

В. ГРИГОРЬЕВ

Леонид Коган



В. ГРИГОРЬЕВ

Леонид Коган



МОСКВА, «МУЗЫКА», 1975

78С2

Г83

Г83 Григорьев В. Ю.

Леонид Коган. М., «Музыка», 1975
177 с, с ил.

Настоящее издание — первая книга о выдающемся советском скрипаче Леониде Когане. Автор в популярной форме рассказывает о жизненном и творческом пути музыканта, раскрывает отдельные черты его исполнительского стиля и педагогического метода.

Книга снабжена иллюстрациями. Она заинтересует как музыкантов, так и широкий круг любителей музыки.

Г 90103—190 634—75
026(01)—75

78С2

© Издательство «Музыка», 1975 г.

С Леонидом Коганом я познакомился в 1943 году. Он играл тогда мой скрипичный концерт. Я был сразу захвачен его исполнением и поражен — откуда в этом маленьком худеньком юноше столько силы! Уже в то время это был вдохновенный артист, обладавший невероятной техникой. Он играл мне и другие сочинения — концерты Чайковского, Брамса, Мендельсона, скрипичные миниатюры. Будучи тогда руководителем Союза композиторов, я понимал, что передо мной незаурядный талант и на мне лежит ответственность за его будущее, так как был уверен: кончится война и он прославит нашу Родину как музыкант, у него золотые руки. Я рад, что не ошибся. Вскоре Коган действительно завоевал международную премию и стал знаменитым скрипачом. Сейчас он — один из выдающихся скрипачей мира, музыкант огромного духовного напряжения, философской значительности.

Что мне еще нравится в Леониде Когане — так это фантастическая увлеченность трудом. Мне приходилось встречать немало людей, много работающих, но такие, как Коган, — редкость. Он все время со скрипкой, все время играет, добивается все больших и больших успехов, высот в музыке, оттачивает свое мастерство и — не боюсь сказать — свой талант. И постоянно остается неудовлетворенным собой.

Он развивался бурно и интересно. И сейчас, несмотря на свои пятьдесят лет, находится в таком, я бы сказал,

движении, которое свойственно лишь молодой энергии. Это художник, который своим искусством завоевал мир. Его высоко ценят, его любят, им восхищаются. Я много раз был свидетелем и в нашей стране, и за рубежом того, как встречали Когана в концертах. Он действительно народный артист. Коган играет в разных городах, республиках, выступает перед самыми различными аудиториями, играет классические и современные произведения, умеет находить путь к сердцам людей. Он умеет слушать и слышать время, эпоху, мыслить глубоко и оригинально. Это как раз то, что нужно великому музыканту, каким является сегодня Коган.

Я всегда с удовольствием жду новых выступлений Когана, его новых работ. И надеюсь, что вместе со мной его многочисленные слушатели с большим волнением ждут новых взлетов творческой фантазии нашего замечательного музыканта и человека.

А. Хачатурян

НАЧАЛО ЖИЗНЕННОГО ПУТИ

Играть на скрипке — ведь в этом
вся моя жизнь.

Л. Коган.

Выписка из метрики: «14 ноября 1924 года в городе Днепропетровске в семье служащего фотографа Бориса Семеновича Когана и Софьи Львовны Коган родился сын Леонид».

С детства Леня любил петь. Его голос, звонкий и чистый, легко воспроизводил мелодию. Песня летела над Днепром, отзывалась эхом в тихих улицах города, заполняла квартиру. Излюбленными стали украинские народные песни, которые мальчик слышал и в городе, и в окрестных селах, куда семья выезжала летом на отдых. Прекрасные мелодии лирических протяжных песен, сочный юмор, ритмическая обостренность танцевальных определили первоначальный круг художественных привязанностей, который постепенно расширялся; в него включались массовые песни (чаще всего мальчик пел «Смело, товарищи, в ногу»), оперные арии, а затем и инструментальная музыка. Огромный мир звуков открыло ему радио и бывший дома граммофон с массой старых пластинок (которые Леня «заиграл до невозможности»). Так он познакомился с искусством Ф. Шаляпина, Л. Собинова, Э. Карузо, здесь же впервые услышал в записи самых известных в ту пору скрипачей — Ф. Крей-

слера, М. Эльмана, Я. Кубелика, Ж. Сигети, Я. Хейфеца.

Первое музыкальное выступление трехлетнего мальчика состоялось в день его рождения. Общение с граммофоном не прошло бесследно, и «гвоздем» программы стала спетая им «под Шаляпина» «Дубинушка». «Я был страшно смущен шумными одобрениями, — вспоминает артист, — и никак не мог понять, почему мне так громко аплодируют. Убежал и спрятался в другой комнате»¹. Но смущение оказалось менее сильным чувством, чем тяга к музыке. И через некоторое время Леня уже чувствовал себя свободно рядом со стареньким пианино марки «Шредер», на котором ему аккомпанировала старшая сестра Валя, учившаяся в местном музыкальном училище. Звучание инструмента привлекало юного Леню все больше и больше. Особенно ему нравилось, когда приходил настройщик. Тогда мальчик не отходил от него, вслушиваясь в разноголосицу настраиваемых струн, стараясь не упустить ни одного звука. Эта настороженность, «жадность» слуха проявилась рано, она преследовала. «Моя сестра, — вспоминает скрипач, — много играла дома, иногда с ошибками, не так, как написано было в нотах. И я безапелляционно заявлял об этом, подмечая все ее промахи. Наверное, отсюда все и началось: родители поняли, что я что-то в музыке начал соображать».

Скрипка появилась как игрушка. «Однажды, когда мне было около четырех лет, — вспоминает Коган, — я вдруг увидел ее на стене. Думаю, она всегда висела тут. Но я этого не замечал. Несколь-

¹ Здесь и в дальнейшем отсутствие ссылки на источник означает, что цитируются слова, сказанные Л. Коганом в личной беседе с автором.

ко недель мне не давало покоя любопытство: а что это такое? Наконец, мне удалось добраться до инструмента. Это была большая скрипка. Возможно, когда-то отец и музицировал на ней как любитель. Я играл с ней весь день и не пожелал ложиться спать, пока скрипку, теперь мою, не положили под подушку. Представляю, что это был за инструмент, если с ним можно было так поступать. Я уже не расставался со своей игрушкой вплоть до моих первых уроков».

Еще не было мысли о том, что он когда-нибудь станет музыкантом. Во дворе Леня слыл заводилой и в детских играх, и в импровизированных представлениях. Его деятельная натура искала и находила интересные дела. С ним было легко и весело. Весело и легко было и ему. Мир манил новизной. Чудеса были вокруг него. Тикали стенные часы. А как они устроены? Мальчик с детства тянулся к технике: приблизительно до восьмилетнего возраста разобрал и — не собрал множество различных домашних вещей — фотоаппаратов, будильников, карманных часов. Вторжение внутрь механизма часто оканчивалось печально. Но именно первые разобранные часы до сих пор живы в его сознании. К двенадцати годам он все же научился собирать и регулировать часы.

Отец — профессиональный фотограф, работы которого были отмечены первой премией и дипломом «художника-фотографа» на всеукраинском конкурсе, — часто брал сына в мастерскую. С удивлением наблюдал Леня, как проступали на чистом белом листе бумаги детали пейзажа, лица знакомых и незнакомых людей. Хотелось овладеть и этой тайной. Много перепортил он негативов и сломал аппаратуры, прежде чем овладел фотографированием. Мудрая помощь отца научила терпению, пока-

зала творческие стороны ремесла. Фотографирование, а затем и съемка киноаппаратом на всю жизнь стали одним из любимых занятий скрипача.

Семилетний мальчик увлекается сборкой детекторных приемников, ухо напряженно ловит отрывки передач, звуки музыки. А рука лежит на ручке вариометра подобно руке летчика на штурвале самолета. Но ведь каждая разгаданная тайна — это освоение мира, а раскрывающийся мир манит все новыми и новыми тайнами. На смену радио пришло увлечение автомобилем. Все свободное время Леня проводит в гараже, смотрит как детали сломанного мотора оживают в руках опытных мастеров. Сегодня Коган с улыбкой вспоминает: «Все машины, которые стояли у нашего дома, были мною ощупаны и опробованы. Помню, как восьмилетним сел за руль грузовика, оставленного на спортплощадке школы, повернул ключ зажигания и отогнал его за пределы поля, где мы должны были играть в мяч».

Волшебный мир открывался и в сказках. Леня любил рассматривать картинки, рано научился читать. Особенно притягательными были сказки Пушкина. По многу раз перечитывал он их, замирая от каждого слова. Стремился представить все в картинках и звуках. Перед его глазами разыгрывались целые сцены. Но больше всего его интересовало, как, например, «с первого щелка прыгнул поп до потолка»? Какой же силы должен быть щелчок? Или стихи: «Там ступа с Бабою-Ягой идет, бредет сама собой». Уж он-то знает, что не сама собой, в ней, конечно, спрятан мотор! Очень скоро за детской литературой последовала классическая, но мир волшебства не потускнел.

А где-то в глубине души все росла и росла тяга к скрипке. Возможно, любовь отца к музыке, занятия сестры, музицирование ее товарищей по учили-

щу на домашних вечерах помогли ей сформироваться. В судьбе Лени особую роль сыграл один из знакомых отца — крупный педагог, ведущий занятия по скрипке в местном училище. Это был Филипп Генрихович Ямпольский (1874—1957), воспитанник Петербургской консерватории, которую окончил в 1914 году по классу блестящего виртуоза, ученика Л. Ауэра — А. Колаковского. Формирование Ямпольского-музыканта проходило в годы наивысшего расцвета ауэровской школы, концертных успехов учеников Ауэра — М. Эльмана и Е. Цимбалиста, становления виртуозного мастерства Я. Хейфеца, М. Полякина. По окончании консерватории Ямпольский был оставлен ассистентом Ауэра. Тогда же А. Глазунов назвал его «даровитым исполнителем и педагогом». Среди учеников Ямпольского можно назвать Ю. Эйдлина и А. Сосина. Он же был первым педагогом и своего однофамильца А. И. Ямпольского, будущего учителя Когана.

С 1917 по 1921 и с 1925 по 1957 годы Ф. Ямпольский преподавал в Днепропетровске. Во время одного из посещений квартиры Коганов он услышал пение Лени, проверил его слух и посоветовал учить его на скрипке. Однако сам Ямпольский, как местное «музыкальное светило», брал в свой класс лишь учеников, уже умеющих держать скрипку в руках. Первыми начальными занятиями Лени стал руководить И. Гольдберг, который немного подготовил мальчика для уроков у Ямпольского в музыкальном училище, где велись занятия, начиная с первого класса музыкальной школы.

Ямпольский был требовательный, порой суровый и даже вспыльчивый педагог. Он добивался детального выполнения заданий. Привольной детской жизни Когана пришел конец. Наступили долгие и

трудные годы учения. Не все поначалу шло гладко. Казалось, что скрипка — простой инструмент, и стоит только захотеть, как все получится само собой. Но практика, конечно, быстро опровергла эти мальчишеские иллюзии.

Сегодня музыкант вспоминает: «Первые уроки на скрипке настолько меня разочаровали, что я хотел выбросить скрипку в окно. Я понял, что не могу извлекать из нее те звуки, которые хочу — слышал одно, а в руках получалось совсем другое. Я считал, что мучительно и никому не нужно учить гаммы и упражнения — что-то сухое и далекое от музыки. Всячески старался улизнуть от уроков, прячась в любые закоулки — иной раз под стол, за шкаф. И только терпение родителей, которые меня везде разыскивали и давали вновь скрипку, которая с некоторых пор стала мне ненавистна, не позволяло прерывать занятия. После периода мучений, наконец-то, начал пробиваться интерес. Это произошло тогда, когда я начал из нее извлекать хоть какие-то членораздельные звуки и соединять их в фразы, пытался подбирать по слуху популярные песни и мелодии, которые слышал кругом. Если это удавалось, я был горд и радовался».

Огромную роль в формировании настойчивости, упорства сыграла мать артиста. Софья Львовна присутствовала на всех уроках сына и, как многие мамы, переживала каждую сыгранную им ноту. Все ей нравилось, а это вселяло уверенность, которой тогда так недоставало юному музыканту. Ради воспитания сына — подлинного музыканта — она шла на многие лишения и в то время и позднее, когда умер отец, но не отступала от намеченной жизненной программы.

Занятия постепенно налаживались. Ямпольский внимательно приглядывался к ученику и, видя его

музыкальную восприимчивость, тонкость слуха, мягкость и эластичность рук, эмоциональность, не требовал многочасовых упражнений, а старался ввести в четко налаженный ритм работы, часто менял репертуар, приучал к ансамблевому исполнению. К дню рождения семилетний Коган выучил и сыграл скрипичную партию из «Жаворонка» Глинки в переложении для трио. Партии фортепиано и виолончели исполняли взрослые музыканты. Это был первый заслуженный успех.

Складывался внутренний мир будущего артиста. Оформлялся характер — общительный и веселый. Детское воображение волновала окружающая жизнь. В городе не смолкали разговоры о предстоящем пуске гиганта пятилетки Днепрогэса, в строительстве которого принимали участие многие знакомые ему люди. «Город чугуна и стали» стремительно рос. Возводились красивые дома, открывались институты. Днепропетровск становился одним из самых благоустроенных городов Украины, четвертым по населению городом республики. Интенсивней стала и культурная жизнь. Открывались новые театры, в том числе детский и оперный. Огромное впечатление на мальчика произвела опера Лысенко «Наталка-Полтавка» в местном оперном театре. Здесь Коган впервые услышал в живом звучании оркестр, поразивший его своей красочностью и мощностью. Вскоре после этого состоялось и знакомство с искусством кино. Излюбленным фильмом стала приключенческая лента «Красные дьяволята».

За упражнениями и гаммами последовало изучение этюдов Ф. Вольфганга, Я. Донта, мелких пьес Ж.-Б. Люлли, Ф.-Ж. Госсека, Ш. Берио, различных гавотов, менуэтов, вариаций — репертуара, который был тогда распространен повсеместно в начальном

периоде обучения. Вслед им пришли Седьмой и Девятый концерты Берио. Кроме «обязательной» программы, мальчик очень любил подбирать на скрипке и рояле различные мелодии, которые слышал, с увлечением играл в струнном оркестре училища.

Одно из наиболее ярких музыкальных впечатлений детства — выступление в 1933 году в училище Первого лауреата Всеукраинского конкурса скрипачей Давида Ойстраха. «Огромное впечатление, — говорит Коган, — произвели на меня вариации Тартини-Крейслера на тему Корелли и особенно 24-й каприс Паганини в обработке Ауэра, которым Ойстрах закончил программу. Придя домой, я долго еще не мог опомниться от его замечательной игры».

Успехи одесской скрипичной школы, возглавляемой П. Столярским, атмосфера сенсационности, создаваемая вокруг «юных дарований», их блестящие выступления в концертных залах волновали музыкантов. Проблема детского музыкального воспитания широко обсуждалась и в Днепропетровске. В это время приобрели известность имена учеников Столярского Елизаветы Гилельс и Михаила Фихтенгольца, в конце 1932 года выступивших в Москве.

Стремление выявить наиболее одаренных молодых музыкантов привело к организации во многих городах конкурсов-смотров детских музыкальных школ и музыкальных училищ. И в Днепропетровске был организован областной конкурс молодых исполнителей-скрипачей, учащихся музыкальных школ, на котором первую премию завоевал девятилетний Леня Коган, опередив старшекласников. Успех принесло исполнение Девятого концерта Берио. Как лауреату конкурса Когану было пред-

ставлено право выступить на концерте молодых исполнителей в Харькове — тогдашней столице Украины.

Ямпольский чутьем опытного педагога понимал: талант мальчика — явление настолько яркое, что обучение в Днепропетровске не сможет протекать достаточно интенсивно. Это показал и конкурс, где Леня выделился не только по уровню своего скрипичного дарования, но и по достигнутым за короткий срок результатам. Решение отправить Когана в Москву после его победы на конкурсе было поддержано обкомом партии. Юному музыканту был дан документ — своеобразное «рекомендательное письмо» в Московскую консерваторию, при которой в 1932 году была организована группа для особо одаренных детей:

«Днепропетровский обком партии направляет в Особую детскую группу при Московской консерватории для продолжения музыкального образования Леню Когана 9 лет, получившего первую премию на Днепропетровском областном конкурсе музыкальных школ. В случае, если Московская консерватория не сможет предоставить Лене Когану стипендию, Днепропетровский обком партии готов предоставить такую стипендию из своих фондов».

В 1934 году, когда начались сборы в Москву, семью постигло огромное горе — неожиданно от сердечного приступа умер отец. Лене пришлось ехать одному.

Москва после тихого родного города ошеломила мальчика своим движением, темпом жизни. Как зачарованный он ходил по консерватории, где преподавали прославленные скрипачи А. Ямпольский, Л. Цейтлин, М. Полякин, К. Мострас, ловил доносящиеся из-за дверей классов звуки. Экзамен принимала комиссия во главе с замечательным пиани-

стом А. Гольденвейзером, художественным руководителем и инициатором создания Особой детской группы, задачей которой было собирать талантливых детей со всех уголков нашей страны и давать им квалифицированное музыкальное и общее образование. Забота государства проявилась в полном обеспечении детей (зачастую вместе с родителями) помещением, питанием, одеждой. Первыми преподавателями стали наиболее опытные музыканты консерватории.

«Экзамен проходил в Малом зале. Гольденвейзер подозвал меня к роялю, повернул спиной к себе и положил руку на клавиши: «Говори все ноты!» Я сказал. На этом экзамен окончился. Меня приняли, — вспоминает Коган. — Из Малого зала мы разошлись в специальные классы. Меня слушал Абрам Ильич Ямпольский. Я играл тот же Девятый концерт Берио. — «Хорошо, — сказал он мне, — будешь учиться в моем классе».

Выдающийся музыкант и замечательный человек, А. Ямпольский много сил отдавал воспитанию молодых скрипачей. В эти годы в Особой детской группе у него занимались талантливейшие музыканты, среди них — Ростислав Дубинский, Юлиан Ситковецкий. Это было «созвездие талантов», многие вскоре приобрели европейскую известность.

«С момента поступления в Особую детскую группу только и началось мое нормальное музыкальное развитие, — вспоминает Коган. — Не говоря уже о замечательном профессоре Ямпольском, окружающая среда — и молодые дарования со всех концов страны, все профессиональные музыканты, и здоровая конкуренция — все создавало такую атмосферу, что оставаться безразличным в этом невероятном вихре музыкальных желаний, музыкальных познаний, навыков было невозможно. Бок

о бок со мной училось много блестящих исполнителей, они подталкивали меня и не давали отстать».

Огромное удовлетворение приносили уроки Ямпольского. Занимался он с учениками дома, в небольшой комнате на Арбате. Там всегда было шумно, много споров, обсуждений. Часто слушали пластинки, радиопередачи. Коган писал: «Помню свою первую встречу с Абрамом Ильичем. Глубокое впечатление произвели его удивительная доброта, мягкость в обращении и редкое внутреннее благородство, которые я скорее почувствовал, чем понял, но ощутил очень сильно. С этого момента я сразу и навсегда подпал под обаяние этого удивительного человека и педагога... С детства и до самого последнего времени моего обучения в консерватории мне доставляло всегда огромное наслаждение присутствовать на уроках Абрама Ильича, являвшихся образцом педагогического мастерства. Я любил наблюдать его работу с учениками, следить за ходом его мысли, все больше погружаться в глубины музыки, которые он открывал перед нами.

По первому впечатлению этот скромный, застенчивый, немногословный человек, никогда не повышавший голоса, не раздражавшийся, не давал повода предполагать о наличии в нем тех сторон редкого дарования, которые проявлялись в его педагогике, в его пытливом мышлении, высказываниях и чрезвычайно убедительных и оригинальных выводах, определявших его сгедо, достойное передового музыканта и большого педагога, подлинного создателя образцовой исполнительской школы высшего мастерства»². Его немногословность при-

² Коган Л. А. И. Ямпольский. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 345—346.

учала ценить замечания, его советы — всегда тактичные и ненавязчивые — поспевали вовремя, давали новые силы.

Время приезда Когана в Москву, предвоенный этап его обучения у Ямпольского — это время расцвета советской скрипичной школы, пора первых побед на международных конкурсах. Создаются замечательные скрипичные сочинения — Второй концерт Прокофьева, концерты Мясковского, Хачатуряна. В Московской консерватории развертывается педагогическая деятельность выдающихся скрипачей и педагогов. Кроме Ямпольского, здесь преподают М. Полякин, Л. Цейтлин, К. Мострас, М. Эрденко, Б. Сибор, Д. Ойстрах, Я. Рабинович, Д. Цыганов.

Очень многое в характере, быстром развитии таланта Когана, формировании его мироощущения, эстетических взглядов, становлении мастерства было обусловлено всей обстановкой культурной жизни столицы, встречами, общением с музыкантами, их дружеской поддержкой и помощью, их примером, восприятием искусства старшего поколения советских скрипачей.

Коган стал жить в консерваторском общежитии на Малой Дмитровке. Все время поглощали занятия. Кончилось детство, начались дни неустанного творческого труда, напряжения всех сил. Ямпольский требовал от своих учеников упорных занятий. Он проводил в жизнь принципы, которые потом сформулировал так: «Искусство музыканта-исполнителя — искусство трудное и сложное. Оно требует не только наличия определенных физических данных для игры на том или ином инструменте, не только наличия музыкального таланта. Оно требует прежде всего кропотливой и упорной каждодневной работы... Эта каждодневная работа буду-

щего исполнителя начинается в самом юном возрасте, когда гибки мышцы и суставы, когда сильны непосредственность восприятия и свежесть переживаний»³.

Ямпольский — один из первых в советской педагогике — занимался с учениками с самого юного возраста, когда лишь начиналось их формирование как музыкантов, и доводил до вершин творчества. Он добивался поразительных результатов в планомерном и неуклонном художественном и техническом развитии молодых скрипачей. Огромная культура, обаяние артиста, внутреннее благородство, пытливый ум сочетались у него с исключительным трудолюбием и преданностью искусству. Он был прирожденным педагогом, сконцентрировавшим в своем методе занятий с учениками лучшие достижения русской и советской педагогики.

Для Когана занятия с Ямпольским ознаменовали совершенно иной этап формирования его как музыканта. К Ямпольскому он пришел с первоначальными навыками игры на инструменте, с детским репертуаром, недостаточно развитым вкусом, еще не устоявшимся звучанием.

Ямпольский учил идти от ясного слухового представления, осознания художественной цели к ее воплощению. Он требовал вслушиваться в свою игру, ощущать скрипичную краску, понимать что и как надо делать на скрипке и в классе и во время домашних занятий. Одной из особенностей его метода было стремление не столько указать ученикам точное решение проблемы, сколько подвести к ее самостоятельному решению, указав лишь границы, за которыми проблема не может быть удовлетво-

³ Ямпольский А. Советский стиль музыканта-исполнителя. — «Народное творчество», 1937, № 6, с. 25.

рительно решена. Этот метод «психологических координат» лишь в последнее время получил научную разработку в трудах советских психологов, особенно П. Я. Гальперина.

В первую очередь учитель стал добиваться от ученика овладения льющимся, певучим, сильно окрашенным скрипичным звуком. Эту задачу он попытался решить на старинном итальянском классическом репертуаре. Увлеченный творческими задачами, Коган занимался так интенсивно, как никогда ранее ему не приходилось. Он чувствовал, что метод Ямпольского требует от него совершенно иного уровня мышления, чем прежде. Очень многое приходилось менять, от многого отказываться. С этих пор Коган стал стремиться к насыщенному масштабному звучанию инструмента, но не просто к форсировке звука — это тут же пресекалось учителем, — а к его полноте и выразительности.

«Детства настоящего у меня не было, — говорит Коган. — Если сейчас выпадает счастье поиграть с механическими игрушками, я играю как ребенок, увлекаюсь, так что меня трудно оторвать. У меня в особой группе был «рабочий день» по 11—12 часов. Контраст с тихим Днепропетровском был разителен. Там не было такого количества «дергающих раздражителей», да и сам процесс учебы проходил тогда почти неосознанно». Коган тепло вспоминает первого директора Особой детской группы, вскоре преобразованной в Центральную детскую музыкальную школу, А. Лушина: «его исключительное отношение к воспитанию нас — молодых ребят, попавших в Москву из других городов, доброта и отзывчивость навсегда остались в памяти. Он заменял многим родителей. И для меня он стал также первым руководителем во всех жизненных вопросах».

Одним из условий воспитания нужных художественных навыков у учеников Ямпольский считал необходимость довольно частых концертных выступлений с хорошо подготовленными произведениями. И Коган много играет. На многочисленных смотрах и отчетах, классных и закрытых вечерах, для различных делегаций из республик, посещающих Центральную школу. Из этих выступлений памятным остался первый выход на эстраду Малого зала в 1935 году. Исполнение «Фолии» Корелли-Леонара произвело большое впечатление на присутствующих полным звучанием инструмента, технической отточенностью, музыкальностью, хорошим вкусом. Это выступление показало, что развитие скрипача идет по правильному пути.

Летом на каникулы Коган едет в родной город. В училище, по предложению своего первого педагога, он играет на небольшом вечере. Это был своеобразный отчет о проделанной работе в Москве. На следующий год вместе с ним в Москву приехала и семья. На каникулы они всегда возвращались в родной город. Деньги на дорогу, одежду, продукты каждый раз выдавала дирекция школы. В общежитии Коганам выделили отдельную комнату. Сестра занималась в классе профессора А. Шацкеса, мать хлопотала по хозяйству. Подобно Коганам, здесь жило еще несколько «одаренных семей» — виолончелиста Ф. Лузанова, пианистки Р. Тамаркиной и других. Жизнь — не всегда устроенная — поглощалась занятиями. Было не до уюта. Все отдавалось музыке. Суровая жизненная школа приучила ценить время, целеустремленно работать, овладевать культурой.

Вечерами Леня часто бывал в концертах, стремился услышать каждого интересного исполнителя. Был на всех выступлениях Ойстраха. «Я не мог

не чувствовать всего огромного обаяния его грандиозного таланта, — говорит Коган, — который приводил меня в восторг и трепет. Я не пропускал ни одного его концерта, старался понять тайны его искусства. Он играл много мелких пьес и играл неподражаемо. Огромное впечатление производили в его исполнении крупные концерты — Чайковского, Мендельсона, Четвертый Вьетана. Меня совершенно поразило первое его исполнение концерта Мясковского и особенно Хачатуряна. Как сейчас помню весь блеск, всю феерическую легкость его игры, игры высшего мирового класса. Отдаю себе отчет в том, что эти концерты в интерпретации Ойстраха 1939 и 1940 годов — это вершина, до сих пор непревзойденная».

С увлечением он посещал концерты Я. Хейфеца, Ж. Тибо, Ж. Сигети, Е. Цимбалиста и других. Сильное воздействие оказало на юного скрипача ярко романтическое искусство Полякина, его исключительное, вдохновенное исполнение концертов Глазунова, Чайковского, Брамса, миниатюр Сарате, Венявского. Коган вспоминает, что в классе часто обсуждались выступления скрипачей и после одного из концертов Полякина Абрам Ильич, «восхищаясь тонкостью и прелестью его индивидуально своеобразной фразировки, сказал: „А мы порою забываем, что в искусстве фразировки кроется секрет подлинно артистического исполнения”»⁴. Подробные обсуждения концертов солистов, прослушивание записей выдающихся исполнителей в классе проходили регулярно и мнения профессора запоминались.

В начале 1935 года в классе Ямпольского шла интенсивная подготовка учеников к ответственным

⁴ Коган Л. А. И. Ямпольский, с. 348.

выступлениям во Втором всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, в Первом конкурсе имени Венявского в Варшаве. Занятия с участниками конкурса стали прекрасной школой для остальных учеников, присутствовавших в классе, школой высшего мастерства, тончайшей отделки исполнения, постижения художественного смысла сочинения. Большую радость принесли итоги: после первой премии, завоеванной Ойстрахом, вторые премии на Всесоюзном конкурсе получили Гилельс и Фихтенгольц. Заметный успех школы Ямпольского открыл его воспитанников.

Стремясь раскрыть возможно раньше исполнительские возможности Когана, Ямпольский, учитывая эмоциональность мальчика, предложил ему ярко романтическое виртуозное произведение Вьетана — Балладу и Полонез. Работа над этим сочинением захватила юного скрипача. Это был своего рода эксперимент учителя, осознававшего сложность и стилевой, и технической задач, поставленных перед учеником. Коган блестяще справился с заданием. Здесь в исполнении впервые проявились ставшие характерными для него впоследствии «исполнительский нерв», темперамент, волевой напор. Он уже прекрасно владел звуком. Многие звучало не по-детски серьезно. Особенно впечатляюще была сыграна основная тема Полонеза, где молодому скрипачу удалось добиться особой динамичности, что достигалось ритмически обостренным рисунком темы, яркой атакой звука.

В этот период самым сильным впечатлением детства стали концерты Я. Хейфеца, во многом повлиявшие на складывание стиля скрипача. «Я был на всех его концертах, — говорит Коган, — помню до сих пор каждую сыгранную им ноту, хотя мне всего было тогда девять лет. Его игра запечатле-

лась в моей памяти на всю жизнь. Яша Хейфец стал для меня с тех пор идеалом».

В 1936 году состоялась встреча учеников Ямпольского с знаменитым французским скрипачом Жаком Тибо, приехавшим в Москву на гастроли. На квартиру Галины Бариновой — бывшей ученицы Тибо — вместе с другими пришел и Коган — самый младший из учеников. Тибо внимательно выслушал исполнение Коганом Баллады и Полонеза Вьетана, предсказав Лене блестящую карьеру и заявил Ямпольскому: «Из него выйдет настоящий скрипач».

Вскоре состоялась еще одна встреча. О ней писал Хачатурян: «Иные фотографии у каждого из нас вызывают самые теплые воспоминания и особенно дороги нашему сердцу. Одна из таких есть и у меня, на ней сняты выдающийся немецкий дирижер Отто Клемперер, наш выдающийся скрипач Леонид Коган и автор этих строк. Точнее было бы сказать «Леня», так как на снимке рядом с очень высоким Клемперером стоит маленького роста мальчик, которому в то время исполнилось всего лишь двенадцать лет. Снимок был сделан четверть века назад, в 1936 году. Бывший тогда директором Московской консерватории Генрих Густавович Нейгауз знакомил Клемперера с жизнью столичного музыкального вуза, с его преподавателями и учащимися. Я уже был аспирантом и «экспонировался» вместе со своей Первой симфонией. Но в тот же день дирижеру были показаны и совсем юные «экспонаты» и в том числе ученик Центральной детской музыкальной школы при консерватории, скрипач Леня Коган. Тогда-то мы и встретились впервые, и меня поразил феноменальный талант этого маленького музыканта, в руках которого скрипка превращалась в чарующий, волшебный инструмент. Тогда, конечно, слишком ощущалась раз-

ница возрастов, и наша первая встреча, естественно, прошла бесследно»⁵. «Особенно поразила, — добавляет композитор, — та органичность, с какой Коган играл на скрипке, слитность его с инструментом, звучанием, исполняемым произведением. Это была не школьная игра, а подлинное музицирование. Не верилось, что в таком возрасте возможно столь совершенное владение инструментом»⁶.

Вскоре Когана с интересом слушает другая знаменитость — венгерский скрипач Жозеф Сигети, отметивший его талант.

К этому же периоду относится наиболее важное в психологическом отношении для маленького скрипача публичное выступление на одном из классных вечеров Ямпольского. Коган отмечал: «Несколько предвоенных концертов стали решающими в моей дальнейшей судьбе и поэтому надолго запомнились. В 1936 году я выступал с Балладой и Полонезом Вьетана и тогда, кажется, окончательно понял, что со скрипкой уже никогда не расстанусь»⁷. Его исполнение осталось памятным и слушателям. Впервые талант Когана — и художественный, и чисто инструментальный — проявился ярко. Слушателей поразила удивительная законченность исполнения, понимание музыки, необычайно красивое звучание кантилены, мастерство владения смычком. В Полонезе был продемонстрирован подлинный артистический темперамент, масштабность решения. Слушавший Когана Хачатурян воскликнул: «это скрипач, который прославит Родину!»⁸.

⁵ Х а ч а т у р я н А. Вдохновение, темперамент, мастерство. — «Советская культура», 1961, 5 декабря.

⁶ Сообщено в личной беседе с автором.

⁷ «Музыкальная жизнь», 1968, № 14, с. 7.

⁸ Подольская В. Чародей скрипки. — В кн.: Лауреаты Ленинской премии 1965 года. М., 1965, с. 27.

Один из присутствовавших на концерте писал впоследствии: «На сцену Малого зала Московской консерватории робко выходит бледный худенький мальчик со скрипкой-половинкой. Мы, студенты, знаем, что это очередной «музыкальный сын» выдающегося профессора советской скрипичной школы А. И. Ямпольского. Но то, что мы услышали, — повергло в смятение всех сидящих в зале, настолько это было талантливо, ярко, зрело. Что же касается моих товарищей-скрипачей, то они долго не прикасались к своим инструментам, будучи буквально потрясены игрой этого мальчика в коротких штанишках»⁹.

Балладу и Полонез Коган исполняет и на заключительном концерте-смотре молодых музыкантов в Большом театре, где присутствовали члены правительства. В следующем году на заключительном концерте учащихся музыкальных школ Москвы, Ленинграда, Киева и Одессы в Филиале Большого театра он играет первую часть концерта Мендельсона — первое произведение из основного фонда скрипичной классики.

В рецензии на выступление восторженно и немного наивно писалось: «Леня Коган — краснощекий, упитанный малыш. Он играет просто и естественно, свежестью и сочностью насыщена его игра. Весь облик Лени жизнерадостен и светел. Когда он выходит, кланяется, смеется, — у него это выходит так же очаровательно, как и его музыка»¹⁰. Для нас эти строки интересны как первый печатный отклик на искусство скрипача.

