших интересов».

Какое трогательное сходство с идеями правительства Германии, пришедшего к власти через два года после этого разговора! И это произносил один из самых либеральных и культурных людей в правительстве Ленина, да и вообще среди первых советских министров!

«Но как вы можете знать музыку, – настаивал я, – рассказывал Крейслер – если к примеру, вы не разрешаете играть произведения Баха?»

«Перед началом католицизма, или шире – христианской эры, не существовало ничего. То же самое происходит с коммунизмом, который, как и религия, начался с захвата нами власти, и мы должны настаивать, чтобы искусство также представляло нашу идеологию. Всё хорошо, пока студент играет свои гаммы и этюды для практики, но когда он выбирает пьесы для исполнения соло, это должно соответствовать нашей идеологии», – заключил нарком.

Фриц Крейслер на это ответил, как писал Лохнер, что он никогда не смог бы работать в Советской России и отклонил приглашение в Россию. Позднее Луначарский заметил в примирительном тоне, что все запреты бы не коснулись моих программ. «Кроме всего они играют мои пьесы очень много, и я никогда не получаю ни рубля в качестве авторских роялти», – заключил свой рассказ Крейслер об этом эпизоде. Официальный отказ был мотивирован тем, что артист «устал», но в том же сезоне он совершил огромный тур на Британских островах и в США. Так возникла идея пригласить для гастролей в СССР в 1934 году Яшу Хейфеца.

Таков был рассказ Луиса Лохнера о предполагавшейся поездке Крейслера в Советский Союз. Возможно, что тут подействовали и близкие отношения с Рахманиновым, пережившим первые два года советской власти в Москве и Петербурге, и покинувшего Россию в 1918 году навсегда. Кстати, первыми, кто навел великого пианиста и композитора по прибытии в Нью-Йорк ещё в отеле «Ансония» на Бродвее, были Крейслер и Цимбалист. Очень возможно, что решение было принято в результате ряда обстоятельств и длительных обсуждений «за» и «против».

Пока, до захвата власти нацистами Крейслер продолжал свою концертную деятельность по всем странам Европы, Англии и США. Его мировая слава доходила до самых отдалённых уголков земли, а наигранные им пластинки часто были предвестниками его появления в странах и континентах. В начале 1930-х годов он дал интересное интервью американской журналистке Беверли Смит:

**«ОН ИГРАЕТ НА СТРУНАХ СЕРДЦА МИРА»**

Отрывки из интервью с Фрицем Крейслером *American Magazine*, Feb. 1931

«Я колеблюсь говорить о том, как мало я занимаюсь, потому что молодые скрипачи могут подумать, что и они не должны практиковаться». (Он пояснил свою позицию тем, что очень тяжело работал, занимаясь на инструменте в свои юные годы.)

«Теперь совершенно ясно, что если практикуешься, как полагается в молодости, пальцы должны сохранять свою гибкость и в поздние годы.

Однако идея зависимости скрипача от многочасовых ежедневных занятий есть результат самоубеждения (самогипноза), который действительно создаёт необходимость этого.

Я же, в противоположность этой идее, своим самогипнозом уверил себя, что мне это не нужно, следовательно, я и не занимаюсь... Я могу восстановить свою лучшую форму за три часа.

*Я верю, что всё это происходит в мозгу. Я думаю о пассаже и я знаю точно, чего я хочу. Это так же, как целиться из пистолета: вы берёте цель, взводите курок, кладёте палец на спуск... Лёгкое нажатие пальца и выстрел сделан.*

То же самое должно применяться в инструментальной технике. Вы обдумали заранее, и точно вовремя, а не позднее, берёте ноту. Но доверять мускульным привычкам, которые так много значат в технике, может быть пагубным и даже фатальным. Небольшое волнение, нервозность, ваши мускулы в замешательстве и не могут выполнять непосредственно свою миссию сами собой... и где вы тогда? *Техника, действительно дело мозга, головы. Жаль, жаль, что в наши дни только и подчёркивается, сколько часов практикуется тот или иной скрипач.*

Много лет назад, я как-то после полудня встретил Яна Кубелика. Он был озабочен и взволнован. Он сказал мне: «Вы не могли бы мне помочь? Сегодня вечером у меня концерт и все мои пальцы кровоточат. Я занимался 12 часов». Всё, что я спросил его, было: «Зачем вы это делали?»

Когда вечером он играл, это было технически безукоризненное выступление, но в то же время совершенно бессодержательное и опустошённое...

Я не имею ни малейшего представления, что мои пальцы делают. Когда я играю, *я концентрируюсь на идеале музыки, которую я слышу в своей голове, и я пытаюсь подойти к этому идеалу настолько близко, насколько я в состоянии это сделать. Я не думаю о технике вообще. Музыкант, который должен думать о технике, не готов к публичным выступлениям.*

Иногда я встаю из-за стола после приятного «парти» или ланча и иду в концертный зал «холодным». Затем я «просыпаюсь» и все мои мысли, как и каждый нерв моего тела, оживают – *не для обычных дел, но для жизни в музыке...*

Секрет моего метода, если я могу так выразиться, состоит в сочетании концентрации и умения реализовать свои усилия, когда я на эстраде, это значительно важнее, чем, если бы я практиковался в своей программе много часов.

Повышенная готовность нервов и мгновенная реакция, требуемая для предохранения от некоторых неожиданностей, могущих возникнуть на эстраде, позволяют мне играть ещё лучше. Пальцы же служат только выполнению этой задачи. Я никогда не занимаюсь перед концертом. Причина в том, что занятия выхолащивают мой мозг, снижают воображение и убивают чувство взволнованной приподнятости и свежести, которыми должен обладать артист.

Я провёл день с Сарасате перед его концертом. И видел его выходящим на сцену без единого прикосновения к инструменту. Он даже вообще не упоминал об игре на скрипке. И тем не менее его игра была настолько превосходной, как будто бы он посвятил занятиям до концерта весь день!

Настоящий артистический талант – это дар, а не дело практики. Если скрипач – концертный исполнитель, то всё, что касается техники – это

дело ранних лет занятий на скрипке, после чего, если он действительно по-настоящему скрипач, ему нет необходимости работать на инструменте.

Паганини – тому блистательный пример!

У меня никогда не было проблем со скованными пальцами. Я могу сойти с поезда после целого дня путешествия и сыграть концерт так же хорошо, как обычно. Я погружаю кончики пальцев в горячую воду на несколько секунд перед выходом на сцену. Это их согревает лучше, чем пара часов занятий.

Моя главная забота состоит в том, чтобы сохранить энтузиазм и чтобы моя игра была свежей и приподнятой.

Я никогда не работаю над композициями, которые я буду играть в недалёком будущем. Я должен держать их свежими. Я не могу себе позволить «устать» от них.

*Я должен получать удовольствие от всего, что я играю, или не играть это вообще.*

Технические упражнения я использую очень умеренно. Слишком много работать над технической рутинной не согласуется с благоприятным развитием моего искусства.

Техника, несомненно, не самая главная эссенция в вооружении концертного скрипача. Искренность и индивидуальность составляют действительную эссенцию и стоят на первом месте.

Я не верю, что любой артист – действительный мастер на своём инструменте – может существовать без контроля над этими интегральными частями целого.

*Музыка рождена. Средства её выражения – часто дело случая.*

Для меня музыка – это совершенная философия жизни. То, что я могу сказать в музыке, есть часть моей глубочайшей внутренней сущности, которую я никогда не могу выразить в словах...»

*Эти отрывки из интервью, помещённые в книге Луиса Лохнера, если я не ошибаюсь, ещё не публиковались на русском языке.*

Действительно, в Италии в отношении Крейсlera не произошло никаких изменений – он не только встречался с Муссолини, но и пользовался прежней популярностью у публики и любителей музыки. При первом посещении Дуче Гарриет Крейслер, поднимаясь по лестнице дворца, где состоялся приём в их честь, заметила Муссолини: «Вы – скрипач?». Дуче очень смутился и спросил, в упор глядя на неё: «А вы что – сыщик?» «Нет, – ответила Гарриет, – но мой муж ведь скрипач, и ваша мозоль под подбородком предполагает, что вы играете на скрипке!». Этот курьёзный эпизод имел продолжение. После концерта во дворце и приёма Муссолини задал вопрос артисту: «Ну, а теперь скажите мне, пожалуйста, кто из нас лучше играет на скрипке? Я, или ваш друг Альберт Эйнштейн?» Присутствовавшие при этом рассказывали, что Крейслер долго хохотал после этого вопроса, а потом сказал, что всё же на него не ответит. Впрочем, в частных беседах, он иногда говорил, что для любителя Муссолини играл на скрипке «well», то есть можно полагать – вполне прилично.

