

Очерк о любимом педагоге

1. Знакомство

Бориса Моисеевича Берлина я впервые увидел в 1965 году в Малом зале Московской консерватории, на II Всероссийском конкурсе музыкантов-исполнителей. Б. М. был членом жюри, а я – участником. В один из дней первого тура мы с отцом* шли по знаменитой лестнице, ведущей наверх к залу, и встретили Берлина. Спускаясь, он подошел к отцу.

– Шура, почему не знакомишь меня со своим сыном? Парень он способный, и я могу взять его в свой класс.

Это было сказано ясно и твердо.

Общение было коротким, но запоминающимся. Меня, еще совсем юношу, поразил острый и всеохватывающий взгляд, темпераментная речь, чрезвычайная энергичность этого человека. Я интуитивно потянулся к Берлину, поскольку личность такого склада встречается крайне редко. Отцу сказал:

– Буду учиться только у Бориса Моисеевича.

Я полностью отменил все мысли о Московской консерватории, хотя до того был под властью представлений о ней как о единственно возможном месте учебы.

Готовясь ко второй встрече с Берлиным – на ней мне предстояло играть, – я занимался изо всех сил и ждал, что же скажет Учитель. Прилетев в Москву, мы с отцом направились к дому на улице Горького¹ рядом с бывшим магазином Елисеева. Квартира, в которой жила семья Б. М., была коммунальная. Берлины занимали две комнаты; в одной из них, которая побольше, стоял рояль «Бехштейн». Вышел Б. М. Теперь я мог спокойно разглядеть его. Это был человек среднего роста, худощавый, подтянутый, с глазами, которые говорили: «Давай, давай, сейчас послушаем». Глаза еще сильнее поразили меня, чем при первой встрече. Они были острые, быстрые, горячие и, вместе с тем, многое понимающие. Б. М. подвел меня к роялю, открыл крышку и сказал:

– Пощупай!

Рояль был замечательный, с очень красивым и нежным звуком. Пока я привыкал к роялю, Б. М. с моим отцом вспоминали прошедшие годы.

Затем, внезапно появившись, Учитель сел справа от меня на стул, задал несколько успокаивающих вопросов, а потом произнес:

– Начнем, я слушаю.

Б. М. принял чрезвычайно сосредоточенный вид. Он был весь внимание, каждая мышца собрана, голова взлетела над туловищем (мы будем возвращаться к разговору о посадке). Через некоторое время я почувствовал, что мою игру слушают как-то не так, как раньше. По окончании Б. М. сделал ряд замечаний, одно из которых звучало так:

– Ты очень переживаешь свою игру, а надо слушать ее.

Другие замечания касались посадки. До сих пор в памяти магическое воздействие Б. М. на меня. Я моментально опустил плечи и ощутил совершенно новое – какое-то невероятное освобождение. С этого момента я безоговорочно поверил Берлину и почувствовал, что навсегда. Но сколько же мучительных, хотя и прекраснейших лет работы прошло, прежде чем все это стало «моим»!..

Через несколько месяцев я поступил в класс Б. М. Берлина.

II. Берлин – ученик Игумнова: годы учебы, время.

* Мой отец – Александр Давидович Франк (1919 – 1994), пианист и замечательный педагог – в 1937 г. поступил в МГК в класс Б. М. Берлина и до 1941 г. учился у него. В годы войны студенты и педагоги вынуждены были покинуть столицу – в 1945 г. отец вернулся в Москву и, поскольку Б. М. тогда уже не работал в консерватории, закончил обучение в классе К. Н. Игумнова (*примеч. автора*).

Б. М. был ярчайшим представителем школы Игумнова. У него, как у каждого выдающегося музыканта, было нечто «свое»: настоящий темперамент, богатейшая фантазия, склонность к «крупному» мышлению, объемному восприятию мира. Однако всех учеников Игумнова отличало бережное вслушивание в фортепианный звук как явление многогранное, в интонацию, переход из звука в звук. Б. М. рассказывал, что когда он впервые пришел к Игумнову, его поразило необыкновенное «говорящее» звучание – интонация, свойственная только возвышенной простоте К. Н. Игумнова. Берлин «заболел» этим звуком и не представлял для себя другого педагога, кроме Игумнова. Он был предан Игумнову без остатка, любил его рояль, его звуки на рояле.

Игумнов очень многое передал Берлину. Даже знаменитая посадка Константина Николаевича стала естественной для Бориса Моисеевича. Игумнова я слушал в записи и лично знал многих его учеников. Лишь у Я. В. Флиера сходство с К. Н. было ярко выражено – и все же не так, как у Берлина. Думаю, что и Берлин, и Флиер обладали особым чутьем, позволившим им проникнуться игумновской школой. Б. М. любил вспоминать об игумновских пальцах, сравнивая их со щупальцами. В прикосновении к роялю у Берлина было многое от этих «щупалец». Пальцы Берлина то ощупывали, то впивались, то гладили, то ранили.