⁹ Блюмин М. Король скрипки. — В газ. «Волжский комсомолец», 1963, 17 марта.

¹⁰ Караманова А. Силуэты. — «Советское искусство», 1937, 29 апр.

Выступления в больших залах стали своего рода переломным моментом в становлении артиста. Это был выход к широкой публике, к большому скрипичному репертуару, что потребовало укрупнения трактовки, увеличения масштабности звучания.

В 1937 году в классе Ямпольского происходила интенсивная подготовка его учеников к конкурсу имени Э. Изай в Брюсселе. Сам профессор был приглашен в качестве члена жюри. По словам Когана, «собирались все ученики, подолгу слушали друг друга, обсуждали. Восторгались замечательными итальянскими инструментами, выданными из государственной коллекции. Такие совместные прослушивания стали для меня большой школой».

По окончании конкурса, на котором блистательную победу одержал Ойстрах, а ученики Ямпольского завоевали третью, четвертую и шестую премии, в классе не затихали разговоры и обсуждения. Ямпольский и участники рассказывали о встречах с Фрицем Крейслером, его концертах, беседах с Жаком Тибо, Жозефом Сигети, Ене Хубаем, Карлом Флешем, Эмилом Млынарским. Профессор делился своими мыслями об общественном назначении музыканта-исполнителя, его роли в прогрессе искусства, о воспитании вкуса народа, предостерегал от слепого копирования игры знаменитых виртуозов, и как пример подлинного артистического подвига называл искусство Крейслера, непрерывно совершенствующего свое искусство, находящегося в постоянных художественных исканиях.

Эти размышления были зафиксированы Ямпольским в двух статьях, посвященных итогам конкурса. В них интересны творческие позиции педагога, проводимые им в жизнь. Отрицая стиль «академической успокоенности», свойственный профессиональному исполнению некоторых западных

скрипачей и проявляющийся в игре их учеников, он противопоставлял этому бодрость, энергию, полнокровность и волевою убежденность советских скрипачей, а также их высокое инструментальное мастерство, что, по его мнению, и обеспечило их яркую победу на конкурсе¹¹.

Считая музыкальное исполнительство «важнейшей стороной музыкального искусства», он писал, что «в центре творческих устремлений советских исполнителей стоит выявление идейно-эмоционального содержания музыкального произведения, правдивое раскрытие музыкального образа. Советский исполнитель — это прежде всего интерпретатор. Он стоит на той точке зрения, что без идеи нет искусства», что надо искать «новых художественных путей в области интерпретации классиков», всемерно пропагандировать творчество советских композиторов¹².

После конкурса снова потекли занятия. Следующим этапным произведением молодого скрипача можно назвать «Испанскую симфонию» Э. Лало. Яркое, темпераментное произведение способствовало раскрытию романтических черт дарования Когана, зорко подмеченных профессором. По словам ассистента Ямпольского в те годы, профессора Я. Рабиновича, «впервые, пожалуй, именно здесь проявились подлинно художественные ростки скрипачного мастерства Когана, раскрылась его широкая звуковая палитра». Параллельно началась работа над Каприсами Паганини и его Вариациями на струне соль на тему из оперы «Моисей» Россини.

¹¹ Ямпольский А. Международный конкурс скрипачей им. Эжена Изаи. — «Советская музыка», 1937, № 8, с. 34.

¹² Ямпольский А. Советский стиль музыканта-исполнителя. — «Народное творчество», 1937, № 6, с. 26.

И другое выступление состоялось в те годы у Когана. Он дебютировал как дирижер! Произошло это так. Режиссер В. Строева снимала фильм о Центральной музыкальной школе. Оркестром школы дирижировал М. Тэриан, который вспоминает: «Коган играл в оркестре увлеченно, с полной отдачей, удивительно добросовестно. И именно поэтому, когда режиссер выразил сожаление, что детским оркестром дирижирует взрослый, — я протянул дирижерскую палочку Лене. Он положил свою скрипочку, встал на подставку и бодро продирижировал». Кадры старой кинохроники сохранили этот эпизод жизни артиста, о котором сегодня он скажет: «это было мое первое и последнее выступление как дирижера. Ни до, ни после этого «дебюта» у меня не возникала и не возникнет мысль взяться за дирижерскую палочку».

Коган стал частым посетителем театров. Его покорила Центральный детский театр, привели в восторг постановка «Золотого ключика», опера Л. Половинкина «Сказка о рыбаке и рыбке», инсценировка «Петя и волк» на музыку С. Прокофьева. Именно здесь он впервые увидел Прокофьева. Позднее он охотнее посещал Камерный театр, где полюбил игру Алисы Коонен. Создательница образа Комиссара в «Оптимистической трагедии» В. Вишневского, мадам Бовари в одноименной собственной инсценировке романа Г. Флобера, Адриенны Лекуврер в драме Скриба — Коонен увлекала темпераментом, замечательной пластикой, интонационным богатством речи. Театр больших эмоций, контрастных сценических жанров оказался близким романтическим настроениям молодого скрипача. Большое художественное воздействие оказала на Когана и премьера «Анны Карениной» в Художественном театре с Аллой Тарасовой в главной

роли. «Отлично помню, — говорит артист, — расцвет творчества С. Лемешева, И. Козловского, М. Рейзена, В. Барсовой, балерин — О. Лепешинской, Г. Улановой. Меня часто можно было видеть на галерке Большого театра. Мой кругозор постепенно расширился».

В 1938 году Коган много выступает на вечерах класса в Малом зале. «Я впервые услышал Когана, — говорил Д. Ойстрах, — когда ему было 14 лет. Он играл на классном вечере «Меланхолическую серенаду» и «Вальс-скерцо» Чайковского. Играл очень выразительно, с удивительным мастерством и законченностью. Поразили меня его звук, дыхание фразы. Он произвел на меня очень большое впечатление. Придя домой, я сказал жене: запомни фамилию Коган, через несколько лет он будет большим скрипачом. Затем я слышал, как Коган с поразительной виртуозностью и легкостью играл капризы Паганини. И я утвердился в своем мнении, что, действительно, растет скрипач большого масштаба. Последующие годы Коган умножал свое мастерство, расширял репертуар, становился многограннее как скрипач и музыкант. Он все больше привлекал внимание общественности и музыкантов. Он рос, как говорится, «не по годам, а по часам»¹³.

Ю. Янкелевич вспоминал об исполнении Коганом Вариаций «Моисей» Паганини: «Это была необыкновенно яркая интерпретация. Звуковые и тембровые градации поражали богатством нюансов. Порой казалось, что скрипач как бы играет на нескольких разных по звуковым качествам инструментах. Особенно интересным был эпизод во вступлении, где Коган играл не квинтовыми флажолетами, переходя затем на высокие позиции, как это

¹³ Сообщено в личной беседе с автором.

сделано в редакции Безекирского, а октавными флажолетами, что позволяла сделать его ловкая рука. Видимо, так это и надо играть по оригиналу. Он сумел добиться здесь изумительного по красоте и выразительности тембра. Скрипка звучала как альтовая флейта, что больше подходило по духу к музыке Паганини»¹⁴.

Поиски наиболее выразительной интерпретации, звуковых красок, технических приемов, достижение наивысших результатов при наименьших двигательных движениях, стремление к максимальному овладению «чувством грифа» — над этим велась упорная работа и в классе, и во время домашних занятий. И произведения Паганини стали прекрасным материалом, отвечали и эстетическим устремлениям молодого артиста.

Коган играл на всех открытых вечерах класса Ямпольского. «Их было очень много. И каждый из этих вечеров был словно галерея скрипичных индивидуальностей. Выступления вызвали жаркие споры: некоторым нравился один, другие предпочитали иного. Но если споры по поводу того или иного ученика или программы, исполненной им, были чрезвычайно бурными (а это уже немаловажно, когда слушатели серьезно спорят по поводу еще незрелых исполнителей, фактически — детей), то споры мгновенно утихали и лица озарялись восторженной улыбкой, когда речь заходила об учителе этих ребят: так глубоко было уважение и восхищение замечательным педагогом со стороны всех, кто его знал, или тем или иным образом соприкасался с ним. И теперь, спустя тридцать лет, просматривая программы концертов учеников школы, вспоминая возраст исполнителей и высокий уровень

¹⁴ Сообщено в личной беседе с автором.

их игры, не перестаешь удивляться и гордиться успехами советской скрипичной школы, достигнутыми в те годы»¹⁵.

Период 1939—начала 1941 года для Когана стал одним из самых серьезных этапов его исполнительского роста. Ямпольский поставил перед ним огромной трудности задачи: овладение наиболее значительными произведениями скрипичного репертуара, вершинами виртуозного мастерства — Первым концертом Паганини и концертом Брамса. Увлеченный творчеством Паганини, Коган, по его словам, «с энтузиазмом выискивал в консерваторской библиотеке все изданные произведения Паганини и неожиданно обнаружил старое итальянское издание Первого концерта, где скрипичная партия была дана в оригинале. Я принес эти ноты в класс и Ямпольский сказал: „раз есть оригинал, давай играть как это было написано автором“. Концерт сразу стал для меня своим. Я понял, что не могу жить без этой музыки, полной энергии, благородства, красочности».

Таким образом, концерт Паганини впервые в советской исполнительской практике был исполнен в оригинале, а не в обработке Вильгельми, как исполняли его другие ученики профессора. Огромная работа была проделана учеником. Она «протекала, — как писал Коган, — исключительно интересно. Абрам Ильич говорил: „Конечно, этот концерт можно играть в чисто виртуозном плане, что художественно менее оправдано, но можно исполнить и иначе, как бы возвысив его, усилив романтическое звучание музыки Паганини“... Последующие обработки, по его мнению, искажали сущность концерта до неузнаваемости, нарушали стройность его

¹⁵ Коган Л. А. И. Ямпольский, с. 349—350.

формы, гармоническую структуру, привносили чуждый этот очаровательной музыке элемент. „Очень трудно играть это произведение в оригинале, — предупреждал Абрам Ильич, — аккомпанемент не поддерживает солиста разнообразными гармониями, оборотами, вся тяжесть мелодической и гармонической линий падает на солиста, скрипача. Тем не менее, оригинал концерта — это подлинный Паганини, таким его и нужно играть”. Как бы скрупулезно ни работал Абрам Ильич со мной над каждой фразой, он ни на минуту не позволял забывать о главном — художественном образе произведения, отразившим дух эпохи, в которую жил великий виртуоз романтизма. И если мне удалось интерпретировать концерт Паганини соответственно такому замыслу, то в первую очередь в этом заслуга моего педагога»¹⁶.

Исполнение концерта в Малом зале вызвало фурор. Кристальная чистота игры, романтическая взволнованность, размах определили успех. В артистическую пришел в восторге Полякин и, поздравив Когана, спросил Ямпольского, намекая на его придирчивость к ученикам: «Ну что, удалось тебе выловить хоть одну неверную ноту?». Коган дал жизнь трактовке концерта в оригинале с каденцией Соре — традиция, которой с тех пор следуют советские скрипачи.

16 марта 1941 года в Большом зале консерватории состоялся дебют Когана с оркестром. Он исполнял сложнейшее произведение скрипичного репертуара — концерт Брамса, сочинение, требующее огромного напряжения духовных и физических сил, ставящее перед исполнителем глубочайшие трудности интерпретации. Оркестром Московской филар-

¹⁶ К о г а н Л. А. И. Ямпольский, с. 346—347.

монии дирижировал Лео Гинзбург. Он рассказывает: «Мне сначала показалось, что Коган мало опытен и потому не требует «убавить» кое-где оркестр, как то просят многие солисты. Но, скромный в своем поведении, он оказался настойчивым в вопросах интерпретации и очень удобен в ансамбле, благодаря удивительной логичности трактовки. Меня порадовало, что уже в этом возрасте — на полноту от ученика к мастеру — он находил какие-то иные, не только динамические, а в первую очередь тембровые и ритмические приемы выделиться из оркестра, стать заметным как солист благодаря некоторой «разновременности» с сопровождением, не мешая притом ритму»¹⁷.

К предвоенным годам относятся и ранние записи Когана на пластинку. Это были «Этюд в форме вальса» К. Сен-Санса—Изаи и Вариации Паганини на темы оперы «Моисей» Россини. Коган выходил на широкий артистический путь. «Бывает так, — писал Хачатурян, — что биография многих исполнителей начинается с блестящей «заявки», но она в дальнейшем часто оказывается несамостоятельной... но самому пристрастному биографу Леонида Когана придется отмечать удивительно ровный, планомерный рост его дарования»¹⁸.

Плодотворно начавшийся творческий рост был прерван войной. Центральную школу в полном составе эвакуировали в Пензу. Был подан специальный поезд. Вырвавшись из-под первых бомбежек, ехали до Пензы несколько суток, часто стояли на перегонах. Школе отдали помещение Пензенского художественного училища. На первом этаже шли занятия, во втором оборудовали общежитие. Тре-

¹⁷ Сообщено в личной беседе с автором.

¹⁸ Х а ч а т у р я н А. Цит. статья.

тий этаж занимала постоянная картинная галерея. Туда бегали ребята, простаивали перед картинами, занимались в окружении скульптур, живописи. Частыми были встречи и с местными художниками. Коган посещал их студии, знакомился с работами. Интересные беседы помогали ему многое почерпнуть из области живописи. Такое постоянное соприкосновение с искусством обогащало.

Ямпольский жил в этом же здании в небольшой комнатке, где и занимался с учениками. Выступления происходили в зале музыкальной школы, расположенной поблизости. Ребята занимались яростно. Все было на виду. «Я провел с Коганом вместе годы эвакуации в Пензе, — вспоминает И. Безродный. — Мне удалось много наблюдать его именно там. Я был поражен, испытывал чувство восхищения, даже хорошей зависти тому потрясающему трудолюбию, которое он обнаруживал в своей работе. Его можно было видеть со скрипкой в любом месте училища, играющего капризы Паганини где-нибудь на лестницах между скульптурами, на чердаке. Его планомерная, целеустремленная, настойчивая работа поражала. Особенно запомнились удивительно красивые, мягкие, эластичные фразы, жемчужное звучание инструмента, романтическая яркость, теплота, абсолютно ясное осознание своей задачи, своей художественной цели. Мы все очень много тогда занимались и большинство достигло тогда основного в своем скрипичном развитии, но больше всех — Леня Коган»¹⁹.

В это время Коган увлекался романтической виртуозной музыкой, миниатюрами французских композиторов Дебюсси, Равеля. Ямпольский давал ему в выборе репертуара, составлении программы

¹⁹ Сообщено в личной беседе с автором.

выступлений особую свободу. А выступлений было множество. В первую очередь в госпиталях перед ранеными воинами. Выступления проходили непосредственно в палатах. Здесь играли без сопровождения, так как не было фортепиано. «Мне приходилось, — рассказывает Коган, — играть по два раза в неделю для тяжело раненых. Играл части сольных сонат и партит Баха, капризы Паганини. Выступал я в белом халате, непосредственно перед постелями больных. Как они слушали! Это незабываемо».

К этому периоду относится и увлечение камерной музыкой. Коган организывает квартет. Партию скрипки исполняет Ю. Ситковецкий, альт — Р. Дубинский, виолончели — Я. Слободкин и В. Рубин. Слушателей поражало звуковое мастерство, чувство «локтя» у молодых исполнителей. «Нам хотелось познакомиться с возможно большим кругом произведений, — говорит скрипач. — Мы выступали на различных вечерах, в том числе и праздничных. Очень полюбили квартеты Чайковского, Бородина, Моцарта, Бетховена. Занимались с удовольствием. Совместное музицирование приносило нам большую музыкальную радость. Мы забывали обо всем и уходили в эту прекрасную музыку, в мир художественных образов.

Одно из первых публичных выступлений Когана в Пензе (сборы поступали в фонд обороны) состоялось 10 августа 1941 года в Летнем театре. В рецензии писалось: «Леня Коган, уже знакомый пензенской публике по предыдущим выступлениям, заслуженно завладел вниманием аудитории. В его исполнении «Фантазии» на мотивы из оперы «Кармен» Бизе—Сарасате есть зародыши лучших качеств исполнителя — хорошая техника, чувство стиля и замысла композитора, вдумчивая убедитель-

ная интерпретация. Публика это достойно оценила»²⁰.

Это же произведение Коган исполнил уже с оркестром и на выездном концерте школы в Куйбышеве. Оркестром Большого театра дирижировал В. Небольсин.

В классе шла кропотливая работа над произведениями Чайковского, Венявского, Эрнста, Вьетана, каприсами Паганини. Артисту памятен случай, когда представилась неожиданная возможность сыграть в Куйбышеве с оркестром концерт Хачатуряна, заменив заболевшего солиста. Оставалось всего шесть дней, а произведение до этого им не игралось. «Днями и ночами я учил концерт и даже клал на ночь ноты под подушку, но через шесть дней я смог сыграть его в Куйбышеве».

В июне 1943 года школа переехала в Москву. Коган возвращался в столицу, имея за плечами солидный концертный опыт. В его репертуаре были концерты Брамса, Мендельсона, Хачатуряна, Паганини, «Испанская симфония» Лало, сольные сонаты и партиты Баха, капризы Паганини, множество мелких пьес. Самое важное, что весь этот репертуар был в состоянии готовности, «в пальцах», что предопределяло в значительной степени быстроту изучения последующих произведений.

В 1943 году Коган сблизился с композитором Хачатуряном. Поводом для встречи послужили сломанные часы, которые Коган быстро починил. Хачатурян вспоминает: «Я попросил его сыграть мой концерт и был захвачен темпераментной интерпретацией, фееричностью техники. Невероятное инструментальное мастерство позволяло ему брать предельно быстрые темпы. Вслед за этим я услышал

²⁰ «Молодой ленинец», 1941, 13 августа.

и другие сочинения. Меня потрясло его искусство, я почувствовал его огромный талант, понял, что это — будущая гордость советского искусства. С тех пор мы провели много часов вместе, играя мои произведения, музицируя, не раз ездили вместе на гастроли»²¹.

В Москве окончился срок пребывания Когана в Центральной школе. Необходимо было готовиться к поступлению в консерваторию. Для этого было выбрано два новых произведения — концерт Чайковского и Вариации Паганини на темы оперы «Прекрасная Мельничиха» Паизиелло. Вновь Ямпольский поставил перед Коганом задачи исключительной трудности.

10 декабря 1943 года Коган был принят на первый курс Московской консерватории и продолжил занятия у своего профессора уже как студент. И уже в следующем году Коган дает концерты в Ленинграде. Он приехал туда, «повинуясь сильному желанию. Стояла зима 1944 года. В те годы ему, как и всем советским музыкантам, приходилось много играть для раненых, военнослужащих. Десятки госпиталей, десятки выездных бригад — забываемая страница суровой юности... И вот — Ленинград. Только что была снята блокада. Город, суровый и мужественный, всем своим видом напоминал о недавнем прошлом: разрушенные здания, не снятые еще со стен таблички с надписями об опасности артобстрела. И вот в Большом филармоническом зале как бы в ознаменование великой победы состоялся концерт. Играл оркестр Ленинградской филармонии. Солистом был Леонид Коган. Оркестранты только что вернулись в родной город. Они играли в холодном зале. Но холодно им

²¹ Сообщено в личной беседе с автором.

не было: собственный энтузиазм, радость и гордость людей, до отказа заполнивших зал, согревали замерзающие руки. И музыканты играли, как никогда... Не каждому исполнителю выпало в жизни такое. Не каждому в юности силой внезапного озарения так щедро и прямо открывалось все огромное значение музыки. Но однажды случившись, это откровение не могло не повлиять на молодого музыканта, не могло не заставить его еще более преданно служить делу своей жизни, а значит, и людям»²².

В этом же году возникает творческая дружба Когана с замечательным артистом Художественного театра В. Качаловым. Они встретились впервые на концертах, даваемых воинам Советской Армии. «Его чтение, — говорит скрипач, — приводило меня в трепет. Я всегда стоял за кулисами во время его выступлений и жадно ловил переливы тембра его волшебного голоса как необыкновенную музыку, как идеально настроенный инструмент. Меня покорила чеканность его фразировки, огромная гражданственная сила его искусства, умение говорить с массами слушателей. Это был великий артист, и я многому у него научился! Он замечательно относился ко мне, внимательно и чутко следил за моим развитием как музыканта. Я бывал у него дома. Мы много беседовали на темы искусства». В кабинете Когана висит портрет Качалова с дарственной надписью: «Лене Когану, с самыми лучшими пожеланиями, с крепкой уверенностью в его дальнейшем большом, истинно артистическом росте».

Вскоре Ямпольский получил просторную квартиру на улице Горького и поселил у себя своего

²² Ф а х м и Ф. Одержимость музыкой. — «Советская культура», 1965, 8 апреля.

любимого ученика. Когда бы ни приходили к Ямпольскому, — всегда из другой комнаты или кухни слышалась скрипка Когана. Он занимался самоотверженно, проявляя фанатическую преданность инструменту. Безродный вспоминает, что, когда Коган подготавливал с профессором концерт Паганини с каденцией Сорэ, он был «потрясен тем, с какой легкостью и изяществом Коган «швырял» из скрипки лавину звуков. Это казалось фантастическим и недостижимым, производило ошеломляющее впечатление»²³.

В 1945 году Коган принимает участие во Всесоюзном конкурсе скрипачей. И здесь его постигла неудача. Несмотря на прекрасную игру, он не попал в число лауреатов. Видимо, жюри не понравился «виртуозный уклон» скрипача, и программа, включавшая произведения Паганини. Как вспоминает Д. Цыганов: «У Когана в ту пору формировался новый стиль игры. Его талант и мастерство были вне всяких сомнений. Однако некоторые члены жюри предъявили к нему одному почему-то чрезмерно повышенные требования. Я горжусь тем, что был одним из тех, кто не согласился с мнением большинства и попросил записать особое мнение о игре Когана»²⁴. После конкурса Коган сказал: «Ну что же, видимо, я плохо играл. Надо больше заниматься». Жизнь все поставила на свое место. Дальнейший путь скрипача подтвердил его исключительное дарование.

И вот в 1947 году Коган был отобран для участия в художественном конкурсе I Международного фестиваля демократической молодежи и сту-

²³ Сообщено в личной беседе с автором.

²⁴ Сообщено в личной беседе с автором.

дентов в Праге. Вместе с ним едут его товарищи Ситковецкий и Безродный. Это был первый послевоенный конкурс. Прага в те августовские дни была незабываема. Огромные массы народа на улицах, везде различные представления, танцы в национальных костюмах. Обилие интересных встреч, разговоров. Конкурс был очень сильным по уровню исполнителей. Хотелось сыграть как можно лучше. Блестящее мастерство учеников Ямпольского определило их превосходство над другими участниками. Все трое были удостоены Первой премии. Коган на этом фестивале вместе с К. Хачатуряном участвовал и в композиторском конкурсе, исполняя его скрипичную сонату. Вдохновенная интерпретация Когана захватила слушателей, помогла завоевать и здесь высшую награду.

Победа в Праге стала первым шагом Когана к международной известности. Его игра, благодаря многочисленным радиопередачам и последовавшим после фестиваля концертам в различных городах страны, полюбилась миллионам советских слушателей. Часто случается — и жизнь дает немало тому примеров, что победа на конкурсе является кратковременным взлетом, вершиной достижений исполнителя. Последующая артистическая деятельность не вносит ничего нового в искусство. Но для выдающихся талантов «проба сил» в международном соревновании оказывается только началом творческого пути к вершинам искусства. Так сложилась и судьба Леонида Когана.

К выступлениям Когана после фестиваля Московская филармония выпустила специальную аннотацию, написанную музыковедом И. Ямпольским, посвященную характеристике его стиля. В ней отмечалось, что, «несмотря на свою молодость, Коган — уже сейчас выдающийся виртуоз, с природ-

ной легкостью владеющий техникой игры на скрипке... В его игре много индивидуального обаяния, искреннего увлечения, того полного и совершенного владения материалом, которое составляет секрет артистического исполнения»²⁵. Наряду с этим в данном отзыве впервые, пожалуй, звучат и некоторые критические замечания. Отмечается увлечение внешним инструментальным блеском, излишнее внимание к деталям исполнения. Необходимо было усилить работу над произведениями классического репертуара и сочинениями советских композиторов, что помогло бы преодолеть отдельные недочеты игры и выработать свой стиль исполнения.

В этот период в репертуаре скрипача уже имеются концерты Брамса, Моцарта, Паганини, Глазунова, Мясковского, Хачатуряна, почти все сольные сонаты и партиты Баха, пьесы Сен-Санса, Венявского, Сарасате, Чайковского, различные скрипичные обработки и переложения.

В конце года Коган выступает в Большом зале консерватории со своим первым сольным концертом. Первое отделение было посвящено крупной форме: Витали—Шарлье—Чакона, Паганини—Концерт ре мажор (с каденцией Сорэ) и Каприс № 6; второе отдано скрипичным пьесам: Чайковский—Меланхолическая серенада, Сен-Санс—Хаванез, Равель—Цыганская рапсодия, Сметана—«Из моей Родины», обработкам сочинений Прокофьева и другие.

В 1948 году Коган за год до срока оканчивает с золотой медалью консерваторию. Затем он продолжает совершенствовать свое мастерство в аспирантуре. На экзамене он с блеском исполняет слож-

²⁵ Ямпольский И. Леонид Коган. Аннотация. Московская государственная филармония, 1947, 10 октября.

нейшую программу: Сонату Баха до мажор, концерт Глазунова, Интродукцию и вариации для скрипки с фортепиано на тему арии «Сердечный трепет», из оперы Россини «Танкред», «Песнь-поэму» Хачатуряна.

Наряду с планами концертной деятельности, Коган задумывает и диссертационную работу о творчестве Генрика Венявского. Составляет ее план, читает материалы, знакомится с произведениями великого польского скрипача. Сам выбор темы соответствовал стилю этого времени, виртуозно-романтическим привязанностям. Его научный руководитель профессор Л. Гинзбург вспоминает, с какой увлеченностью скрипач взялся за работу, высказывая интересные мысли о романтической сущности творчества Венявского, виртуозной фактуре, народных элементах, пронизывающих его лучшие сочинения. К сожалению, большая концертная нагрузка и подготовка к конкурсу в Брюсселе не дали Когану возможность довести до завершения свои научные стремления, хотя некоторые написанные разделы остались в его архиве.

Увлеченность виртуозно-романтическим искусством, поиски наиболее блестящих, филигранных средств выражения были связаны с овладением скрипичным мастерством. Отсюда и желание играть чисто скрипичные произведения, написанные с большим блеском, знанием инструмента и истинной виртуозностью. Закономерность такого этапа не всеми была понята. Некоторые критические высказывания оказались чрезмерно негативными и несправедливыми. Так, И. Ямпольский писал: «Сольный концерт Когана, в котором многое было исполнено с большой артистичностью, не удовлетворил нас программой, составленной из произведений, отличающихся больше внешними блестящими

качествами, чем глубиной музыкального содержания»²⁶.

В данной рецензии были наиболее остро поставлены вопросы репертуара. Уже в следующем году Коган, кроме концертов и миниатюр (подобранных более строго), впервые включает в программу своего концерта камерное произведение — сонату Бетховена № 3 для скрипки с фортепиано, исполняя ее с пианистом Г. Гинзбургом, а также си-минорную партитуру Баха для скрипки соло.

В этом же году Коган сближается с замечательной скрипачкой, лауреатом конкурса в Брюсселе, сотоварищем по многолетней учебе в классе Ямпольского — Елизаветой Гилельс. Их дружба, возникшая еще в довоенные годы, окрепла в трудные годы войны, переросла в большое взаимное чувство.

Первый совместный дуэт состоялся в Москве 2 декабря 1948 года. Исполнялся концерт Баха для двух скрипок. Коган, кроме этого, выступил с концертом Брамса, а Гилельс — с концертом Бетховена. И в последующие годы супруги часто выступали и выступают в скрипичном ансамбле.

1949 год должен быть поставлен особняком в художественном пути Когана. В марте в Малом зале консерватории в одном концерте им были исполнены все 24 каприса Паганини. Родившись из шутливого спора с женой (но в каждой шутке, говорят, есть своя доля правды), замысел сыграть 24 каприса Паганини вылился в грандиозную программу действия, вершину, сверкавшую до этого где-то в недостижимой высоте, которую необходимо было во что бы то ни стало достичь.

²⁶ Ямпольский И. Концерты скрипачей. — «Советская музыка», 1948, № 5, с. 64.

Малый зал кипел. На балконе толпились не получившие места музыканты. Напряженная тишина. После четырех каприсов, трактуемых как четырехчастный цикл, артист уходит отдохнуть. Зал приглушенно гудит — каждый боится спугнуть рождающееся чудо. Первый и единственный раз Коган исполняет на эстраде подряд 24 каприса (до этого даже на репетициях максимальное число не превышало 18-ти). Вера в свои силы, упорство в достижении поставленных целей закономерно привели артиста к овладению мастерством. Барьер был преодолен. Можно было подвести итог годам формирования артиста. Начинался новый этап, а значит, и переход к крупным программам, шедеврам скрипичного искусства прошлого и настоящего. Данный концерт был прощальным с оставшейся позади юностью. Может быть, поэтому Коган отказался даже записать на пластинку 24 каприса.

Об этом эпизоде Коган рассказывал: «Меня эта работа привлекла не своей огромной трудностью, требующей большой выносливости и силы воли, и не спортивным интересом сделать то, что другие делают редко; мне захотелось объединить все каприсы в одном концерте для того, чтобы полнее раскрыть музыкальные образы, заложенные в них, постараться из каждого каприса сделать самостоятельную небольшую музыкальную картину, найти для них единый художественный план, своеобразное «сквозное действие» и, таким образом, создать целостное музыкальное полотно»²⁷.

Как завершение своего исполнительского прочтения Паганини в 1950 году Коган исполняет впервые с оркестром полностью все три части Пер-

²⁷ Зазовский М. Леонид Коган. Аннотация. Московская государственная филармония, 1956, с. 6.

вого концерта Паганини в оригинале (до этого исполнялась в концертной практике лишь первая часть в различных редакциях). Концерт, состоявшийся в Колонном зале Дома Союзов, транслировался по радио и стал подлинным художественным событием. Оркестром Всесоюзного радио дирижировал Небольсин, повторивший вместе с ним в этом концерте фантазию Сарасате, игранную еще в годы войны в Куйбышеве. Кроме этого, в программу вошли Четвертый концерт Вьетана и «Цыганка» Равеля. Затем состоялись два сольных вечера в Куйбышеве, где были исполнены произведения Чайковского, Хачатуряна, Баха, Брамса и Паганини. Пожалуй, можно рассматривать эти выступления как подытоживающие весьма важный этап творческой деятельности артиста, кульминацией которого стали блистательная победа на Международном конкурсе скрипачей имени бельгийской королевы Елизаветы в Брюсселе.

Этот конкурс — первое крупное послевоенное состязание скрипачей — был подготовлен необычайно тщательно. В жюри прославленные музыканты — победитель Первого конкурса 1937 года Д. Ойстрах, французский скрипач Ж. Тибо, бельгийский — А. Грюмьо, английский — Ф. Ньюмен, итальянский — Корти и другие. В конкурсе приняло участие 26 исполнителей из 11 стран, в том числе 4 советских скрипача: Л. Коган, М. Вайман, О. Каверзнева и А. Горохов. Предстояла нелегкая борьба.

Подготовка к конкурсу была весьма напряженной, так как лишь за полтора месяца была объявлена довольно сложная и во многом неожиданная программа. Нужно было в короткий срок изучить несколько обязательных для конкурса сочинений, в том числе труднейшие в стилевом и техническом

отношениях Пятый концерт Вьетана, Вторую сонату Изаи и его же поэму «За прялкой». Но не только в этом состояла трудность конкурса. Его специфичность проявлялась и в обширности программы — каждый участник должен был исполнить в трех турах четыре скрипичных концерта, — и в необходимости быть все время в состоянии полной мобилизованности, так как в первом туре произведения (Бах и Вьетан) исполнялись не целиком, а частями по выбору жюри, да и на втором туре участник, выходя на эстраду, еще не знал, какие произведения из весьма обширной программы ему придется играть, — это также решало жюри, выбирая пьесы общей длительностью на час времени.

Такой элемент неожиданности достигал кульминации в третьем туре, когда участников изолировали друг от друга и они должны были за неделю изучить новый концерт бельгийского композитора, написанный специально для конкурса.

В Брюссель наши участники летели с остановкой в Праге, куда они прибыли в день Первого Мая. Праздничная ликующая Прага напоминала Когану фестивальные дни 1947 года. Это казалось счастливым предзнаменованием.

Соревнование началось 4 мая. Коган играл девятнадцатым. Результаты первого тура, на котором Коган играл Сонату Баха до мажор для скрипки соло, концерт Вьетана и 3 каприса Паганини, определили ведущее положение советских исполнителей. Во втором туре в дни их выступлений в зал невозможно было попасть. Коган оказался в центре внимания жюри и слушателей. В зале во время его выступления, нарушая академические традиции конкурса, вспыхивали аплодисменты. Особенный успех имело исполнение им произведений Изаи. Все четыре советских исполнителя прошли на тре-

тий тур и попали, таким образом, в число лауреатов. Третий тур решал вопрос о распределении мест. Конкурсантов поместили в загородном дворце. Они не имели права ни с кем общаться. Лишь на один час в день к ним допускался аккомпаниатор. Каждому вручили ноты — это был трехчастный скрипичный концерт бельгийского композитора Р. Дефоссэ. Концерт, сложный по стилю, не свободный от элементов конструктивизма и позднего импрессионизма, с которыми до этого Коган почти не сталкивался, технически весьма усложненный. Было непросто выучить наизусть такое произведение. Неожиданно перед самым туром жюри постановило исполнять концерт по нотам!