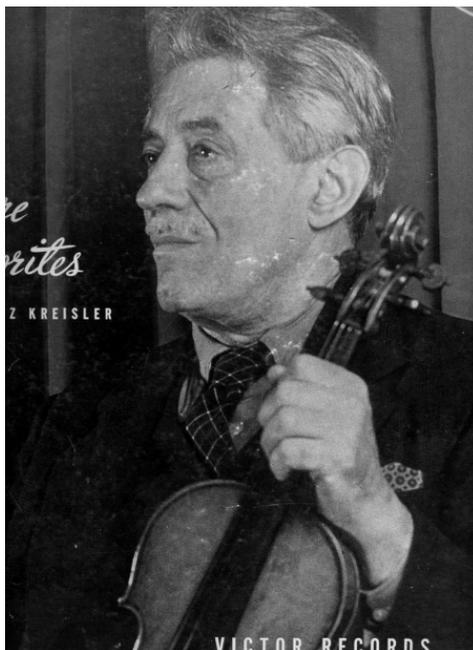


Дуче музицирует

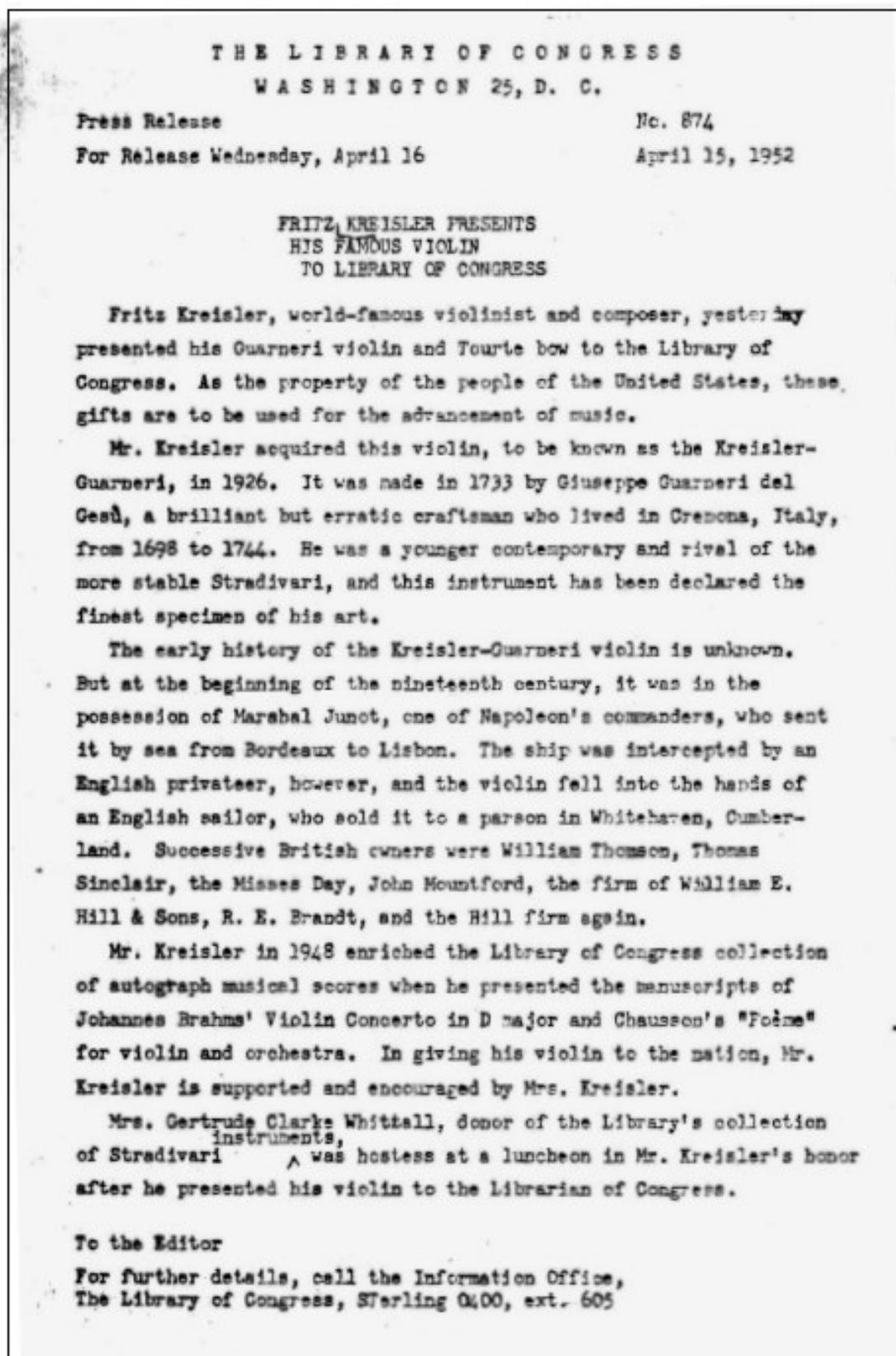
Как можно понять из воспоминаний свидетелей, Муссолини в личном общении, вне толпы и политических митингов, был несколько иным, чем при публике – с него сходило паясничество и его смешная карикатурная спесь великого вождя, так удачно обыгрывавшаяся карикатуристами и Чаплином в фильме «Великий диктатор».

Вскоре после аншлюса Австрии весной 1938 года Фриц Крейслер получил повестку в Париже по почте от Военного министерства Рейха о том, что он может получить в будущем «приглашение в вермахт в качестве бывшего австрийского офицера». Наци проявили известный «чёрный юмор» – к 1938 году Крейслеру уже исполнилось 63 года и едва ли бы он подлежал призыву, даже в родной Австрии, будь она ещё свободной. Почему-то именно эта повестка очень подействовала на великого скрипача, и он с женой стал спешно собираться для отъезда в США. Ему удалось помочь получить американскую визу для своего племянника – сына брата Хуго и его жены ещё до отъезда из Европы. Больше Фриц Крейслер никогда не был в Европе, несмотря на послевоенные приглашения посетить Берлин в качестве почётного гостя города. От его виллы в Далеме остались развалины, хотя его служащим – шофёру и горничной удалось уцелеть во время налётов союзной авиации. Всё же главное – коллекции скрипок, смычков, редких рукописей и другие ценности – всё удалось вывезти из Берлина ещё до войны.

Вернувшись в Нью-Йорк, Крейслер продолжил свою обычную американскую концертную жизнь. 27 апреля 1941 года Крейслер был сбит грузовиком на 57 стрит Манхэттена и пробыл без сознания около двух недель. Когда его посетил Франц Рупп, он уже был в сознании, но потеря памяти была очевидной, так как Крейслер заговорил с ним по-немецки. Довольно скоро, несмотря на тяжелые ранения и даже черепные травмы, Крейслер стал быстро приходить в себя и уже в начале 1942 года сделал с оркестром альбом записей своих любимых сочинений на пластинке.