Об Игумнове-пианисте Б. М. говорил, что тому больше удавалась текучая музыкальная ткань, нежели энергичная, импульсивная. Исполнение Игумновым III части Фантазии Шумана он оценивал как сверхгениальное; вместе с тем, II часть у К. Н., как говорил Берлин, «уходила под рояль». Вспоминая II часть сонаты Бетховена op. 111, Б. М. называл игумновское исполнение ее в высшей степени замечательным.

Берлин вспоминал, заливаясь смехом, как впервые пришел к Игумнову и принес... октавы из Сонаты Листа си минор. Играл он их с особым блеском, совершенно свободно: Б. М. не просто владел октавами, но и вкладывал в них весь свой неумный темперамент. Берлин решил поразить Игумнова. К. Н., улыбнувшись, сказал: «Борис, беру тебя в свой класс».

Б. М. рассказывал, что Игумнов не любил образных сравнений, параллелей, но очень многое показывал за инструментом. Вместе с тем, когда Игумнова однажды спросили о Шуберте, к которому тот относился с особой любовью, он сказал: «Шуберт – полевые цветы». Рассказывая об этом, Б. М. менялся: взгляд его становился простым и теплым.

Первым сочинением, которое Игумнов дал Берлину, была Фантазия Шопена. Б. М. и там дал себе волю в октавах, но Игумнов его остановил, сказав, что нужно «петь» октавами – ведь это особые, шопеновские октавы. Под влиянием Игумнова октавы Берлина становились благородными, поющими. Я слышал, как Б. М. проходил этюд Шопена op. 25 №10, как работали пальцы и кисть в октавах, как «разговаривали» пальцы. Играть октавы legato, да еще и шопеновские – особое искусство.

Однако учеба Б. М. в консерватории не ограничивалась общением с Игумновым. Молодого пианиста чрезвычайно привлекала манера игры М. В. Юдиной, и Б. М. подолгу простаивал за дверью, слушая ее самостоятельные занятия. Его интересовали принципы укрепления пальцев. Он рассказывал, как Юдина часами «пробивала» их, делая «стальными». Этот принцип Б. М. позже использовал в своей практике со студентами.

Вспоминая, Б. М. касался встреч и дружеских бесед с Г. Г. Нейгаузом. Рассказывал, как Генрих Густавович пригласил его на свой концерт, но играл не очень удачно. В артистической Б. М. не знал, как начать разговор – Г. Г. опередил его:

– Борис, знаешь, я сегодня не в духе. Приходи в следующий раз.

Б. М. поблагодарил, откланялся и стал ждать следующего раза, но и в следующий раз Г. Г. был «не в духе».

– Я никак не мог попасть на удачный концерт, – резюмировал Берлин.

Правда, требования Б. М. в отношении совершенства и отточенности были уже тогда «сверхмаксимальными» и оставались такими до конца его жизни. Не случайно эталоном для него был Глен Гульд, соединивший мысль и чувство: Гульду рояль служил средством для

выражения концентрированной экспрессии. Но личность Нейгауза для Б. М. всегда была особенной в отношении богатейшей фантазии, тонкости чувств и изысканности.

Берлин часто вспоминал замечательного музыканта, пианиста В. В. Софроницкого, игра которого была ему близка. Вообще, в эстетике Берлина преобладал терпкий романтизм (как и у Софроницкого).

Я уже упоминал, что в свое время Б. М. был превосходным пианистом. Участник I Всесоюзного конкурса (1933), он дошел до последнего тура. Б. М. рассказывал об этом с большой гордостью. В его исполнении должна была прозвучать Пятая симфония Бетховена в переложении Листа. Спустя много лет, когда вышла пластинка с записью Гульда², Б. М. достал ее одним из первых, демонстрировал ученикам: был в восторге от исполнения и от того, что такое редко играемое произведение наконец-то услышат многие.

К сожалению, финал конкурса для Берлина не состоялся: помешала болезнь. Некоторое время после этого случая Берлин еще играл, но мало, а потом и вовсе перестал выступать на сцене. Одна дама, работавшая в Институте им. Гнесиных³, говорила мне об игре Б. М. в восторженных тонах. Нас, учеников, слушавших его игру в классе, гипнотизировали необыкновенно выразительный звук, интонация, красота атмосферы. А как он умел «разговаривать» на рояле, чувствовать стройность форм, возвышенность чувств, и быть вместе с тем очень понятным!..