Время, отведенное на оркестровые репетиции, было весьма малым: две репетиции по 37 минут каждая. Коган выбрал для третьего тура концерт Паганини в оригинале. Выступление Когана поразило слушателей масштабностью, фантастической виртуозностью. В едином порыве весь зал поднялся со своих мест. Раздавались крики: «Grand Prix!» «Grand Prix!». Тибо, покоренный стихийным размахом интерпретации Коганом Концерта Паганини, воскликнул: «Так еще никто не играл на скрипке!». Тибо напомнил Когану о том, что он сказал Ямпольскому 15 лет назад и добавил: «Я рад тому, что мои слова оправдались, но не рад, что Вы были тогда маленький, но толстый, а сейчас стали высоким, но худым». И Тибо пояснил это жестами.

Большой успех имело и выступление М. Ваймана, сыгравшего удивительно проникновенно и лирично концерт Чайковского. Первая премия была присуждена Когану. Вторая — Вайману, пятая — Каверзневой, седьмая — Горохову. Это была блистательная победа советской скрипичной школы.

Д. Ойстрах вспоминал: «На конкурсе в Брюсселе Коган предстал большим, законченным мастером. Я не помню такого конкурса, где бы победитель с такой легкостью оторвался от всех своих конкурентов и уже после первого тура стал недосягаем, хотя среди участников были и серьезные скрипачи — М. Вайман и Т. Олофф. Игра Когана в то время была настолько законченной, филигранной и виртуозно ошеломляющей, что не было сомнений в его победе. Я до сих пор помню то огромное впечатление, которое он произвел концертом Паганини с каденцией Сорэ — только отважные в то время решались на такой подвиг. Тогда он был одним из первых, кто дерзал. Наряду с наиболее притягательным моментом его игры — виртуозным, проявились в те годы и масштабность в исполнении больших классических концертов Бетховена, Брамса. Яркой исполнительской удачей стало и глубокое, проникновенное исполнение им Пятого концерта Вьетана, ставящего перед исполнителем серьезные выразительные и технические трудности. Вся его программа была великолепно подготовлена. Здесь сказалось и влияние замечательной школы Ямпольского, и собственная целеустремленность Когана, серьезность, умение схватывать то, что могло пойти ему на пользу. Все сыграло роль в формировании его большого таланта»²⁸.

В рецензиях Коган оценивался как один из самых талантливых и перспективных молодых скрипачей мира. О нем заговорили как о «скрипичном чуде», достойном наследнике великих скрипачей: «пальцы и чувства объединяются у него в одно целое и в результате возникает изумительная музыка». Отечественная критика после конкурса по-

²⁸ Сообщено в личной беседе с автором.

святила много страниц анализу творчества артиста. Сравнивая гастроли скрипача по стране с прежними его выступлениями, многие рецензенты отмечали значительный художественный рост музыканта. Так, рижский рецензент писал: «Первый раз Л. Коган приезжал в Ригу около двух лет назад. За это время талант Л. Когана возмужал и окреп, его игра приобрела образность и насыщенность, позволяющие говорить о нем как о зрелом, ярком художнике»²⁹. Далее критик выделяет «богатый, со вкусом подобранный репертуар».

Окончились долгие годы занятий. Перед Коганом открылись широкие перспективы самостоятельного творческого совершенствования, интенсивной концертной деятельности в нашей стране и за рубежом. Но связи артиста с Московской консерваторией не прервались. По-прежнему можно было видеть его в классе, теперь уже в качестве ассистента. Затем началась и самостоятельная педагогическая деятельность скрипача — признание его права делиться со студентами своим опытом, своим знанием инструмента, своим пониманием музыки, уверенность в том, что со временем он станет достойной сменой маститым педагогам.

²⁹ Печерский П. Гастроли Леонида Когана. — В газ. «Советская Латвия», 1951, 20 декабря.

В РАСЦВЕТЕ ТВОРЧЕСТВА

Виртуоз, как полководец, может отмечать флажками покоренные им города. Для Когана карта обоих полушарий испещрена памятными знаками.

«Литературная Россия», 25.I—1953 г.

География нашей родины и зарубежных стран. Когда-то Коган ее изучал в школе, теперь—повторный курс, уже практический. Вероятно, нет такого крупного города, где бы не было его концертов. Слушатели разных стран и городов пристально оценивают скрипача, делают сопоставления, следят за творческим ростом, восхищаются, критикуют.

Пятилетие после победы на конкурсе— время растущего признания молодого скрипача, а вместе с этим и раскрытие для широкой публики новых граней советского исполнительского искусства. Не случайно именно в это время Коган начинает выступать и как музыкант-просветитель: он дает концерты во всех республиках Союза, выступает перед самыми разными аудиториями, в больших городах и тех, чьи названия значатся только на областных картах.

Стремление расширить репертуар, обычное для каждого артиста, обладающего никогда не затихающей жаждой творчества, познания,— характерная черта и Когана. Он много думает, ищет новые формы выступлений. Итогом пятилетних поисков

становится цикл скрипичных концертов, сыгранный в Москве в сезоне 1956—1957 года.

После творческого отчета лауреатов брюссельского конкурса в Большом зале консерватории Коган выезжает в первую большую гастрольную поездку в Прибалтику и Закавказье, специально для которой была подготовлена обширная и разнообразная по характеру музыки программа: концерты Брамса, Чайковского, Хачатуряна, Паганини, «Испанская симфония» Лало, сонаты Брамса и Грига, Фантазия Шумана, Дуэт Шуберта, многочисленные пьесы.

Однако не всегда получается так, как задумаешь. Начать вечер в Баку Коган должен был Концертом Брамса, тем самым, которым он дебютировал в Москве еще перед войной. Это было важно и психологически. Но, к сожалению, в день концерта скрипач вместе с дирижером Лео Гинзбургом узнали, что исполнить этот концерт нельзя: в филармонии неожиданно не оказалось нот. Пришлось играть концерт Чайковского без репетиции. Это было трудно: и Коган, и оркестранты, и дирижер волновались. Может быть, это волнение и помогло им выйти из положения с честью.

За этой поездкой следуют другие, также успешные — в Горький, Свердловск, Куйбышев, Петрозаводск, Кишинев. Рецензентов восхищает масштабность игры, эмоциональность, доведенная до совершенства, техничность, мужественность и оптимизм, присущие творческому почерку Когана. В то же время с сожалением отмечается, что слишком мало места уделяется в программе советским произведениям. Упрек был обоснованным, артиста и самого это беспокоило. Коган готовит Второй концерт Прокофьева, Фантастические танцы Шостаковича, пьесы А. Хачатуряна, К. Караева. К этому

времени относится работа Когана и над новыми советскими скрипичными концертами. На гастролях в Кишиневе он знакомится с молдавским композитором С. Нягой. И здесь же своей прекрасной интерпретацией дает «путевку в жизнь» новому оригинальному скрипичному сочинению. Вслед за этим в Москве исполняет новый скрипичный концерт В. Бунина. Так начались плодотворные контакты с композиторами-современниками, контакты, которые продолжают и сейчас.

Работа над современными сочинениями, расширение репертуара исполняемых классических произведений, среди которых особое место заняли Третий и Седьмой концерты Моцарта, концерты Вивальди, Баха, отдельные сонаты Моцарта, Гайдна, Бетховена, помогли Когану заявить свою тему в искусстве, сформировать свой артистический стиль, органично сочетающий традиционно-классическое и романтическое начала с современными тенденциями демократизации исполнительского почерка, с острым чувством нового.

Критика не сразу заметила рождение этого «нового» Когана. Продолжало бытовать мнение о его некой односторонности, виртуозном уклоне. Даже тогда, когда он дал блестящие образцы подлинно современной интерпретации концертов Хачатуряна, Прокофьева, Брамса, Чайковского, его по инерции считали скрипачом традиционного виртуозно-романтического амплуа. В некоторых рецензиях подчеркивались в первую очередь его виртуозность, масштабность звучания, эмоциональный подъем. Отмечая в целом совершенство игры, вкус, критики порой упрекали Когана и в пристрастии к отдельным выразительным приемам («злоупотребление», по мнению одного рецензента, приемом портаменто), к излишним темпам (к примеру, в концерте

Чайковского), в не всегда, якобы, органичном построении программы. Серьезного анализа его игры в рецензиях того времени практически не было. Пожалуй, наиболее близко подошел к точной оценке творческих устремлений Когана И. Ямпольский, отметив развитие артистом лучших традиций, свойственных русской и советской скрипичной игре, связывая его стиль с ауэровской школой. Рецензируя исполнение Коганом концерта Брамса, критик, в частности, писал: «По яркости и певучести тона, темпераментности, виртуозному блеску его игра моментами напоминала нам незабываемое исполнение брамсовского концерта покойным М. Полякиным»¹.

Безусловно, огромное влияние на формирование стиля скрипача, особенно на интерпретацию им концертов Хачатуряна, Прокофьева, Чайковского, оказало творчество Ойстраха с его монументальной масштабностью, философской углубленностью, классически ясной, уравновешенной формой. В эти годы Коган напряженно работает над углубленным изучением искусства скрипичной игры. Он много бывает на концертах различных инструменталистов. С вниманием и восхищением следит за развитием творчества С. Рихтера, Э. Гилельса, К. Кондрашина. Огромное впечатление производят на него гастроли в СССР Ж. Энеску. Коган встречается с прославленным музыкантом, играет для него, и советы этого мудрого и доброжелательного человека надолго остаются в памяти. Слушает множество пластинок — не только скрипичных, но и симфонических, и оперных, знакомится с обширной скрипичной литературой. Много читает. Особенно

¹ Ямпольский И. Концерты инструменталистов. — «Советская музыка», 1953, № 12, с. 71.

близкой оказалась современная советская поэзия: Евтушенко, Вознесенский, Рождественский стали любимыми поэтами. Большое впечатление оказали на Когана народные песни, которые он с удовольствием слушает на гастролях, особенно грузинское многоголосное пение.

Давний интерес к фотографии перерастает в увлечение киносъемкой. Он запечатлевает на пленке окружающие пейзажи, архитектурные памятники, сценки быта. Выбор кадра, ракурса, приемы монтажа очень помогают и в работе над музыкальными произведениями, помогают создавать звуковой монтаж, ставить нужные акценты. Он пытается музыкально переосмыслить киномонтаж замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна.

Особое внимание Коган уделяет в это время работе над звуком, пытается раздвинуть его колористические рамки. В этом оказалась полезной и работа по интерпретации Первого Бранденбургского концерта Баха, где он должен был исполнять партию скрипки-пикколо. Известно, что звук такой скрипки значительно отличается как от звука обычной скрипки, так и от звучания флейты. Но скрипок таких сейчас нет. «Необходимо было воссоздать, «нащупать» тембр такого звука на своей скрипке, ощутить его выразительные возможности». Неожиданно помогла работа с магнитофоном. Коган делал множество записей, внимательно и критически затем прослушивал, контролировал совпадение мыслимого представления и реального звучания. Такая работа дала поразительные результаты. Коган добился кристально прозрачного звучания инструмента, тембра исключительной выразительной силы. Исползованный здесь метод самоконтроля помогал скрипачу и в дальнейшем.

К 1953 году относится начало регулярных выез-

дов Когана с концертами во многие страны мира. Ему аплодировали Европа и Америка, Япония, Австралия и Новая Зеландия. Это было знакомство с миром, с замечательными музыкальными коллективами и выдающимися артистами, многочисленными слушателями, а также с природой, бытом, нравами и культурой других народов. Нельзя отрицать влияния этих поездок на приобретение Коганом разностороннего музыкального и жизненного опыта. Он впитывал жизненные впечатления, чтобы включить их в новые творческие поиски.

Но и замечательное искусство скрипача, как и творчество Ойстраха, Гилельса, Рихтера, Кондрашина и других советских музыкантов-исполнителей, оказало заметное воздействие на отношение европейской, американской, японской публики к советским инструменталистам, композиторам, страстным пропагандистом творчества которых Коган выступал и выступает повсюду. Он включается вместе с другими советскими музыкантами и в общественно-культурную деятельность как член жюри многочисленных международных конкурсов, и знакомит публику с современными зарубежными скрипичными произведениями. Он ведет международные исполнительские семинары уже как преподаватель, которому есть что сказать другим людям и в области педагогики. Каждая зарубежная гастроль артиста широко освещается в печати. Имя Когана уже в 50-х годах приобретает всемирную известность. Его ставят в ряд с лучшими исполнителями мира.

Наиболее значительными для формирования судьбы артиста оказались первые выезды за пределы страны. Они заставили скрипача почувствовать себя не только музыкантом, но и представителем нашей страны, ее культуры, выразителем

мироощущения советского народа, с его идеалами и стремлениями.

Длинный ряд зарубежных гастролей открылся выступлениями в Канаде, куда Коган выехал в составе артистической делегации. О дебюте в Торонто писалось: «Настал вечер первого концерта. Огромный зал «Мэсси-холла», вмещающий 2.800 зрителей, переполнен сверх всякой меры. У подъезда толпы людей, не попавших на концерт... Все мы, советские артисты, в приподнятом настроении: как-то пройдет наша первая творческая встреча с канадскими зрителями?.. Первым выступает скрипач Леонид Коган. Победитель международного конкурса скрипачей в Брюсселе исполняет «Чакону» Баха. «Волшебные звуки его скрипки загнипотизировали публику», — так оценила игру советского скрипача одна из газет «Торонто»².

Следует отметить определенный риск, на который шел скрипач, открывая концерт сложнейшим философским произведением Баха для скрипки соло. Ильф и Петров когда-то писали о неспособности части американской публики «переварить» Чакону Баха. Но Коган выбрал именно «Чакону». И победил! Произвели впечатление огромная нравственная сила художественного замысла, артистическая увлеченность.

За концертом в Торонто последовали триумфальные выступления в крупных городах, в том числе и в столице — Оттаве. В рецензиях Когана называли блестящим скрипачом и отмечали, что его выступления стали выдающимся музыкальным событием сезона. Яркими остались впечатления от памятников индейской культуры, живописных пей-

² Головкина С. В Канаде. — «Известия», 1954, 10 июля.

зажей Ванкувера, словно сошедших с полотен Роквелла Кента, величественного зрелища尼亚гары.

Ответственными были выступления 1955 года в Париже. Французские любители музыки до этого знали искусство Когана только по его победе на конкурсе в Брюсселе и записям на пластинки французской фирмы «Chant du Monde» — Концерта Хачатуряна и Трио Чайковского. Успех уже первого концерта скрипача в зале дворца Шайо превзошел все ожидания. Влиятельный французский музыкальный критик Э. Журдан-Моранж писали об исполнении концерта Паганини, что слушателям казалось, «будто сам Паганини находится на сцене и играет свой концерт»³. В зале присутствовали члены дипломатического корпуса, министры, депутаты парламента, многочисленные артисты, писатели, художники, композиторы — цвет парижских любителей музыки. Ж. Сориа сообщал, что Коган «не только обладает виртуозной техникой, позволяющей ему преодолевать самые большие трудности, но что это настоящий музыкант, глубоко проникающий в замысел произведения композитора, обладающий высокой культурой и тонким вкусом. Характерная деталь: музыканты оркестра «Концертного общества», которые уже на репетициях имели возможность оценить талант Когана, после концерта встали и присоединили свои аплодисменты к овациям слушателей. Коган не побоялся выбрать для своего первого выступления такие трудные произведения, как соль-мажорный концерт Моцарта, концерт Брамса, который французские меломаны знают так же хорошо, как и симфонии Бетховена, и, наконец, концерт Паганини. Концерты Моцарта и Брамса имели большой успех, но исполне-

³ «Советская культура», 1955, 5 марта.

нием концерта Паганини Коган буквально потряс слушателей»⁴. Однако публика, по отзывам газет, аплодировала не только выдающемуся мастерству скрипача, но и «выражала правомерно свой восторг советской культуре». И не случайно обозреватель еженедельника «Карфур» поставил вопрос: почему в Советском Союзе имеется столько скрипачей высокого класса? И объяснил это наличием особой русской инструментальной школы, существенной чертой которой является воспитание исполнителя — «человека с умом и сердцем, которого всегда чувствуешь за инструментом»⁵.

Второй концерт артиста транслировался по национальному радио. Затем последовали триумфы в Тулузе, Марселе, Каннах, записи на пластинки. Многочисленные встречи и знакомства с артистами и музыкантами, восторженными поклонниками его таланта, особенно с Ж. Кальве — ныне постоянным президентом жюри конкурса имени Жака Тибо, критиком Э. Журдан-Моранж, членами консерваторского оркестра оставили незабываемые впечатления в душе артиста. Все свободное время было отдано многочисленным музеям — Лувру, музею Родена и другим.

Во Франции Леонид Коган сделал одно из самых ценных приобретений: ему предложили купить скрипку знаменитого итальянского мастера Гварнери дель Джезу 1726 года изготовления. На скрипке этого же мастера играл Паганини. Артист приобрел инструмент, открывший перед ним новые звуковые возможности интерпретации, а позднее обменял его на другой, еще более привлекательный инструмент того же мастера, работы 1733 года.

⁴ Сориа Ж. Концерты Леонида Когана во Франции. — Там же.

⁵ Там же.

Затем последовали выступления в Англии. Его дебют в Лондоне был встречен с энтузиазмом слушателями и критикой. К его приезду журнал «Music and musicians» выпустил номер с его портретом на обложке, анонсом о его выступлениях и краткой биографией. Впервые именно в Лондоне Коган исполняет концерт № 2 Прокофьева.

В середине 1956 года с искусством Леонида Когана знакомятся слушатели стран Латинской Америки: Аргентины, Чили и Уругвая. Гастроли начались концертом в Буэнос-Айресе в театре «Колон», вмещающем 3,5 тысячи человек. «Когда я вышел на эстраду, — вспоминает скрипач, — зал был не полон. Мне объяснили, что сбор в Южной Америке зависит не от рекламы, какой бы броской она ни была, но от реальной известности артиста. Публика не верит рекламе. Прекрасная акустика зала делала игру в нем истинным наслаждением». Уже после первого концерта восторг публики и отзывы прессы были настолько единодушны, что последующие выступления скрипача проходили при переполненных залах.

После каждого концерта, как писал Коган, «завязывались оживленные беседы с представителями музыкальной общественности Аргентины. Говорили о многом... о музыкальной жизни в СССР, о постановке музыкального образования, о труде и быте наших музыкантов. Многих интересовало, можно ли аргентинцам учиться в советских консерваториях? Я отвечал на этот поток вопросов как можно обстоятельнее»⁶. Памятными остались встречи с музыкантами и артистами — Хуаном Хосе Кастро — главным дирижером национального ор-

⁶ Коган Л. Пять недель в Латинской Америке. — «Советская культура», 1956, 18 октября.

кестра, крупным музыкантом и композитором, певицей Лолитой Торес. У Когана до сих пор сохранились кинокадры, снятые им в доме прославленной артистки.

Газеты называют Когана «великим виртуозом» («Ла пренса»), «одним из самых замечательных музыкантов современности» («Ориентасьен»), отмечают оригинальность его интерпретации, привлекательность артистического темперамента.

Коган был первым советским артистом, выступившим в Чили. Это и радовало, и тревожило. «Но все волнения немедленно улеглись, как только мы спустились по трапу на землю. Нас встретили представители Чилийско-советского института, члены парламента, деятели искусства и литературы, среди них был также поэт Пабло Неруда»⁷. Концерты в Сантьяго прошли с огромным успехом.

Большое впечатление на скрипача произвела природа Чили, красота ее столицы, искусство ее артистов, в особенности мастерство исполнительницы народных чилийских песен Маргот Лайолы.

Но самым ценным стало общение с замечательным чилийским поэтом Пабло Нерудой. Беседы с этим мудрым, удивительно добрым и чутким человеком о судьбах искусства, о судьбах человечества запомнились на всю жизнь. Остался в памяти артиста и его поэтичный дом, комната с проросшими сквозь нее деревьями. В раскрытую дверь был виден бурлящий трехметровой ширины водопад, с грохотом низвергающийся вниз. С застекленной веранды второго этажа развевался замечательный вид на горы. Неруда пел много чилийских народных песен под аккомпанемент гитары. Это был

⁷ Коган Л. Пять недель в Латинской Америке. — «Советская культура», 1956, 18 октября.

веселый, добрый, с большой буквы Человек, который замечательно относился к нашей стране, — говорит скрипач.

Последняя страна — Уругвай. Программы включают произведения только русских и советских композиторов. Впервые здесь прозвучал скрипичный концерт Хачатуряна, высоко оцененный критикой. Уругвайская газета «Эль Паис» отмечала: «Знакомство Запада сначала с Давидом Ойстрахом, а затем с Леонидом Коганом является достаточным для того, чтобы заявить о наличии русской скрипичной школы исключительных дарований. Трудно найти у нынешних скрипачей сочетание таких совершенных качеств, которыми обладают Ойстрах и Коган, такое полное овладение всеми виртуозными средствами, соединенными с замечательно чистым и исключительно певучим звучанием»⁸. Находясь в столице Уругвая Монтевидео, Коган почувствовал огромное уважение местных музыкантов и к советским композиторам и исполнителям, и к советской педагогической школе: «К нам в отель пришел уругваец со своим восемнадцатилетним сыном и просил прослушать игру юноши. Последний оказался подающим большие надежды скрипачом, о нем даже писали в газетах. Отец просил моего содействия в приеме его сына студентом Московской консерватории. — Я хочу, чтобы мой мальчик, — сказал он, — получил настоящее музыкальное образование»⁹.

Труднейшие пять недель гастролей позади. Подводя итоги, Коган писал: «если эта поездка хоть немного сблизила тысячи людей, с которыми нам

⁸ «Советская культура», 1956, 17 мая.

⁹ Коган Л. Пять недель в Латинской Америке. — «Советская культура», 1956, 18 октября.

довелось общаться в этих странах, с нашим народом, значит, советское искусство идет в ногу с жизнью. А наша жизнь—жизнь огромной трудовой семьи советских народов — целиком посвящена укреплению мира и творческому созиданию»¹⁰.

Летом Коган дает концерты в Греции. Особенно впечатляющими остались воспоминания об исполнении концерта Брамса с Афинским симфоническим оркестром в древнем театре «Ироду Аттику» у подножья афинского Акрополя под открытым небом. Мрамор скамей амфитеатра, ниши, где когда-то стояли прекрасные статуи, колонны, над которыми пронеслись тысячелетия, вся обстановка создавала неповторимую атмосферу, как бы перекидывала мост от седой старины в современность. Очищающее дыхание древнегреческой трагедии, разыгрывавшейся на этих подмостках, удивительное совершенство античного искусства влияло и на исполнение, привносило в него иные мерки. Артист вспоминает «совершенно необычную, фантастическую акустику двухтысячного амфитеатра, поразительно точно рассчитанного древними архитекторами, всю ситуацию, вызывающую иное артистическое самочувствие: необычайная тишина южной звездной ночи, с одной стороны, а с другой — эффект текучести звучания, когда звук как бы сам уходил из-под смычка, пальцев и несся в амфитеатр, создавая настроение особой слитности с публикой, всем окружающим, природой».

Игра Когана нашла быстрое и безусловное признание за рубежом не только потому, что артист начал там концерттировать уже вполне сложившимся музыкантом, получившим богатый опыт выступлений, общения со слушателями. За феноменаль-

¹⁰ Коган Л. Пять недель в Латинской Америке.

ным виртуозным мастерством всегда проявлялось у Когана и главное — ощущение огромной духовной силы, напряжения творческой мысли, благородства и простоты выражения.

Мироощущение советских людей, их оптимизм, преломляясь в его искусстве, несли слушателям высокую эстетическую радость, яркое, полноценное восприятие мира, поднимали их духовно. Пафос созидания, жизнеутверждения, страстности, высокая этичность творчества скрипача убеждали в торжестве истинных идеалов, в духовной силе нового мира, раскрепощающего творческие способности человека.

Интенсивные гастроли, непрерывное творческое напряжение не лишили артиста времени для обновления репертуара. Также необходимо было уделять внимание поддержанию должной исполнительской формы. Коганом в 1955 году задумывается, а в сезон 1956—57 годов осуществляется исполнение цикла скрипичных концертов. В советском скрипичном искусстве он по праву принял своеобразную исполнительскую эстафету после аналогичного цикла концертов, данных Ойстрахом в 1946—47 годах.

Но если Ойстрах в своем цикле оставил в стороне виртуозные концерты прошлого и сконцентрировал внимание на скрипичной классике и современных произведениях, то Коган построил программу цикла по другому. Центр тяжести был перенесен им на концерты XVIII—XIX веков, как классические, так и виртуозные, и на русскую и советскую классику. Он расширил рамки своего репертуара, впервые исполнив концерты Нардини, Бетховена, Пятый концерт Моцарта, можно приба-

вить к ним и Первый концерт Шостаковича, исполненный несколько позднее.

Всего в шести программах сезона 1956—57 годов было охвачено восемнадцать самых значительных концертов и крупных пьес с аккомпанементом оркестра мирового скрипичного репертуара от Вивальди до Прокофьева. Решив эту гигантскую творческую задачу, Коган доказал, что является исполнителем мирового класса, принадлежит к самым избранным артистам. То был закономерный этап. Еще один рубеж был преодолен, завоевана еще одна вершина исполнительского мастерства. И здесь дело не столько в расширении репертуара, но в овладении иными масштабами видения, постижения, слышания, нахождения внутренних связей различных стилей.

«Опыт исполнения цикла концертов, — отмечал скрипач, — мне очень многое дал, не говоря уже о том, что некоторые концерты я играл впервые и иначе бы руки до них не «дошли» и я бы их не выучил. Я использовал этот цикл, таким образом, в частности, и для развития своего репертуара». Работа над циклом скрипичных концертов повлияла на изменение интерпретации Коганом камерных сочинений. Новыми красками заблестало, укрупнилось исполнение сонат Баха, Бетховена, Брамса, Прокофьева. Но особенно ярко изменились творческие масштабы трактовки Коганом Первого концерта Шостаковича, который с тех пор становится наиболее впечатляющим произведением его репертуара. «Я безгранично люблю это произведение, — говорит скрипач. — После первого исполнения концерта Ойстрахом я долго вслушивался в эту музыку. Несколько лет я все слушал и слушал. Концерт все более прояснялся у меня в голове и, если можно так сказать, в душе. Затем я решился и сыграл

это грандиозное полотно, в котором поразительно отражен весь объем человеческих переживаний и всего того, что происходит вокруг нас. Но прошло еще несколько лет, пока я не пришел для себя к твердому убежденному исполнительскому пути в концерте».

С прославленным советским композитором у Когана к этому времени установился творческий контакт. Он укрепился в начале 1958 года, когда Коган записывал вместе с автором 4 прелюдии (в обработке Д. Цыганова). Для оценки стиля скрипача чрезвычайную важность имеет статья Шостаковича «Талантливый артист», опубликованная в газете «Правда». Шостакович писал:

«Леонид Коган бесспорно является одним из самых блестящих представителей той славной плеяды наших музыкантов, которая завоевала мировую славу советскому исполнительскому искусству. Поразительна техника этого скрипача, глубоко впечатляет его изумительный по красоте и многообразию тембров звук. Но технику Л. Когана не замечаешь: не только потому, что он так легко справляется с труднейшими виртуозными задачами, а потому прежде всего, что все богатейшие ресурсы скрипичного мастерства он подчиняет глубокой мысли, совершенной трактовке художественного содержания музыки.

Свое недавнее выступление в Большом зале консерватории Л. Коган посвятил скрипичным концертам Моцарта (G-dur), Бетховена и Брамса — произведениям очень разным по стилю и содержанию. Порой к музыке Моцарта некоторые исполнители относятся как к музейной ценности. Эту неверную точку зрения опровергает игра Л. Когана. Он трактует Моцарта, как нашего современника, — увлеченно, горячо, без какого-либо взлета стилиза-

ции и в тоже время с подлинным проникновением в стиль музыки великого классика XVIII века.

Вдохновенно был исполнен концерт Бетховена. Богатство мелодии, оригинальные находки в музыкальном языке, задушевная лирика, глубокое содержание концерта — все это произвело в исполнении скрипача сильнейшее впечатление. Самой высокой похвалы заслуживает также глубокая трактовка труднейшего концерта Брамса — одного из лучших произведений мировой скрипичной музыки...

Трудно «умом холодных наблюдений» анализировать столь совершенное искусство, как исполнительское мастерство Леонида Когана. Чувство огромной благодарности испытываешь к нему за наслаждение, которое переживаешь, входя вместе со скрипачом в прекрасный, человеческий мир музыки»¹¹.

В последующие годы у Когана разворачивается творческое содружество с многими советскими композиторами. Его искусство стимулирует создание многих новых интересных произведений, в которых в той или иной степени оказались запечатленными черты стиля скрипача.

Многие годы Когана связывает дружба с композитором Т. Хренниковым. Его музыка — жизне-радостная, стремительная, красочная — еще с детства увлекала его, была близка по эмоциональному накалу. Очень хотелось, чтобы композитор, сам блестящий инструменталист, создал что-либо для скрипки. Коган пишет: «Помню, однажды я осторожно намекнул Тихону Николаевичу: вот было бы хорошо, если б он написал концерт для скрипки. Хренников тогда ответил: „Я думаю об этом и, по-

¹¹ Шостакович Д. Талантливый артист. — «Правда», 1959, 29 апр.

жалуй, это намерение осуществлю". И вот, спустя довольно короткое время, он действительно написал скрипичный концерт и предложил мне исполнить его. Надо сказать, что совместная работа по подготовке премьеры доставила мне большую творческую радость. И сам Тихон Николаевич, помнится, был страстно увлечен подготовительной работой, помогал мне, увлекая своей музыкой, своим распахнутым сердцем, свежими мыслями. Человек столь редкой эмоциональности может, не сомневаясь, увлечь не только музыканта, но кого угодно, даже самого «немузыкального» человека своим неподдельным вдохновением, желанием и умением великолепно показать, как он сам слышит свою музыку, как она, по его мнению, должна звучать. И это полностью нашло воплощение в Скрипичном концерте — ярком, задорном»¹².

«Я не ошибусь, — добавляет артист, — если скажу, что это сочинение посвящено юности, имеет определенную программу. Мне доставляет большое удовольствие исполнять этот концерт». «Посвящается Леониду Когану» — написано над нотами концерта. Это посвящение — и огромное доверие скрипачу, его рукам, его умению, его пониманию, и большая благодарность за его искусство. В настоящее время Хренниковым создается Второй скрипичный концерт — и вновь для Когана, его скрипки.

Посвятил Когану скрипичный концерт и М. Вайнберг. «Этот замечательный четырехчастный концерт всегда вызывает у меня волнение, — говорит скрипач, — доставляет радость музыкальностью и необычайным композиторским мастерством. Концерт предельно насыщенный и трудный. Его слож-

¹² Коган Л. Чарующая музыка. — «Советская музыка», 1973, № 7, с. 18.

ная полифоническая ткань сплетается в единое художественное целое — прекрасное и впечатляющее».

А. Хачатурян пишет для Когана сверкающий всеми красками скрипичный «Концерт-Рапсодию». Хачатурян говорит: «Когда я задумал создать второй цикл инструментальных концертов — на этот раз Концертов-Рапсодий — первый из них я написал и посвятил именно Когану. Работая над этим сочинением, я все время имел в виду его могучий талант, его понимание музыки, его изумительный красочный звук, техническое мастерство. Когда концерт был окончен, я показал его Когану, и этот исключительно умный, проницательный человек, удивительно разбирающийся в вопросах музыки, кое-что посоветовал мне весьма интересное. Ну и конечно, первое исполнительское прочтение концерта целиком принадлежит ему»¹³.

Посвящен Когану и концерт К. Караева. «Работали мы над концертом много, — говорит скрипач. — Обращение автора к современному стилю было для меня неожиданно и интересно. Концерт получился замечательный: очень контрастный, эмоциональный, несмотря на то, что он предельно современен по языку. Работа с автором доставила мне, как исполнителю, истинное удовольствие. Меня удивило знание им скрипки, ее возможностей».

Для Когана создавались и два скрипичных концерта Л. Книппера, соната для двух скрипок Вайнберга, Концерт Бунина и много других интересных произведений. Он дал им первую интерпретацию, стал их пропагандистом. Со многими из них он впервые знакомит слушателей зарубежных стран.

¹³ Сообщено в личной беседе с автором.

Так, с Хачатуряном Коган впервые исполняет Концерт-рапсодию в Париже, в Японии, на Кубе. Во время концерта в Гаване «взаимные симпатии кубинского и советского народов, казалось, достигли самого высокого накала, в этом была и огромная доля таланта Л. Когана, солировавшего в скрипичном концерте»¹⁴.

В новых произведениях, как никогда раньше, проявился, обострился стиль Когана как современного скрипача, через сердце которого, как у поэта, проходит «трещина мира» (Гейне). После одного из концертов писалось: «Любите ли Вы музыку? Станный вопрос. Если бы вы спросили об этом у тех, кто пришел на концерт Л. Когана, на вас посмотрели бы с удивлением. Посмотрите на сосредоточенные лица и слушайте, слушайте... невозможно быть равнодушным к сиянию солнца, к человеческой доброте, радости, любви. Вы слышите, как в звуках волнуется кровь вдохновенного сердца художника, как бьется, тревожится его мысль... Мужественная, четкая, волевая мысль исполнителя, за которым стоит образ человека сегодняшнего дня, человека — творца, пронизывает звучание каждого произведения»¹⁵.

Скрипач все шире включает в число исполняемых сочинений произведения советских композиторов. Они начинают составлять основу его репертуара. Среди них можно назвать концерты Мясковского, Ракова, Шебалина, Книппера № 1; Концерт и сонату А. Бабаджаняна, сонату С. Прокофьева для двух скрипок (которую он играет с

¹⁴ Макарова Н. Воля, вдохновение. — «Советская культура», 1963, 29 января.