Обложка альбома, записанного Крейслером в январе 1942 года. Это было первое выступление Крейслера после инцидента в апреле 1941 года, когда он был сбит грузовиком на улице Манхэттена. Этот альбом, переписанный теперь на Си-Ди, даёт и сегодня нам представление о несравненном гении исполнительского искусства, имя которому – Фриц Крейслер



Копия дарственного акта Библиотеке Конгресса, сделанного в 1952 году

Эти заметки об искусстве величайшего скрипача-композитора XX века Фрица Крейсера, носят, естественно, фрагментарный характер. Как уже здесь говорилось, как ни странно, его жизни и творчеству было посвящено лишь две книги – Луиса Лохнера и Эмми Бьянколи,

на английском, а также небольшая брошюра Израиля Ямпольского на русском. Были также опубликованы материалы о жизни и творчестве Крейсера в журнале «Страд» (Лондон) в 1983 году, где были опубликованы краткие воспоминания Франца Руппа, племянника артиста Фредерика Крейсера; известны также краткие воспоминания Давида Ойстраха о коротких встречах с Крейслером во время Конкурса им. Изаи в Брюсселе в 1937 году и позднее в США в 1955 году. В заключение будет приведён рассказ моего друга виолончелиста Альберта Котеля (1910–2000), о его короткой встрече с Крейслером вскоре после войны в Нью-Йорке в квартире известного скрипача Натана Мильштейна:

«Как-то уже в середине 1950-х Мильштейн пригласил меня на парти вечером в его квартире “дуплекс” на Пятой Авеню, где он тогда жил со своей женой и дочерью. Я ещё стоял у входной двери, услышав звуки рояля – кто-то изумительно играл пьесы Крейсера на рояле. Когда я вошёл в гостиную, я увидел за роялем самого Крейсера! Он играл совершенно неподражаемо свои скрипичные пьесы на рояле с таким же шармом, с каким играл их на скрипке в былые времена! После окончания его исполнения (он играл скорее для собственного удовольствия) я подошёл к нему и сказал: “Маэстро! Это нужно записывать на пластинки! Это должны слышать все!” – сказал я тогда. “Ах, – молодой человек! – ответил он мне тоже по-немецки, – я зарыл свой талант! Моё истинное призвание – быть пианистом в баре!” – Это было поразительно! Великий артист сожалел, что не стал пианистом в баре?!» Вот таким был краткий рассказ моего друга. А что? Можно вполне его себе представить, игравшим свои и другие венские мелодии в течение всего вечера в каком-нибудь фешенебельном баре Манхэттена, а под его роялем дремал бы его любимец фокстерьер Джерри (правда, ушедший ещё перед войной, но уже в Америке). Может быть, такая мысль и приходила великому артисту в старости – кругом публика, девушки, постоянные посетители бара, уютно и все друг друга знают. А потом он тихо идёт домой в своём стареньком демисезонном пальто и шляпе, купленными ещё перед войной в Европе... Быть может, такие мысли и делали старого артиста немного более счастливым, несмотря на вторую половину девятого десятка лет? Кто знает?



Фриц Крейслер в 40-е годы во время выступления в программе «Bell telephone hour» популярной программе трансляции концертов классической музыки и известных мировых звёзд исполнительского искусства по телефону для всей Америки

\* \* \*

А всё же его родная Вена не забыла своего великого артиста. В 1979 году был создан международный Конкурс скрипачей имени Крейсера. Его первым победителем стал Дмитрий

Ситковецкий – сын знаменитого советского скрипача-виртуоза Юлиана Ситковецкого и прославленной пианистки Беллы Давидович. Победителем Конкурса 2014 года стал молодой российский скрипач Никита Борисоглебовский, также выигравший Международный Конкурс скрипачей им. Давида Ойстраха в Москве.



Дмитрий Ситковецкий, первый лауреат 1-го международного Конкурса скрипачей имени Крейсера в Вене



Российский скрипач Никита Борисоглебский – победитель Конкурса ила. Крейсера 2014 года

## 2. Встречи с Иегуди Менухиным

Имя одного из гениев исполнительского искусства XX века – скрипача Иегуди Менухина – я впервые услышал осенью 1945 года. Услышал от... своей бабушки. Как-то, вернувшись домой после занятий в Центральной Музыкальной Школе, я узнал от неё, как видно волновавшую её новость: «К нам едет Иехуда Менухин».

«А кто это такой?» – спросил я. «Это американский Буся Гольдштейн». Это уже несколько меняло дело: Бусю Гольдштейна я, конечно, слышал. Он был первый в моей жизни скрипач-концертант, которого я слушал в начавшемся осенью 1943 года концертном сезоне в Большом Зале Московской Консерватории. Я тогда только начал занятия на скрипке, но впечатление от его игры храню по сегодняшний день. Помню его золотой звук, необычайный тон скрипки, легко заполнявший Большой Зал. Он шёл мощным и тёплым потоком, восхищая и пленяя восторженных слушателей.

Иегуди Менухин был старше Гольдштейна на семь лет. Так что можно было, пожалуй, считать Бусю Гольдштейна советским Менухиным. Казалось бы – такое же начало – вундеркинд, объездивший с концертами крупнейшие города своей страны, везде имевший триумфальный успех. К счастью для себя, Иегуди Менухин родился в США. Его развитию и карьере никто не препятствовал. Тем более государство – оно никогда не ставило ему барьеров, в отличие от Буси Гольдштейна.

Родители Иегуди Менухина – мать, Марута Шер и отец, Моше Менухин, – российского происхождения, познакомились в Палестине, поженились в Нью-Йорке, где в 1916 году родился их первенец Иегуди. По свидетельству самого Менухина их семья никогда не соблюдала еврейских праздников. Отец делал лишь одну уступку традициям – не ездил на машине по субботам, так как преподавал иврит в синагогах. Вскоре семья переехала в Сан-Франциско, где по достижении школьного возраста Иегуди пошёл в «публик скул» – общеобразовательную школу. Он пробыл там... три дня! Его образование, как и двух его сестёр, было домашним. Однако они говорили, читали и писали помимо английского, на французском, итальянском, немецком, иврите, идиш и даже русском!

Ранние успехи Иегуди в игре на скрипке были поразительны. В 11 лет, выступая солистом в Нью-Йорке с Концертом Бетховена, он по свидетельству критика «исполнил Концерт с законченностью, зрелостью и глубиной, не поддававшимся разумному объяснению. В этот вечер юный скрипач вознёсся на высоту, которой достигали лишь гении в зените своей славы. Музыканты оркестра со слезами на глазах обнимали друг друга, понимая, что присутствовали при рождении музыкального чуда...»

Столь раннее развитие и зрелость многих пугали – что же могло быть дальше? Действительно, ещё не было случая, чтобы вундеркинд мог проявить такую духовную зрелость и глубину именно в Концерте Бетховена, лишённом виртуозности или сентиментальной чувствительности.

Слава Менухина дошла до Европы, куда едет вся семья. Иегуди продолжил занятия со светилами музыкального мира – румынским скрипачом, композитором, дирижёром и пианистом Джордже Энеску, затем с известным немецким скрипачом Адольфом Бушем.

В 18 лет Менухин женился. Тридцатые годы стали временем его триумфа – сначала в Берлине, где до 1933 года утверждалась мировая репутация артистов, а затем по всей Европе. Когда началась Вторая мировая война, Менухин много выступал в армейских и флотских частях армии США.

В 1945 году, сразу же после войны, Менухин выступил в Берлине с немецким дирижёром Вильгельмом Фуртвенглером, главным дирижёром оркестра Берлинской Филармонии в годы нацизма (в июне 1944 года, однако, уехавшим в Швейцарию, где и встретил окончание войны).

Хотя Фуртвенглер и должен был пройти процесс денацификации, но его имя не значилось в списке нацистов, разыскиваемых союзниками, как например имя дирижёра Караяна. Моральная поддержка Менухиным в деле реабилитации доктора Фуртвенглера была началом его противоречивой общественной деятельности. Слишком свежи были раны, нанесённые войной. Многим тогда казалось, что рано было прощать...

\* \* \*

На волне недавнего союзничества Менухин посетил Советский Союз поздней осенью 1945 года. Теперь уже все могли узнать о приезде в Москву прославленного американского скрипача. Стало известно о банкете, устроенном Давидом Ойстрахом у себя дома в его честь.

Как-то в свободное утро Иегуди один (!) зашёл в букинистический магазин на Кузнецком мосту (он остановился с женой в «цитадели» для иностранцев – отеле «Метрополь»), где увидел заинтересовавшую его книгу. Он спросил продавца, можно ли купить её за доллары, так как у него не было советских денег. Продавец сразу спрятался под прилавок и больше не показывался. Менухину ничего не оставалось, как вернуться в отель. Его уже ждал прикрепленный к нему «товарищ», по оплошности упустивший Менухина. «Что же вы не сказали нам, что хотите приобрести эту книгу? – воскликнул он. – Вы получите её в подарок!» (Эта история описана Менухиным в его книге «Неоконченное путешествие».)