После окончания Московской консерватории Берлин становится ассистентом Игумнова. Увлекается педагогикой и, в силу своего темперамента, полностью уходит в преподавание. Начинается период поиска. Опираясь на игумновскую школу, Б. М. ищет свой метод и со временем его находит. Думаю, то, что было преподнесено мне в 1960-е годы с большой степенью зрелости и точности, появилось в нем уже тогда, в начале преподавания. В 1937 году Берлин получает собственный класс, его учениками становятся талантливые, перспективные пианисты – Бабаджанян, Богино, Поркшеян, Франк и др. Дела на педагогическом поприще идут превосходно: классные концерты в Малом зале консерватории, поездки по российским городам...

1937 год у многих ассоциируется со страшными репрессиями, уничтожением целых слоев общества. Но 1937 год был и годом появления прекрасного студенчества, в частности первого курса пианистов Московской консерватории, на котором учился и мой отец. Особой гордостью этого необыкновенного содружества был С. Т. Рихтер. На протяжении пятидесяти лет бывшие студенты-пианисты встречались дома у Рихтера. Это были не просто встречи-воспоминания: благодаря гениальности Рихтера, его режиссерскому дару, они превращались в театральные действия. Звучали добрые эпиграммы, посвящения всем и каждому. Чистота этих людей, их преданность делу – искусству, исполнительству, педагогике – и друг другу поражают своей естественностью и высшей простотой.

1941 год. Начало войны круто повернуло многое и многих. Эвакуация педагогов и студентов из консерватории в различные города СССР: Саратов, Свердловск, Ереван, Тбилиси... К сожалению, это нарушило студенческое единение, да и напряженная обстановка не способствовала полному развитию. Кто-то из педагогов и студентов участвовал в ополчении, кто-то добровольно уходил на фронт. Но после окончания войны этот курс пианистов продолжал свои встречи, сохранив преданность и любовь к консерватории и педагогам, к тому сложному, но интересному времени.

В 1941 году Б. М. Берлин с частью класса переехал в Саратов, где пробыл до 1944 года.

1944 год резко изменил жизнь Берлина. Рассказ Б. М. звучал так:

– Игумнов вызвал меня и заявил: «Ты, Борис, теперь не будешь работать в консерватории».

Берлин спросил, почему же. Игумнов пояснил:

– Мы решили сделать русскую консерваторию⁴.

Б. М. довольно часто вспоминал об этом, имитируя особую игумновскую интонацию...

– Я преклонялся перед Константином Николаевичем, – говорил он. – Верил и был предан ему без остатка. И *это* мог произнести Игумнов!..

Продолжая тот разговор, Б. М. спросил К. Н.:

– А Мильштейн⁵ продолжает ведь работать?..

– Ты Мильштейна не трогай! – ответил Игумнов. – Он мою биографию пишет.

Человеку, не прошедшему такое, сложно почувствовать пережитое Берлиным. Он лишился всего (ему предложили переехать в Ереван и там начать музыкальную карьеру). Я писал, что Б. М. был человеком особой волевой организации, остроты ума. Он стал искать возможность не потерять Москву и только благодаря сврехпорядочным личностям, к которым принадлежала семья Лепешинских (коммунистов, близких к Ленину)⁶, смог остаться и даже получить приглашение на работу в Институт им. Гнесиных. Конечно, это была судьба: именно в 1944 году открылся этот вуз. До последних дней жизни – более пятидесяти лет – Б. М. Берлин работал в «Гнесинке». За эти годы им было выпущено большое количество музыкантов, среди которых и ваш покорный слуга.

III. В классе Б. М. Берлина. Метод.

Обстановка, царившая в классе Берлина, оказалась для меня очень непривычной. Разговоры о музыке, о жизни меня очень привлекали, но и несколько пугали, поскольку на первых порах все было чужим – особенно музыкальные (точнее сказать, профессиональные) воззрения. В классе безоговорочно властвовали дух и мысль... Подражая Б. М., студенты ходили с очень прямой осанкой и гордо поднятой головой. Безусловно, в этом преобладал внешний фактор, но Учитель осознавался как явление особенное, был главной, центральной фигурой. Первое время я чувствовал себя чужаком, но открывшееся новое меня манило. С каждой встречей с Б. М. я чувствовал, что приближаюсь к полноводному руслу, что болото, в котором я пребывал раньше, уходит навсегда. В то же время, это прекрасное состояние пугало, тревожило: прежний опыт мешал, да еще как!