¹⁵ Свиридкин В. Когда окончен концерт. — «Молодой ленинец», 1961, 8 октября.

Е. Гилельс), пьесы Г. Галынина, В. Овчинникова, В. Власова.

Разнообразятся и формы его выступлений. Еще в 1951 году состоялся дебют Когана в камерном жанре. В Малом зале консерватории выступило трио: Гилельс, Коган и Ростропович, названное критикой «трио виртуозов». Моцарт, Гайдн и Чайковский — какие грандиозные исполнительские задачи, какие разные стили! В трио Коган несколько меняет свой исполнительский почерк в связи со стремлением добиться целостности звучания. Обостряется ритм, появляются новые краски, тембры. Так, поразило слушателей в последнем менюэте трио ор. 3 № 1 достижение звучности клавесина. Артист гораздо большее внимание уделяет филигранности звучания, отточенности фразы. Общение с миром камерной музыки, игра с замечательными партнерами способствуют углублению художественного стиля артиста. Позднее был задуман и сыгран в Малом зале консерватории цикл редко исполняемых струнных трио Бетховена. В качестве партнеров выступают Ростропович и Р. Баршай, который и ранее «подключался» к их трио с Гилельсом (в памяти слушателей осталось прекрасное исполнение фортепианного квартета Брамса).

В начале шестидесятых годов возникает интересный скрипичный дуэт Леонида Когана и Елизаветы Гилельс. Дебют был ознаменован интерпретацией ряда прекрасных произведений. Среди них — первое исполнение Сонаты для двух скрипок Изай. Да и остальные сочинения — Телемана, Леклера и Шпора были неизвестны широкому слушателю. О первом выступлении дуэта в Малом зале рецензент писал: «Игра Л. Когана и Е. Гилельс была безупречной со стороны стиля исполнения, четкости штрихов, ритмической остроты. И что осо-

бенно важно — каждый из участников дуэта не потерял своей артистической индивидуальности. В интересной канонической сонате Телемана, в контрапунктических разработках Леклера, весь полифонический музыкальный «разговор» двух скрипок только выиграл оттого, что артисты «пели» своим, им только присущим, характерным звуком, в своей исполнительской манере. В сонате великого скрипача Изаи (впервые у нас исполненной) особенно сказались замечательная техника артистов. Особенно хочется отметить первое (и великолепное!) исполнение сонаты Вайнберга»¹⁶. С искусством дуэта вскоре познакомились и зарубежные слушатели.

Наступил 1965 год. На эстраде публика приветствует новый ансамбль с участием Когана. Вновь Малый зал Московской консерватории не смог вместить всех желающих попасть на концерт. Интерес был вызван и тем, что здесь впервые исполнялся концерт для трех скрипок Антонио Вивальди, и тем, что впервые вместе выступали Леонид Коган, Елизавета Гилельс и их двенадцатилетний сын Павел, ученик Центральной музыкальной школы.

При исполнении этого сочинения Коган «отошел в тень», исполняя партию третьей скрипки. Солировал же его сын. Ответственность — так максимальная, игра — так полноценная! «Спрятаться» за его спину он не позволяет ни своим ученикам, ни сыну, ни, особенно, партнерам. Со всех спрос по большому счету.

Позднее партнером Когана стала его дочь Нина — пианистка, чуткий и тонкий ансамблист.

¹⁶ Власов В. Дуэт скрипки в Малом зале консерватории. — «Вечерняя Москва», 1962, 20 января.

Концерты в различных городах нашей страны приносят артисту радость общения со слушателями. После выступлений в Сибири он писал: «Эти поездки нам необходимы. Они дают колоссальный эмоциональный заряд. Я давно не встречался с такой замечательной аудиторией»¹⁷.

Коган высоко ценит прекрасные оркестры нашей страны. Ему приятно играть в городах, имеющих прочные культурные традиции, сформированный вкус слушателей. Во время концертов в Горьком он говорил: «Я очень люблю бывать в вашем городе, где всегда встречаю чуткую аудиторию. Среди музыкантов Горький славится как город славных культурных традиций, имеющий немало музыкальных коллективов, известных далеко за пределами родного города. Мне, в частности, вспоминается поездка по городам Поволжья вместе с симфоническим оркестром Горьковской государственной филармонии»¹⁸. Слушатель, приходя на концерты Когана, всегда ждет встреч с большим искусством, познания новых граней его дарования. И артист не обманывает ожиданий. Он всегда неожиданный. От него ждут эмоциональности, он же покоряет удивительной логичностью замысла при сдерживаемых порывах артистического темперамента (исполнение в Одессе Чаконы Баха и Сонаты ми-бемоль мажор Р. Штрауса), и растерявшийся рецензент отмечает, что «исполнительская манера его очень скромна и сдержанна»¹⁹.

И правомерно после его концертов в Риге рецензенты отмечали, что о Когане много писали и у нас, и за рубежом. Но, думается, исчерпывающей

¹⁷ «Советская культура», 1967, 16 марта.

¹⁸ «Горьковский рабочий», 1962, 15 февраля.

¹⁹ Зоммерфельд И. Концерт Леонида Когана. — В газ. «Знамя коммунизма», 1959, 31 марта.

характеристики когановского исполнительского мастерства нет, да и не может быть — ведь он находится в состоянии непрерывного творческого развития. Оценки даже трехлетней давности уже устарели. Так же устареют оценки, данные сегодня. И это — хорошо! Индивидуальность, переставшая развиваться, погибает, — мы знаем немало подобных примеров. Коган от этого застрахован — и надежно! — присущей ему высокой требовательностью к себе, постоянным творческим беспокойством, стремлением открывать все новые горизонты, проникать все глубже в природу, в суть исполняемых им произведений²⁰.

В 1965 году в творческой жизни Когана произошло событие огромной важности. Советская общественность, высоко оценивая вклад артиста в область инструментального искусства, общественную направленность творчества, выдвинула его кандидатуру на соискание Ленинской премии. Перед артистом встала задача в серии концертов продемонстрировать свои наивысшие художественные результаты.

В Москве 8 апреля Коган для ответственного выступления избрал концерты Моцарта, Бетховена и Шостаковича. Об этой программе композитор Вайнберг писал: «Глубокий, мудрый и светлый мир музыки Моцарта, Бетховена, Шостаковича раскрывается перед слушателями Леонидом Коганом. Этот мир проникает в их сердца, и никто не может остаться равнодушным. А когда смолкает последний звук, зал раскалывается от оваций.

Огромный успех! Настоящая слава! Они сопутствуют выступлениям советского скрипача не толь-

²⁰ Вайнберг М. Простота исполнительства. — «Голос Риги», 1965, 3 мая.

ко на его Родине, но и за ее рубежами. В чем секрет успеха, славы? Думаю, в его таланте, удивительном и своеобразном исполнительском облике, поистине нечеловеческой работоспособности и безграничной влюбленности в музыку и скрипку... В конце прошлого года Леониду Когану исполнилось сорок лет. Пришло время творческой зрелости, проявления всех душевных сил и возможностей. А они у него неисчерпаемы. Впереди большой путь, много радости и счастья у слушателей, и у нас, композиторов»²¹.

Затем последовало выступление в Кремлевском Дворце Съездов с Московским камерным оркестром. И вот — торжественный день вручения в Кремле Ленинской премии. Председатель Комитета по Ленинским премиям писатель Николай Тихонов отметил, что премии «свидетельствуют о новых замечательных достижениях в самых различных областях искусства... Ленинской премией отмечена деятельность выдающегося советского скрипача Леонида Борисовича Когана, который признан в настоящее время одним из корифеев музыкально-исполнительского искусства в мировом масштабе.

В исполнении Л. Когана можно услышать все шедевры мирового скрипичного репертуара. Особо велики его заслуги как неутомимого пропагандиста советской музыки. Он безукоризнен в своем удивительном мастерстве. Его игру называли «комбинацией чудес исполнительского искусства». Кажется, что для его скрипки нет ничего невозможного»²².

В своем ответном слове Коган сказал:

²¹ Вайнберг М. Простота исполнительства. — В газ. «Голос Риги», 1965, 3 мая.

²² Тихонов Н. Выдающиеся достижения социалистической культуры. — «Правда», 1965, 22 апреля.

«Я считаю эту награду не только своей. Ею отмечен труд и талант многих музыкантов и педагогов, коллег, которые помогали мне формироваться. Моему росту способствовала взыскательная аудитория советских слушателей. Без них я не мог бы стать тем, кем стал»²³.

Со всех концов страны и из-за рубежа скрипач получает в эти дни огромное количество поздравлений, писем. Ему пишут слушатели, покоренные его могучим искусством.

Ректор консерватории А. Свешников в эти дни отмечал: «Труднее всего говорить о человеке, которого хорошо знаешь. Какие-то его качества могут поразить стороннего наблюдателя, а для тебя они стали чем-то привычным, само собой разумеющимся. Я давно знаком с Леонидом Коганом. Мы близки с ним по совместной работе в консерватории. Меня уже не удивляет, что Коган, артист с мировым именем, прост, по-особому, органически скромн, что он очень добр и отзывчив на чужую беду. К этим качествам Леонида Борисовича каждый из нас привык в лучшем смысле слова. Но когда на концертной эстраде появляется Коган-скрипач, он в равной степени поражает и своих друзей, и тех, кому довелось услышать его в первый раз. Можно сказать без преувеличения: Коган покори́л массовую аудиторию. Он сделал это потому, что в его игре самый придирчивый профессионал не обнаружит и малейшего изъяна... Скрипку Когана слышали на всех континентах. Он всегда в пути, всегда спешит к людям, которым нужно его искусство. Успех и всемирное признание не превратили Когана в напыщенного и недоступного «мэтра». Совсем

²³ Подольская В. Чародей скрипки. — В кн.: «Лауреаты Ленинской премии 1965 года». М., 1965, с. 29.

недавно я видел его спешащим на очередной шефский концерт...

Как ответит Коган на присуждение ему высочайшей награды? Конечно, будет работать, еще более напряженно, еще более исступленно, чем раньше. Нет другого пути к совершенству. Коган — величайший труженик. Вне работы, вне повседневного труда его просто невозможно представить»²⁴.

Ленинская премия — высшая награда Родины — это признание заслуг искусства Когана перед народом. За его плечами — сотни концертов в крупнейших городах страны, гастрولي в 40 странах мира, более двух тысяч раз Коган выходил на эстраду, в притихнувший зал и вел за собой слушателей в прекрасный мир музыкального искусства.

С огромным энтузиазмом Коган отдается творческой работе. Впереди новые обширные планы. Он с удовлетворением отмечает: «Готовлюсь сыграть Концерт для скрипки с оркестром австрийского композитора Альбана Берга. Великолепный, масштабный концерт написал для скрипки молодой советский автор Александр Чугаев. Порадовал меня приятной новостью и композитор Кара Караев: он пишет скрипичный концерт. — Как видите, работы много. И, конечно, трудиться сейчас буду с удвоенной энергией. Премия имени великого Ленина — творческий стимул огромной силы»²⁵.

Однако, предельно требовательный к себе, артист лишь через полтора года вынесет на суд публики Концерт Альбана Берга! Концерт этот — последнее сочинение австрийского композитора — не исполнялся при его жизни. Произведение необыч-

²⁴ Свешников А. Удивительный смычок. — «Труд», 1965, 25 апреля.

²⁵ «Музыка больших чувств», — «Вечерняя Москва», 1965, 22 апреля.

ное по замыслу и своей форме, выразительным средствам, трагическому накалу (Берг озаглавил его «Реквием для Манон») стало интереснейшей работой артиста. «Настоящими героями вечера были скрипач Леонид Коган и дирижер Геннадий Рождественский, — писал Г. Кухарский. — У слушателей осталось приятное и редкое чувство абсолютного слияния исполнителя с оркестром, Леонид Коган еще раз убедительно показал, что он бесспорно один из самых выдающихся скрипачей нашего времени.

Может быть, в концерте Берга солисту и оркестру чуть-чуть недоставало свободы, полета. Но не следует забывать, что это труднейшее сочинение исполнялось впервые. Мы, вероятно, много раз будем слышать его, но они — оркестр, дирижер и скрипач — сыграли его для нас впервые»²⁶.

Подводя итог 1965 года, Коган говорил, что год «оставил о себе много приятных воспоминаний. Главная радость, от которой и сейчас трудно опомниться, — это, конечно, Ленинская премия... Много играл — и у нас в стране, и за рубежом... Из этих сотен концертов одними доволен, другими не очень... Приятно, что моя ученица, 15-летняя японка Ёкко Сато, имела большой успех на родине вместе с Тихоном Хренниковым, чьи произведения исполняла. Много жду и от остальных одиннадцати учеников, хотя и не без чувства вины перед ними: ждать учителя с гастролей большую часть года — не лучший вариант учебы... Впереди много новых поездок. Год шестьдесят шестой — это новые программы, подготовка и проведение очередного международного конкурса имени Чайковского, год сто-

²⁶ Кухарский Г. Первые концерты сезона. — «Известия», 1966, 5 октября.

летнего юбилея Московской консерватории. С удовольствием готовлю очень оригинальную и талантливую сонату Овчинникова. К концу марта вместе с женой и сыном, вероятно, выступим с премьерой концерта для трех скрипок с оркестром итальянца Франко Манино, известного современного композитора, пианиста и дирижера и, между прочим, большого друга нашей семьи. Концерт он написал недавно, посвятил нам троим... Хочу, чтобы увеличилось по крайней мере вдвое число слушателей, не обязательно моих, но обязательно Большой Музыки. А если втрое и сверх того чуточку, было бы еще лучше»²⁷.

Активное участие принял Леонид Коган в праздновании 100-летнего юбилея Московской консерватории — *alma mater* скрипача. На торжественном концерте прозвучал концерт Вивальди для четырех скрипок в необычном составе — Давид и Игорь Ойстрахи, Леонид и Павел Коганы! Отцы и сыновья, старое и новое поколение скрипачей, разные стили, но единая советская школа, единые реалистические принципы! «Вот уже 32 года, с девятилетнего возраста я дышу творческим воздухом Московской государственной консерватории, — писал Коган. — С гордостью думаю о том, что в классах, где я занимался, а ныне преподаю, бывали величайшие гении русской музыки. Оглядываясь на прошедшие годы, я понимаю, что никогда не забуду замечательных, выдающихся педагогов и профессоров, столь много сделавших для меня. Не забуду моего любимого учителя, профессора А. И. Ямпольского, одного из самых крупнейших педагогов-скрипачей нашего времени. Московская консерватория — замечательное учебное заведение. Но

²⁷ «Известия». Приложение, 1966, 1 января.

полной ли мерой мы оцениваем это ежедневно, находясь в ее стенах? За рубежами нашей страны, во всем мире мы сталкиваемся с глубочайшим уважением, благодарностью и восхищением по отношению к Московской консерватории. Зарубежные музыкальные деятели признают нашу столичную консерваторию первой музыкальной академией мира, как по составу талантливых педагогов, студентов, так и по постановке педагогического процесса в целом. Учиться в Москве, в консерватории — это мечта всех молодых музыкантов мира. И это не случайно. Ведь почти на всех международных конкурсах музыкантов-исполнителей, проходивших начиная с двадцатых годов, — представители советской музыкальной школы неизменно выходили победителями. И подавляющее большинство лауреатов — воспитанники Московской консерватории. Я не мыслю себе жизни вне стен моей родной консерватории, где я был студентом, а сейчас стал профессором. Безмерно счастлив, что вместе со всеми моими коллегами могу принять участие в праздновании столетнего юбилея нашей гордости Московской государственной консерватории»²⁸.

1966 год был знаменателен для артиста и тем, что о его творчестве создается полнометражный кинофильм (киностудия Научно-популярного фильма, режиссер С. Райтбурт). Действие фильма сосредоточено на раскрытии Коганом музыки Концерта № 1 Шостаковича. Перед зрителями проходит почти весь текст сочинения. Аппарат пристально следит за выразительным лицом и руками артиста, подмечая малейшие движения исполнителя.

²⁸ Коган Л. В ореоле славы. — «Известия», 1966, 14 ноября.

Особенно впечатляет кульминация Скерцо, когда камера, следуя за нарастанием динамики, все больше и больше приближает к нам одухотворенное лицо скрипача, пока в кадре не остаются только его глаза и сверкающий, подобно сабле, смычок. Выразительные портреты слушателей тонко подчеркивают связь скрипача и воспринимающих его искусство. В фильме зритель видит скрипача и в домашней обстановке, и занимающимся с японской скрипачкой Ёкко Сато, и ведущим автомашину (его «хобби»), и на репетиции Концерта для трех скрипок Манино. Психологическое раскрытие характера творчества Когана, художественного «я» артиста позволяет зрителям глубоко проникнуть в его внутренний мир, прикоснуться к «тайнам» его искусства.

Затем Коган выступает в необычном для себя амплуа — в качестве официального оппонента на защите кандидатской диссертации автора этих строк о выдающемся польском скрипаче Кароле Липиньском. Не скрою, мне казалось, что нелегко будет уговорить артиста выступить оппонентом, учитывая его занятость. Я приготовил много убедительных аргументов, но Коган неожиданно легко согласился. Вопросы исследования исполнительского искусства оказались ему очень близкими. Творческие взаимоотношения Липиньского с Паганини и Венявским заинтересовали Когана. Ведь в его библиотеке накоплена богатая литература о скрипачах («я собираю все, что касается Паганини»). Вспомнилась, видимо, и работа над собственной диссертацией, интерес к романтическому искусству XIX века. Волнение артиста на трибуне во время защиты было заметно всем («я никогда не волновался на эстраде так, как здесь» — признался он после). Но тихим голосом он говорил слова, не

часто раздающиеся в Ученых советах — слова великого художника о другом великом художнике, его предшественнике и во многом единомышленнике: «Мы — скрипачи — знали, что Липиньский был выдающийся скрипач, соперник Паганини, достаточно пробежать глазами его произведения. Но подробности его биографии, особенности исполнительского стиля, композиторского творчества мало кто знал. А знание это очень важно для нас — исполнителей. Оно может многое нам дать». Коган высказал также интересные мысли о репертуаре скрипача, о связях его творческого стиля и стиля Паганини.

Искусство Когана находит восторженный прием в странах социализма, где он постоянно выступает. Слушатели Польши и Болгарии, Чехословакии и Германской Демократической республики рукоплещут мастерству артиста. «Виртуозом высшего класса» назвали Когана в Болгарии. Рецензент газеты «Труд» писал: «Исключительные инструментальные возможности и огненный темперамент, какие отличают искусство Когана, — воздействуют неотразимо. Но это только одна сторона дела, в значительной степени внешняя, показная. Более ценным у него является глубокое проникновение в суть исполняемых произведений, стремление раскрыть их богатое идейно-эмоциональное содержание, что делается им со свойственной ему характеристичностью и целостным охватом конструктивной формы»²⁹. Другой рецензент отмечал, что «по совершенству художественного выражения и силе воздействия искусство

²⁹ Лечев А. «Виртуоз высшего класса». — «Труд», 1964, 6 марта.

Леонида Когана поднимается до вершин, доступных лишь тем, чьи имена оставляют светлый след в истории музыкальной культуры»³⁰.

После концертов в Чехословакии рецензент газеты «Вечерник» писал: «Коган не принадлежит к тому типу артистов, которые свой творческий вклад в интерпретацию подчеркивают излишним нажимом. Его подход к трактовке иной и такова вся его жизнь. Способ, каким он интерпретирует Бетховена, является результатом, которого он достигает предельным напряжением всех своих сил»³¹.

С большим волнением Коган выступает в Германской Демократической республике — Берлине, Дрездене, Галле, Фрейбурге и особенно в Лейпциге — городе, где жил и творил Бах. Он с благоговением стоял в Томас-кирхе, слушал орган, на котором играл великий музыкант. Уже тогда у Когана возникает мысль о монографическом прочтении всего скрипичного творчества Баха, мысль, которую он осуществил в 1972—73 годах.

В Варшаве Коган любит восстановленным старинным центром, который он застал в 1947 году на пути в Прагу в развалинах. Побывал в поэтичном домике Шопена, концертировал в Люблине — на родине Венявского. Польские слушатели с восторгом встречали артиста, видя в его искусстве продолжение традиций великих скрипачей прошлого. В рецензиях отмечалось, что искусство Когана привлекает прежде всего своей гуманистичностью, высокой этичностью, его пение — подлинно славянский образец задушевности. Романтические черты стиля Когана оказались близки музыкальному вкусу польских слушателей, воспитанному на

³⁰ «Советская культура», 1968, 27 февраля.

³¹ «Večerník», 1971, 21 декабря.

произведениях Шопена, Моношко, Венявского, Шимановского.

Особое значение в творческой биографии артиста имели гастроли в США. Выступления Когана ожидали с нетерпением — ведь он был здесь вторым советским скрипачом после блистательных концертов Ойстраха в 1955—56 годах. Ответственность была велика. Неизбежны были сравнения его игры и со стилем Ойстраха, и с искусством многих выдающихся скрипачей современности, живущих в Америке, главным образом воспитанников русской скрипичной школы — Я. Хейфецом, М. Эльманом, И. Стерном, Н. Мильштейном и другими. Для дебюта Коган выбрал концерт Брамса — произведение, где особенности его таланта проявлялись наиболее ярко.

В начале 1958 года Леонид Коган вместе с Елизаветой Гилельс выехали на гастроли в Соединенные Штаты Америки и Канаду. Первый концерт скрипача состоялся 10 января в Бостоне. Оркестром дирижировал знаменитый П. Монте. Газета «Крисчен Сайнс Монитор» писала: «Коган поистине экстраординарный скрипач, играющий без какого-либо манерничания... В исполнении Брамса поразило богатство различных оттенков звука и разнообразии вибрации. Его игра не только наэлектризовывала слушателей. В ней было нечто большее — наполненность исключительной человечностью, и это давало глубочайшее удовлетворение»³².

После блестящего выступления Когана в крупнейшем концертном зале Нью-Йорка Карнеги-холл музыкальный критик писал в газете «Нью-Йорк таймс»: «Коган — художавый человек невысокого

³² Rogers H. Kogan at Symphony. — В газ. «The Christian Science Monitor», 1958, 11 января.

роста. Он в свои тридцать лет выглядит юношей. Когда он вышел на сцену в Карнеги-холл с Пьером Монте и оркестр заиграл вступление, он казался нервным, таким, каким не мог не быть выступающий здесь впервые. Но после первых ударов его смычка по струнам вы уже находились во власти его голоса... Известный обозреватель, который слушал Когана в Европе несколько лет тому назад, сказал, что это экстраординарный талант, но что ему требуется зрелость. Коган достиг сейчас этой зрелости... Звук и техника, как главные действующие лица, были менее всего заметны в его исполнении. Громадный художественный темперамент Когана всегда находится под его контролем»³³.

Критик Луи Бианколли писал об исполнении Коганом Концерта Брамса: «Русские достигли нового успеха на музыкальном фронте, на этот раз в исполнительском «прочтении» Коганом скрипичного концерта Брамса... Коган — артист первого ранга, одаренный всем тем, что создает великого интерпретатора. Начать хотя бы с того, что его техника так совершенна, что едва ли заметна в превосходном слиянии глубины и чувства в его поэтическом воспроизведении брамсовской классики... Свобода игры в наиболее сложных местах заставила бы затаить дыхание, если бы не погружение в нечто более значительное, в то, что превращает ноты в высокую гармонию красоты и чувства... Вряд ли кто-нибудь, кроме самого Брамса, так же уверенно чувствовал бы себя в этом отношении в сегодняшнем концерте... Коган обладает звуком, одним из наиболее светлых и утонченных среди лучших скрипачей мира, звуком, который может

³³ «New York Times», 1958, 19 января.

передавать и передавал любой поворот мысли Брамса... Мы знакомы с интерпретацией Коганом других концертов и композиторов. Его исполнение сочинений Брамса упрочило его положение классика в высшей степени сильного и цельного»³⁴.

Коган с огромной признательностью вспоминает о дирижере Пьере Монте: «Какой это был великий музыкант и человек! Сам бывший скрипач, он дирижировал без партитуры, делал очень немного жестов кистями рук, но играть с ним было одно наслаждение, настолько тонко он чувствовал солиста, так помогал ему в воплощении сочинения».

Важным для характеристики стиля Когана был отмеченный критикой углубленный серьезный стиль интерпретации без всяких уступок публике, без каких-либо признаков виртуозного увлечения, что предопределило, в конечном счете, огромный успех у слушателей: «Коган — редкий случай среди артистов-исполнителей: музыкальнейший из музыкантов, он имеет в то же время грандиознейший успех у публики»³⁵ Овации после концерта Когана в Карнеги-холл длились 18 минут.

Во встречах с замечательными музыкантами воскрешались в его памяти звучания грамофонных записей. Волнение сжимало сердце, когда в артистическую после концерта входили всемирно известные музыканты. Суровый, величественный Хейфец предстал простым занимательным собеседником. Интерес — взаимный, вопросы — встречные. Его безукоризненная, отточенная русская речь (он даже в отдельных местах уточнял выражения волнуемого Когана!), спокойная манера поведения, умудренность опыта покорили Когана. Они внима-

³⁴ «New York Tellegram and Sun», 1958, 20 февраля

³⁵ «Los Angeles Mirror News», 1958, 20 февраля.

тельно, оцениваяюще жадно вглядывались, вслушивались друг в друга, пытались ощутить неуловимую смену уходящего нарождающимся. И яснее ощущалась в присутствии легендарных артистов неизмеримая сложность задач, ждущих решения...

По словам Когана, «встречи с Яковом Хейфецем вызывали огромное волнение. Он принял меня в своем доме, расположенном в горах, неподалеку от Беверли Хилл (Калифорния). Мы говорили о музыке, и все же чувство волнения сковывало меня настолько, что и половины вопросов, на которые хотел я получить ответ и которые меня водновали, на первой встрече не удалось задать. На следующий день у меня в Лос-Анджелесе был сольный концерт — Хейфец мне сказал, что простужен и, к сожалению, на концерте быть не сможет. Позднее оказалось, что на концерте он все же был, но, зная, как все скрипачи относятся к его присутствию в зале, просто пощадил мое состояние и волнение на эстраде! За что я ему был безмерно благодарен.

И впоследствии мы много раз встречались. Это — удивительный артист, с именем которого связана блистательная страница скрипичного искусства XX века. У меня всегда такое ощущение — и когда я его слышал в Москве, и во время совместных музицирований, играя с ним квартеты у него дома, — что он родился со скрипкой и смычком. Пожалуй, ни один педагог в мире не смог бы его «испортить». При этом я нисколько не умаляю заслуги Л. Ауэра, из класса которого он шагнул на мировую арену. Но от этого своего мнения я не могу отрешиться. Его гигантская артистическая натура, соединенная с неподражаемым природным скрипичным мастерством и удивительной гармоничностью исполнительского облика, почти не имеет себе равных.

Один юмористический случай поразил меня и раскрыл исключительное знание им скрипки. Как-то Хейфец решил исполнить в домашней обстановке в сопровождении фортепиано первую часть Четвертого концерта Вьетана. Но он сказал, что сыграет ее так, как ученик, плохо владеющий скрипкой, да еще и безумно волнующийся перед комиссией. Все присутствующие «умирали» со смеху. У него же ни один мускул не дрогнул на лице. Он играл «на полном серьезе». Настолько точно он знал все недостатки скрипачей, что его исполнение стало настоящей энциклопедией пороков, которые бывают при обучении мало одаренных учеников».

Встречи и беседы, совместное музицирование, минуты высокого творческого подъема. Навсегда осталось в памяти общение с убеленным сединами Михаилом Эльманом. Живой и подвижный, наделенный тонким чувством юмора, он уморительно точно копировал игру различных именитых виртуозов. В Нью-Йорке на одном вечере он играл для гостей. По словам Когана, «меня совершенно удивила прежде всего его необычайная любовь к музицированию. Перед нами в комнате стоял пожилой человек и играл классику и романтиков — Баха, Генделя; играл с огромной отдачей, с какой-то неистребимой жизненностью в каждом произведении. Поразителен был его бархатистый, широкий, певучий звук своеобразного тембра, замечательное владение смычком, настоящее скрипичное «bel canto». Это был целый концерт. Он был взволнован. Он пылал. Такое перевоплощение в момент достижения каких-то творческих высот — это поразило меня больше всего. Я не забывал, что Эльман был первым скрипачом, «прорубившим» окно русской скрипичной школы Ауэра в Европу и Америку. Если говорить о вкусовых моментах — для меня было

кое-что спорно, как говорится, немного старомодно, но безусловно чрезвычайно интересно».

Оставались памятными и встречи с Исааком Стерном, с которым Коган познакомился еще во время его выступлений в Москве. «Меня привлекает его могучий талант, — говорит Коган, — талант музыканта, артиста. Все его творчество исходит из музыки. Слушая его, забываешь, что на скрипке есть переходы из позиции в позицию, смена струн и другие технические вещи. Вместе с ним переживаешь большую музыку, которую он творит сегодня, сейчас.

Гастроли подходили к концу. Газеты и журналы наперебой помещали статьи и рецензии, сообщали факты биографии. Замечалось все: и манера играть, и манера отвечать на вопросы. Статьи пестрели сенсационными заголовками: «Игра русского скрипача вне мира сего» («Сан-Франциско Кроникл»), «Леонид Коган возбуждает бурю аплодисментов» («Чикаго дейли трибюн»), «Скрипичный стиль Когана отмечен высшим вкусом» («Кливленд курир»). Характерна рецензия на концерт в Чикаго: «Леонид Коган оказался достойным своей репутации. Его выступление вызвало бурю восторга. Он обладает техникой такого рода, которая дает пищу для легенд о скрипачах, заключивших сделку с дьяволом. Коган создавал божественные звучания, потрясая своих слушателей».

Мнение критики было единодушно: шеренга мировых артистов должна расступиться и принять в свои ряды выдающегося скрипача, равного им по мастерству. Это была крупнейшая победа артиста, победа серьезного, вдумчивого, содержательного стиля исполнения, свойственного советской школе. Гастроли Когана в Соединенных Штатах Америки стали традицией. Он дает концерты там в конце

1960, начале 1961 года, затем в 1963, 1965, 1969, 1971 и 1973 годах.

В 1960 году особый интерес слушателей вызывал в первую очередь концерт № 1 Шостаковича. Карнеги-холл встретил появление на эстраде Когана громовой овацией. После концерта аплодисменты длились четверть часа! Его называли «аристократом скрипки». Шестьдесят дней длились гастролы. Артист говорил в интервью по возвращении в Москву: «Главное впечатление, которое я вынес, — это чисто американский, головокружительный темп моих выступлений. За 60 дней моего пребывания в США мне пришлось выступить более 20 раз. Особый интерес американских слушателей вызывали произведения Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича. Из всего многообразия новых знакомств, дружеских встреч и концертных выступлений более всего мне запомнился один день — 17 ноября. Я играл в Бостоне, и мой концерт транслировался всеми радиостанциями мира. В последнюю минуту я узнал, что моя игра будет передаваться и в Советский Союз. Не скрою, я очень волновался, зная, что меня слушают на Родине»³⁶.

Образное описание выступления Когана оставил советский представитель в Организации Объединенных Наций Н. Федоренко:

«Карнеги-холл, знаменитый концертный зал Манхэттена, переполнен нью-йоркскими любителями скрипичного искусства. Даже всю сцену пришлось заставить дополнительными стульями. Свободным остался лишь узкий «коридор» — проход к авансцене. Сегодня здесь не просто тысячи слушателей, которых влечет искусство. Среди публики

³⁶ Коган Л. Шестьдесят дней в США. — «Московская правда», 1961, 18 февраля.

множество музыкантов, композиторов, профессиональных критиков — завтра на страницах утренних газет читатели увидят их суждения о московском посланце. Собравшиеся восторженно приветствуют появление Леонида Когана, который едва пробирается между плотно сдвинутыми стульями. Впереди музыканта чуть заметно колыхнется в воздухе знакомая скрипка, которую он бережно пронесит над головами зрителей. Сделав поклон в сторону зала, Коган принимает привычную позу и на какое-то мгновение будто застывает в задумчивой неподвижности. Замирает и зал. Но вот ударом смычка по струнам скрипач, словно богатырским булатом, мгновенно рассекает царящую тишину, ввергая нас в мир благодных звуков, которые с немыслимой щедростью исторгает скрипка. И возникают образы, которые задевают наиболее чуткие нити сердца»³⁷.

Слушатели долго не расходились после окончания программы, включавшей произведения Баха, Генделя, Равеля, Прокофьева, требуя исполнения на бис все новых и новых произведений. И скрипач щедро откликнулся на просьбы. «Подлинным триумфом музыкального искусства», «комбинацией чудес исполнительского мастерства» назвали это выступление критики. Дружелюбная атмосфера выступлений Когана в Соединенных Штатах Америки была нарушена лишь в 1971 года. Определенная группа лиц делала тогда все возможное, чтобы сорвать выступления советских артистов, сорвать культурный обмен между двумя странами.

Коган рассказывает о концерте в Нью-Йорке: «Американские любители музыки, пришедшие на

³⁷ Федоренко Н. Т. Из зарубежных встреч. — «Иностранная литература», 1971, № 4, с. 243—244.