Начались репетиции. Он играл в Москве Концерты Бетховена, Брамса, и Концерт для двух скрипок с оркестром Баха с Давидом Ойстрахом, который по свидетельству очевидцев сильно нервничал, так как брал на себя ответственность «представлять советское искусство» – понятие хорошо знакомое в то время и совершенно неестественное там, где имело место совместное музицирование, а не «соревнование двух систем». Однако атмосфера была дружественной и искренней.

В тот первый приезд Менухина мне довелось услышать его выступление в сонатном вечере с пианистом Львом Обориным. Изумительный ансамбль, сложившийся лишь за несколько дней, дал поразительный результат: «беседа» двух музыкантов, «говоривших» об одном и том же, но совершенно по-разному, обогатила представление слушателей о произведениях хорошо знакомых, но как бы заново услышанных. Необыкновенный голос скрипки Менухина полностью заполнял огромное пространство Большого Зала Консерватории. Лев Оборин был замечательным, тонким ансамблистом и достойным партнёром Менухина.

Прослушивая записи, сделанные тогда во время концертов Менухина, удивляешься какой-то вялой реакции московской публики. Сегодня совершенно ясно, что в большинстве своём публика и даже многие музыканты-профессионалы в 1945 году не поняли искусства Менухина. Как это вообще могло произойти?

Забегая вперёд, надо отметить, что во второй приезд в СССР в 1962 году, выступления Менухина вызвали абсолютно другую реакцию. Пришло новое поколение, уже ощутившее и понявшее настоятельную необходимость сближения с искусством Запада, познания опыта развития музыкального исполнительства, стилей и многого другого, о чём раньше даже не задумывались.

Вероятно тогда, в 1945 году, от Менухина ожидали привычной эстрадной бравурности и обычного виртуозного начала. Он же предложил слушателям нечто иное, к чему публика, уставшая от войны и других потрясений советской жизни, была просто не готова.

Музыкальная Москва 1962 года была совершенно иной. На концерты одного из лучших камерных оркестров мира под руководством Рудольфа Баршай невозможно было попасть. Баршай стал близким другом Менухина, который с удовольствием выступал с его камерным оркестром – в США, Англии, Франции, Швейцарии и других странах. С этим оркестром он дал незабываемый дневной концерт в Большом Зале Консерватории. Были исполнены Концерт

№ 5 для скрипки с оркестром Моцарта и его же Концертная Симфония для скрипки и альты, сыгранная с самим Баршаем. Музыкант оркестра Баршай, один из моих соучеников, талантливый Игорь Попков, сыгравший много концертов с Менухиным, так сказал о своих впечатлениях: «Как только Иегуди прикасается к скрипке, он сразу же оказывается во власти каких-то других, неземных сил...» Эти слова очень точно обрисовали менухинскую ауру, несущую нам послание из иных, заоблачных сфер.

Незабываемой была и встреча Менухина со студентами Московской Консерватории, в которой мне довелось участвовать. Программа встречи носила характер импровизации. Камерный оркестр Консерватории, со своим дирижёром профессором М.Н. Тэрианом исполнил для Менухина Концерто-гроссо Генделя.

Затем на эстраду поднялся Менухин, вынул из футляра скрипку – свой Страдивари «Иоахим» (по имени знаменитого скрипача XIX века, игравшего на ней много лет) и сыграл Концерт Баха для скрипки и камерного оркестра ля-минор. Медленная часть этого сочинения была исполнена Менухиным столь возвышенно, что ощущалось рождение музыкального чуда... Я был аспирантом и концертмейстером Камерного оркестра Консерватории и находился рядом с ним на эстраде. Все мы чувствовали потрясение от невыразимо прекрасной по своей глубине и необъятному величию музыки Баха.

На бис Менухин сыграл Сонату для скрипки соло Белы Бартока, написанную по его заказу и ему же посвящённую и часто им исполняемую. В этом монументальном произведении скрипка Менухина звучала, словно целый оркестр – как по мощи, так и по колориту различных полифонических голосов.

Сразу после выступления Менухина окружили студенты, профессора. Все просили подписать ноты, книги, что-то ему дарили... Мой профессор Д.М. Цыганов представил меня Менухину и сказал, что я был первым исполнителем в Москве Концерта для скрипки Бартока. Менухин спросил меня, собираюсь ли я приехать в Брюссель на Конкурс Королевы Елизаветы? «Было бы интересно, если бы вы сыграли там Бартока в финале», – добавил он. Я замялся и ответил, что это не от меня зависит. Он, как мне показалось, мгновенно понял, о чём идёт речь, и сказал: «Ну, ничего! Куда-нибудь вы всё-таки поедете». Я был поражён его реакцией и «знанием предмета». Не мог же я ему объяснить, что уже пять лет меня и многих моих соучеников не пускают на международные конкурсы. Профессор Цыганов сделал вид, что ничего не слышал... А Менухин оказался прав, на следующий год «куда-нибудь» я всё-таки поехал – в Будапешт.

Я поблагодарил Менухина за встречу со студентами и незабываемое выступление. Интересно, что специальный фотограф снимал всю эту встречу. Снял он и нас троих. Позднее я спросил его, где же та фотография? Он ответил, что все фотографии получились, кроме той одной – «по техническим причинам», – пояснил он. А может быть, кто-то заинтересовался этими фотографиями, поскольку беседа велась без свидетелей и без переводчиков – Менухин, как уже отмечалось, отлично говорил и понимал по-русски.

\* \* \*

После приезда в Нью-Йорк в 1980 году я воспользовался первой же возможностью послушать Менухина – случилось это в Карнеги-Холл весной 1982 года. Концерт из произведений Блоха и Бартока был посвящён памяти его сестры Хефцибы – многолетнего партнёра и друга. Как и в Москве в 1962 году, Менухин играл Сонату Бартока для скрипки соло. В Карнеги Холл она звучала так же грандиозно, а публика – от молодых японских и корейских скрипачей до пожилых людей, вероятно слушавших Менухина в день его дебюта, – восторженно приветствовала великого музыканта, искусство которого и в 66-летнем возрасте оставалось неувядаемым.

В следующем 1983-м, меня пригласили сыграть концерт в оркестре Нью-Йоркской Филармонии, которым дирижировал Менухин. Это был благотворительный концерт в фонд иерусалимского госпиталя. Дирижировал Менухин всей программой наизусть: «Адажио» Барбера, Большая Симфония Шуберта и Концерт для скрипки с оркестром Брамса (солистка Дора Шварцберг).

На этот раз я принёс на репетицию фотографии 1962 года, сделанные во время встречи со студентами Московской Консерватории и его портрет, висевший у меня на стене 25 лет – сначала в Москве, а потом в Нью-Йорке.