Б. М. решительно начал многое во мне переделывать. Только представьте себе: я сажусь за инструмент, подходит Берлин, властным жестом обхватывает меня, показывая, каким должно быть туловище при посадке, где должны быть голова, плечи, руки, грудь... В моей памяти навсегда сохранились ощущения от первого урока, который явился сильнейшим «толчком» в будущее. Вы можете подумать, что посадка – это главное. Конечно же, нет: это – фундамент, платформа для главного. О главном Учитель сказал:

– Возьми звук и слушай его. Слушай до того момента, пока он не исчезнет – по твоему слуховому ощущению.

Это действительно самое важное, ценное. Ведь что может быть сокровеннее звука, главной цели нашего существования за фортепиано?! Именно на этой связке мышечной раскрепощенности – подчеркиваю: раскрепощенности, а не расслабленности – и слуховой «сверхконцентрации» базируется долгий и сложный путь формирования мышления музыканта.

Б. М. объяснял свои упражнения в сжатом, концентрированном виде. Горделивая осанка, высоко посаженная голова, рука приготовлена на клавиатуре, кисть собрана и готовится к взятию звука, палец правой руки приготовлен, кончик его обострен, как будто наточен. Мысленно пробегаем от кончика пальца к другой очень важной точке в нашем теле – пояснице; затем решительным движением пальца «произносим» звук с помощью «толчка», идущего от поясницы. Огромную роль в этом упражнении играют сильные эмоции, помогающие «выдохнуть» звук: эмоциональное состояние напоминает гневный протест. Когда палец получает «толчок», он берет звук резким движением, а кисть совершает дугообразное движение вместе со всей рукой от плеча: особая нагрузка приходится на играющий палец и кисть. Затем вся рука идет вниз и повисает в свободном состоянии. Звук, конечно же, берется на педали, и вот здесь-то мы его и слушаем до последнего мига – интенсивно участвуем в процессе звучания. А когда звук начинает уходить, мы возвращаем

руку на клавиатуру и находим в кончике пальца тонкую нить, которая помогает не потерять звук. К сведению тех, кто будет пытаться это делать: не расслабляйте торс, так как его расслабление приведет к потере активной мысли. Б. М. подчеркивал, что данное упражнение необходимо делать каждым из десяти пальцев. Выполняя его, мы укрепляем мышечную систему, а также мысленно соединяем две точки – палец и поясницу, – добиваясь правильной работы мышц и верного дыхания, освобождаем голову от ненужных напряжений, нагружаем мысль звуковыми представлениями и эмоциональными состояниями. Самое главное и ценное – возможность регулировать и контролировать весь процесс исполнения. Кроме того, пальцы становятся крепкими, ясными и выразительными, приобретают независимость.

Также хочу остановиться на собственно звуковых упражнениях, которые требовал Б. М. При «очерченной» посадке, уже известной нам, мы одним из пальцев начинаем «произносить» звук, наращивая его силу от очень тихого до очень громкого. Туловище участвует в этом действии. Добравшись до максимально большого звука и сбросив руку, слушаем звук и так же, как и в первом упражнении, «ловим» уходящий тон кончиком пальца. Следующий этап. Одним из пальцев «произносим» звук в активной манере. Слушая и думая о нем, готовим другой палец на большую терцию вниз и тихо касаемся клавиши. Первый звук продолжаем слушать. Получается «принцип кукушки» с главным звуком (первым) и подчиненным (вторым). Это есть первый шаг к объемному слышанию звукового пространства.

Еще одно упражнение, продолжающее идею предыдущего: задействована вся кисть и все пять пальцев (это упражнение предпочтительно делать на черных клавишах). Начинаем от *фа-диез* первой октавы, и далее – *ля-диез*, *до-диез*, *фа-диез*, *ля-диез*. Пассажи произносятся быстро, «на одном дыхании». Слуховое сознание должно охватить быстро произнесенное, расставив каждый звук на свой уровень. Некоторое время вслушиваемся; затем, когда звуки начинают уходить, берем пять звуков подряд на тихом звучании. Это упражнение, как и остальные, способствуют лучшему восприятию звукового пространства.

В звуковых упражнениях Б. М. требовал, чтобы живые биения горизонтали сочетались с вертикалью, которая, в свою очередь, выстраивается как гармония.

Делая упражнения на укрепление пальцев и контроль звучания, мы формируем сознание, охватывающее прошлое, настоящее и будущее. Готовя палец, мы мыслим о будущем времени; взяв звук как явление настоящего и приготавливая палец дальше, мы переносим произнесенный звук в прошлое. Когда пианист достигает в этом совершенства, он становится способен «охватить» звуковое пространство.

Путь, который нашел Берлин, ведет к подлинной свободе и овладению временем, к настоящей звуковой архитектуре – не застывшей, а живой, дышащей. Спустя много лет я пришел к пониманию, что у пианиста не просто две руки, а десять пальцев, десять нитей сознания. Эта высшая цель – творческая свобода – была ярко реализована самим Учителем, поэтому рояль у него звучал так необычно.