концерт, испытали на себе бесчинства распоясавшихся хулиганов. Эти хулиганы бросили в амфитеатре бомбу со слезоточивой жидкостью — аммиаком, — и еще четыре бомбы были вовремя изъяты полицией в партере. Полиции пришлось вывести часть публики из зала, и это кошунство произошло во время исполнения спокойной, элегической третьей части сонаты Брамса, первых двух частей сонаты Баха для скрипки соло. Вскоре газовая волна через партер докатилась до эстрады. Я заметил, что у многих слушателей в передних рядах партера выступили слезы, но чувство протеста и стыда за происходящее было настолько сильным, что никто из них не покинул зал. Концерт ни на минуту не прерывался. Я очень благодарен американской публике, которая еще раз показала, что она полностью отмежевывается от этих хулиганов и их действий. После концерта ко мне в артистическую комнату пришло много американцев, которые благодарили за концерт и выражали чувство возмущения и протеста против наглых действий хулиганов»³⁸.

Искусство Когана нашло восторженный прием и в стране с иными традициями — в Японии. Советских скрипачей там хорошо знали и по гастролям, и по записям на пластинки. Проводимая в Японии большая работа по музыкальному воспитанию детей, в том числе и обучению на скрипке с самого раннего возраста, тяга молодежи к музыке — все это отвечало и интересам Когана как артиста и педагога.

Концерты Когана газеты оценивают как одно из выдающихся событий музыкальной жизни Япо-

³⁸ Егоров Е. Алло, Чикаго! Рассказывает Леонид Коган. — «Советская культура», 1971, 4 февраля.

нии за послевоенные годы. Его называют «лучшим скрипачом мира среди молодого поколения музыкантов», «современным Паганини». Характерный случай произошел во время приезда артиста на концерты в Осаку — «на перроне станции его встречал оркестр юных скрипачей, насчитывавший свыше двухсот японских детей. Они исполнили в его честь Концерт для скрипки Чайковского, отдавая дань уважения музыканту и искусству его отечества»³⁹.

Во время гастролей Коган сообщал в газету «Литература и жизнь»: «До поездки в Японию мне очень много приходилось слышать о японской публике, встречаться с японскими музыкантами в Советском Союзе и Западной Европе. Но сейчас, когда я впервые выступаю в Японии с сольными и симфоническими концертами, я могу поделиться некоторыми впечатлениями. Прошло уже более половины поездки. Можно подвести некоторые итоги. Мне довелось выступать с концертами в городах Токио, Иокогаме, Осаке, Нагое, Саппоро и Мацумото. Впереди еще концерты в Кобо, Такарадзука и заключительные выступления в Токио. Японский слушатель очень хорошо понимает музыку, высоко ее ценит, прекрасно чувствует. Приятно видеть в залах много молодежи. После концертов в артистическую часто приходят люди совсем не музыкальных профессий. Они выражают свои искренние чувства дружбы и симпатии к Советской стране, к нашему народу.

Но само собой разумеется, что во время поездки нам больше приходится встречаться с представителями музыкальной общественности Японии, в частности, мы долго беседовали с прославленным

³⁹ Федоренко Н. Т. Цит. статья, с. 237.

японским дирижером Косаку Ямада. Очень теплая встреча была в скрипичной школе Токио, которую возглавляет профессор Сабуро Суми⁴⁰.

В начале 1963 года Коган вторично едет на гастроль в Японию. На этот раз он едет не один — с ним его ученица Ёкко Сато. Ее он слушал во время первых выступлений в Японии. Ему понравилась музыкальность девочки, волевые качества, страстное желание совершенствоваться. Коган предложил ей приехать в Москву и согласился с ней заниматься в Центральной музыкальной школе. Теперь Сато должна была продемонстрировать перед японской публикой достижения, которыми она обязана своему учителю.

В японских газетах отмечалось: «Ёкко Сато только 13 лет. И тем не менее эта девочка изумляет не только хорошим слухом, она удивительно музыкальна. Из всех одаренных детей Японии на нее возлагают самые большие надежды... Ёкко Сато дала сольный концерт. Ее скрипка звучала очень красиво. Техника ее исполнения совершенна. Необыкновенно богата ее музыкальная палитра. Она уже сейчас является скрипачкой первого класса»⁴¹.

О впечатлениях после выступлений Когана в Токио писал Федоренко: «...Крупнейший концертный зал Токио набит до отказа. Третий день аншлаги. Идут сольные концерты Леонида Когана, совершающего гастроль по Японским островам. Появление на сцене и первые ноты, раздавшиеся словно в безлюдной аудитории, берут в плен. Да, это тот музыкант, ради которого, видимо, и создавал свои скрипки легендарный Страдивариус. Из зву-

⁴⁰ Коган Л. На гастролях в Японии. — «Литература и жизнь», 1958, 28 ноября.

⁴¹ В кн.: Международный конкурс скрипачей им. П. И. Чайковского. М., 1966, с. 64.

ков, изначально простых и бесконечно богатых, рождается совершенное творение Д. Шостаковича, феноменального нашего современника и предвестника музыкальной культуры грядущего, — Концерт для скрипки с оркестром. И вместе с композитором и скрипачом мы ощущаем полноту соразмерности со временем этой музыки, свежесть чувств, которые будто ничему неподвластны. И невозможно уловить, в чем именно заключено это волшебство.

Замирают последние ноты Концерта Шостаковича, и многотысячная аудитория разражается шквалом оваций в честь композитора, скрипача, советского искусства, нашей музыкальной культуры. В этой восторженности — высокое признание великого ее масштаба»⁴².

Во время гастролей 1965 года Коган и его ученица принимают участие в творческих вечерах Хренникова. И позднее Коган неоднократно приезжает в Японию, дает сольные концерты со своей дочерью Ниной, слушает одаренных исполнителей, знакомится со своеобразной древней культурой Японии, ее традициями. Коган подчеркивает огромный и постоянный интерес слушателей к советской музыке, советским исполнителям: «снова и снова убеждались мы, что высшее счастье артиста — доносить до миллионов сердец красоту и силу искусства своей родины».

И снова в путь. «Покорена» еще одна часть света — рукоплещут мастерству скрипача Австралия и Новая Зеландия. Газета «Сидней морнинг геральд» писала: «Коган не нуждается в хвалебных эпитетах, но хочется заметить, что едва ли в мире существует сейчас скрипач большей культуры, чем он. Тонкость, изысканность, благородство его игры не-

⁴² Федоренко Н. Т. Цит. статья, с. 236.

превзойденны». После выступления Когана в Новой Зеландии в симфоническом концерте газета «Ивнинг пост» сообщала: «Сказать, что исполнение концерта для скрипки Бетховена было безупречным, явно недостаточно. Бетховен Когана был Бетховеном Бетховена».

Об этих гастролях Коган писал: «Даже мы, для которых аэродромы, отели, памятные встречи стали уже привычным делом, — даже мы были потрясены многообразием впечатлений, молниеносной сменой пейзажей, климата, городов, концертных аудиторий... Подобно людям всех стран мира, австралийцы живо интересуются жизнью, культурой, бытом нашей родины. Сколько и каких только вопросов не задавали нам и на торжественных приемах, и в коридорах отелей, и просто на улицах! Но, разумеется, прежде всего и больше всего — в артистических, после концертов... И чаще и настойчивее всего — как приехать в СССР? Как последовать примеру скрипачки Бэрил Мерн Кимбер, которой посчастливилось заниматься в Москве у Ойстраха?»⁴³. Когану был подарен альбом с репродукциями картин национальных художников. Он дает поэтичное описание того, что видит: «словно освещенная лучами острых, порой причудливых, великолепно контрастных красок, встает со страниц альбома природа Австралии с ее грандиозными лесными массивами и светлыми стремительными реками. ...Еще необычнее в своей экзотической живописности Новая Зеландия, «Край света», страна гейзеров и водопадов. Советская миссия в Веллингтоне расположена на высоком холме. Стоишь на площадке, а под тобой плывут облака. Очень красиво...»⁴⁴.

⁴³ Коган Л. В дальних странах. — «Советская музыка», 1962, № 12, с. 73—74.

⁴⁴ Там же.

Интересные творческие контакты возникли у Когана с итальянскими композиторами. Искусство артиста вызвало к жизни несколько новых интересных сочинений, обогативших современный скрипичный репертуар. Высокий эмоциональный накал его игры, напряженность творческой мысли покорили слушателей Италии. Даже пылкие итальянцы признали у Когана «горячую темпераментность его игры». В рецензиях отмечалась «совершенная техника» артиста и «исключительная звучность» его игры. Для творческой позиции артиста важна была и следующая рецензия: «Согласно установившейся традиции, делающей честь музыкантам социалистических стран, последовало обязательное произведение современного композитора — соотечественника, в данном случае Концерт для скрипки с оркестром Дмитрия Шостаковича. Способ, постоянство и верность, с которыми исполнитель в своих зарубежных турне знакомит публику с музыкой своего времени и своей родины, представляют собой активную и живую пропаганду, которая принесла желаемые результаты»⁴⁵.

«Бесспорно, — отмечал другой рецензент, — Россия является родиной самых великих современных скрипачей независимо от того, где они живут — на Западе, как Стерн или Менухин, или у себя на родине, как двое Ойстрахов и Леонид Коган»⁴⁶.

Большой резонанс в Италии имело и исполнение посвященного Коганам Концерта для трех скрипок итальянского композитора Манино под управлением автора. Концерт был написан специально для семьи Когана и посвящен им. Они же стали и первыми исполнителями яркого и оригинального

⁴⁵ «Il Messaggero», 1967, 24 апреля.

⁴⁶ «Momento Sera», 1967, 24—25 апреля.

сочинения, продолжающего традиции великих итальянских скрипачей прошлого. Не случайно в этом же выступлении трио Коганов исполнило концерт для трех скрипок Антонио Вивальди. Об этом исполнении критик писал: «к ощущению радости, которое излучают три части концерта Вивальди, примешивается ощущение и приятного удивления: в этом соревновании трех солистов не знаешь, кому вручить пальму первенства. Вероятно, Леонид Коган должен гордиться, что к его испытанному мастерству присоединяется мастерство его жены Елизаветы и юного сына Павла.

Такие же чувства должен был испытывать Франко Манино, познакомившись с трио Коганов и решив посвятить именно этой необыкновенной семье свое произведение, которое объединило бы их таланты и стимулировало состояние готовности к артистическому соревнованию. Так родился „Концерт для трех скрипок и оркестра”»⁴⁷.

В конце 1971 года Коган в Италии «выпускает в свет» новый скрипичный концерт, созданный при его участии и посвященный ему — Концерт В. Мортари. Концерт необычен по форме: поэма, три каприччо, каденция, лирическое интермеццо и заключительный финал. Называя Когана «волшебным исполнителем», газета «Иль Хемаджеро» писала: «Публика приняла продолжительными и бурными аплодисментами вчерашнее исполнение концерта, посвященного Леониду Когану Вирджилио Мортари... Замечательная личность выдающегося виртуоза Когана, который вчера бесподобно исполнил это сочинение, безусловно присутствовала в фантазии композитора. Концерт — диалог между оркестром

⁴⁷ Атцери К. Франко Манино и Коганы в зале Санта Чечилия. — В газ «Il secolo d'Italia», 1967, 28 апреля.

и исполнителем, и композитор, спрятавшись между инструментами оркестра, наблюдает оттуда с восхищением за скрипачом. Диалоги блестяще выполнены, музыкальная ткань очень звучна и точно рассчитана»⁴⁸.

Творческие контакты сложились у Когана во время концертов в Федеративной республике Германии. Уже первые выступления вызвали широкий отклик, а концерты 1967 года стали событием в культурной жизни ФРГ.

В интервью Коган отметил, что он «с удовольствием приехал в ФРГ, так как высоко ценит немецкую публику. Она чутко реагировала, проявила музыкальность и нервную реакцию. С такой публикой либо легко установить контакт, либо вообще сделать это невозможно. Середины здесь быть не может»⁴⁹.

После первого выступления рецензент писал: «При вступлении фортиссимо заключительных аккордов энтузиасты скрипки поспешили к рампе не столько для того, чтобы уловить улыбку Леонида Когана, а чтобы насладиться вблизи прославленным большим звуком русского скрипача... Леонид Коган сохраняет серьезную, терпкую красоту скрипичного звучания. У него нет кокетства с публикой, он ищет музыкальные ценности произведений и с серьезностью подходит даже к сверкающим каскадам звуков. Ему полагается полный зал. Пустые же залы подобают тем скрипачам, которые бесплодно стремятся к тому, чего достиг Коган: сочетания вдохновенной манеры исполнения и величественно широкого звучания»⁵⁰.

⁴⁸ «Il Hemagero», 1971, 13 декабря.

⁴⁹ «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 1967, 7 апреля.

⁵⁰ «Süddeutsche Zeitung», 1967, 5 апреля.

Концертам Когана действительно предшествовала шумная реклама, где особый акцент делался на силе его звучания. Однако скрипач остался верен себе и не поддался соблазну доказать свою славу виртуоза, «обладающего огромным звуком».

Один из рецензентов писал: «Многие скрипачи играют для «большого звука». Этого нельзя сказать о Леониде Когане. У него есть этот звук от природы, потому что он рожден для скрипки и всего, что в ней заложено»⁵¹. В другой рецензии отмечалось, что «Леонид Коган покори́л свою публику именно широко распространенными произведениями, находящимися в арсенале каждого хорошего скрипача, где прежде всего смотрят, с какой убедительной силой исполнитель из старых звуков может сформировать нечто действительно новое... Леонид Коган — скрипач мирового класса, который приносит счастье и вдохновляет публику. В чем секрет его поразительного успеха? Он заключается в том, что у Леонида Когана артистическое неотделимо от человеческого. Духовно богатый, с возвышенным характером артист должен покорять людей — даже тех, которым не особенно доступна магия звука скрипки»⁵².

В начале 1972 года Коган гастролирует в ФРГ со своей дочерью. Это уже четвертое по счету турне в этой стране. 13 концертов в различных городах, исполняются главным образом камерные сочинения Баха, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Прокофьева. Газета «Абенд Цейтунг» писала после концерта в Мюнхене: «Коган показал в Крейцеро-

⁵¹ Штихтеннот Ф. Не иллюзия. Леонид Коган в зале Ярхундер-халле. — В газ. «Frankfurter Rundschau», 1967, 10 апреля.

⁵² Керн Э. Скрипач покори́л публику. — В газ. «Offenbach Post», 1967, 10 апреля.

вой сонате свои чудеса интерпретации невероятной силы и вулканических взлетов, но в то же время — большой тонкости! Коган водил смычком по струнам как самурайской саблей, максимально используя свои возможности и возможности инструмента. Прокофьевская соната ре мажор также вышла из его рук, наполненная совершенно новой жизнью и так часто недостающей ей душой. Артист, искусство которого полностью совершенно! В своей дочери Нине, которой еще нет полных 18 лет, он нашел маленькое фортепьянное чудо, феноменально подходящее к его индивидуальности»⁵³.

Во время выступлений Коган сближается с замечательным немецким музыкантом — дирижером и пианистом, страстным энтузиастом баховского творчества — К. Рихтером. С ним как с дирижером и солистом Мюнхенского «Бахоркестра» в 8 концертах были исполнены многие баховские скрипичные сочинения: скрипичные концерты ля минор и ми мажор, сонаты с сопровождением чембало.

Рецензент газеты «Бремер Нахрихтен» воскликнул после первого концерта в Бремене: «На этом вечере Бах предстал таким, каким его редко теперь мы слышим: живым, как будто он только что написал свои сочинения»⁵⁴.

Дополнительно к концертам Коган записал с Рихтером на пластинки 6 сонат Баха. «Наша совместная работа проходила к обоюдному удовольствию, — говорил Коган. — Карл Рихтер — исключительный ансамблист, тонкий знаток баховского творчества».

Мастерство советского артиста всколыхнуло немецкую публику, скрипач получил множество вос-

⁵³ «Abend Zeitung», 1972, 27 января.

⁵⁴ Аше Г. Бах неожиданно музицирует. — В газ. «Bremer Nachrichten», 1972, 8 февраля.

торженных поздравлений, благодарностей, писем. Вот одно из них, хранящееся у артиста, написанное, кстати, по-русски (приводим его дословно):

«Бремен, 7.II.72

Глубокоуважаемый Леонид Коган!

Слов не могу найти выразить благодарность за все то, что Вы даете нам в Ваших концертах! Слышала я Вас в г. Тюбинген и в г. Эссене с Вашей дочкой. Думая, что именно особенное живет и звучит в Вашей передаче музыки, то попробую выразиться так: Вы играете до такой степени прозрачно, тон Ваш такой сияющий и в самое время серьезный, что душе кажется, что эта прозрачная музыка доходит до сферы звезд — и сами небеса отвечают! Если на земле еще живут и работают человеки как Вы, земля не пропала и можно надеяться, что верный мир обнимет человечество когда-то! Не забывайте нас и приезжайте как можно скоро. Передайте и дочке Вашей мои приветы — она удивительно хорошо играла.

Желаю Вам наилучшее — спасибо — спасибо. Ирина Фишер-Родэ».

Искусство Когана вызвало к жизни много новых скрипичных сочинений. Только недавно во Франции впервые прозвучал посвященный ему концерт Жюливе. До этого скрипач исполнил впервые у нас в стране и записал на пластинку скрипичный концерт другого композитора — С. Барсукова.

Во многих жюри международных конкурсов Коган представляет, вместе с другими советскими музыкантами, советскую исполнительскую школу. Он — неизменный член жюри на международных конкурсах имени Чайковского в Москве. Здесь он

выступает и как педагог, чьи ученики на таком представительном форуме особенно заметны.

На Первом конкурсе выступал его ученик — аспирант В. Жук, которому, к тому же, выпал жребий играть в первый день. Ученик держался уверенно и не подвел учителя. В итоге — шестая премия и звание лауреата. Эта первая «ласточка» среди когановских воспитанников. Журдан-Моранж — член жюри конкурса — писала об игре Жука: «Он сочетает тонкую музыкальность с теплым звуком, унаследованным, вероятно, от его педагога Леонида Когана»⁵⁵.

Широко оценил успехи педагогов Московской консерватории и Цимбалист: «Должен сказать, что советские музыканты достойно продолжают лучшие традиции русской скрипичной школы. Нет сомнения, что Ойстрах, Коган и другие замечательные мастера воспитают еще многих прекрасных музыкантов»⁵⁶.

В середине 1962 года в Москве вторично проводился конкурс имени Чайковского. И вновь мы видим Леонида Когана в жюри. Внимательно слушает он молодых скрипачей. Оценивая второй тур конкурса, Коган писал в газете «Советская культура»: «Могут спросить: способна ли молодежь конкурировать с теми, кто имеет большой артистический опыт и участвовал во многих международных соревнованиях, да и нужно ли подобное сопоставление? На это я бы ответил так: Конкурс имени Чайковского столь ответствен и труден, но в то же время и столь интересен, что многие лауреаты международных конкурсов, включая даже награжден-

⁵⁵ Журдан-Моранж Э. Почетные награды. — В газ. «Вечерняя Москва», 1958, 2 апреля.

⁵⁶ «Правда», 1958, 15 апреля.

ных первыми премиями, считают почетным для себя принять в нем участие.

Если говорить конкретно об уровне мастерства участников, то приходится заметить, что далеко не все выступали одинаково хорошо подготовленными. Это тем более обидно, что в числе зарубежных музыкантов мы слышали много действительно талантливых молодых людей. Но, к сожалению, среди них, за небольшим исключением, было сравнительно мало таких, которые прошли хорошую школу. В то же время перед нами предстали и такие скрипачи, которые с самого начала занимались у отличных педагогов и глубоко проникли в тайны владения инструментом»⁵⁷. В этих словах артиста и строгая взыскательность к новому поколению музыкантов, и бескомпромиссность оценок, и радость встречи с истинно талантливой игрой.

Наступает Третий международный конкурс имени Чайковского — мы вновь видим Когана в составе жюри рядом с Ойстрахом, Цимбалистом, Сигети. На этот раз среди участников его ученица Ёкко Сато. Прекрасная подготовка в его классе принесла свои плоды — Ёкко Сато завоевала 3-ю премию на этом труднейшем соревновании, где состязались ученики прославленных скрипачей: Ойстраха, Хейфеца; Сигети, Цимбалиста. После конкурса Коган напишет: «Противоречивые чувства владеют сейчас мной, да, наверное, и многими другими музыкантами. С одной стороны, конкурс уже позади, закончилась тяжелая, но благодарная работа, и начинаются дни, когда не будет больше многочасовых прослушиваний... Право же, после более чем двух недель конкурса, богатого музыкальными впечатлениями, мы как бы осиротели. Разъезжают-

⁵⁷ Коган Л. Слово члена жюри конкурса скрипачей. — «Советская культура», 1962, 14 апреля.

ся наши уважаемые зарубежные гости, члены жюри, с которыми мы вместе проводим вот уже третий московский конкурс. Это подлинные друзья советского исполнительского искусства, и мне хочется выразить на страницах «Литературной газеты» сердечную благодарность всем зарубежным коллегам за ту работу, которую они здесь провели.

И вместе с тем радостно, что родился новый отряд талантливых молодых артистов. Вряд ли нужно говорить сегодня подробно о каждом из десяти лауреатов конкурса скрипачей. Ведь большинство из них только начинает свой путь, и о них еще будет много сказано. Но одно очевидно — это замечательное скрипичное созвездие. Все они, нынешние лауреаты, сделали уровень нашего конкурса необычайно высоким»⁵⁸.

На Четвертом международном конкурсе имени Чайковского Коган вновь в жюри вместе с Ойстрахом, Цыгановым, Янкелевичем, Хренниковым, Цимбалистом, Сигети, Кальве и другими выдающимися музыкантами. И снова он волнуется: на эстраде выступает его ученик — аспирант Андрей Корсаков и две японские скрипачки — Хисако Токуе и Маюми Фудзикава, которые также имеют право называться учениками, так как совершенствовались свое мастерство под его руководством. И вот — победа! Маюми Фудзикава — вторая премия, Андрей Корсаков — пятая.

Одной из важных вех творческой биографии артиста было участие в праздновании 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. Коган писал: «Задолго до этой даты я задумывался о том, как постро-

⁵⁸ Коган Л. Несравненный праздник музыки. — «Литературная газета», 1966, 21 июня.

ить свою работу, свою жизнь, чтобы достойно встретить знаменательный юбилей. И решил, что я, музыкант, должен приложить все силы, все умение, чтобы в юбилейном году сделать максимум того, на что способен. Успеть выступить с концертами в различных уголках нашей страны для самой широкой аудитории, специально навстречу этой дате подготовить новые программы, выучить новые сочинения.

Действительно, сезон 1969—70 года оказался в моей жизни более насыщенным, чем предыдущие. Я играл в городах Средней Азии, Прибалтики, Закавказья, Белоруссии, был участником многих концертов в Москве и Ленинграде.

Нам всем известно, что круг музыкальных произведений, круг композиторов, которых любил Ленин, очень широк. Он любил западную и русскую классику, и особенно музыку Бетховена, Мусоргского и Чайковского. Специально к юбилею, для выступлений в городах Закавказья, я подготовил сонаты Бетховена, среди них и «Крейцерову». Вместе со мной музыку Бетховена играли моя жена, скрипачка Елизавета Гилельс, дочь Нина (пианистка) и сын Павел (скрипач). Мы много поработали и будем счастливы, если наш семейный отчет понравится слушателям. В программы своих зарубежных гастролей (Югославия, Англия, Швеция, ФРГ и ГДР) я включил сочинения советских композиторов, в том числе концерты Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова.

В последние годы я увлекся преподавательской работой. Меня волнуют и интересуют вопросы воспитания молодого советского человека, формирования профессионального музыканта. В этой области нам предстоит решить еще много проблем. Ведь в юбилейном году не только подводишь итоги, но

одновременно спрашиваешь себя: все ли сделано для достойной встречи знаменательной даты. Обращаясь мысленно к Ленину, к его гениальной личности государственного деятеля, мыслителя, философа, я всегда вспоминаю, как Ильич говорил о том, что «надо мечтать», то есть призывал нас смотреть вперед, думать о будущем, моделировать его в своей фантазии, а затем и осуществлять в действительности.

И мне хочется сказать слушателям многочисленных концертов, что музыку нельзя воспринимать только как отдых, развлечение. Музыка духовно возвышает человека, пробуждает в нем самые чистые и высокие эмоции. Мне, артисту, только те концерты приносят удовлетворение, на которых устанавливается подлинный контакт с аудиторией. Я никогда не думаю о том, что публика, сидящая в зале, пришла слушать меня, Когана. Я всегда думаю, что эти люди пришли, чтобы вместе со мной побыть в мире прекрасного, в мире возвышенного»⁵⁹. И каждым своим выступлением Коган доказывает это. Событием в музыкальной жизни страны стало исполнение Коганом с К. Рихтером в 1973 году цикла сонат Баха для скрипки и чембало. Впереди новые встречи с искусством скрипача.

Подводя итоги последних лет концертных поездок, Коган говорил: «За последние годы музыкальная жизнь во многих странах сильно изменилась. В одних стала интенсивнее, в других наблюдается известный спад. Это в значительной степени связано с настроениями молодежи — наших основных слушателей, которые являются опорой для нас, артистов. И здесь главное — как воспитывается по-

⁵⁹ Коган Л. Год Ленина побуждает к размышлениям, к действию. — «Советская музыка», 1970, № 4, с. 19—20.

требность в восприятии музыки. В тех странах, где такая потребность воспитывается с детства, например, в ГДР, Австрии, Чехословакии, Бельгии, Японии и других, — публика, сидящая в зале, становится другом артиста. О музыкальной культуре страны говорит и число оркестров, и число хороших залов. И количество публики на концертах, проходящих непосредственно в университетах. Важно и то, что исполняют на эстраде. Московская консерватория многое сделала для процветания подлинного искусства, для развития многонациональной музыкальной культуры, внесла большой вклад в развитие музыкального исполнительства не только нашей страны, но и за рубежом. Авторитет консерватории огромен. Все это налагает на нас большую ответственность».

И Коган разделяет эту ответственность, отдает все силы любимому делу — несет свое искусство массам слушателей, вдохновляя их на новые трудовые подвиги, воспитывает новое поколение молодых музыкантов, поколение, которое должно быть готовым принять «эстафетную палочку» корифеев скрипки. «Мне думается, что искусство, особенно музыка, помогают людям жить. Музыка сближает людей. Я это постоянно наблюдал во время гастролей. Вот почему я так люблю выступать, почему много гастролирую, почему люблю слушать на эстраде своих товарищей-музыкантов».

Еще в 1959 году Коган писал, напутствуя делегатов на VII фестивале демократической молодежи и студентов в Праге: «Мне довелось побывать во многих странах, и я хорошо знаю, что такое мир для миллионов простых людей, любящих жизнь и любящих искусство. Я знаю, что искусству не только нужен мир для того, чтобы оно развивалось и совершенствовалось. Искусство может многое сде-

лать и для мира. Оно объединяет самых различных людей»⁶⁰.

Интересны творческие планы артиста. Здесь и новые поездки — мало «освоен» африканский континент, и новые программы, и работа с композиторами над созданием современных произведений, и педагогическая работа. Планы обширные, планы разнообразные, и это закономерно — ведь скрипач находится в расцвете своего могучего таланта, полон сил и энергии, полон новых мыслей и стремлений. И мы — его современники — будем еще не раз рукоплескать феноменальному искусству артиста, не раз станем свидетелями новых вершин его творческого гения.

⁶⁰ «Комсомольская правда», 1959, 26 июля.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

Артист остается художником лишь благодаря вечному обновлению, постоянному отказу от найденного во имя движения вперед, к новой цели.

Л. Коган.

«Играть так, как чувствуешь», — сказал как-то Леонид Коган. В этой фразе выражена его творческая позиция. Открыть слушателям неповторимое очарование произведения — значит непрерывно искать верную интерпретацию, стремиться языком музыки раскрыть огромный мир человеческих судеб и душ, нашедших свое воплощение в исполняемых сочинениях, наполнить этот мир и дыханием современности.

Скрипичное мастерство Когана велико. Обычно не замечаешь утомляющей и опустошающей повседневной работы над произведением. Ощущаешь лишь раскованность художнической мысли, напряжение воли. Весь арсенал выразительных средств скрипки ему удается подчинить одной — определенной и ясной задаче — выразить содержание произведения, прочувствованное и понятное. Единство глубины проникновения в душу музыки и мастерство позволяют исполнителю стать подлинным артистом-творцом.

Каждый крупный музыкант оригинален в своем подходе к инструменту, у него свои принципы трактовки, свой звук, особенности техники, свое видение общественно-художественной миссии музыкан-

та-исполнителя. И у Когана ясно прослеживается эта многогранная индивидуальность. Сейчас, когда уже прошло тридцать лет его активной исполнительской деятельности, можно говорить о стиле Когана, о его школе, ибо есть уже очевидные факторы прямого и косвенного влияния Когана на судьбы музыкального искусства как в СССР, так и за рубежом.

Процесс развития художника отнюдь не прямолинеен. На каком-то этапе заметнее одна тенденция, однако, завершив свое развитие, она уступает место другой, исподволь зреющей, накапливающей силы и энергию для внешнего и полного проявления. И в скрипичной биографии Когана можно отметить несколько этапов. В годы ученичества и первых артистических выступлений формировались основы его мастерства. Атмосфера войны усилила динамический, конфликтный характер его музыкального мышления, ту импульсивность, которая и раньше прорывалась сквозь мягкость и прозрачность юношеского сознания. Постепенно совершается переход от увлечения виртуозными произведениями, некоторой театральности и декоративности, экзальтированной поэтизации к постижению глубин музыкальной стихии.

Начало активной концертной деятельности сопровождалось стремительным наращиванием репертуара. «При этом, — оценивает прошлое скрипач, — был уклон в сторону виртуозной музыки. Мне в ту пору хотелось играть чисто скрипичные, сложные в техническом отношении произведения, написанные с большим блеском, знанием инструмента и истинной виртуозностью». Скрипач, казалось, был рожден для исполнения сочинений Паганини, Венявского, Вьетана, Эрнста. Однако уже и тогда они звучали у него не только как эффектные пьесы, он

передавал в них движение жизни, единой и разнообразной. Если некоторые исполнители ограничивают свою трактовку такого рода сочинений лишь блестящей виртуозностью «наряда», то Леонид Коган, один из немногих, сумел проникнуть в «душу» этих произведений. Здесь, возможно, сказались и традиции Шаляпина, характерные для русской исполнительской школы: вывести миниатюру за пределы «малых» форм, дать ей равные права с произведениями крупных жанров.

Интерпретация Коганом сочинений Паганини заставила критиков, советских и зарубежных, сопоставить его игру со стилем великого итальянца, настолько рельефно ощущались в его искусстве героика и пафос. В конце сороковых годов Коган исполнил концерт № 1 Паганини в авторской редакции и сыграл в одном концерте все каприччио Паганини. Эта сложнейшая программа привлекла Когана не только эффектностью. Ему хотелось создать целостное музыкальное полотно, «исчерпать» на этом этапе тему «Паганини», грандиозную и заманчивую.

Период увлечения виртуозно-романтическими произведениями не был случайным. Он закономерен для творческого пути многих крупных художников. Мы можем сейчас говорить о том, что уже тогда в отборе и трактовке виртуозно-романтических произведений обозначились характерные черты творческого почерка Когана. Работа над произведениями композиторов-виртуозов помогла скрипачу уйти, по его собственному выражению, из «плена скрипичной техники». «Огромное влияние на мое техническое развитие, особенно левой руки, — вспоминает он, — оказали произведения Паганини. Они сыграли важнейшую роль в приспособлении левой руки к грифу, в понимании аппли-

катурных приемов, не являвшихся «традиционными». Я играю своей особой аппликатурой, отличающейся от общепринятой. Я это делаю, исходя из тембровых возможностей скрипки и фразировки, хотя это часто нельзя делать с точки зрения ортодоксальной методики». Свобода в выборе средств — итог титанической работы по овладению самым сложным в скрипичном отношении материалом.

Овладение инструментом приходило вместе с углубленным пониманием целей и задач музыкально-исполнительского процесса. Более органичным становилось воплощение крупной формы. 24 каприза Паганини, сыгранные как одно произведение, дали восприятию Когана возможность укрупнить «пространство» музыки, увидеть незамеченные им раньше связи частей формы, услышать движение музыкального времени не только линейно, а как бы сжатым энергией музыкальной ткани в многослойное «полифоническое целое».

Коган теперь стремится к выявлению сложного психологического подтекста произведения путем нахождения широких ассоциаций и аналогий из жизни и других искусств, перебрасывает мосты к слушателю через подчеркивание жанровой характерности, тембровой стороны звучания, обостренную ритмическую акцентировку. То, что было у раннего Когана театральностью, переходит в живописную образность, которая в юношеских работах — Балладе и Полонезе Вьетана, Испанской симфонии Лало — только обозначились. Фантазия Сарасате на темы оперы Бизе «Кармен», Фантазия «Кармен» Бизе—Ваксмана, «Цыганка» Равеля — уже сочные живописные полотна, где мазки мастера смелы и рельефны. Найденный подход закрепляется в репертуаре. Коган охотно играет транскрипции номеров из балетов Прокофьева «Ромео и

Джульетта» и «Золушка», оперы Гершвина «Порги и Бесс», балета Хачатуряна «Гаянэ», балета Глазунова «Раймонда», оперы Глюка «Орфей» («Мелодия»), музыки к драме «Афинские развалины» Бетховена («Турецкий марш»), Фантазию Кастельнуово—Тедеску на темы оперы Россини «Свадьба Фигаро» и многие другие сочинения.

Вот где принесли плоды театральные впечатления. Поэтическая образность, яркая действенность постановок детского музыкального театра, пышные декорации опер Большого театра, выразительность балетных движений и мизансцен, героика Таирова, психологизм, характерный для постановок Художественного театра, — все помогало воплощению произведений, так или иначе связанных со сценическими жанрами. По мнению Когана, «есть произведения чисто «театральные», к примеру, Четвертый концерт Вьетана. Здесь свои «действующие лица». Можно их найти, проследить все их действия, поступки. Ясен «карнавальный» характер сочинения. Исполнителю надо представить себе все образы, все театральные моменты — только тогда публика будет «дышать вместе с ним».