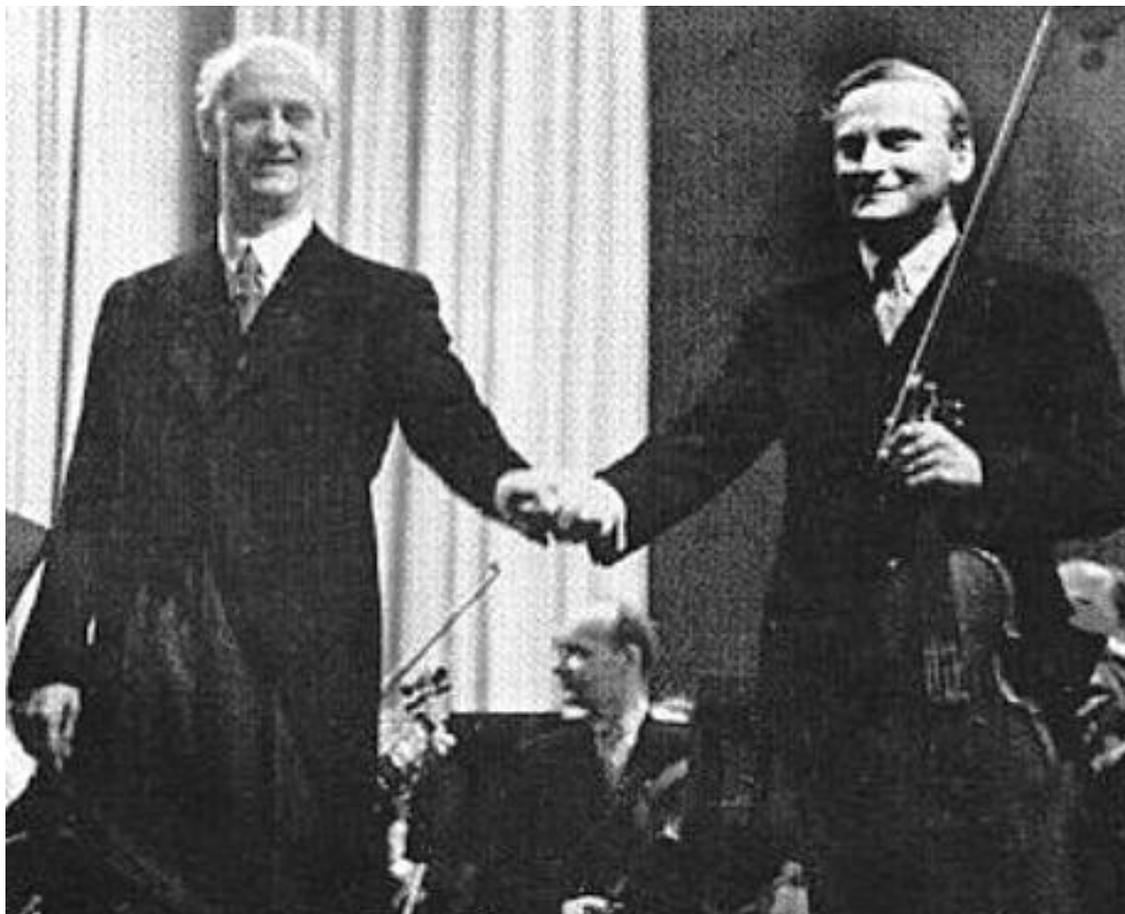
Память Менухина была поразительной: взглянув на фотографии, он вспомнил всё. «Вы знаете, – спросил он, – что Лев Соломонович Гинзбург (известный музыковед, профессор Консерватории – А. Ш.) умер? Я, конечно, знал и напомнил ему о нашем разговоре на эстраде Малого Зала Консерватории. «О, да! – ответил он живо, – я понял ваши проблемы, когда Цыганов назвал ваше имя. Но я рад, что оказался прав – вы, в конце концов, поехали на международный конкурс, и особенно рад, что вы работаете в Метрополитен Опере. Дайте-ка я вам напишу на фотографии, что вы мой коллега с 1945 года. Ведь вы тогда уже играли на скрипке, не так ли?» Менухин был очень любезен и, как видно, московские воспоминания доставляли ему удовольствие. Концерт с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром прошёл с громадным успехом, но мне было жаль, что он сам не играл тогда.



Иегуди Менухин исполняет с Камерным оркестром Консерватории Концерт для скрипки Баха. Дирижёр – проф. М. Н. Тэриан. Малый Зал Консерватории. Март 1962 года. Слева от Менухина на месте концертмейстера Камерного оркестра автор

Этот эпизод очень ясно отразил моральную позицию Менухина, продиктованную принципами гуманизма. Это он, Иегуди Менухин, в 1948 году активно выступал в защиту гонимых – великих композиторов Прокофьева и Шостаковича, выдающихся писателей и поэтов – жертв постановления 1948 года. Это Менухин в 1971 году в Москве выступил на конгрессе ЮНЕСКО в защиту Солженицына, вызвав яростную реакцию советских властей.

Менухин подвергался жёсткой критике и с других сторон – иногда за абстрактно-гуманистическую позицию в поддержке «палестинцев», за свою непоследовательное поведение в качестве президента музыкальной секции ЮНЕСКО во время исключения Израиля из состава этой организации. Он посвятил много страниц в своей книге этому эпизоду, так ничего толком и не объяснив. Ясным было лишь то, что его позиция, продиктованная непоколебимой верой в принципы гуманизма без учёта политической реальности, часто была наивной.



Иегуди Менухин и Вильгельм Фуртвенглер. Берлин 1945 год

\* \* \*

В 1971 году, во время упомянутого конгресса, Иегуди Менухин сыграл в Москве ряд концертов (мне не довелось услышать его игру – я был в это время в Будапеште и Вене на гастролях с Большим Театром).

Пятидесятилетний Борис Гольдштейн, с именем которого связано начало этого повествования, был к тому времени многолетним солистом Московской Филармонии. Ему, однако, почти не давали выступать в Москве. В билетах на концерт Менухина ему было отказано самым хамским образом. Тогда Гольдштейн пришёл к Большому Залу Консерватории с двумя детьми и встал у милицейского оцепления в ожидании Менухина. Он, разумеется, встречался уже с Менухиным во время предыдущих визитов маэстро в Москву. При встрече с Гольдштейном, униженным и оскорбленным, Иегуди Менухин сразу всё понял и попросил милиционера пропустить его. Милиционер потребовал билеты, на что Менухин внятно, по-русски, сказал, что у него ведь тоже нет билета, так что придётся пропустить всех. Надо было видеть потом лица филармонического начальства, когда Гольдштейн с детьми появился в директорской ложе! Эту

историю рассказал мне сам Борис Эммануилович Гольдштейн, когда он был в Нью-Йорке в 1985 году. А в 1987 его не стало... Дорого было заплачено за всё пережитое, да и эмиграция в 1974 году не улучшила его здоровья.

Этот эпизод очень ясно отразил моральную позицию Менухина, продиктованную принципами гуманизма.

\* \* \*

Пробыв на концертной эстраде 72 года, в марте 1999 года в Берлине после концерта с польским Камерным оркестром Иегуди Менухин скончался. Он оставил необъятное художественное наследие. Его неземная игра обогатила духовный мир тысяч и тысяч людей. Записи, оставленные им, будут вдохновлять профессионалов-музыкантов и любителей музыки во всём мире – ведь почти не было на земле места, где бы Иегуди Менухин не выступал.

Менухин создал в Англии свою музыкальную школу, подобную московской Центральной Музыкальной Школе. В ней работают российские преподаватели, которых Менухин привлёк к работе много лет назад, признавая тем самым значение русской скрипичной школы.

Его благородная работа по организации филантропической помощи «без политики и границ» достойна глубокого уважения. Искусство Иегуди Менухина всегда будет частью нашей жизни.

### 3. Исаак Стерн (1920–2001)

#### Исаак Стерн в Москве

В конце 1940-х и начале 1950-х годов XX века на мировую эстраду вышел американский скрипач Исаак Стерн. В 1956 году, он, уже всемирно известный артист, посетил Москву, положив начало вместе с Давидом Ойстрахом культурному обмену с США.

Надо сказать, что все ожидали события из ряда вон выходящего. Впервые за многие годы Москву посещал один из самых знаменитых в то время американских скрипачей – Исаак Штерн, на афишах так и было напечатано. Звёзды мирового скрипичного мира посещали столицу СССР с постоянной регулярностью – раз в 11 лет! Вряд ли можно объяснить, почему так происходило, но факт тот, что первым известным мировым виртуозом, посетившим Москву после Революции – в 1923 году – был венгерский скрипач Жозеф Сигети, вспоминая в своих мемуарах, что играл ещё в присутствии самого Ленина, в антракте Съезда Советов.

Вторым скрипачом с мировой известностью был Яша Хейфец, названный многими критиками «Королём скрипачей», посетивший Москву единственный раз в 1934 году. Ещё через 11 лет в столице выступал другой всемирно известный скрипач – Иегуди Менухин, прибывший в Москву в декабре 1945 года. Не прошло и полных 11 лет, как в Москве должен был выступить Исаак Штерн, выступление которого с таким нетерпением ожидала публика в тот вечер – 3 мая 1956 года. (Вскоре стали говорить и писать «Стерн», что соответствует английскому произношению фамилии Штерн).

Позднее стало известно, что Стерн отказался от услуг конферансье, по московской традиции объявлявшего перед выходом любого артиста: «Выступает такой-то и такой-то!», – как будто и без того не было ясно, для чего собралась публика и кого она будет слушать. Он также попросил убрать микрофоны, так как трансляция была бы нарушением его контрактов с радиокомпаниями Америки и Европы.