Думая о методе Б. М., прихожу к мысли, что он был открыт каждому, кто имел счастье общаться с Учителем. И теперь каждый музыкант может им воспользоваться.

Хочу подчеркнуть, сколь важна правильность использования методики Б. М. Берлина применительно к тому или иному произведению. В моей памяти, как в кладовой, сохранились все подробности интерпретаций сочинений, которые он проходил со мной и другими учениками. Все основывалось на его методе, на его принципах мышления. А этот метод предполагает, как мы уже знаем, свободу духа, высочайшую поэтичность и возвышенность в мелодии, гармонии и ритме. Объемность дыхания и мышления подчеркивает полифоничность, которая есть в любом произведении, будь то крупная форма или миниатюра. Что же касается техники исполнения, то она также играет важнейшую роль в интерпретационном процессе, способствуя высокому уровню мышления.

Вспоминаю указания Б. М. к сонате Бетховена №30 ор. 109: «Не играй вялыми, неопределенными пальцами и кистью. Следуя за автором, играй ясно очерченными

пальцами, стремись к возвышенности – не только в мелодии, но и в гармонии». По прошествии многих лет приходит понимание этих слов: нужно обдумать весь комплекс указаний Бетховена – учитывая приоритеты, не упустить ни одной черточки. Как прав был Б. М., говоря: «Не играй вялыми пальцами!» Этот подход дает возможность осуществить полифоничность I части, необходимую певучесть ее, а также ощутить дух хорала. Так мы приходим к цельности I части. «Нерв» II части требует четких, даже жестковатых пальцев, однако нельзя терять одухотворенности звучания. Вся часть проходит в сквозном движении, будто в полете. Есть лишь один момент, когда наступает затишье, – а затем вновь возвращается бурлящий поток.

В теме III части Берлин просил услышать солиста в верхнем голосе хора, а также представить, что это рассказ – приглашение в мир вариаций. Очень интересный и яркий образ рисовал Б. М. в последней кульминации. «Представь, что перед закатом солнце озарило все пространство, весь небосклон особым светом, все играет, дышит и восклицает, а потом внезапно затихает и очень быстро исчезает». Заключительное явление темы – прощание с III частью и всем циклом.

Я не случайно касаюсь последних сонат Бетховена в трактовке Берлина; в них – высочайшая бетховенская поэтичность. Лишь немногим удастся это почувствовать и реализовать. Один из первых в этом ряду – Б. М. Берлин. Вспоминаю, как прекрасно показывал Учитель сонату №31 ор. 110. И сейчас в памяти звучание, окрашенное особой нежностью и проникновенностью. Затем на фоне шестнадцатых появляется тема, которая у Берлина имела небесный оттенок, – она была близка и недосягаема. Это сочинение Учитель много раз играл сам и как-то по-особому к нему относился.

Очень интересны и ценны замечания к сонате №32 ор. 111. Б. М. просил очень «наточить» пальцы – как он говорил, «награвировать»: услышать длинную нить в каждом пальце – лишь тогда каждый палец станет независимым и мощным, сможет передать клокочущую интонацию, силу, вырывающуюся из-под земной коры. II часть для Учителя была, если следовать образному сравнению Томаса Манна, «зеленым долом», а не «синью небес»⁷. В теме он требовал текучести пульса 9/16, а также, чтобы голос не слишком выделялся – жил, дышал вместе с хором. Поэтому движение Б. М. просил не затягивать, указывая на предписанное автором *molto semplice e cantabile*.

Играя Шопена, Б. М. на первый план ставил особую звуковую атмосферу, которая, в свою очередь, подкреплялась особенной, изысканной фразировкой, другим чувством ритма, чем у Бетховена. Если бетховенский стиль требует устойчивости, даже неизбылемости, то шопеновский ритм, шопеновское время – более индивидуально (хотя Б. М. и говорил, что Шопен – самый классичный из романтиков). Действительно, любое произведение Шопена очень пропорционально. В Баркароле учитель просил представить дуэт гондольеров, которые как будто парят в покачивающейся на воде лодке. В ля-мажорном эпизоде я должен был услышать и почувствовать, что попадаю в грот, затягивающий с каждым разом все глубже; потом меня выносит туда, где материя перестает существовать – лишь дух парит. Б. М. заставлял работать фантазию. Признаюсь, было невероятно сложно: пьеса не получалась. Лишь спустя много лет я почувствовал, понял, нашел то, о чем, как мне кажется, просил Учитель.