Огромный интерес к театру во многом предопределил и другую черту стиля Когана — стремление к событийному решению исполнительского плана, внимание к построению тембро-ритмических и мелодических «мизансцен». Голос его скрипки становится голосом чтеца, взявшего на себя трудную и увлекательную задачу: создать театр одного актера. В этом сказывается безусловное влияние искусства Качалова и Яхонтова.

Все же поначалу у скрипача была заметна излишняя пристрастность к чисто декламационному изгибу фразы, несколько внешней живописной пластичности. Воплощалось подчас лишь движение

действия без разработки характеров. Масштаб трактовки не выходил за пределы пусть яркого, но ограниченного в своей значимости решения. Эти недостатки шли от одностороннего перенесения театральных приемов на «язык скрипки». Со временем Коган преодолел подобные трудности роста.

Последней «данью театру» и, пожалуй, одной из наиболее ярких работ Когана в этом ключе явилось исполнение Фантазии Ф. Ваксмана на мотивы из оперы «Кармен». Фантазия, сделанная американским дирижером и скрипачом для Хейфеца, была записана последним на пластинку. Она пленила Когана, и он решил во что бы то ни стало исполнить это произведение. Но нот не было. Нелегко было ему по слуху воспроизвести партию скрипки ярко инструментованного сочинения. В один из визитов к Ямпольскому Коган сказал, что хочет сыграть ему Фантазию «Кармен». — «Но ведь ты ее уже играл», — заметил профессор, имея в виду Фантазию Сарасате. Прослушав Фантазию, Ямпольский был восхищен и исполнением сложнейшего произведения, и титаническим трудом скрипача. Коган вскоре выступил с Фантазией Ваксмана и записал ее на пластинку. Будучи на гастролях в Америке, он подарил запись Хейфецу, сказав: «Если некоторые ноты не точны, значит я не смог их различить. Я записал то, что услышал». Сравнение с партитурой показало абсолютную точность текста.

Театрализованно-декоративный подход не стал подавляющим и единственным, а занял свое место в арсенале выразительных средств, как один из возможных и важных вариантов построения замысла. Со временем элемент театрализации начал отходить на второй план и уступать место принципам психологического решения при опоре уже на собственно музыкальную выразительность.

Широчайшие ассоциативные связи искусства Когана с другими искусствами и разнообразными образными жизненными впечатлениями получили дальнейшее развитие. Таких впечатлений накопилось очень много. Да, правда, исполнитель многое видит «из окна вагона». Переезды, репетиции, выступления занимают львиную долю времени. Но компенсирует это особая цепкость взгляда, умение проникнуть в самую суть явлений, по отдельным характерным признакам представить верную картину внутренней жизни человека, города, страны... И зрительный ряд непрерывно ассоциируется со слуховыми впечатлениями, представлениями.

По словам Когана, изображение и звук он воспринимает «как единое целое. Поэтому сыгранная фраза любого произведения, даже если она эмоционально исполнена, но в «изобразительном» и «видовом» отношениях воспринимается неодинаково, не становится для меня художественным целым. Это всегда единый комплекс. Аналогично «работают» у меня не только зрительные, но и любые другие ассоциации самого разного плана, в том числе и из сферы жанра».

Виртуозные произведения оказались близки самовыражению Когана на первом этапе, но их рамки постепенно становились ему узки. Первый выход за пределы произошел еще в области скрипичной миниатюры, которая имела большое значение для развития колористических сторон исполнительского мастерства, чувства фразы. Вскоре наметился более резкий поворот к углублению своего художественного мастерства, эволюции репертуара. Блестки мыслей и чувств, рассыпанные ранее щедрым талантом начинающего артиста на страницах виртуозных произведений, дали теперь свои ростки и подвели к глубокому постижению Баха и Бетхо-

вена, Моцарта и Шостаковича. Недаром артист говорит, что «только пройдя этап Паганини—Венявского—Вьетана можно успешно подойти к интерпретации классики».

Постепенно рождалась, закреплялась образно-декламационная публицистическая манера «разговора» со слушателем. Произошел переход к более высокому типу и сюжетного построения — от прежнего, в значительной степени детализированного образно-театрального, жанрового — к охвату системы связей музыкальных и социально-исторических, поиску путей и методов воплощения современного видения мира.

Таким образом, предметом работы Когана становится художественно-философское обобщение действительности, которое с годами совершенствуется. С начала 50-х годов, когда расширяется концертная деятельность Когана, он многое переосмысливает в своем творчестве. В программах его выступлений все большее место начинают занимать произведения крупной формы — классические и современные концерты и сонаты, особенно привлекает его творчество Баха, Бетховена, Брамса. Он признается, что тогда уже хотелось играть «больше классической музыки, чем чисто скрипичных произведений». Стремление к более строгому следованию авторскому замыслу заставило Когана отказаться от исполнения многочисленных обработок классических пьес, таких, как Шуберт—Фридрих «Рондо», Шуберт—Вильгельми «Ave Maria», переложений ноктюрнов и мазурок Шопена и т. д. По его мнению, «многие подобные обработки часто искажают замысел композитора. Сейчас, с повышением требований публики, они неминуемо должны отпасть». Сокращается удельный вес в его репертуаре и виртуозных произведений. Но они не исчеза-

ют совсем. Работа над произведениями Паганини увлекает снова и снова. По словам артиста, «для меня Паганини остается загадочной фигурой. Я познакомился с его произведениями с детства в основном не с эстрады, а через ноты его сочинений, когда начал их с удивлением и трепетом рассматривать совсем юным скрипачом. С годами я все больше стал понимать, насколько грандиозна эта фигура артиста, музыканта и композитора. Мои самые первые шаги прошли совместно с его музыкой и до сегодняшнего дня я не разошелся с ней. Со многими композиторами я шел вместе в процессе моего развития, но затем наши пути переставали совпадать, тогда как Паганини удивляет и поражает меня и сегодня, как в первый раз». С годами имя Паганини наполняется для артиста новым содержанием, собирая, как в фокусе, весь опыт, все знания.

Интересно раскрытый Коганом характер творчества Паганини во многом подытожил достижения в этом направлении советских скрипачей. Здесь была и своеобразная «полемика» со многими зарубежными трактовками творчества великого итальянца. С именем Паганини связана не только большая часть творческого пути, но и самый «дух» скрипки, скрипичная инструментальность, скрипичная юность. Так, к примеру, перед первым исполнением концерта Шостаковича, к удивлению присутствовавших тогда в артистической, Коган наигрывает места из концертов и каприсов Паганини. Что это — причуда артиста, прячущего за мягкой улыбкой нервное напряжение? — Нет, закономерность. Ведь исполнение Паганини для Когана — это и наиболее удачные, «подъемные» моменты на эстраде, и ощущение контакта со слушателями. Паганини во многом стал для Когана тем волшеб-

ным «золотым ключиком», который помог советскому скрипачу покорить слушателей различных стран. И этот ключик еще продолжает открывать «тугие двери» страны творчества, помогает артисту поддерживать высокий тонус разговора со слушателем.

Стремление расширить репертуар, найти интересный подход к произведениям различного стиля привели к выработке и закреплению собственного почерка. Коган понял, что многоликий современный характер, особенности сегодняшней жизни требуют и современных принципов интерпретации. Все это заставило его обратить особое внимание, в частности, на принципы построения формы.

В юношеские годы скрипачу легко удавалось выявить движение формы, но не ее внутренние сцепления. Способность увязывать части формы воедино пришло позднее, как и умение находить художественно оправданные переходы. Но порой при изучении произведений, «анатомировании» их и последующем воссоединении все же ускользало нечто важное. Произведение, случалось, не оживало даже при самой бережной «сборке» тщательно отделанных кусков. И — парадоксально — вдруг оказывалось живым, несмотря на некоторую недоработанность. Что же заставляло произведение оживать? Профессор Ямпольский знал эту тайну. Он помогал и Когану овладеть скрытым секретом мастерства, произведение с его помощью обретало необходимую цельность. Почему же попытки сделать это самостоятельно приносили разочарование? На смену стихийной интуиции, видимо, должна была прийти и пришла сознательно контролируемая и корректируемая работа мысли.

По мнению артиста, «в юности, как говорили, форма была у меня более или менее стройная. Но

это достигалось абсолютно интуитивно. Так продолжалось до конца 40-х годов. Затем изменился подход — каждая интонация, фраза, штрих, форма в целом, интуитивно найденная до тех пор, начали «пропускаться» сквозь сознание, которое взвешивало и осмысливало интуитивные находки. Многие из того, что было найдено и усвоено в молодости, сознание оставило «в живых», признало правильным, многое отсеяло, кое-что видоизменило».

Путь отбора ценного, единственно верного — далеко не прямой и легкий. Истинный художник в бесчисленных вариантах решений мучительно находит нужное, еще более мучителен для него отказ от ранее принятого во имя более совершенного, но, как часто бывает в таких случаях, до конца еще не ясного. Здесь интуитивный прорыв в новое должен быть немедленно замечен, подхвачен и развит. Отсюда идет неизбежная и смена трактовок, и смена репертуара.

Пока длился этап накопления репертуара, у Когана еще только формировалась своя индивидуальная система выразительных средств, определяющая стиль художника. Крупные «этапные» произведения, синтезирующие поиски, затем цикл скрипичных концертов и, как завершение, охват в целом скрипичного творчества крупнейших композиторов призваны были решить эту проблему. Система стала образовываться вокруг единого стержня. Сначала это был «камуфлирующий» стержень — виртуозно-романтический репертуар. Но внимательный взгляд уже на этом этапе улавливал определенное несоответствие: ни Бах, ни Брамс сюда не вмещались. Учитель умело направлял поиски Когана через усвоение различных стилей к поиску своего артистического «я». Отсюда шла и закономерная смена репертуара.

По словам Когана, в определенные периоды жизни легче исполнять произведения того или иного стиля. К примеру, в начале пути удавались виртуозно-романтические сочинения. С годами приходила зрелость, стали близки классические произведения. Только теперь открывалась мудрость и красота этих сочинений, обозначился и путь постижения глубокой их сути. Но стали очевидными и огромные трудности интерпретации. Вспоминается разговор Блока с начинающим поэтом о Пушкине. Юноше казалось, что Пушкин слишком прост для XX века. На это Блок ответил, что завидует ему, так как знакомство с настоящим глубоким Пушкиным у него еще впереди!

Овладение классикой шло параллельно с освоением современного репертуара. По словам Ойстраха, «невозможно перечислить те сочинения, которые находятся в репертуаре Когана, записаны на пластинки. Среди них много исполнительских шедевров. Мне очень нравится в его исполнении Концерт Бетховена — одно из очень больших его творческих достижений, как и бетховенские сонаты. Он блистательно играет виртуозные произведения, пьесы Крейслера. Хотелось бы чаще слышать в его исполнении концерты Вьетана, пьесы Венявского, Сарасате, Паганини — это было великолепно!»¹

Сыгранные произведения — добрые спутники на всю жизнь. В постоянном соприкосновении с ними, в их обновлении — залог художественного долголетия, творческой свежести, путь к подлинным вершинам мастерства. «Ни от чего не отказываться, везде искать» — таков девиз Когана. В каждом новом произведении — сыграно оно впервые или прочтено заново — частица сегодняшних мыслей ар-

¹ Сообщено в личной беседе с автором.

тиста. Он включает в спор аудиторию для совместного постижения прекрасного.

Разнообразие репертуара влечет за собой внимание артиста к разным жанрам инструментальной музыки. По его мнению, значение скрипичной миниатюры не теряется в потоке сонатных вечеров и симфонических концертов. В миниатюре — свой, порой «афористический» язык, резкие грани, неожиданные ракурсы. Коган и сегодня — изумительный мастер миниатюры. Здесь игра его более характеристичная, чем в крупной форме. Он не боится применять в миниатюрах крупные «фресковые» средства, но умеет пользоваться и акварельными звучностями, всегда добиваясь точного образного решения. Удивительно эпична в своем прозрачном колорите «Мелодия» Глюка, стремительно танцевальны «Венгерские танцы» Брамса, динамична звукопись «Турецкого марша» Бетховена. Даже «Канцонетте» Годара он умеет придать очарование художественного открытия. Кажется, создавая на сцене эти маленькие шедевры, Коган импровизирует. Но это не так. Всему, что с такой легкостью как бы рождается у нас на глазах, предшествует огромная изнурительная работа, скрупулезная шлифовка мельчайших деталей, проверка каждого звука, каждого штриха².

Не случайно и то, что в своих последних концертах скрипач исполняет с аккомпанементом оркестра цикл миниатюр Венявского, Крейсера, Сарасате, Гершвина и других. Эта смешанная программа, в чем-то возрождающая старые традиции «Violinabend'a» отражает художественные устремления Когана. Он с юмором замечает: «хватит и

² См. об этом: Григорьев В. Магия простоты. — «Советская музыка», 1975, № 1.

себя и публику мучить. Мне хочется вознаградить слушателей за те мучения, которые они обычно выносят в концерте».

Репертуар Когана подвержен регулярным и закономерным сменам: «я увлекаюсь на некоторое время одним-двумя композиторами, но на такой период, который не дает забыть других авторов. Затем происходит переключение. В последнее время я играл много сонат — Баха, Брамса, Прокофьева и других композиторов. Это замечательные творения для нашего скромного четырехструнного инструмента. Но приходит время — и страшно, порой непонятно почему — тянет поиграть виртуозную музыку, миниатюры. Вкусы сейчас стали иные. Целое поколение скрипачей заставило публику переключиться на иную программу. Но, думаю, что миниатюры во многом все же стимулируют музыкальность. Увлечение жанровостью помогает решать и другие проблемы. Нельзя выработать полностью гибкую фразу, филигранность штрихов, отточенную технику без них. Таким образом, круг замыкается. Действительность требует возврата к ним. В испанских танцах Сарасате, вальсах Крейслера скрыто то, что необходимо для совершенной скрипичности».

В его репертуаре есть, безусловно, такие произведения, в которых артист может с наибольшей полнотой передать и их содержание, и свое отношение к ним. К наиболее любимым сочинениям относятся, например, концерты Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Берга, работа над которыми, по его словам, «продолжается и будет продолжаться всю жизнь», концерты Прокофьева, Шостаковича, «покоряющие свежестью композиции, красочностью, фантазией, которые заставляют благоговейно склоняться перед ними, вызывают стремление по-

стичь их во всей глубине, подняться в своем исполнении до автора».

Последнее десятилетие особенно плодотворно творческими взлетами. Огромные художественные задачи ставили Концерт-Рапсодия Хачатуряна, концерты Шостаковича, Хренникова, Вайнберга, Каравая, Бунина. Через постижение философии баховской музыки полнее раскрывался Шостакович. А через Шостаковича — новыми мыслями, красками «заиграл» и цикл всех баховских сонат для скрипки и чембало. Живой, сверкающий юмор Концерта-Рапсодии Хачатуряна, или Концерта Хренникова. Прямой путь к этому шел от Моцарта (Концерт № 3), а может быть, и от виртуозных страниц Паганини, Венявского. Драматизм раньше всего проявился в трактовке бетховенского концерта, затем концерта А. Берга, а наиболее полно раскрылся в исполнении цикла всех сонат Баха в содружестве с К. Рихтером.

В репертуаре Когана и все скрипичные произведения Брамса. Желание раскрыть во всей полноте творчество великих композиторов — закономерный этап развития крупного художника. В этом Коган продолжает традиции советской исполнительской школы. В итоге скрипичное творчество Баха, Бетховена, Брамса оказалось полностью охваченным Коганом, образовало единую систему. Один великий композитор помогал лучше «увидеть» другого, сквозь историческое время светился сегодняшний день, современность глубже раскрывала прошлое.

Не легким для артиста был путь овладения различными стилями, достижение умения свободно «переключаться» с одного стиля на другой. А жизнь требовала этого. Иногда произведение «не давалось в руки». Так случилось, например, с кон-

цертом Берга. Скрипач писал: «учить его мне было очень трудно. Музыка казалась чрезмерно сложной, хотя партитуру я знал хорошо. Умозрительно, если можно так выразиться, все было для меня ясно, но вот каким образом воплотить свое понимание в живом, увлекающем слушателя искусстве?.. Я долго мучался над этой проблемой. А теперь прошло время, и я настолько проникся великолепной музыкой произведения Берга, что просто не могу обходиться без нее»³.

И артист не только дал замечательную интерпретацию сложного произведения, но и создал отличную исполнительскую редакцию, зафиксировав в нотном тексте свои исполнительские находки, выразительные решения⁴.

Важно отметить, что Коган при исполнении концертов с оркестром постепенно переходил от концертного состязания с оркестром к коллективному творческому созиданию. Оркестр — ему не соперник, а соратник. Отсюда порой в классических и современных сочинениях его скрипка скорее сливается с оркестром, чем пытается себя ему противопоставить. Зато в романтически-виртуозных произведениях, где основная нагрузка ложится почти целиком на солиста, он, как Атлант, держит на себе всю тяжесть выразительности, всю динамику, энергию.

Стремление дать полноценную трактовку заставляет Когана исполнять концерты только с оркестром. По его мнению, исполнение скрипичных концертов с фортепиано обедняет произведение. Артист всегда учитывает, по возможности, и акустику за-

³ Коган Л. Беседы с мастерами. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 14, с. 8.

⁴ Берг А. Концерт для скрипки. Редакция скрипичной партии Л. Когана. М., «Музыка», 1972.

ла, где ему придется выступать, и манеру игры, звучность того или иного оркестра — ведь это так важно для достижения равновесия партий, для целостности исполнения. И не случайно, приехав в Горький на гастроли, Коган, зная, что перед концертом будет всего одна репетиция, поздно ночью идет в пустой зал, просит концертмейстера оркестра сесть на свое место и вместе с ним проигрывает всю программу.

Напряженная концертная деятельность, интенсивная педагогическая работа в консерватории оставляют артисту немного времени для расширения репертуара, овладения новыми произведениями. Поэтому он производит строжайший отбор самого ценного, важного, в наибольшей степени отвечающего запросам жизни. Но, независимо от этого, дома он регулярно, с увлечением изучает многое из написанного для скрипки. «На эстраду выносятся малая часть того, что было неоднократно переиграно для себя, из любви к музыке, — говорит он. — Без такого музицирования очень трудно развить чувство локтя по отношению к пианисту, оркестру. Оно является также очень важным фактором для охвата крупной формы». Можно добавить к сказанному: домашняя игра позволяет более точно решить и вопрос: что вынести на широкую публику?

Каждое выступление Когана — это новая ступень его творчества. «Я никогда не играю одинаково подряд несколько раз, например, концерт Бетховена, хотя мне приходилось его часто играть, — говорит Коган. — Перед каждым выступлением произведение пересматривается и во многом переосмысливается, звучит иначе».

Искусство Когана движущееся, в нем нет раз навсегда установленных вариантов прочтения, зато

есть поиски и сомнения, столкновение полярных точек зрения, проникновение их друг в друга, постоянные попытки достичь художественного обобщения.

Отмечая такой импровизационный характер трактовки Когана, когда кажется, что сочинение рождается под его пальцами тут же на эстраде, И. Стерн говорил: «Коган — один из самых прекрасных и одухотворенных музыкантов. У него всегда глубокий и в то же время тонкий, изящный, всегда естественный и здоровый подход к музыке. Он — абсолютно безукоризненный мастер инструментальности. Он творит музыку на скрипке, а не играет на ней»⁵. Коган чрезвычайно активно выражает в своем искусстве тенденцию, характерную для современного творчества: минимумом выразительных средств добиваться максимального воздействия на слушателей, формировать в их сознании огромной масштабности и глубины образы, покорять слушателей смелостью прозрения, смелостью завершения неординарных замыслов.

Но всегда в итоге эта завершенность замысла у Когана оказывается разомкнутой. Как бы великолепны ни были его выступления для слушателей, он всегда внутренне предощущает возможность еще большего совершенства, еще более тесного слияния слышимого его внутренним слухом, его исполнительским талантом с реальным результатом.

Такое предвидение основано на упорном и настойчивом стремлении держаться той неуловимой границы, которая вечно разделяет замысел и его звуковое воплощение. В этом Когану помогает обостренное восприятие современного напряженно-

⁵ Беседа в Московской консерватории 12 мая 1965 г.

го ритма времени. Он умеет увести слушателя от привычного монотонного ритма повседневности, заставить его пристально вглядываться в мир художественных образов. Искусство скрипача способно растягивать «прекрасное мгновение» и давать возможность слушателям наслаждаться его неповторимостью.

Есть еще один, может быть, маленький по сравнению с масштабами искусства, но небезразличный для Когана момент — его семья. Коллективность творчества характерна для XX века. Это свойство распространяется уже на все формы знания и области деятельности. Оно нашло своеобразное отражение и в «микроколлективе» — семье Когана — настоящей творческой лаборатории, в которой все, что делает каждый, как старшее поколение, так и младшее, обсуждается на равных правах.

В такой атмосфере, лишенной и снобизма старших, и инфантильности младших, и глава семьи получает первую проверку каждого нового замысла, нового решения. Отличнейший вкус жены — Е. Гилельс и юношеская острота взгляда детей являются своеобразным первичным музыкальным и социальным контролем. А совместное музицирование, совместные выступления помогают отобрать и закрепить лучшие исполнительские черты каждого из участников семейного ансамбля.

Характерная черта лучших советских исполнителей — постоянный творческий контакт с композиторами. «Главное для меня, — говорит Коган, — это пропаганда советской музыки. Долгие годы плодотворной дружбы связывают меня со многими нашими композиторами. Я убежден, что подлинно талантливые произведения создаются в тесном со-

дружестве авторов и исполнителей»⁶. Можно, вероятно, то же сказать и о подлинно талантливых исполнителях. Подтверждение тому — история артистического становления Когана. Наиболее важные моменты его биографии связаны с творчеством А. Хачатуряна, концерт которого открыл скрипачу путь на большую эстраду, затем с искусством Д. Шостаковича, Т. Хренникова, М. Вайнберга, К. Караева и многих других советских композиторов. Содружество с ними привело уже к созданию многих интересных произведений. Не случайно Когану посвящены многие концерты, сонаты, пьесы. По мнению Когана, «присутствуя при рождении нового сочинения, принимая в этом посильное участие, исполнитель делает для себя много важных выводов. Он приобретает ответственность перед композитором, напряженно думает о каждом такте произведения, старается помочь. Такая работа заставляет многое понять».

Для композиторов же искусство Когана — яркий ориентир современного уровня инструментализма. Его исполнительские находки прокладывают путь новым средствам, интересным решениям, которые могут быть воплощены композиторами.

Хачатурян отмечал один из важных для композитора моментов творческого содружества: «когда мы с Коганом впервые по клавиру сыграли Концерт-Рапсодию, на меня произвела огромное впечатление его интерпретация. Отдельные страницы прозвучали для меня неожиданно ново: я представлял их первоначально иначе, а Коган предложил другое прочтение, и оно оказалось исполнительски лучше моего замысла»⁷.

⁶ Векслер И., Клименко В. Чародей скрипки. — «Московская правда», 1965, 27 апреля.

⁷ Сообщено в личной беседе с автором.

Вайнберг писал о первом исполнении Коганом его Сонатины для скрипки и фортепиано: «Я был поражен совпадением наших мыслей, когда я услышал его игру, хотя о характере музыки Сонатины мы с ним не обмолвились ни одним словом. О таком исполнении можно было только мечтать. И мечта эта стала для меня явью. Точно почувствовав форму сочинения, Леонид Коган гармонично и тонко подчеркнул ее детали.

Мне посчастливилось также исполнить с ним свою скрипичную сонату. Непринужденность и простота его музицирования придали нашему выступлению удивительную свободу и единомыслие. Мне казалось, что я играю с Коганом бесконечно давно и время научило нас одинаково думать, понимать, чувствовать и дышать. После таких встреч захотелось еще и еще писать скрипичную музыку. Это стало моей творческой потребностью. Так родился скрипичный концерт, который я посвятил Леониду Когану. Мне хотелось написать его таким, чтобы он отвечал творческому облику музыканта, его темпераменту и виртуозной технике...

«Леонид Коган обладает еще одним свойством, важным для нас, композиторов, его современников, пишущих скрипичную музыку. Когда у него возникает несогласие с автором и начинается спор, то верх берет не его исполнительская воля или простое желание, а стремление найти лучший, самый выразительный вариант, от которого выиграет все сочинение в целом. Ради этой истины музыкант готов отказаться даже от интересных творческих находок. Он не страдает исполнительской амбицией. Его творческий закон — совпадение авторских и исполнительских замыслов»⁸.

⁸ Вайнберг М. Цит. статья.



Л. Коган в возрасте 7-ми лет



Л. Коган и Д. Шостакович (1958)

Л. Коган и П. Монте (1958)





Л. Коган и Е. Цимбалист в жюри Первого конкурса имени П. И. Чайковского (1958)

Л. Коган, А. Хачатурян и И. Гусман (*Горький*, 1962)





Семейное трио (1966) Л. Коган, Е. Гилельс и П. Коган

Е. Светланов, Т. Хренников и Л. Коган
после премьеры Концерта Хренникова





Л. Коган и Ф. Машно

Л. Коган и К. Рихтер





Л. Коган (1970)



Л. Коган на гастролях в Японии



Л. Коган играет с дочерью Ниной

Работа над произведениями советских композиторов влияла и на дальнейшее развитие стиля скрипача. Ведь именно в них наиболее ярко проявляется отражение современной жизни, общественной психологии, тонкие душевные настроения и мысли советских людей, а также новые тенденции в самой скрипичной выразительности.

Именно здесь интерпретатору открылась бóльшая свобода смелого творческого эксперимента, поисков художественных средств, возможностей воплощения текста произведения. И не случайно в советских сочинениях в наибольшей степени сконцентрировались находки новаторских интонационных решений, темброво-колористических эффектов, путей построения психологических конфликтов. Здесь, пожалуй, наиболее ярко проявилась связь искусства Когана-исполнителя с аудиторией, знание общественных настроений, тенденций, индивидуальной и массовой психологии. Коган овладел искусством чутко «слышать» аудиторию. А это обеспечивает возможность «попадать в фокус» слушательского внимания, делать новое доступным для различных слушателей. Когану близки слова Эжена Изаи: «чем была бы музыка без тех, кто дает ей жизнь и чувство, кто делает ее известной и любимой, и чей труд поднимается, таким образом, до уровня высшего творческого достижения!»

Работа над исполнительским воплощением Первого концерта Шостаковича в наибольшей степени способствовала выражению личности скрипача. Этот гранитный монолит по плечу лишь немногим артистам, способным выразить глубину философского замысла, дух эпохи, породившей сочинение — спресованный сгусток нашего стремительного времени. Исполнение должно быть таким же значительным. Играя Шостаковича, Коган находит осо-

бенно впечатляющие, «яростные» краски на своей скрипичной палитре. Его смычок здесь действительно подобен «сарматской сабле». Эта самая «гражданственная», публицистическая его работа вызывала и вызывает у слушателей огромный поток ассоциаций, направляющих их мысли к кругу современных проблем, осмыслению самих себя, своего времени.

Не случайно рецензенты в первую очередь связали успех Когана-исполнителя с этим сочинением, оценив его игру как «величайшую интерпретацию предельно сложного и труднейшего технически произведения советского композитора». Примечательно, что и для фильма об артисте было выбрано данное сочинение, как наиболее полно раскрывающее творчество скрипача.

Можно проследить, как на протяжении нескольких лет изменялась когановская трактовка этого концерта. Вначале преобладали черты внешней экспрессии, динамического напора. Концерт в его исполнении воспринимался как возбужденный поток высказывания. Позднее на первый план все явственнее стала выдвигаться философско-психологическая суть замысла, его гражданственная сущность, эпохальность. Последние прочтения концерта Коганом напоминают вырубленный мощным ударом резца пластический образ — ничего лишнего, случайного. Такое «фресковое» обобщение порой связано со своеобразной символикой философско-эстетического характера. Художник становится не только интерпретатором искусства, но творцом нового миропостижения, нового идеала. Он и оживляет прошлое, и создает будущее. Рамки произведения как бы разрываются, они уже не вмещают все богатство духовных стремлений артиста, облекающихся в звуковую форму. Произведение стано-

вится мостом между музыкантом-исполнителем и слушателем, мы слышим как бы диалог на заданную тему. Подобный подход к исполнительским задачам доступен немногим.

Такой художник, как Коган, не просто удовлетворяет эстетическую любознательность слушателя и стремление насладиться знакомым, не только потрясает своим инструментальным мастерством, но «втягивает» его в размышления о судьбах мира и человека, начатый композитором, дает ему место в самом произведении. И слушатель, повинувшись воле артиста, включается в действие, наподобие хора в античных трагедиях, откликаясь эхом, вступая в спор и делая выводы. Поэтому облик Когана-музыканта не столько романтичен, сколько реалистичен. И, думается, что подняться на этот «уровень» искусства помогла артисту работа над концертом Шостаковича.

Коган вообще охотно играет новую музыку, всегда жадно ищет интересного, остросовременного. В то же время он настороженно относится к разного рода формалистическим поискам, не без иронии замечает, что «ему очень жаль использовать для экспериментов свой замечательный инструмент Гварнери».

Коган принадлежит своей эпохе. И как любой талантливый художник ее выражает. Его стиль так или иначе впитал черты нашего времени. В нем сочетаются неистовая, самозабвенная страстность, огромная динамика выражения, глубина философской мысли и наряду с этим поэтичный лиризм, одухотворенная мягкость. У Когана — своеобразный сплав классических и романтических черт. Строгость, порой «суровость» исполнения, четкая

архитектоника целого роднят его искусство с классическим искусством прошлого, переосмысленным, переоцененным на новом уровне. Стремление к драматизации, импровизационности, стихийная виртуозность — черты романтические. Его искусство интеллектуально, глубоко оптимистично. В нем покоряют захватывающая жизненность, неиссякаемая энергия созидания. Художник замешал на палитре краски разного характера и интенсивности и получил замечательный многоцветный спектр выразительных решений и средств. Все это — общие черты, свойственные советской скрипичной школе. Но индивидуальная структура каждой художественной личности, тяготение к более яркому выражению той или иной черты создает естественное разнообразие индивидуальных манер.

В искусстве Д. Ойстраха преобладала философская концепционность, эпичность. Романтизация хотя и присутствует, но она вторична, служит раскрытию первой стороны. Ойстраха в наибольшей степени привлекала классическая строгость, чеканность, логика замысла. Игре И. Безродного свойствен в наибольшей степени лиризм, внимание к психологичности, поиски колористической яркости. Даже построение формы решается психологически оправданной сменой состояний. Стиль Г. Кремера характеризуют высокая рационалистичность трактовки, уравновешенность формы, внимание к детализации. Краткое сопоставление стилей, не претендующее на сколь-нибудь исчерпывающую полноту, приведены здесь для некоторого оттенения особенностей индивидуальной манеры Когана как одного из представителей советского исполнительского искусства.

Если провести некоторую параллель с советской живописью и рассмотреть, как запечатлевалось на-

ше время, персонифицируясь в различной творческой манере, то можно обнаружить в искусстве Когана многие черты, сближающие его с художником Г. Коржевым. У них много общего в укрупненном масштабе построения образа, использовании станковых и монументальных средств в рисунке, смелых композиционных решений, очищения замысла от мелких деталей. Можно охарактеризовать это как путь обогащения жанра. Коган стремится к созданию новой укрупненной формы, выходя за пределы чисто сольного звучания. Началом этому послужили сольные произведения Баха, капризы Паганини. Не случайно он придал им и более масштабную форму тематического цикла, что привело и к обогащению каждой части.

Сцепление наиболее ярких черт стиля Когана ясно выразилось в интерпретации концерта Брамса. «Мой замысел этого концерта,—говорит скрипач,—менялся на протяжении многих лет в сторону укрупнения масштабов, достижения сквозного действия. Это больше всего коснулось первой части—наиболее трудной по форме. Я стремился к «романтической классичности», соединению этих двух понятий. Иногда Брамса играют «романтично», но недостаточно «классично». Эмоций много, а ясных линий недостает. Иногда «классично»—тогда он становится сухим, невыразительным. Соединение этих тенденций—одна из самых трудных и основных задач интерпретации Брамса: романтический порыв, эмоциональность не должны нарушать архитектуру классичности, но классичность, в свою очередь, не должна нарушать живописности, жизненности этой музыки». По словам Хачатуряна, «мудрый сплав классического и романтического «начал»—заслуженно поставили артиста в ряд первых скрипачей мира».

Романтизация образов нашла свое выражение у Когана в усилении контрастов, резком подчеркивании смен настроений, жанровых моментов в произведении, выявлении их национального своеобразия. По его мнению, «представить начало финала Брамса и не представить себе венгерского огненного танца — лучше не играть этот концерт».

Классические традиции находят выражение в первую очередь в высокой логической завершенности замысла, чеканности формы, уравновешенности художественного решения, в том числе нахождении основного психологического рисунка, звукового колорита, умелом распределении «светотени» и т. д. Таким путем Коган достигает высшей художественной правды интерпретации.

Чертой, роднящей Когана с лучшими исполнителями, является внимательное отношение к авторскому замыслу, тексту сочинения. Он считает неправильным, когда «исполнители не себя приближают к автору, но автора к себе». Нельзя, однако, полностью слиться с композитором в трактовке произведения, так как любой исполнитель выражает не только объективное, заложенное в произведении, — он преломляет сочинение через свою индивидуальность. Коган акцентирует внимание на тех сторонах произведения, которые близки его творческой личности, близки современному слушателю.