В своей книге «Мои первые 79 лет» Стерн вспоминает с большим волнением свой московский дебют. Всё для него и его аккомпаниатора Александра Закина было вновь – Первомайский парад на Красной площади, Большой Театр. Наконец Большой Зал Консерватории, люди, улицы, тёплая встреча в гостинице «Москва» с Давидом Ойстрахом и его сыном Игорем, ожидавшим в вестибюле его прибытия 3 часа – с икрой и шампанским! И Стерн и Закин прекрасно говорили по-русски, и таким образом, открытие нового для них мира было волнующим вдвойне...

\* \* \*

К удивлению публики, до предела заполнившей Большой Зал московской Консерватории, исполнив свою программу и сыгравши на «бис» четыре пьесы с триумфальным успехом, Исаак Стерн обратился к публике по-русски!

Оказалось, что и он родился в России, точнее на Украине в 1920 году в местечке Кременец. В полуторагодовалом возрасте родители увезли его в США. Так как он никогда не посещал школу, с детства посвятив себя занятиям на скрипке, то прекрасно говорил по-русски, находясь большую часть времени в своей семье. Концерты Стерна произвели на советских скрипачей и вообще всех музыкантов неизгладимое впечатление.

Стерн учился частным образом около 10 лет у известного российского скрипача Наума Блиндера (1889–1965), преподававшего в Сан-Франциско и бывшего также концертмейстером

местного симфонического оркестра. Сам Блиндер, согласно некоторым источникам, учился у Рувима Фидельмана в Одессе, после чего, недолго пробыв в классе Ауэра, уехал в Англию, где в Королевском колледже Манчестера занимался под руководством Адольфа Бродского, первого исполнителя Концерта для скрипки Чайковского. После окончания образования в Манчестере, Блиндер вернулся назад в Россию, где преподавал в Московской Консерватории с 1920-го по 1927 год. Уехав в Турцию на гастроли, Наум Блиндер больше не вернулся в СССР и после довольно долгих странствий осел, наконец, в Сан-Франциско. По свидетельству музыкантов, слышавших игру Блиндера в России, Наум Самойлович обладал роскошным скрипичным тоном редкой красоты.

Таким образом, даже выросший в США Исаак Стерн также оказался наследником традиции звукоизвлечения того же самого типа, которая приводила в ярость Эмилия Карловича Метнера и его единомышленников. Обладал ли Исаак Стерн тем мистическим компонентом «еврейского звука»? Безусловно, обладал. Но не только этим он покорила сердца москвичей в 1956 году, а до того и любителей музыки всего мира.

Стерн обладал мощным магнетизмом, вовлекая слушателей в сопереживание с ним исполняемого сочинения, не делая, казалось, для этого ни малейших усилий. Дар увлекать публику дан многим талантливым артистам, дар завораживать публику в сопереживании музыки вместе с её «вторым рождением» под пальцами артиста – дан избранным.

На том памятном концерте Стерна 3 мая 1956 года исполнялась знаменитая пьеса Эрнста Блоха «Баал шем», в России более известная как «Нигун» («Напев»). Пьеса действительно основана на нескольких, соединённых в единое целое, древнееврейских напевах. Говорят, что одному из этих напевов уже 3000 лет. Пьеса эта, начиная с середины 1940 годов была в СССР практически исключена из репертуара солистов и всех консерваторских программ.

Забавный эпизод произошёл на следующий день после этого исполнения, но уже во второй приезд Стерна в 1960 году. В консерваторский класс проф. Д.М.Цыганова вошёл профессор его кафедры М.Б.Питкус, полный впечатлений о взволновавшем всех накануне исполнении Стерном «Баал Шем» Блоха. Ему захотелось поделиться своими чувствами: «Дмитрий Михайлович! Вчера Стерн сыграл так по-еврейски Блоха! Я прямо ночь не спал!». Цыганов всегда, вне узкого круга, старательно обходивший все еврейские темы, возразил ему: «Михаил Борисович! Я с вами совершенно не согласен! Это, понимаете ли общечеловеческая, библейская трагедия!» «Ну, а я о чём говорю?» – спросил профессор Питкус, глядя на Цыганова в недоумении поверх очков.

Далее Стерн писал: «Мы закончили программу бравурным «Полонезом» Венявского, принятым взволнованными, теперь уже окончательно дружескими аплодисментами. Это был случай редкой теплоты, которую я испытывал во время моих выступлений, а также как мне казалось, сигналом того, что публика *хотела* слышать иные стили интерпретации, уйти от только лишь виртуозного начала к большим тонкостям фразировки, нюансов, «длинным» фразам медленных частей музыки Брамса, к светлой сладости Моцарта, импрессионизму Шимановского, элегантности, веселью и блестящей лёгкости виртуозных сочинений...»

Исаак Стерн, не только был, по выражению Пабло Казальса «счастливым наследником лучших качеств своих великих предшественников – Сарасате, Изаи и Крейсера», но и обладал даром выдающегося интерпретатора Баха, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Бруха, Брамса, а также и сочинений современных авторов – Бартока, Стравинского, Прокофьева, Бернштейна. Свой необычайный талант и чувство единения с еврейским народом Стерн ярко выразил в исполнении музыки к фильму «Скрипач на крыше» (мюзиклу, поставленному в 1971 году по новелле Шолом-Алейхема «Тевье-молочник» и получившему кажется все возможные кино-награды Америки). Он вписал своё имя в историю исполнительских искусств и как выдающийся общественный деятель Америки и Израиля. Для талантливой израильской молодёжи ему удалось основать специальный «Американо-израильский культурный фонд». В

США он стал во главе комитета по спасению от сноса национального памятника культуры – Карнеги-Холл.

\* \* \*

Итак, в тот вечер 3 мая 1956 года, концерт в Большом Зале Московской Консерватории начался не совсем обычным образом – можно сказать, он никак не начинался. Примерно в 8 часов 20 минут на эстраду вышли рабочие сцены и унесли микрофоны, приготовленные для трансляции концерта. Публика терпеливо ждала, хотя один раз начались стихийные аплодисменты, что означало в те годы признаки некоторого нетерпения.



Исаак Стерн в Москве 3 мая 1956 года

Наконец открылась дверь на эстраду, и... это был выход артиста, пожалуй, никогда ещё невиданный в Москве! На эстраду вывалилась толпа фото и кинорепортёров Европы и Америки, окруживших артистов, снимая их выход на эстраду, публику, зал, – ещё и ещё раз! Это, понятно, придавало ещё более сенсационный характер предстоящему выступлению. Наконец репортёры и операторы удалились, Стерн поднял руку со смычком и, глядя в зал, ждал, пока публика успокоится и можно будет начать играть... Через несколько секунд он начал.

Первые же звуки Сонаты Генделя для скрипки и фортепиано возвестили о музыкальном чуде. Известная даже ученикам музыкальных школ пьеса явилась откровением свыше, величие духовности музыки заставило затаить дыхание и профессионалов и любителей музыки, – весь зал, всех, кому посчастливилось быть свидетелями этого невероятного события...

Что кардинально отличало игру Стерна от всех скрипачей, слышанных нами до того? Несравненная одухотворённость и проникновенность его исполнения, доходившие до сердца каждого слушателя, базировались на его волшебном смычке. Но не на самом смычке, конечно, а на владевшей им правой руке артиста, смычок его казался бесконечно длинным, музыкальная фраза лилась непрерывно, гибко меняя настроение и оттенки, завораживая публику бездонной глубиной льющейся с эстрады музыки, заставлявшей совершенно забыть о самом исполнителе. Естественно, что Стерн продемонстрировал абсолютное совершенство во владении всеми видами техники и левой руки: огромный диапазон различных видов вибрации – от достаточно

медленной в музыке Генделя и Баха, до взволнованно-экспрессивной в пьесах драматического и романтического характера, которая никогда не переходила, однако, в неконтролируемую и однообразно мелкую и быструю, что часто было свойственно в те годы даже известным советским скрипачам.

Это абсолютное совершенство во владении всеми видами техники заставляло нас забывать и о технике, и о скрипке, и о самом артисте – мы, казалось, слушали музыку в её первоизданном виде.