Методика Берлина построена на активном участии исполнителя в художественном процессе и, в то же время, на умении отстраниться, слушать себя со стороны. Исполняя сочинения разных стилей, пианисту следует стремиться к тому, чтобы каждый стиль сохранял свою пропорцию между этими двумя началами.

В классе Б. М. звучало много произведений Шопена. Особым образом «режиссировалось» Скерцо №4: оно становилось сверкающим и фантастичным. Часто играли Скерцо №3, главная часть которого должна звучать, как говорил Б. М., по-немецки. Во второй теме требовалось, чтобы мелкие длительности были частью хорала, а не игрались виртуозно. Кода сохраняла стройность и строгость, несмотря на бурлящий характер музыки.

Листа, музыку которого Б. М. считал наиболее близкой своему темпераменту, играли все его ученики. Почти все главные произведения композитора я слышал в классе, а некоторые играл сам. Учитель подчеркивал особую зримую образность, театральность «речи», неповторимую гармонию Листа. Считаю, что звуковые упражнения, о которых я рассказывал, были подготовкой к исполнению музыки Листа – та же объемность ткани, пространственное воображение. Для многих пианистов техника Листа – препятствие. Б. М. владел крупной техникой в совершенстве. С легкостью играл октавные и аккордовые эпизоды, «произносил» их с поразительной свободой и мощью. В моей памяти – октавы из Концерта №2, Сонаты си минор, сонаты «После чтения Данте».

Безусловно, не только «октавный» Лист привлекал Б. М. Он часто вспоминал фразу, сказанную Г. Гейне после одного из сольных концертов Листа: «В молодости Лист был в буре, а теперь – над бурей»⁸. Это состояние было очень близко Б. М. Мы знаем, что композиторы-романтики часто преувеличивали свое «я», тогда как Лист всегда оставался композитором, регулирующим свое «я». Мне посчастливилось проходить под руководством Б. М. поздние сочинения Листа. Их эстетика во многом отличается от раннего и среднего периода: здесь Лист еще больше поднялся над бурей – я бы назвал это чувственной философией. Об этом говорил Б. М., призывая вслушаться в особую гармонию и мелодику позднего Листа.

Конечно, то, что пытался передать ученикам Б. М., было ему дано от природы, было частью его гениальной личности. Его воздействие на учеников было сильнейшим. Но поскольку студенческая пора слишком коротка для постижения такой глубинной методики, для полноценного ее осознания потребовались еще годы, даже десятилетия. В студенческие годы я стремился следовать его ощущениям, его жестам, но получалась малая доля от желаемого. Б. М. прививал нам свои принципы взаимодействия с роялем, несомненно рассчитывая скорее на долгосрочный, чем на быстрый результат. Результат, безусловно, и тогда был неплохой, но в чем-то «корявый» и недостаточно тонкий.

Я всю профессиональную жизнь несу в себе идеи Б. М. и принципы его методики, поскольку считаю их наиболее ценными, прогрессивными и фундаментальными: вслушиваюсь в себя и нахожу на них отклик. С каждым годом все более понимаю, что его идеи и принципы каждый исполнитель, жаждущий роста и развития, должен применить к себе, а не следовать им слепо.

Кто такой ученик? Продолжатель дела Учителя. Когда мне говорят: «Ты – продолжатель берлиновского направления», я горжусь, потому что говорят о моем выдающемся Учителе – музыканте, пианисте Борисе Моисеевиче Берлине.

Уфа, 2010

¹ Улица Горького – название Тверской улицы в Москве с 1935 по 1990 г.

² Запись Пятой симфонии Бетховена в переложении Листа для фортепиано была сделана Гленом Гульдсом в 1967 г. В настоящее время выпускается под маркой «Sony Music».

³ Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в 1992 г. был переименован в Российскую академию музыки имени Гнесиных.

⁴ Разумеется, на протяжении всего времени существования Московской консерватории в ней работали музыканты самого разного этнического происхождения. Однако, попытки влиять на национальный состав преподавателей время от времени предпринимались. Косвенным подтверждением рассказа Б. М. Берлина служит следующая цитата из биографического очерка о его коллеге Т. Д. Гутмане (1905–1995): «В годы Великой отечественной войны Гутман вместе со своими учениками был эвакуирован в Пензу, а после своего возвращения он не был приглашен опять работать в Московской консерватории. Это было тяжелым ударом для музыканта» (<http://artofpiano.ru/person.php?p=gutman>). Обращает на себя внимание и то, что в ходатайстве на имя Председателя Президиума Верховного Совета СССР М. И. Калинина о восстановлении в правах проживания в Москве Г. Г. Нейгауза (1944 г.), подписанного группой видных деятелей культуры (И. М. Москвиным, В. И. Качаловым, С. В. Михалковым, Д. Д. Шостаковичем, К. Н. Игумновым, А. Н. Толстым, М. В. Нечкиной), сделан следующий акцент: «Несмотря на свою нерусскую фамилию, Г. Г. Нейгауз является несомненно русским, советским художником, с советским стилем творческих методов, выдающимся носителем и пропагандистом именно русской советской культуры – одним из лучших исполнителей русских и советских композиторов» (см.: Нейгауз М. Г. История ареста Генриха Густавовича Нейгауза. М: Ньюдиамед, 2000. С. 21–22; http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/auth_pages6d5d.html?Key=19012&page=5).