Коган стремится точно следовать авторскому замыслу не только в современных произведениях, когда возможен непосредственный контакт с автором, но бережно относится и к классическим произведениям, в тех рамках, в которых это вообще возможно сделать сегодня, в другую эпоху. Он скрупулезно изучает время создания произведения, творчество композитора в целом, звучание старинных инструментов, связи композитора с другими

искусствами, течениями социальной жизни. Он внимательно вглядывается в партитуру, пытается почувствовать себя на месте автора.

И в то же время он далек от стилизации, играет для сегодняшней аудитории. Он ведет разговор о мыслях и чувствах XX века, языком скрипки говорит о тех проблемах, которые решаются современной эпохой. Он ищет аналогии и находит их. Коган говорит: «исполнение, разумеется, принадлежит времени, в котором мы живем, но я делаю все возможное, чтобы все-таки приблизиться к тому, что считается оригиналом. Это особенно трудно, когда существуют споры об оригинале, как, например, о сонатах Баха. Мы с Карлом Рихтером играли сонаты по изданию, выпущенному Баховским обществом в середине прошлого века. Стало быть, мы старались отнестись с максимальной бережностью к тексту Баха, восстановить все украшения, все нюансы, помещенные в соответствующем томе.

По поводу исполняемой музыки у Баха вообще очень мало указаний. Они в основном сводятся к очень редким нюансам — пиано или форте. Темповых указаний нет вообще. Вы никогда не встретите у Баха пометок «*accelerando*» (ускоряя) или «*ritor-dando*» (замедляя). Ему это как-то не было свойственно. Все указания и расшифровка баховских текстов сделаны гораздо позднее редакторами его сочинений. Смычок, действительно, был другой. Трость его изгибалась в виде дуги и натяжение волоса регулировалось одним из пальцев правой руки. Можно было брать четырехголосные аккорды, как на рояле. Что касается силы звука скрипки, то в XX веке наш инструмент звучит сильнее, чем у Баха»⁹.

⁹ «Кругозор», 1973, № 9.

Можно сказать, что современный исполнитель превращается порой в исследователя исполнительского искусства прошлого не только в практическом, но и теоретическом отношении. И в этом — залог полноценной интерпретации сочинений прошлого. Такая «погруженность» Когана в раскрытие духа композитора — одна из заметных черт его манеры. «Мне никогда не довелось слушать скрипача, который делал бы так мало, чтобы произвести впечатление на публику, и так много, чтобы донести до нее исполняемую музыку, — писал музыкальный обозреватель из Сан-Франциско в 1958 году, — сказать, что он является зеркалом композитора, — не совсем точно, ибо он обладает высоким поэтическим даром, утонченностью, большим музыкальным темпераментом, принадлежащим только ему».

Коган открывает слушателям и красоту произведений старых итальянцев — Вивальди, Нардини, Тартини и Локателли, в которых подчеркивает мужественное светлое восприятие мира, и подлинную человечность, мудрую простоту, ясность и оптимизм в классических произведениях Баха, Моцарта и Бетховена. Скрипач играет почти все сочинения Моцарта. Они внутренне близки его личности. Особенно любим им концерт № 3 соль мажор. В нем внимание Леонида Когана в первую очередь привлекают лирические эпизоды, которые он исполняет особенно певуче, стараясь предельно наполнить каждый звук, «допеть его до конца». Энергичная, волевая акцентировка основной темы контрастирует с лирической стихией, придает яркую динамичность первой части. Интересно трактует Коган каденции к концерту, которые звучат у него не как виртуозные вставки, а как размышления, лирические досказывания. Это расширяет и углубляет сферу лирики. Своеобразен замысел финала. Ос-

новная тема играетя Коганом уверенно, как что-то хорошо знакомое, пережитое, а эпизоды — как нечто только что узнаваемое. Это придает им особый оттенок импровизационности. За внешней простотой Моцарта он видит огромную силу и красоту. В его исполнении поражает сочетание напевности, непосредственности с трепетностью и порывистостью. Недаром музыкальный критик парижской газеты «Комба» писал, что интерпретация Когана проникнута «единственной в истории музыки грацией, имя которой Моцарт».

В концертах Баха солист, поддерживаемый оркестром, выделяется своим неповторимой красоты тембром. Скрипка постоянно остается главным голосом, выражающим основное настроение. Создается ощущение высокого парения человеческого разума. Коган поразительно чувствует слитность с оркестром, ведет его за собой — он всегда немного впереди, всегда досказывает мысль, убеждает. В tutti скрипач стремится поддержать сквозное развитие музыкальной мысли при сохранении в них одного характера, образа. А сольные эпизоды трактует как лирические высказывания — шире, полнокровней, немного в более сдержанных темпах, находит для каждого из них свой интересный тембровый «пласт». Одна из творческих удач Когана — Вторая часть концерта ми мажор. Он играет эту часть не мечтательно, отрешенно, а добивается самого главного — под его пальцами мелодия обретает жизнь, в ней начинает биться живое человеческое сердце. В трактовке Когана именно на вторую часть перемещается основной центр тяжести, главный смысл концерта. «Мне хочется, — говорит Л. Коган, — по-современному подойти к Баху. Для меня его музыка — проявление гения титанической мощи. Все грани этого гения сверкают с ослепи-

тельной яркостью. В его сочинениях гораздо больше экспрессии, душевной теплоты и человечности, чем думают иногда специалисты, представляя себе Баха, как «великого философа XVIII века». Хочется не упустить возможности наиболее эмоционально сыграть его музыку, как она того заслуживает».

Исполняя с Рихтером шесть сонат Баха для скрипки и чембало, Коган и здесь видел не отдельные произведения, а целостный органичный цикл, сквозное действие. «Бах по своей натуре полифоничен, поэтому назвать сонаты простым диалогом или следованием независимых двух инструментов трудно. Это совершенно переплетенные, взаимосвязанные части, взаимосвязанные сонаты»¹⁰.

Современный состав оркестрового сопровождения при исполнении старинных сочинений, в том числе концертов Баха и Моцарта, не всегда удовлетворяет Когана. Ведь здесь так важна чуткость, органичность аккомпанемента, уравновешенность солиста и оркестра. Кроме того, эти концерты, по его мнению, иногда воспринимаются артистами как «разыгрывание» к остальной части программы, в которую входят обычно романтические и современные произведения. Желание добиться максимально возможного закономерно привело Когана к мысли исполнить концерты Баха и Моцарта с камерным оркестром. И эта попытка блестяще удалась с оркестром под управлением Р. Баршая. «Сопровождение такого ансамбля, — говорит Коган, — очень помогло наиболее полному воплощению замысла».

У каждого исполнителя свой особый подход к произведению, свой «угол зрения», под которым он смотрит на него. Для Когана, как и для других

¹⁰ «Кругозор», 1973, № 9.

выдающихся артистов, главным является передача основного «тона» произведения — образно-психологического, эмоционального, стилистического, — которая осуществляется путем «сквозного действия», разворачивающегося в различных планах: целостном звуковом решении, нахождении темпового «стержня», ритмической характерности, слитности мелодического дыхания, пропорций атаки звука, динамических нюансов.

Первое, на что Коган обращает внимание, начиная работу, — это ритм. Если перефразировать известный афоризм «стиль — это человек», можно сказать: «ритм в музыке — это душа музыканта, облаченная в звуки». По мнению Когана, с ритма «начинается жизнь произведения, ибо ритм сам по себе и музыкальная фраза, и то, чем мы удовлетворяем художественные потребности публики, чем мы на нее воздействуем. Это — основа музыки, самое прекрасное, что в ней есть. И характер замысла, и образы — все осуществляется через ритм». Естественно, что ритм понимается Коганом в самом широком смысле — как основа музыкального интонирования.

Коган умеет сочетать моменты декламационные, скандированные, сильно акцентированные (акцентировка для Когана — «оружия любимейшего род») с плавными, как бы скульптурно-выпуклыми округлениями. Он обязательно подчеркивает внутреннее противоречие музыкального характера. Особое внимание Коган обращает на выделяемые им «опорные точки» произведения, строит от них психологически оправданные переходы к внешне менее ярким, но несущим конструкциям. Огромное значение Коган придает важнейшему средству музыкальной выразительности — звуку. Звучание его скрипки поразительно по красоте и тембровому

многообразию. Скрипач использует различные виды вибрато — ярко вибрированный звук у Когана не результат механической привычки, а один из важнейших выразительных приемов для воплощения художественного замысла. Для многих иностранных рецензентов это был «факт, который вызывал непривычный эффект» своей художественностью, глубокой оправданностью применения любого выразительного приема. Коган не обманывает красотой звука ни себя, ни слушателей, не пытается прикрыть им недостатки интерпретации. Он ищет прежде всего то единственно верное звучание, ту поэзию звукового дыхания, которые отвечают авторскому замыслу и характеру исполнителя. Звук скрипки Когана скорее интенсивен, многокрасочен, сочен, чем физически силен. «Сила звука — не в силе физической, а в силе музыкальной» — писал А. Серов.

Овладение виртуозной романтикой помогло Когану преодолеть тот «звуковой барьер», который он первоначально видел лишь в достижении мощного тона. Он сумел найти переход от реальности звука к его «ирреальному продолжению» в сознании слушателей. Ибо звук Когана настолько художественно точен, отличается от обычного скрипичного, что невольно сразу переносит в иное звуковое измерение. На его концертах слушатели порой забывают, что в руках артиста лишь маленькая скрипка. Неудержимые динамические нарастания, предельная энергия звукоизвлечения помогают артисту воплотить разнообразную гамму чувств и настроений.

Поиски тембровых красок, тяготение к укрупнению звучания можно проследить у Когана еще в ранние периоды обучения. Дальнейшая эволюция звука была значительна. «В юности, — вспоминает

артист, — у меня был иной звук: более светлый, пожалуй, элегантный. Мне говорили, что он в чем-то напоминает звук Ж. Тибо (но не манеру его игры, свойственную французской школе). На мое стремление к масштабному звучанию густого тембра повлияла игра в больших залах. Когда тебя слушают тысячи человек, ты должен думать о том, чтобы тебя услышал каждый — будь он в партере, или на галерке».

Звук Когана неразрывно связан с тем инструментом, на котором он играет. И здесь критерии скрипача также претерпели серьезные изменения. Первый замечательный итальянский инструмент — скрипку Страдивариуса 1703 года — Коган получил еще мальчиком из Государственной коллекции. «Это была нелегкая скрипка с многими повреждениями, сильно реставрированная, с большими звуковыми «грехами», — говорит Коган. — Делать на ней что-либо масштабное было трудно из-за малого динамического диапазона. Хотя она имела обаятельный звук, мне этого становилось мало».

В 1943 году скрипичный мастер Е. Витачек — хранитель Государственной коллекции — показал Когану другую скрипку Страдивариуса: «Ее никто не хочет взять. Поиграют и приносят назад. Скрипка трудная, из нее надо суметь извлечь звук. Тебе она будет по руке» — сказал он. И, действительно, скрипка зазвучала в руках Когана. Она оказалась близка напряженному звукоизвлечению Когана, помогла ему воплотить в звуке свой идеал скрипичного тембра. На этом инструменте артист играл до 1952 года. Так совершился переход от инструмента, легко дающего звук, к инструменту, требующему умения самостоятельно формировать звук необходимого спектра и силы.

Затем некоторое время Коган играл на другой

коллекционной скрипке Страдивариуса — инструменте, прославленном М. Полякиным. Но мечта иметь собственный инструмент иных звуковых качеств, чем Страдивариус, не покидала скрипача. В 1958 году он покупает в Париже скрипку Гварнери дель Джезу. «Я понял, что это единственный мастер, на скрипках которого я буду играть, — говорит Коган. — Инструменты Гварнери дель Джезу в основной массе отличаются от Страдивариуса. Я не упоминаю о лучших инструментах Страдивариуса, высочайшего класса, которые находятся в частных коллекциях и недоступны нам — играющим скрипачам. Мне ближе скрипки Гварнери дель Джезу. Страдивари слишком легко дают из себя извлечь звук. При прикосновении смычка к струне вы уже имеете готовый тембровый «букет». Ничего не приходится «доделывать», и скрипач вынужден играть таким звуком, который скрипки дают сами. На скрипках Гварнери дель Джезу играть во много раз труднее. На них надо «делать» звук самому. Но — и в этом их преимущество — на них индивидуальный звук скрипача со временем доходит до слушателя гораздо полнее и легче, чем у Страдивариуса. Эти скрипки неизмеримо более мужественны и «концертны» для меня, в полном смысле слова динамичны». И, показывая на стену своего кабинета, где висят портреты многих знаменитых скрипачей мира, добавляет: «Паганини, Вьетан, Венявский, Изаи, Хейфец, Стерн, Цимбалист играли на скрипках Гварнери дель Джезу. Это не случайно. Они мне близки».

«У Когана, — писал И. Ямпольский, — есть то, что всегда отличает большого скрипача, — сила и красота тембра звука. Он извлекает из скрипки звучание, не сравнимое ни с каким другим по эмоциональной заразительности тона, по какому-то од-

ному ему присущему колориту. Скрипачи, обладающие очень красивым звуком, особенно редко достигают в своем искусстве вершины интерпретаторского творчества. Красота «инструментального голоса» позволяет обманывать публику звуком, подменяя подлинную экспрессию. Скрипка Когана поет не только с необыкновенной мягкостью и полнотой тона, но и с подлинной поэзией звукового выражения»¹¹.

В связи со звуком можно говорить о «слуховом мышлении» Когана. В значительной степени весь воспринимаемый им мир так или иначе «звучит», соотносится со звуковой средой, служит ей, «работает» на нее. Через призму слуха — его важнейшего чувства — он смотрит на мир. Рафинированное чувство слуха было свойственно ему с детства. Это было не простое ощущение звуковой краски, но способность через сферу звука проникать в невидимую суть вещей, через область звукового самовыражения воссоздавать живой мир во всем его богатстве. Чутким, обостренным «ухом» артиста он улавливает биение пульса эпохи, отгадывает прошлое, проникает в будущее. Его смычок открывает неведомый нам мир звуков, богатейшую гамму человеческих мыслей и чувств — но эти звуки он должен был сначала услышать, отобрать, воссоздать, эти мысли передумать, чувства пережить...

По первым же звукам скрипки артиста слушатель безошибочно узнает: «это играет Коган!». В устойчивости музыкального облика Когана, в узнаваемости его почерка — напряженного, терпкого звучания, мужественной манеры, обостренно-нервной ритмической подаче — свой особый значительный смысл. Благодаря этому артист как бы про-

¹¹ «Советская музыка», 1956, № 12, с. 25.

должает «разговор» со слушателем на уже знакомом ему языке, в любимившейся, близкой ему манере. Рождается доверие к артисту, его искусству, ожидание радости общения с ним. Но этот «типаж» — не ампула «характерного» героя, а лишь внешне видимая черта, важная, но не исчерпывающая. За такой устойчивостью внимательное ухо музыканта улавливает безграничные модуляции тембров, колористических звучностей, нюансов фразировки...

Есть ли что-либо неисполнимое для Когана? Труднейшие виртуозные пассажи, сложнейшие технические приемы (вплоть до трели пиццикато) для него — лишь блестящий фейерверк, создающий праздничное настроение. Совершенство его игры создает ощущение беспредельных человеческих возможностей, а ее легкость — ощущение того, что силы его далеко еще не исчерпаны. Техническое мастерство Когана вызывает всеобщее восхищение. Во многих рецензиях говорится, что Коган действительно оправдывает легенду о союзе скрипачей с дьяволом. Мастерство Когана не только включает максимальный для современного скрипичного искусства уровень техники, но и в то же время и наиболее эффективный способ ее применения, что позволяет ему делать многое, а он всегда хочет именно максимально осуществимого. Не случайно он выбирает из массы возможных решений произведения не наиболее эффектное, не привычно-приобретенное, удобное, а наиболее художественно важное для слушателя, простое в самом высшем художественном совершенстве. И простота его исполнения, экономное пользование выразительными средствами — это экономия только количественная, но не качественная. Его простота — новое художественное качество, освобождение от всего посто-

ронного, мешающего основной мысли. Еще М. Пришвин писал: «Простое» в искусстве означает обыкновенно новое достижение художника в совершенствовании той формы, над которой работали до него другие художники, которая стала привычной и теперь возрождается в новых условиях. Поэтому эта форма называется простой, что знакома всем, и потому она так особенно трудна, что требует нового совершенствования того, что казалось великим мастерам совершенно законченным».

Творчество Когана не развивается изолированно. Оно включено в общий поток советского и мирового искусства. Ведь художник каждым своим творческим актом как бы исчерпывает себя на данном этапе. Ему необходим период накопления нового творческого потенциала. Артист щедро делится своим опытом, знаниями, своим пониманием искусства с коллегами и, в свою очередь, высоко ценит творческие контакты с музыкантами, как одно из важнейших условий совершенствования своего мастерства. «Любое совместное слушание музыки, обсуждение, совместное музицирование приносит огромную пользу, дает много ценного». Для него самое важное — познание творческого почерка музыканта, его подхода к исполняемому произведению, неповторимости творческой индивидуальности. Общение с такими выдающимися музыкантами, как Э. Гилельс, С. Рихтер, К. Кондрашин, Е. Светланов, Г. Рождественский, зарубежными артистами — И. Стерном, Я. Хейфецем, Н. Мильштейном, Г. Шерингом, А. Рубинштейном, А. Сеговия, К. Рихтером и другими оставили яркий след в его памяти. «Я очень люблю, — вспоминает он, — играть с А. Рубинштейном. Это доставляет огромную радость. В Нью-Йорке мне посчастливилось в канун нового года сыграть с ним две сонаты Брам-

са и сонату № 8 Бетховена. Меня поразило его чувство ансамбля и ритма, его способность мгновенно проникать в сущность замысла автора. А ведь у других уходят на это часто дни и месяцы». Восхищается Коган и филигранным мастерством испанского гитариста А. Сеговия, поразительным богатством тембров его инструмента. Дорогим воспоминанием для Когана остается фото А. Сеговия с надписью: «Леониду Когану, магическое искусство которого обладает куда большей ценностью, чем все армии мира».

Коган встречался со многими известными зарубежными дирижерами. Он играл с Д. Митропулосом, Ван Байнумом, П. Монте, И. Мюншем, Ю. Орманди, Ф. Райнером, Г. Шеллом, К. Рихтером. У каждого из них свое отношение к аккомпанементу, ансамблю с солистом. Пьер Монте, по словам Когана, «блестяще владеет мастерством аккомпанемента. С ним я играл так, как будто было сделано тридцать или сорок репетиций. От него нельзя было «оторваться» даже при самом большом желании. Несмотря на свои 89 лет, этот человек показывал поразительную работоспособность. В Бостоне, например, он за одну ночь выучил неизвестный ему до этого Концерт Хачатуряна и дирижировал им наизусть». Другую задачу ставил перед солистом Митропулос. «Он давал солисту гораздо меньше свободы передвижения внутри ритма, но это помогало достижению большого художественного эффекта».

Наиболее отвечает характеру Когана-солиста оркестровое сопровождение-импровизация. Он с удовольствием вспоминает концерты с Шарлем Мюншем: «Я играл с Мюншем три раза концерт Бетховена, и каждый раз он звучал по-новому — разное настроение, темп. Такое непосредственное

музицирование на эстраде без заранее сковывающих догм репетиции производило большое впечатление, хотя сам аккомпанемент не всегда был безупречен».

Каждая встреча с творчеством Когана раскрывает все новые стороны его дарования. Последние концерты артиста показывают, что он в пути, что он откроет много интересного. Когда-то Гёте сказал о поэте и его роли в жизни: «...пока он выражает свои немногие субъективные ощущения, его еще нельзя назвать поэтом; но когда он сумеет овладеть всем миром и найти для него выражение — тогда он становится поэтом. И тогда он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность».

Коган умеет найти выражение для всего, что воспринимает, чем живет он и его современники. Слушатель чувствует, что зоркий глаз художника видит в мире смысл ему неизвестный, им еще не улавливаемый, — смысл грядущего, по-новому освещает смысл настоящего и прошлого, открывает слушателю непреходящие ценности искусства, красоту музыки.

Сегодняшнее искусство Когана характеризует отсутствие малейших штампов, застывших трактовок. Всегда новое — именно оно влечет его вперед, дает ему силы в обновлении мысли и чувства. Постоянное стремление доходить до грани осуществимого и непрестанно раздвигать границы воздействия искусства делают творчество Когана истинно современным, максимально созвучным эпохе, нужным слушателям, любимым ими.

Мне хочется, чтобы слушатель испытал полный душевный подъем и полное эстетическое удовольствие, которое испытываю я, исполняя произведение на эстраде.

Л. Коган.

Артист отдает себе полный отчет в величайшей роли сотворчества слушателей в той «обратной связи», без которой немислим подлинный процесс донесения до зала музыкальных образцов.

Электризующего влияния зала скрипач ожидает нетерпеливо и неохотно отходит от него, заканчивая свое выступление. Ведь слушатель — цель его искусства, а умение «говорить» с ним — высшая цель его творчества. Коган давно уже познал ту истину, о которой говорил М. Монтень: «Слово принадлежит наполовину тому, кто говорит, наполовину тому, кто слушает». Зная произведение, свою трактовку, скрипач, хотя и предполагает, но не может точно предсказать заранее, какие мысли и чувства пробудит в слушателе данное исполнение. Это всегда ожидание чуда слияния с аудиторией, и прорыв в неизведанное, и более полное раскрытие себя. Коган старается делать максимально возможное для пробуждения активного восприятия слушателей. Он напряженно ловит отклик аудитории, возникающий резонанс мыслей и чувств. И это во многом предопределяет силу воздействия его искусства, то магическое влияние, которое заставляет критиков говорить о наличии своеобразного гипнотического внушения, вспоминать о концертных выступлениях Паганини.

Выходя к слушателям, Коган испытывает «всегда огромное волнение. Во-первых, потому, что проверяется твоя работа. А особенно волнуешься из-за того, что требуется время для овладения новым

сочинением уже на самой эстраде. Артист должен пережить музыку не только в своем кабинете, но и в присутствии публики — для этого должен пройти определенный срок... Ведь публика является самым лучшим корректировщиком для артиста-исполнителя, она дает ему возможность полнее и точнее разобраться в том, что он сделал хорошо и что плохо»¹². Нелегко артисту добиться воплощения своего замысла. Еще труднее повести за собой слушателя, перенести его в прошлое, воссоздавая по крупицам время, которое запечатлело, вобрало в себя произведение, и в окружающее настоящее, но увиденное более напряженным, пронизательным взглядом художника, и в будущее, только еще создаваемое.

Гити симпатий витают над исполнителем. Уловить их, заставить трепетать, пустить по ним ток художественной энергии — как это трудно, но как хочется это сделать. На концертах Когана слушатель становится непосредственным участником созидательного творческого процесса, присутствует при рождении и становлении каждого произведения, осмысливает его вместе с исполнителем. Такое настроение напряженного внимания, ожидания перерастает в атмосферу творческого сопереживания. Достигая вершин творчества, артист помогает подняться на эту высоту и слушателям, открывает им величие музыки. Именно поэтому искусству Когана чужда игра «на публику». Он справедливо считает, что такая игра — не приближение к слушателям, а отчуждение, недоверие к ним. Он говорит: «Я не терплю в исполнении сентиментальности, идущей от стремления понравиться публике, желания «подсахарить» произведение, или выразить свое минутное настроение. Это — игра на чувствах не очень

¹² К о г а н Л. Беседы с мастерами, с. 8.

компетентных слушателей. Такой подход не честен и по отношению к настоящему искусству, и по отношению к публике».

Высшим критерием исполнительского искусства Коган считает степень достигаемого слушательского соучастия. Для скрипача соучастие — это и понимание замысла исполнителя, следование за логикой мысли, за поворотами его фантазии. Это и доверие к артисту, его «прочтению» сочинения, те нити взаимопонимания, которые соединяют незримиными узами исполнителя и слушателя в единое целое. Он стремится к тому, чтобы слушатель также полюбил пока не знакомый ему, но прекрасный и волнующий мир. И чем более подготовлен слушатель, чем он восприимчивее, тем легче совместный путь, теснее контакт, больше можно показать ему и рассказать. Артист знает: «Лишь атмосфера доверия позволяет говорить о самом сокровенном, самом главном». «Сквозь тернии — к звездам» — гласит мудрость древних. Тернии — удел артиста, их достаточно на его пути. Но слушателям он обязан показать звезды. Именно за эти «звездные часы» так благодарны ему слушатели.

Исполнительская воля Леонида Когана раскрывается и в его отношениях со слушателями. По его мысли, исполнитель должен «максимально привлечь внимание слушателей, завладеть ими в наибольшей степени, перекинуть между собой и ими незримый мост, захватить слушателей логикой интерпретации». Как представитель советской исполнительской школы, свою задачу он видит не только в верной передаче авторского замысла, но и в воспитании музыкально-эстетического вкуса слушателей.

Убежденный сам, скрипач хочет непременно убедить всех, заставить почувствовать так, как чув-

ствуется он. Коган полно, ярко «аргументирует» каждый звук, каждую фразу, музыкальную мысль для того чтобы подготовить логически вступление следующей мысли, поддержать эмоциональное напряжение. И энергия рожденного им замысла, воплощаясь в «тугую» форму, оживает, борется за свое утверждение, становится активной силой, вторгаясь в жизнь слушателей, пробуждая в них радость действия, силу творческого дерзания, чувство единения и осознание своей сопричастности ко всему свершающемуся в мире. Этот непрерывный музыкальный накал идет оттого, что на эстраде Коган целиком отдается во власть своего артистического темперамента, своей исполнительской воли. Он занят страстным поиском единой психологической атмосферы, нахождением электризирующих восприятие слушателей импульсов. В этом покоряющая сила его воздействия на зал. «Публика ни одного момента не должна находиться в размагниченном состоянии» — таково мнение Когана. Только так может осуществляться максимальный творческий контакт исполнителя и слушателя. Лишь тогда можно считать слушателя непосредственным соучастником исполнительского процесса. Недаром Коган ценит «чуткость аудитории». Он не только «электризует» публику, стимулирует ее внимание, но, главное, возбуждает ее способность к творчеству, заставляет работать ее воображение, содействует развитию ее эстетического чувства.

Коган отлично понимает, какая огромная ответственность лежит на исполнителе в деле пропаганды лучших образцов скрипичной литературы. Как строго исполнитель должен учитывать возросшие художественные запросы аудитории. «Артист, — по его мнению, — должен быть максимально чутким к публике. Если он составляет программу без учета

запросов слушателей, не способствует развитию их художественных вкусов, он ведет себя нечестно и перед собой, и перед коллегами, которые будут позднее выступать перед той же аудиторией».

Но к этому артист приходит порой через мучительный, длительный поиск органического сочетания того, что современно, обращено к максимальной аудитории, и того, что наиболее ценно и значимо в искусстве: философской глубины большого обобщения, проникновения в мир музыкального откровения. Это не всегда удавалось великим исполнителям прошлого. Не всегда удается это и Когану. Здесь — вечная смена находок и потерь. Меняется артист, изменяется и аудитория. Гаснут те связи с воспринимающими, которые прежде определяли успех замысла. Рождаются новые возможности, иные грани возникают и у прежних средств.

Но всегда перед Коганом стоит главная задача: подвести слушателя к пределу восприятия, добиться его максимальной «чувствительности», найти ту острую нервную точку, которая сигнализирует о достигаемом резонансе переживаний. А возможность уловить, почувствовать такое состояние аудитории судьба артиста дарила ему не раз.

Играя в госпиталях во время войны, Коган впервые, пожалуй, ощутил дыхание слушателей, увидел их восхищенные красотой музыки глаза. Этот момент контакта он пытался удержать, сохранить. И ему это удалось. В госпитальных палатах произошло «очищение» искусства артиста от всего наносного, личного. У опаленных страшной войной, израненных воинов его искусство пробуждало веру в жизнь. Он становился целителем душ, и это казалось чудом. Различны были потом способы решения художественной задачи. Но задача всегда оставалась одна. И «революционное» Когана никог-

да не бывает внешним, но всегда оправдано внутренне. Богатство жизненных впечатлений, накопленный опыт мастерства привели ко все более ярким формам прямого общения со слушателем. Большой непосредственностью, обнаженностью стала отличаться подача замысла. Прямая «эмоциональная атака» на слушателя дополнялась более тонкими методами воздействия, пока не родился необычный сплав эмоционального накала с глубиной мысли. Каков следующий этап артиста, каково направление его движения — покажет время. Но решающее воздействие на эволюцию стиля артиста окажет аудитория, уже сейчас требующая от исполнителя более активных форм общения.

Наш современник — сложный, мыслящий человек, обладающий жизненным и художественным опытом, формируемый эпохой огромных социальных преобразований. Его созидательная деятельность определяет судьбу эпохи. Усложняются и умножаются социальные связи личности, мера ее художественно-эстетического включения в мир, меняется и степень ее связей с исполнителем. Многотысячный советский слушатель, подлинно массовая аудитория — лишь в наши дни это стало реальностью. Неизмеримо возрастает в этих условиях нравственная ответственность исполнителя, его общественная значимость. И Когану наибольшие артистические переживания доставляют выступления перед советской аудиторией, особенно в Большом зале Московской консерватории. «Мне думалось, — писал он, — что только мы, советские исполнители, играя в этом зале, волнуемся больше, чем где бы то ни было. Но знаменитейшие мои зарубежные коллеги рассказывали, что выступления в Большом зале Московской консерватории и для них самые ответственные, ибо здесь их слушает самая чуткая,

самая требовательная, советская публика»¹³. В искусстве Когана и чисто зрительная сторона — предельно артистична, несет определенную эстетическую функцию. Мысль А. Серова, что «у всякого артиста публика хочет не только кое-что услышать, но и кое-что увидеть», относится и к Когану. По мнению скрипача, «стоит ли доказывать, что концертное исполнительство никогда не умрет! Я очень положительно отношусь к записям, уверен, что необходимо всячески развивать нашу грампластиночную промышленность. Надо, чтобы все любители музыки имели у себя дома дискотеки — это ведь дает возможность часто слушать любимые произведения, знакомиться с новыми. Но запись, сделанная не из концертного зала, является в какой-то степени «консервированной» продукцией. Это модель, пусть даже близкая к техническому совершенству, но модель. Можно пользоваться и «консервами». Но я — за музыку, раскрывающуюся в живом процессе концертного исполнения»¹⁴.

Особое отношение у артиста к критике. Тысячи рецензий и отзывов написано на его выступления и в нашей стране, и за рубежом. Когана интересует прежде всего профессиональная критика, то, в какой мере она может помочь исполнителю и слушателю углубить свое понимание искусства. И здесь, по его мнению, далеко не все обстоит благополучно: «Я редко читаю критические материалы, которые были бы мне полезны. Советская критика, в основном, очень вдумчивая, серьезная, хотя ее уровень, по-моему, и несколько снизился в последние годы. За рубежом лишь крупные газеты и журна-

¹³ Коган Л. Славные традиции. — «Советская музыка», 1961, № 4, с. 145.

¹⁴ Коган Л. Беседы с мастерами, с. 8.

лы печатают ценные, квалифицированные рецензии. Много материалов печатается с рекламными целями. Порой в разных газетах высказываются диаметрально противоположные мнения. Слишком популярны «околомузыкальные» вопросы. Меня, конечно, не только хвалят, но и ругают. Без этого не проживешь! И все же я очень ценю точность и непредвзятость критического высказывания».

В то же время Коган считает, что для молодого исполнителя, только что вступающего в жизнь, главный смысл критики — в представлении слушателю нового имени, выявлении своеобразия его облика. Здесь нужны внимание и доброжелательность: «Одно дело, когда у исполнителя большое количество рецензий, другое — когда всего несколько. Тут оценка куда более значима и требует гораздо большей осторожности в выявлении отрицательных черт игры. Иначе можно сильно повредить начинающему артисту».

Главный же учитель для Когана не критика, а слушатель. По мнению скрипача, «концертные гастролы для артиста — важная питательная среда. В этом, собственно, и есть его призвание. Чем шире круг его слушателей, тем больше он себя обогащает, тем шире его жизненный горизонт. Каждый раз, выступая на концертной эстраде, я веду диалог с публикой, предлагаю ей свои мысли, находки, соображения. И тут же получаю ответы — правильно ли нашел, правильно ли поступил, убедительно ли сделал. На концертной эстраде от общения с аудиторией идет постоянное обновление понятий и чувствований исполнителя, активное познание им жизни. Такова, мне думается, природа искусства»¹⁵.

¹⁵ Александров М. Праздник музыки и вдохновения. Цит. статья.

ПЕДАГОГ¹

В последние годы я увлекся преподавательской работой. Меня волнуют и интересуют вопросы воспитания молодого советского человека, формирования профессионального музыканта.

Л. Коган.

Осознание «тайн» исполнительского процесса, нахождение оригинальных путей творческого воплощения замысла пришло не сразу. Тысячи вариантов, найденных и отброшенных решений, опробованных возможностей создало богатство опыта. Появилась определенная «избыточность» его, вызвавшая у Когана потребность поделиться своими творческими решениями с молодыми музыкантами. Поиск самобытного прочтения, своего стиля привел к пониманию возможности, правомерности другого прочтения, иных стилей. Постижение собственной индивидуальности позволило проникнуть во внутренний мир другого человека. Лишь тогда Коган почувствовал право и возможность руководить живой художественной личностью.

Не сразу скрипач пришел к этому. Он сам прошел большую школу становления — музыканта и гражданина. Он воспитанник времени, страны, своих прямых учителей. Он несет печать и бережного

¹ В данной главе использован материал личных встреч с Коганом, записей его уроков в классе и бесед с его ассистентом В. Броиным, а также интервью Когана в книге «The way they play» (book 2, New York, 1973).

отношения к таланту, которое было мудро проявлено А. И. Ямпольским. Именно он повел своего ученика не легким и простым путем рядового специалиста, но заставил искать и находить новое.