Успех после исполнения первой пьесы был таким, что Стерну понадобилось опять некоторое время, чтобы восстановить тишину в зале.

После исполнения двух частей из Сонаты № 1 И.С. Баха для скрипки соло Стерн и Закин исполнили Сонату Брамса № 3 ре-минор. Можно с уверенностью сказать, что до этого выступления наше поколение никогда не слышало это сочинение в подобной интерпретации. Грусть, меланхолия, любовь, драматические взлёты и мистические эпизоды – всё было взаимосвязано так естественно, как будто музыка была сочинена в этот момент— при нас... Как говорил впоследствии сам Стерн: «Эту музыку следует не *сыграть*, а *прожить*». Медленная часть Сонаты достигала таких вершин драматизма, что становилось страшно, в прямом смысле этого слова, от несказанной глубины трагизма, создаваемого лишь одной скрипкой и фортепиано. Мы поняли со всей ясностью, что никогда не предполагали, что такое возможно сделать на скрипке... Это открытие для большинства из нас, тогдашних студентов Консерватории, стало великим стимулом для постижения музыки, самих себя и полной переоценке скрипки, как инструмента истолкования музыки, как инструмента *для музыки*, а не для приспособления её для наилучшего показа виртуозных качеств скрипача. В тот вечер, после окончания первого выступления Стерна, А.И. Ямпольский, один из основателей советской скрипичной школы, сказал своей ученице Леонарде Бруштейн: «Стерн показал нам совершенно новый подход к скрипке, как инструменту интерпретации, стилям, репертуару, совершенно новому пути индивидуального артистического самовыражения. Нам следует многое изменить и переосмыслить...»

Если один из патриархов советской скрипичной школы был под таким впечатлением от выступления Стерна, что уж было говорить о нас, студентах...

Но вернёмся снова в зал, на второе отделение этого незабываемого вечера. После перерыва Стерн и Закин исполнили Сонату для скрипки и фортепиано Аарона

Копленда. Музыкальный язык этого сочинения был очень далёк для большинства слушателей, и оставил их вполне холодными. Аплодисменты были не более чем данью вежливости. Современная музыка в СССР только ещё выходила на сцену после начавшейся в 1954 году послесталинской оттепели. С начала 1930-х годов сочинения современных западных композиторов практически не исполнялись. А ведь до 1932 года исполнялись, и широко, все новинки скрипичной, фортепианной, камерной, симфонической музыки ведущими солистами, квартетами, дирижёрами... Стерн, как исключительно чувствительный артист и человек немедленно ощутил это. На встрече в Союзе композиторов, как он рассказал об этом в своей книге, он попросил внимания членов Союза к исполненной Сонате Копленда, которую как видно, любил.

«Постарайтесь, – попросил он, – по крайней мере, *понять* это сочинение, *понять* его язык. Я не прошу вас любить его, но только попытаться *понять*».

Следующим номером программы было Рондо Моцарта-Крейслера. Всё снова стало на свои места – восторгам публики не было предела! Мы ещё не знали, что Стерн был одним из самых гениальных исполнителей музыки Моцарта в XX веке. Снова тонкость фразировки, чувство формы, предельная законченность, блестящие короткие трели, поразительная смена настроений – всё это опять блесло и сверкало!

А затем произошло уже событие внутри события – исполнялась знаменитая пьеса Эрнста Блоха «Баал шем», в России более известная как «Импровизация» или «Нигун» («Напев»).

Пьеса действительно основана на нескольких, соединённых в единое целое, древнееврейских напевах и написана в импровизационной форме, в целом очень напоминающая по своему характеру синагогальное канторское пение. Повторю, что пьеса эта игралась всеми всемирно известными артистами и рядовыми скрипачами, постоянно включалась в концертные программы, но, начиная с 1940-х годов, была в СССР практически исключена из репертуара солистов и всех консерваторских программ.

В исполнении Стерна она звучала совершенно непостижимо. Да, музыка увлекала своим импровизационным жаром, огромным драматическим пафосом, но подойдя к концу, Стерн вдруг стал играть таким пиано и чистейшим, светлым серебристым звуком, что конец пьесы уходил куда-то вдаль, в вечность... Казалось, что он в шестиминутной пьесе рассказал историю своего народа, о трагедиях им пережитых, о его единении с Богом, о вере, уходящей вглубь веков и снова в необозримое будущее новых поколений... Впрочем, каждый может представлять себе это сочинение в соответствии со своим воображением и эмоциональным складом. Конечно, мы не знали, что Стерн вероятно лучший исполнитель этой пьесы и играл её сотни раз на самых известных эстрадах мира вокруг всего света...

...После исполнения стояла какая-то странная тишина. Несколько секунд никто не мог аплодировать. Потом сразу грянула такая овация, что мы все, кажется вместе с исполнителем, вернулись на землю! Овация продолжалась долго, долго...

Вот что написал сам Стерн в своих воспоминаниях о том исполнении в Москве: «Эта грустная и драматическая композиция принесла слушателям много воспоминаний о других временах и других местах (их жизни – АДГ.), о людях, которых они знали или о своих близких... Реакция была исключительной: в нескольких рядах, прямо передо мной, некоторые люди открыто всхлипывали, другие сидели в глубокой и серьёзной задумчивости – их мысли ясно отражались на лицах...

Мы закончили программу бравурным «Полонезом» Венявского, принятым взволнованными, теперь уже окончательно дружескими аплодисментами. Это был случай редкой теплоты, которую я испытывал во время моих выступлений, а также как мне казалось, сигналом того, что публика *хотела* слышать иные стили интерпретации, уйти от только лишь виртуозного начала к большим тонкостям фразировки, нюансов, «длинным» фразам медленных частей музыки Брамса, к светлой сладости Моцарта, импрессионизму Шимановского, элегантности, веселью и блестящей лёгкости виртуозных сочинений...»

Стерн совершенно правильно ощутил реакцию московской публики, заполнившей в тот вечер Большой Зал Московской Консерватории. Он не знал лишь одного: в последней пьесе – «Полонезе» Венявского – у него был сильнейший конкурент – Давид Ойстрах, запись которого с оркестром звучала в течение многих лет по радио. В эти годы это была, пожалуй, лучшая пьеса репертуара Ойстраха, действительно исполнявшего её с исключительным блеском, шармом и элегантностью. Стерн, как и всё, что он играл, исполнил «Полонез» по-другому, но слушатели получили такое же удовольствие от его интерпретации, как и от всей программы.

На «бис» были исполнены четыре пьесы: «Прекрасный розмарин» Фрица Крейсlera, «Адажио» Гайдна из Концерта для скрипки до-мажор, «Сентиментальный вальс» Чайковского и «Хора-стаккато» Динику. Первый бис – пьеса Крейсlera, снова впечатлила оригинальностью и самобытностью трактовки Стерном этой столь популярной и знакомой миниатюры по авторской записи самого Крейсlera. Адажио Гайдна подтвердило те качества звука Стерна, которые так ярко были проявлены в сонатах Генделя и Брамса. Весь виртуозный блеск игры румынских народных скрипачей был стилистически тонко претворён Стерном в исполнение пьесы Г. Динику «Хора-стаккато». Некоторые изменения текста, сделанные совместно с пианистом Закиным, привели публику в невероятный восторг! Длинные, быстро и эффектно затихающие «глиссандо», блестящее стаккато вверх и вниз смычком, словом, вся виртуозная лёгкость головокружительной техники служила воспроизведению яркой картины народного веселья.

После этой пьесы весь зал преисполнился таким энтузиазмом, что Стерну пришлось попросить тишины для своего, теперь уже после-концертного, слова. Он, к удивлению слушателей, заговорил по-русски, сказав, что очень взволнован таким сердечным и тёплым приёмом, и что впереди ещё будет много концертов, а потому он вместе со своим пианистом просит прощения за то, что сегодня играть уже больше не может. Конечно и этот короткий спич, да ещё по-русски, вызвал новую овацию.

\* \* \*

Надо сказать, что такой сенсационный успех Стерна ничего не имел общего с политикой или выражением симпатий *американскому* музыканту. Публика лишь оценила личный вклад артиста в данном концерте данного исполнителя. Сам Стерн впоследствии часто говорил, что запомнил и хранил в своём сердце «образ России, оказавшей ему такой незабываемо тёплый приём».