Цитируем также (с нашей корректорской правкой) официальный документ управления пропаганды ЦК ВКП (б), приблизительно относящийся к тому же времени, о котором идет речь в комментируемом тексте.

17.08.1942
 СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б)
 тов. Андрееву А. А.
 тов. Маленкову Г. М.
 тов. Щербакову А. С.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА
 О ПОДБОРЕ И ВЫДВИЖЕНИИ КАДРОВ В ИСКУССТВЕ

Отсутствие правильной и твердой партийной линии в деле развития советского искусства в Комитете по делам искусств при СНК СССР и имеющийся самотек в работе учреждений искусства привели к извращениям политики партии в деле подбора, выдвижения и воспитания руководящего состава учреждений искусства, а также вокалистов, музыкантов, режиссеров, критиков и поставили наши театры и музыкальные учреждения в крайне тяжелое положение. В течение ряда лет во всех отраслях искусства извращалась национальная политика партии.

В управлениях Комитета по делам искусств и во главе многих учреждений русского искусства оказались нерусские люди (преимущественно евреи). В Главном управлении театров заместителями начальника являются Фалковский и Гольцман; начальник Главного управления учебными заведениями — Владимирский (еврей). В главном управлении музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при СНК СССР (начальник управления Сурин — русский) все дела по подбору, выдвижению и оценке кадров решают: Плоткин (зам. начальника управления, еврей) и Шлифштейн (консультант управления, еврей). Комитет по делам искусств целиком передоверил этим людям, нередко чуждым русскому искусству, подбор и выдвижение кадров. В результате во многих учреждениях русского искусства русские люди оказались в нацменьшинстве.

В Большом театре Союза ССР, являющемся центром и вышкой русской музыкальной культуры и оперного искусства СССР, руководящий состав целиком нерусский:

и.о. директора Большого театра — Леонтьев, еврей, беспартийный;
 главный режиссер и дирижер — Самосуд, еврей, беспартийный
 дирижер — Файер, еврей, член ВКП(б);
 дирижер — Мелик-Пашаев, армянин, беспартийный;
 дирижер — Штейнберг, еврей, беспартийный;
 дирижер — Небольсин, русский, беспартийный;
 до последних дней был зам. директора филиала Большого театра Габович, еврей, член ВКП(б);
 художественный руководитель балета — Мессерер, еврей, беспартийный;
 зав. хором — Купер, еврей, беспартийный;
 зав. оркестром — Кауфман, еврей, беспартийный;
 главный концертмейстер [оркестра. — Ред.] — Жук, еврей, член ВКП(б);
 главный администратор — Садовников, еврей, беспартийный.

Дело подготовки и выдвижения музыкальных кадров в высших учебных заведениях также почти полностью находится в руках нерусских людей. Так, в Московской государственной консерватории директор Гольденвейзер — еврей, его заместитель Столяров — еврей. Все основные кафедры в консерватории (фортепиано, скрипка, пение, история музыки) находятся в руках евреев: Гольденвейзера, Фейнберга, Цейтлина, Ямпольского, Мострас, Дорлиак, Гедике, Пекелиса и др.

В Ленинградской государственной консерватории директор Серебряков (русский), заместитель директора — Островский (еврей), руководители ведущих кафедр — евреи (Штейнберг, Эйшлин, Гинзбург и др.).

Не случайно поэтому, что в консерваториях учащимся не прививается любовь к русской музыке, к русской народной песне, и большинство наших известных музыкантов и вокалистов (Ойстрах, Э. Гилельс, Флиер, Л. Гилельс, Фихтенгольц, Гинзбург, Пантофель-Нечецкая и др.) имеют в своем репертуаре главным образом произведения западноевропейских композиторов. Оканчивающие консерваторию вокалисты и музыканты не знают совсем русских народных песен.