Для Когана педагогика сразу же стала одной из важных сторон его призвания: «увеличивать количество людей, любящих и понимающих музыку». Деятельность солиста, как бы интенсивна она ни была, невольно ограничена и местом, и временем. Его любимое дело должны продолжить руки, мозг его воспитанников — руки еще более надежные, сильные и ловкие, мозг еще более смелый, художественно зоркий. Огромная потребность поделиться своим опытом, знанием инструмента, своим видением мира музыки привела к интересным результатам. Но не все было легко на этом пути.

Загипнотизированные его блестящим показом, многочисленными указаниями, авторитетом студенты робели. Слишком велика была дистанция мастерства, слишком нетерпелив был педагог. Коган порой сетовал на медлительность, неповоротливость учеников, торопил их, спешил. Контакт налаживался с трудом, обилие замечаний не помогало. Непосредственный показ на инструменте приводил одних учеников к копированию, других повергал в уныние. У них опускались руки, и на вопрос педагога они отвечали: «зачем заниматься? — мы все равно так сыграть никогда не сможем».

И здесь Коган мысленно вернулся к годам занятий с Абрамом Ильичем Ямпольским, вспомнил его спокойную позу, доброжелательную улыбку, немногословность. Вспомнил, как, играя при нем, ученики без слов, каким-то шестым чувством ощущали, что и как они должны делать, где в их игре просчеты, где верно найденное решение. В процессе собственной педагогической работы оживали, по-

степенно проявлялись, как на фотобумаге давно запечатленные черты, — крупницы опыта его профессора: «любого ученика он умел направить по собственному пути, умел раскрыть все его возможности. Он к каждому подходил совершенно индивидуально, с каждым занимался совершенно по-разному, и какие блестящие результаты! Из его многочисленных учеников нельзя назвать двух, играющих одинаково», — говорит Коган².

Войдя сейчас в класс Когана, в первую очередь обращаешь внимание на его глаза, устремленные на играющего, «впитывающие» игру, цепкие... Поза спокойна. Лишь изредка «оживает» правая рука, помогая подчеркнуть, заострить ритм, темп, кульминацию. И снова только одни глаза выдают интенсивную работу мысли. Тот, кто хотел бы на занятиях Когана послушать показ самого артиста, его игру, будет разочарован: в классе должен играть студент — таково мнение педагога. Показ — лишь в исключительных случаях, так как копирование неизбежно, а это мешает раскрытию художественного «я» студента.

И все же Коган «играет» в классе — вместе с учеником, играет его пальцами, вживается в его ощущения, придиричиво их проверяет, ищет наилучшие решения. И итоги работы мысли незамедлительно передаются ученику. Коган не сказал еще ни одного слова, а играющему уже многое ясно. Это — особый процесс передачи ощущения музыки, ощущения инструмента от мастера к ученику, воспринятый от Ямпольского и развитый Коганом. Он во многом предопределяет тот на редкость сконцентрированный, предельно напряженный метод

² Орджоникидзе Г. Семья музыкантов. — «Вечерний Тбилиси», 1970, 20 марта.

работы в классе, который по праву можно назвать художественным диалогом учителя и ученика.

Порой за один урок, один час, но максимально насыщенный, проделывается огромная работа. И итог такого урока — полное представление у студента о произведении в целом, его стиле, характере, наиболее важных деталях, помогающих раскрытию идеи произведения, а также о способах его изучения во время домашних занятий. Такой метод, требующий огромной отдачи энергии, собранности, по мнению Когана, близок состоянию артиста на эстраде. Он должен давать огромный художественный импульс уму и сердцу ученика — только тогда можно воспитать не только превосходного профессионала, но и художника, способного внести собственный вклад в развитие искусства. Однако не всегда и не ко всем ученикам данный метод применим и продуктивен. И Коган непрерывно ищет, как и в своем искусстве, новые пути педагогического подхода к студентам разной степени таланта, неодинаковой работоспособности.

«Мой метод работы с каждым учеником очень индивидуален, — говорит он. — Со студентами одаренными обычно сразу можно просмотреть произведение, а затем перейти к частностям, объясняя те или иные фразы, куски. Ведь талантливому ученику нужно только не мешать, только помогать ему в выявлении собственного «я». Но есть и другие студенты, которые на первых порах сами мало что могут сделать, которым педагог должен «разжевывать» каждую ноту. Для таких приходится даже писать подробнейшую аппликатуру, объяснять все моменты».

Самое главное для Когана в работе со студентами — воспитание всесторонне развитых музыкантов. Он неизменно подчеркивает: «в первую оче-

редь — музыка, выразительность, эмоциональность исполнения, развитие творческих способностей». «Какие бы успехи ни предсказывали ученику в годы его учения, он никогда не сможет стать подлинным мастером без настоящего, активного знания классической и современной скрипичной литературы. Поэтому внимание педагогов должно направляться не только на овладение молодым исполнителем мастерством, но и на то, чтобы он с детства постиг все исполнительские стили — от Баха до Шостаковича, Хачатуряна, Стравинского. В этом, пожалуй, и будет основная заслуга педагогов. К этому мы все должны стремиться»³. Это отнюдь не означает, что скрипач отодвигает на второй план овладение скрипичной техникой. Он настаивает на важности, необходимости «настоящей скрипичной школы», «твердого технического фундамента» для воплощения своих замыслов. Однако техническая оснащенность, столь заметно повысившаяся за последнее время, не должна подменять собой художественную сторону игры. Коган замечает: «Средний уровень скрипачей сейчас колоссально вырос. Сидишь на конкурсе и видишь, как пальцы у скрипачей, играющих, например, Паганини, бегают так, что глаза не успевают разглядеть. В 18—20 лет многие наши молодые скрипачи играют сейчас так, как многие старые мастера лет двадцать назад играли в расцвете творческой славы. Но у молодых порой не хватает «малого» — творческой «изюминки», без которой их техника мертва. Жюри и слушатели спят».

Неверно направленный педагогический процесс может привести к отрицательным для ученика ре-

³ Коган Л. На конкурсе имени П. И. Чайковского: говорят председатели, члены жюри, гости и участники. — «Советская музыка», 1962, № 7, с. 78.

зультатам, особенно в художественном отношении: «что греха таить, — пишет Коган, — порой молодой скрипач как бы растворяется в своем педагоге и трудно различить, где говорит его талант. Кажется, что ты все время слышишь наставления педагога»⁴.

Высказывания скрипача в классе, замечания ученикам, интервью в печати раскрывают отдельные стороны взглядов на вопросы методики обучения. Коган считает, что как бы ни был талантлив ученик, ему необходимо неустанно совершенствовать свой технический аппарат: «гаммы я и сам играю каждый день, что помогает мне постоянно поддерживать должную техническую форму и играть много концертов подряд, не чувствуя усталости. Естественно, любовь к подобным занятиям я стремлюсь привить и своим ученикам».

Коган рекомендует играть прежде всего четырехоктавные гаммы, так как они дают возможность скрипачу полностью развить ловкость пальцев, качество звучания, интонационную точность в самых верхних позициях, что особенно важно при игре мелодических последовательностей в верхнем регистре скрипки. В репертуаре его учеников различные виды упражнений в гаммах во всех 24-х тональностях. К числу наиболее любимых им этюдов относятся капризы П. Родэ. Он сам играет все 24 каприза, считая это «отличной школой»: «они дают весь технический арсенал скрипачу. Конечно, полезны и этюды Крейцера, особенно для развития переходов левой руки из позиции в позицию и для развития штрихов правой руки. Особенно ценны виртуозные варианты к этим этюдам, созданные А. Ямпольским. Они весьма помогают студентам достигнуть вершин технического мастерства».

⁴ Там же.

Однако и здесь проявляется индивидуальный подход к ученику. Его прежде всего волнует вопрос: как помочь студентам овладеть всеми средствами скрипичной выразительности, так ли безупречна однообразная практика исполнения одних и тех же «технических формул» — гамм, упражнений и узкого круга этюдов. И Коган считает необходимым давать студентам в связи с конкретными художественными и техническими задачами специальные упражнения на тот или иной вид техники. Превосходно зная инструмент, он на уроке моментально импровизирует нужное упражнение. «Я их не записываю, — говорит он, — они у меня в голове».

Подобные упражнения строго индивидуализированы, зависят от способностей студентов, их технического развития, формы постановки рук. По мнению Когана, «не бывает двух одинаковых рук, как и двух одинаковых отпечатков пальцев. У одного, к примеру, пальцы длинные, у другого — короткие. У одного — сильные, у другого, наоборот, слабые. Каждому студенту поэтому рекомендуются определенные упражнения. Постановке рук я придаю большое значение, но не доминирующее. Я считаю, что каждый студент — это индивидуальность, и поэтому общего правила для всех не существует. Если я вижу, что постановка рук у студента неправильная, но она ему не очень мешает, то стараюсь помочь ему постепенно, не ломая привычек, выработанных годами».

Как и его педагог, Коган неустанно подчеркивает: «общих рецептов нет. Надо в каждом определенном случае говорить и давать указания конкретно, учитывать ту художественную задачу, которая стоит или будет стоять перед учеником». Он вспоминает один разговор со своим профессором в

годы юности. Как-то после одного из выступлений Когана на зачетном вечере в ЦМШ Ямпольский ему сказал: «нас с тобой упрекали в плохой правой руке, говорили, что ты играешь не всем смычком, а главным образом серединой. К сожалению, недостаток многих педагогов в том, что они не слушают скрипача, а смотрят на его движения — соответствуют ли они «правильной двигательной схеме», а что этой рукой производится, высказывается, исчезает из поля их зрения».

Исходя из своего педагогического опыта, Коган постепенно пришел к мысли, что подход даже к одному и тому же ученику должен со временем меняться. Изменяться должны и занятия любого скрипача — это зависит и от уровня артистического развития, и от задач, стоящих перед солистом или оркестрантом, и от возраста. По его словам: «все ежедневные занятия на скрипке по-настоящему не переосмыслены. Они во многом рутинны: однообразные формы узкого набора гамм, упражнений, этюдов. Рутинизация домашней работы очень сильно сказывается на многих сторонах развития техники, выразительности игры, на многочисленных моментах, призванных удержать техническое мастерство скрипача на должном уровне с изменением возраста. Никто по-настоящему об этом пока не задумывался, насколько я знаю. Если взять обычного скрипача, то с возрастом у него уменьшается гибкость пальцев, физиологический аппарат становится более «жестким», труднее поддающимся «обработке». Но артист, чтобы играть дальше, не видит иного выхода, как продолжать упорно эксплуатировать те же виды гамм и упражнений, что и в юном возрасте. Но — кому это показано, а кому и противопоказано. Ведь каждый скрипач имеет разные психические и физиологические данные, разные

руки, степень их ловкости, — то есть то, что дала ему природа.

Следует подумать о том, какие он должен иметь индивидуальные формы занятий, упражнений. И надо их менять со временем, в связи с возрастом. Спорить не приходится — это нужно: что в 18 лет играешь «с ходу», то в 40 лет надо осмысливать полностью — техническую сторону игры «разложить по полочкам», что к чему, чего не хватает (это не касается интерпретационной стороны художественного произведения — это другой вопрос). Здесь не может быть общих указаний. Сугубо индивидуальный подход — вот решение вопроса. А пока здесь господствует рутинa. Сейчас и в девять лет, и в сорок лет как панацею от всех бед дают играть этюды Крейцера, гаммы и упражнения Шрадика.

Для меня основное — подсказать студенту как и что надо делать. А для этого я должен разобрать его технические и музыкальные данные, весь его облик до конца и найти наилучшую комбинацию необходимых средств. Важно также научить его целенаправленно менять со временем свою систему упражнений, показать ему перспективу и в этом направлении».

Огромное внимание уделяет Коган развитию внутреннего художественного представления, умения себя слышать. Он часто говорит на уроке: «Вы ничего не думаете о музыке, которую играете. У Вас неизвестно откуда идут замедления или ускорения, изменения динамики, неизвестно, чем они вызваны. Вы скорее слушаете, что у Вас получается, чем сравниваете исполнение с собственным идеальным внутренним художественным представлением того, что Вы должны сделать».

Он с горечью говорит о некоторых учениках: «пальцы есть, головы нет! Ничего не могу сделать

с таким учеником, не в моих силах». Беседа с учеником — важная черта его метода. Сначала он выявляет для себя и ученика тот или иной недостаток, но не останавливается на этом, ищет причину — по большей части психологического порядка — и дает пужное указание. К примеру, одна из студенток играет Аллеманду Баха из Партиты ре минор. Стараясь подчеркнуть торжественный характер произведения, она аффектированно играет каждую ноту. Коган замечает: «у Вас каждая нота, каждый смычок заканчиваются усилением звука». Студентка отвечает: «может быть, я плохо себя слушаю?». Коган: «Вы слушаете себя хорошо, но уже в середине каждой ноты начинаете слушать следующую ноту. А Вы не должны переставать слушать играемую ноту до самого ее окончания, но одновременно необходимо выработать умение предслышать следующую. Главное — услышать связь звуков, переход одного звука в другой».

Для Когана важно — «дослышание», досказывание каждого звука (и пауз!), исчерпывание его «выразительного времени». С этим, по его мнению, связана и естественность дыхания музыкальной фразы, достижение завершенности звучания, логичность перехода к следующему звуку как ступени единого целого. Тогда исчезают «квадратность», принудительная механичность ритма, и он становится художественно организующим звуковой поток элементом. В таких высказываниях Когана особенно ясно выступает связь его исполнительского опыта с педагогическим как единая система художественно-инструментальных взглядов.

Не случайно Ю. Янкелевич о нем говорил: «Коган в своей педагогической работе придерживается тех же принципов, что и в своем исполнительском искусстве. В первую очередь он обращает внимание

на культуру звука. Он требует от своих учеников плавного, льющегося звучания, плавного, широкого движения смычка. Культура правой руки идет у него от школы Ауэра через Ямпольского. К своим ученикам он предъявляет высокие требования в отношении ритма, точности авторского текста. Его студенты играют «музыкально обоснованно», с отличным вкусом и стилем. Он добивается прекрасных художественных результатов даже со студентами средней одаренности. В этом ему помогает вся творческая обстановка его класса, то, что новые ученики с первых же занятий уже знают его требования»⁵.

Большое внимание уделяет Когап развитию у своих учеников красивого, полнокровного звучания инструмента. По его мнению, по одному звучанию скрипки можно определить класс исполнителя. Он видит причину слабого звука и в недостаточно интенсивном слуховом представлении, и в неправильном нажиме смычка правой рукой, и в недостаточной интенсивности вибрато левой руки особенно в верхних позициях. Вслед за Ауэром, он рекомендует упражнения на «выдержанный» смычок — по восемь четвертей на каждый смычок, фортиссимо и без вибрации. Кроме этого он указывает: «надо посмотреть, в правильном ли положении находится локоть правой руки, может быть мешает неправильная постановка пальцев. Быть может, третий палец очень сильно давит на трость смычка, от этого звук сразу становится более слабым и дрожащим. Впрочем, надо говорить в каждом определенном случае конкретно». Он неустанно повторяет ученикам: «играйте гладкой правой рукой, не дергайте смычок».

Наряду с правильным звукоизвлечением, реша-

⁵ Сообщено в личной беседе с автором.

ющее значение в скрипичном тоне имеет вибрато. По мнению Когана, оно «как бы выражает душевные эмоции скрипача. Я считаю, что в процессе вибрации на скрипке участвуют три компонента: локоть, кисть и фаланги пальцев. В каждом из видов вибрации, а их очень много, каждый из этих компонентов может играть главенствующую роль.

Если у скрипача плохая вибрация, надо его на время заставить играть гаммы в медленном темпе без всякой вибрации, чтобы он сам услышал чистый звук скрипки. А затем постепенно разрешить прибавлять эту краску игры, степень которой можно регулировать с самим студентом».

Коган советует не избегать применения четвертого пальца в мелодическом движении, особенно в верхних позициях, что часто делается из-за его «слабости». «Я сторонник того, чтобы играть всеми пальцами. Четвертый палец надо развивать с детства, как и остальные. Те, кто не играет им, обедняют свои возможности, особенно в трудных местах на верхних позициях в тяжелых мелодических нотах, где требуется максимум вибрации, максимум эмоций».

Говоря о работе над штрихами, скрипач особенно подчеркивает необходимость овладения певучим *détaché*, различного рода акцентированными штрихами. Для выработки звучного *sautillé* советует освободить правую руку и кисть, определить правильный нажим, правильный вес смычка. Много вопросов задают артисту о таком эффектном штрихе, как *staccato*. Он говорит: «быстрое стаккато — как талант. Если оно есть, так есть, если нет, так нет. У меня, например, его нет. И я от этого не страдаю. Рассказывают, что стаккато долгое время не было и у знаменитого Венявского. Однажды ему приснился прием, как добиться стаккато. И наяву

ему это удалось. Однако никто из известных мне скрипачей таким чудом его не добился. Стаккато быстрое должно быть, конечно, нервным. Рука должна быть зажата, кисть неподвижна. Этот прием, этот штрих можно вырабатывать, но не знаю, стоит ли для этого делать большие усилия. Нужно ли так усердствовать, чтобы сыграть два-три пассажа быстрым стаккато, если в натуральном виде его нет. А вот над кистевым стаккато нормальной скорости работать надо, так как оно есть во многих произведениях. Это стаккато бывает твердое, бывает воздушное или, как мы его называем, летучее».

Доброжелательная творческая атмосфера класса... Она помогает ученикам Когана слушать друг друга, зорче улавливать и свои, и чужие недостатки. Коган на занятиях требователен. Особенно строг он к студентам, которые знают что и как надо делать, а играют неверно. «И вы это знаете, и вы это терпите?» — тогда восклицает он. В учениках Коган прежде всего подмечает малейшие проявления индивидуального, всемерно поддерживает крупницы творческого горения. Основное внимание уделяется содержательности исполнения, развитию чувства стиля, чувства фразы. Он замечает: «неопытные исполнители не умеют завершить фразу, сделав небольшое *diminuendo*, не дают вздохнуть, как дышит нормальный человек, не дают фразе ожить». Коган считает, что художественные образы произведения не должны быть слишком поспешно воплощены в окончательной звуковой форме — это всегда ущербно. Он советует студентам научиться прежде всего полностью сосредоточиться на работе, не отвлекаться: «я рекомендую играть немного, но со смыслом, с вдохновением. Необходимо хорошо изучить и партию фортепиано, и, если это произведение с оркестром,

всю партитуру. Скрипач должен знать всю оркестровку, каждый инструмент в оркестре, который его сопровождает».

В исполнительском стиле лучших учеников Когана, а их уже немало вышло из его класса — таких, как Н. Яшвили, А. Корсаков, В. Жук, С. Кравченко, Ё. Сато и многих других, чувствуется огромная работа опытного педагога, сумевшего довести до подлинной творческой зрелости своих воспитанников, передавшего им многие «тайны» своего мастерства — тонкое понимание музыки, отточенное чувство стиля, благородную манеру игры, виртуозное владение инструментом.

«Занимаясь со своими студентами в классе, я сам непрерывно учусь, — говорит Коган. — Что может быть ценнее постоянного творческого общения с молодыми талантливыми музыкантами. Это большой стимул и для собственного совершенствования».

Эстафета поколений. Отцы и дети. Нет радостнее переживаний для педагога, чем успехи его ученика. Какие слова прекраснее тех, которые сказал Жуковский Пушкину: «победившему ученику от побежденного учителя».

И сейчас в классе Леонида Когана много талантливых скрипачей. Можно ждать артистических успехов от его аспирантов А. Крамарова и С. Ахназаряна, студента О. Зукина, чехословацкой студентки А. Шестаковой и французской И. Флори. Подрастают и совсем юные скрипачи, они занимаются в Центральной музыкальной школе, их регулярно прослушивает Коган. Это — 14-летняя В. Муллова, 15-летний Е. Грач. Быть может, их имена станут известны публике.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РАБОТЫ Л. КОГАНА

1. Месяц в Бельгии. — «Советское искусство», 1951, 12 июня.
2. Аргентина — Уругвай — Чили — Франция. — «Советская музыка», 1956, № 9.
3. Пять недель в Латинской Америке. — «Советская культура», 1956, 18 октября.
4. Теплые, дружеские чувства. — «Советская Россия», 1958, 26 февраля.
5. На гастролях в Японии. — «Литература и жизнь», 1958, 28 ноября.
6. Шестьдесят дней в США. — «Московская правда», 1961, 18 февраля.
7. Впервые в Томске (интервью). — «Красное знамя», 1961, 18 марта.
8. Славные традиции. — «Советская музыка», 1961, № 4.
9. Слово члена жюри скрипачей. — «Советская культура», 1962, 14 апр.
10. Радостная встреча (интервью). — В газ. «Горьковский рабочий», 1962, 15 февраля.
11. На конкурсе им. П. И. Чайковского. — «Советская музыка», 1962, № 7.
12. В дальних странах. — «Советская музыка», 1962, № 12.
13. Музыка больших чувств (интервью). — «Вечерняя Москва», 1965, 22 апр.
14. Победы молодых. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 4.
15. Самый крупный форум. — «Советская культура», 1966, 28 мая.
16. Несравненный праздник музыки. — «Литературная газета», 1966, 21 июня.
17. В ореоле славы. — «Известия», 1966, 14 ноября.
18. А. И. Ямпольский. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 344—350.

19. Беседы с мастерами (интервью). — «Музыкальная жизнь», 1968, № 14.
20. Музыкальные, отзывчивые слушатели. — «Вечерний Тбилиси», 1970, 24 марта.
21. Год Ленина побуждает к размышлениям, к действию. — «Советская музыка», 1970, № 4.
22. Состязания завершились. — «Известия», 1970, 24 июня.
23. Алло, Чикаго (рассказывает Леонид Коган). — «Советская культура», 1971, 4 февраля.
24. Продолжение традиций. Конкурс скрипачей. — «Музыкальная жизнь», 1971, № 17.
25. О них написано много прекрасных слов. — «Московский комсомолец», 1971, 15 июня.
26. Ереван, Минск, Рига: соревнования молодых. — «Музыкальная жизнь», 1973, № 4.
27. Чарующая музыка. — «Советская музыка», 1973, № 7.
28. Для клавишембало и скрипки. — «Кругозор», 1973, № 9.

ОСНОВНАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- И. Альбеннис—Я. Хейфец. В порту. п/ф А. Каплан.
Д—004537, Д—012171; Севилья. Д—012171
- И. Ахрон—Л. Ауэр. Еврейская мелодия. п/ф Н. Вальтер.
Д—013064
- С. Барсуков. Концерт № 2 для скрипки с оркестром. БСО.
Г. Рождественский. *СМ—03196*
- И.-С. Бах. Концерт для скрипки с оркестром № 2. Моск. кам.
орк. Р. Баршай. *Д—05493 (а)*; Концерт для 2-х скри-
пок (с Е. Гилельс). Моск. кам. оркестр. Р. Баршай.
Д—05492 (а). 6 сонат для скрипки и чембало. п/чембало
К. Рихтер. *СМ—04269—72*
- А. Берг. Концерт для скр. с оркестром. Орк. МГФ.
К. Кондрашин. *Д—0034*
- Л. Бетховен. Сонаты для скр. с ф-но № 1, 3. п/ф Г. Гинз-
бург. *Д—07293*; Романсы № 1, 2 для скрипки с орк.
БСО. *Д—06527. Д—18191. С—01310*; Концерт для скр. с
орк. ГСО. К. Кондрашин. *Д—04422—3*; то же. Орк.
МГФ. К. Кондрашин. *Д—8529—30. С—203—4*. ГСО.
Е. Светланов. *Д—025831—2*; Соната для скрипки с ф-но,
№ 2. п/ф А. Мытник. Vanguard 6029; Соната № 7. п/ф
А. Мытник. Monitor — 2011;
- Л. Бетховен—Л. Ауэр. Турецкий марш. п/ф А. Макаров.
15902. *Д—08311. Д—0008921*. Соната № 9 для скр. с
ф-но. МБМ—30003
- Ж. Бизе—Ф. Ваксман. Фант. на темы оп. «Кармен».
Орк. *Д—010627. Д—11074*
- Э. Блох—И. Ахрон. Импровизация. *Д—08312*
- А. Бородин. Серенада. *Д—02889*
- И. Брамс. Концерт для скрипки с орк. Орк. МГФ. К. Конд-

¹ Принятые сокращения: ГСО — Государственный симфонический оркестр СССР; орк. МГФ — оркестр Московской Государственной филармонии; БСО — Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения.

- рашин. Д—021409—10; Соната № 1. п/ф А. Мытник. Д—05500—1 Соната № 2. п/ф А. Мытник. Angel 35332; Венгерский танец № 1. п/ф А. Мытник. 26441. Д—02889; И. Брамс. Венгерский танец № 16. п/ф А. Мытник. 26440. Д—02889; Венгерский танец № 17. п/ф А. Мытник. 17411; Скерцо до минор. п/ф Н. Вальтер. Д—014823
- И. Брамс — Л. Ауэр. Венгерский танец № 2. п/ф А. Мытник. 17—412. Д—012171
- И. Брамс — И. Иоахим. Венгерский танец № 4. Д—08312. Д—0008921
- М. Вайнберг. Концерт для скр. с орк. Орк. МГФ. К. Кондрашин. Д—8529—30; то же. С—203—4
- Г. Венявский. Мазурка ор. 12 № 2 соль минор. Д—08311; Обертас. п/ф А. Каплан. 18627. Д—08311; Полонез № 2. п/ф А. Каплан. Д—004536. Д—012172; Элегическое адажио. п/ф А. Каплан. Д—001263. Д—012171; Оригинальная тема с вариациями. п/ф А. Каплан. 20017—20. Д—5072; Фантазия на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст». ГСО. В. Дегтяренко. СМ 03195; Легенда. Орк. МГФ. Д—010627. Д—11074.
- А. Вивальди. Концерт для скр. с орк. соль минор. Моск. кам. орк. Р. Баршай. Д—03450; Концерт для 2-х скрипок (с Е. Гилельс). Орк. ГСО. К. Кондрашин. Bruno 14019
- А Вьетан. Концерт № 5 для скр. с орк. ГСО. К. Кондрашин. Westminster 18228. Bruno 14011; Рондино. п/ф В. Ямпольский. Д—028068. Д—7863.
- Г. Гендель. Ария. п/ф А. Макаров. 15901; Соната № 6. п/ф Н. Вальтер. Д—014823
- Дж. Гершвин — Я. Хейфец. Фрагмент из оперы «Порги и Бесс». Прелюд. Д—00015715. Д—013063.
- А. Глазунов. Размышление. Д—02888; Антракт из балета «Раймонда». п/ф А. Мытник. 022761
- А. Глазунов — В. Погожев. Вальс из балета «Раймонда». Д—7864. Д—0008375
- А. Глазунов — Е. Цимбалист. Большое адажио из балета «Раймонда». Д—7864. Д—0008376
- Л. Годовский — Я. Хейфец. Старая Вена. п/ф Н. Вальтер. Д—013063. С—0745. Д—00015715
- А. Дворжак — Я. Хейфец. Юмореска. п/ф Н. Вальтер. Д—013063
- А. Дворжак — Ф. Крейслер. Славянский танец № 3 соль минор. Д—5073
- К. Дебюсси. Плачет мое сердце. Д02888—9.
- К. Дебюсси — А. Хейфец. Чудный вечер. Д—02889.

- Д—013063; Послеполуденный отдых фавна. Д—0008922.
Д—08312
- Э. Изаи. За прялкой. п/ф А. Мытник. Д—028068. Д—7864;
Соната для двух скрипок ля мажор (с Е. Гилельс).
Д—012692; Мазурка ля минор. п/ф А. Мытник.
Д—028068. Д—5072
- М. Кастельнуово-Тедеско. Концертная транскрипция
на тему Д. Россини. п/ф Н. Вальтер. Д—013064.
Д—00015716
- А. Крейн—Я. Хейфец. Танец № 4. п/ф Н. Вальтер.
Д—013063. С 0745
- Ф. Крейслер. Венский каприс. Гитана. Д—02888; Каватина.
Д—08311
- Ж. Леклер. Сонаты № 1 и № 3 для двух скрипок (с Е. Ги-
лельс). Д—01269
- Э. Лало. Испанская симфония. Орк. Парижской консервато-
рии. Брук. Angel 35503
- П. Локателли—Э. Изаи. Соната «У гробницы». п/ф
А. Мытник. Вгупо 14019. Angel 35444
- Ф. Мендельсон. Концерт для скр. с орк. Орк. МГФ.
К. Кондрашин. Вгупо 14011
- Д. Мийо. Бразильские танцы. Корковадо. Сумаре. Д—02888
- В.-А. Моцарт. Концерт для скр. с орк. № 3. Орк. МГФ.
К. Кондрашин. Д—0; Концерт для скр. с орк. № 4. орк.
МГФ. К. Кондрашин. Д—003; Концерт для скр. с орк.
№ 5. Моск. кам. орк. Р. Баршай. Д—06527—8.
С—01309—10; Соната (К 376) для скр. с ф-но. Monitor
2011
- Н. Паганини. Конц. для скр. с орк. № 1. БСО. В. Не-
больсин. Д—06391—2. 20199—206; Каприс № 9.
Д—012171; Каприс № 23. Д. 012171; Интродукция и ва-
риации на тему оперы Д. Паизиелло «Прекрасная
мельничиха». п/ф А. Мытник. Д—5073. Д—028067; Pal-
riti 14022; Кантабиле. Angel 35502
- С. Прокофьев—Л. Коган. «Маски» из балета «Ромео
и Джульетта». Д—02888
- С. Прокофьев. Конц. для скр. с орк. № 2. ГСО. К. Конд-
рашин. Д—3190—1; Соната № 2. п/ф Н. Вальтер.
Д—014824
- С. Прокофьев—Д. Грюнес. Монтеки и Капулетти. Из
балета «Ромео и Джульетта». Д—08312
- С. Прокофьев—Я. Хейфец. Марш ор. 12 № 1. п/ф
Н. Вальтер. Д—013063
- Ф. Пуленк—Я. Хейфец. Престо. п/ф Н. Вальтер.
Д—013063

- М. Равель. Хабанера. Д—02889; Цыганка. Орк. Большого театра. К. Кондрашин. Д—06528. СМ 03195
- П. Сарасате. Баскское каприччио. п/ф А. Мытник. 22869—9. Д—229. Д—028067. С 0745—6; Андалузский романс. Д—028889; Цапатеадо. п/ф Н. Вальтер. Д—00015715. Д—013064; Малагуэнья. п/ф А. Мытник. Д—2294. Д—028067. С 0746; Фантазия на темы оп. Ж. Бизе «Кармен». Орк. ВРК. В. Небольсин. 17980—84
- К. Сен-Санс. Хаванез. Орк. Д—11074. Д—010627; Интродукция и рондо-каприччиозо. БСО. А. Гаук. Д—11074. Д—010627
- К. Сен-Санс—Э. Изани. Этюд в форме вальса. п/ф А. Мытник. 12872—3;
- К. Сен-Санс—Я. Хейфец. Лебедь. п/ф Н. Вальтер. Д—013063.
- Г. Телеман. Каноническая соната № 1 для двух скрипок (с Е. Гилельс). Д—012691
- М. де Фальья—П. Коханьский. Испанская народная сюита. п/ф Н. Вальтер. Д—014823
- А. Хачатурян. Конц. для скр. с орк. БСО. А. Хачатурян. Д—0548—9; Песня-поэма. п/ф Н. Вальтер. Д—013064. Ноктюрн. БСО. С. Самосуд. СМ—04380.
- А. Хачатурян—Я. Хейфец. Танец Айши из балета «Гаяне». п/ф А. Мытник. 18568 Д—0008375. Д—08311; Танец с саблями из балета «Гаянэ». п/ф А. Мытник. 18567 Д—0008375. Д—08311
- Т. Хренников. Конц. для скр. с орк. БСО. К. Кондрашин. Д—06095. Д—012549
- П. Чайковский. Меланхолическая серенада. орк. Д—11074. Д—01627; Вальс-скерцо. орк. Д—11074. Д—010627; Конц. для скр. с орк. БСО. В. Небольсин. Д—01237—8. 022752; Размышление. Д—7863
- К. Шимановский. Ноктюрн и тарантелла. Д—012172
- Ф. Шопен—А. Вильгельми. Ноктюрн. ор. 27 № 2. п/ф А. Мытник. Д—001264. 012172
- Д. Шостакович. Конц. для скр. с орк. № 1. Орк. МГФ. К. Кондрашин. Д—8451—2. С 201—2;
- Д. Шостакович—Д. Цыганов. 4 прелюдии (№№ 10, 15, 16, 24). п/ф Д. Шостакович. 26316—7
- Р. Штраус. Соната ми-бемоль мажор. п/ф А. Мытник. Д—055001
- Ф. Шуберт—Я. Хейфец Экспромт соль мажор. Д—08312
- Р. Шуман—Ф. Крейслер. Фантазия до мажор. п/ф А. Мытник. Д—2293. Д—5073

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. Начало жизненного пути	5
Глава вторая. В расцвете творчества	49
Глава третья. Исполнительский стиль	108
Глава четвертая. Педагог	156
Литературные работы Когана	170
Основная дискография	172

Григорьев Владимир Юрьевич

ЛЕОНИД КОГАН

Редактор *И. Валихова*. Художник *М. Чернявская*.
Худож. редактор *Ю. Зеленков*. Техн. редактор *Т. Сергеева*.
Корректор *Л. Анасова*

Подписано к печати 26/III—75 г. Формат бумаги 70×100¹/₃₂ Печ. л. 5,75
(Усл. печ. л. 7,41) Уч.-изд. л. 7,59 (включая иллюстрации)
Тираж 10 000 экз. Изд. № 8687 Т. п. № 634—75 г. Зак. 1293 Цена 53 к.
на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.

109083, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.