С этого концерта началось рождение легенды, потому что всякий артист, которого полюбили в Москве, очень скоро начинал приобретать легендарные черты. Но впереди были ещё другие выступления скрипача, в том числе и с оркестром. Во втором концерте Стерн выступил с исполнением Концерта Моцарта № 3 и Концерта Брамса. Последний концерт принадлежит к вершинам скрипичной литературы и, как и Концерт Бетховена является мерилем исполнительского мастерства и искусства интерпретации. После первой репетиции с Госоркестром и дирижёром Кондрашиным музыканты рассказывали, что, пожалуй, за свою долгую артистическую жизнь подобного подхода к Брамсу и Моцарту не слышали. А ведь с этим оркестром выступали все приезжавшие иностранные гастролёры и лучшие отечественные скрипачи.

На репетиции, как обычно, никого не пускали. Когда же нам довелось услышать Стерна с оркестром снова в Большом Зале Консерватории, то опять, как и на его первом выступлении, мы познакомились с чем-то абсолютно отличным от привычных нам исполнений. Стиль исполнения каждого концерта настолько разнился, что, казалось, они были сыграны двумя разными скрипачами.

Интерпретация Концерта Моцарта отличалась удивительной тонкостью фразировки, стилистической филигранностью и технической чистотой, делавшей исполнение каждой ноты и каждой фразы совершенно незабываемым. Концерт Брамса был исполнен в традиции, принятой на Западе и называемой «академическим романтизмом». Почему «академическим»? Потому что романтизм музыки этого концерта в исполнении Стерна нёс печать благородной сдержанности темпов, особенно в первой части: Стерн нигде не затягивал, но и нигде не убыстрял темпов, обозначенных композитором. Интерпретация несла печать возвышенной глубины и строгого благородства. Всё было доиграно в той мере времени, которую так тонко ощущал Стерн, доставляя своей игрой трудно описуемое удовольствие всем слушателям, вне зависимости от их уровня знания музыки.

В целом можно было подытожить впечатление от игры артиста в нескольких словах: слушатели после концертов Стерна уходили домой обогатёнными духовно и эмоционально, познав совершенно новые грани музыки великих композиторов. Исключительный артистизм Стерна и высочайшая культура владения скрипичным звуком, позволяли ему, по крылатому выражению Станиславского, «умирать в образе», то есть «растворяться» в музыке, заставляя нас опять забывать о самом присутствии скрипача, как будто – надо повторить это снова – музыка лилась сама собой.

Но разве не было замечательных отечественных скрипачей? – справедливо спросит читатель. Конечно, были. Это, прежде всего, были три лучших исполнителя Концерта Брамса, жившие в Москве – Давид Ойстрах, Игорь Безродный, Леонид Коган. Все трое, несомненно, обладали своими индивидуальными качествами, которые они претворяли в своём исполнении

Концерта. Их отличало от Стерна самое основное – они ощущали этот концерт скорее, как *виртуозно-романтический*. Это было красиво и увлекательно, пока длилось само исполнение, но всё же оно не достигало философской глубины сочинения, именно стиля *академического романтизма*. Справедливости ради надо сказать, что в те годы в Москве только этим трём скрипачам и разрешалось исполнять этот концерт с оркестром. Кем? Редакцией концертных программ Московской Филармонии. Мало кто сегодня помнит, что было ещё несколько скрипачей международного класса, которым этот концерт с оркестром играть не разрешалось. Не по чину...

Это были Борис Гольдштейн, Рафаил Соболевский, Нелли Школьникова. Борис Гольдштейн исполнил этот концерт в ноябре 1952 года в Зале им. Чайковского, после чего ему не давали возможности играть это сочинение в течение последующих 7–8 лет! Так что в какой-то мере интерес к искусству Стерна родился на благоприятной почве...

В общей сложности Стерн сыграл в Москве 8 концертов. Из них пять с оркестром и три с фортепиано. После концертов в Ленинграде, Киеве, Баку, Ереване и Тбилиси, Стерн вернулся в Москву для последних концертов, которые состоялись 29 и 30 мая. В свободное время он посетил Московскую Консерваторию по приглашению Ойстраха. Второй встречей со студентами был бесплатный концерт для учеников и педагогов музыкальных школ Москвы и студентов Консерватории. 29 мая – в день своего предпоследнего концерта (после 4-х часовой репетиции с оркестром и перед вечерним концертом!) Стерн сыграл Концерты Баха, Мендельсона и Бетховена, и на «бис» 2-ю и 3-ю части Концерта Бруха, проведя за этот день в общей сложности 8 часов на эстраде Большого Зала! У Стерна было щедрое сердце!

Вот воспоминания Стерна о посещении класса Ойстраха: «Ойстрах просил меня придти к нему в класс, чтобы прослушать его студентов. Несколько самых подвинутых студентов были им отобраны для этой встречи. Пьесы, которые они выбрали, должны были показать все их технические возможности. Ойстрах потом попросил меня прокомментировать их исполнение. Я выразил мнение, что на некоторые *музыкальные ценности* исполненных пьес им следовало бы обратить внимание. Меня тронуло, что Ойстрах сказал на это: «Вы видите? Это то, о чём я вам говорю всё время! Теперь вы мне должны верить!»

«Было нелегко заставить студентов ответить на мои прямые вопросы, – продолжал вспоминать Стерн, – они были стеснены, зажаты, и скованы моим присутствием. В то же время они стремились буквально и точно понять мои советы. Во время обсуждения одной фразы в пьесе, исполненной студентом, я взял его скрипку, чтобы показать ему то, что я имею в виду, после чего Ойстрах попросил меня поиграть для его студентов с находившимся здесь пианистом его класса. Я это сделал, а потом пригласил Ойстраха присоединиться ко мне и сыграть Концерт Баха для двух скрипок. Мы сыграли вдвоём; во время исполнения открыли двери и толпа студентов слушала нас в коридоре... Была полнейшая тишина и никаких звуков, кроме музыки...».

После открытого концерта для студентов, начавшегося в 4 часа дня, (сыгранным, как уже было сказано, после 4-х часовой репетиции с оркестром и *перед* вечерним концертом в тот же вечер!), он ответил на вопросы студентов, подготовленные заранее в письменном виде. Вопросы читал сам ректор Консерватории А.В. Свешников.

«Вопросы, заданные мне студентами, ничем не отличались от вопросов студентов Рочестера, Канзас-Сити или Монреаля: о моём музыкальном образовании, о моей системе занятий, американских скрипачах, которых я знаю... В завершение встречи три молодых женщины-студентки, жёны трёх известных советских скрипачей, преподнесли мне три букета цветов. Позднее мне принесли подарок от студентов – большой пакет грампластинок с записями Давида и Игоря Ойстрахов, Гилельса, Рихтера, Ростроповича, русских опер, Симфоний Шостаковича, – всего более пятидесяти пластинок. Целое богатство – коллекция русских долгоиграющих записей!»

Стерн рассказал студентам, что он «учился 10 лет у русского скрипача Наума Блиндера», и потом больше не занимался ни у кого. Сказал несколько слов о Натане Мильнтейне, Иегуди Менухине, Яше Хейфеце, Мише Эльмане, добавив что «все эти знаменитые американские скрипачи – американские «идн» (идиш – еврей – АДГ.). В зале раздался смех тех, кто знал это слово... Главным было всё же его «музыкальное напутствие» молодым советским скрипачам. Он сказал, что лучше заниматься 2 часа с полной концентрацией, чем 6 часов при отсутствии действительных художественных целей. Он уже понял «ахиллесову пяту» советской скрипичной школы – «её главный упор на техническое совершенство, оставлявший в стороне перво-степенные художественные цели стиля, фраз, контроля над звуком...» Он ещё раз повторил: «Технический уровень молодых американских скрипачей достаточно высок, но это не всё. Они играют много камерной музыки, много музыки разных стилей и поэтому ставят своей главной задачей именно музыкальное начало...» Сказано было яснее ясного. Те из нас, кто понял это, потом благодарили Стерна всё свою творческую жизнь...

## **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.