Вопиющие извращения национальной политики допущены в Московской филармонии. Здесь всеми делами вершит делец, не имеющий никакого отношения к музыке, беспартийный Локшин (еврей) и группа его приближенных администраторов-евреев: Гинзбург, Векслер, Арканов и др. В результате групповой, узко-национальной политики этого руководства, осуществляемой при содействии Главного управления музыкальных учреждений Комитета по делам искусств, проведенные в период войны филармонией сокращения штатов ударили прежде всего по составу известных русских исполнителей. Из штата филармонии были отчислены почти все русские: лауреаты международных конкурсов — Брюшков, Козолупова, Емельянова; талантливые исполнители и вокалисты — Сахаров, Королев, Выспрева, Ярославцев, Ельчанинова и др. В штате же филармонии остались почти одни евреи: Фихтенгольц, Лиза Гилельс, Гольдштейн, Флиер, Эмиль Гилельс, Тамаркина, Зак, М. Гринберг, Ямпольский и др.

С санкции Комитета по делам искусств за время войны ликвидированы оркестры народных инструментов в Москве и Ленинграде. Теперь в СССР нет ни одного оркестра народных инструментов, если не считать остатков Московского оркестра, подобранных Радиокomiteетом.

На выдвижение и воспитание музыкальных кадров большое влияние оказывает музыкальная критика. Преобладание среди критиков также нерусских (наиболее активно в печати выступают: Шлифштейн, Рабинович, Гринберг, Коган, Альшванг, Гольденвейзер, Житомирский, Мазель, Цуккерман, Хубов, Долгополов, Келдыш, Глебов) нередко приводит к неправильному, тенденциозному, одностороннему освещению в печати вопросов музыки (например, длительное замалчивание концертов лучшего советского пианиста Софроницкого (русского) и пространные отзывы о концертах Э. Гилельса, Ойстраха, Фихтенгольца и др.).

Этому в значительной мере способствует то обстоятельство, что во главе отделов литературы и искусства наших центральных газет стоят также нерусские:

газета «Правда»: зав. отделом литературы и искусства — Юнович, еврейка;
 газета «Известия»: —" — Войтинская, еврейка;
 газета «Вечерняя Москва»: —" — Орликова, еврейка;

газета «Литература и искусство»: зав. музыкальным отделом – Рабинович, еврей;
 —" —: зав. отделом театра – Бассехес, еврей;
 —" —: секретарь редакции – Горелик, еврей;
 издательство «Музгиз»: директор – Гринберг, еврей.

Это положение с кадрами в искусстве, сложившееся на протяжении ряда лет, требует немедленного вмешательства и принятия решительных мер уже в ближайшее время.

Управление пропаганды ЦК ВКП(б) считает необходимым проведение следующих мероприятий: вменить в обязанность Комитету по делам искусств при СНК СССР проводить последовательную и неуклонно правильную национальную политику в области искусства.

Обязать Комитет по делам искусств:

разработать мероприятия по подготовке и выдвижению русских кадров (музыкантов-исполнителей, вокалистов, режиссеров, критиков и руководящего состава учреждений искусства);

провести уже сейчас частичное обновление руководящих кадров в ряде учреждений искусства (филармония, консерватория, управления Комитета и т.д.).

Начальник Управления пропаганды ЦК ВКП(б) Г. АЛЕКСАНДРОВ

Зав. отделом Управления пропаганды ЦК ВКП(б) Т. ЗУЕВА

Ознакомился. Н. Шаталин. 22 августа 1942 г.

(Российский Государственный архив социально-политической истории. Ф. 17. Оп. 125. Д. 123. Л. 21–24.)

⁵ Мильштейн Яков Исаакович (1911–1981) – пианист, музыковед, педагог, профессор Московской консерватории.

⁶ Лепешинский Пантелеймон Николаевич (1868–1944), революционер, деятель партии большевиков, сподвижник Ульянова-Ленина с конца XIX века. Историк, доктор исторических наук, один из создателей квазинаучной идеологической дисциплины «история ВКП(б)» (впоследствии «история КПСС»), с 1925 г. – во главе организации помощи борцам революции (МОПР) СССР, через которую советские власти осуществляли финансовую поддержку зарубежных коммунистов (в том числе для организации борьбы против собственных правительств). Был директором Исторического музея и Музея Революции СССР. Автор воспоминаний «На повороте» (М., 1955). См.: Залесский К.А. Империя Сталина. Биографический энциклопедический словарь. Москва, Вече, 2000.

⁷ Имеется в виду роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», герой которого профессор Кречмар делает доклад о Сонате Бетховена ор. 111.

⁸ Несомненно, имеется в виду следующий фрагмент из книги Генриха Гейне «Лютетия» («Франц Лист, гениальный пианист», письмо от 20 апреля 1841 г.): «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкой воздымает чело в чистый эфир» (пер. А. В. Федорова; см.: Гейне Г., Полное собрание сочинений в 12-ти томах. Т.9. Лютетия. М.-Л.: Academia, 1936. С. 150).