

Начиная с весны 1944 года, консерватория в Ленинграде ждала и готовилась к воссоединению с той своей частью, которая была еще в Ташкенте. Постепенно возвращались к работе отдельные педагоги, восстанавливались на учебу студенты и аспиранты. 5 июня 1944 года в Ленинград вернулся и приступил к своим обязанностям ректора П. А. Серебряков. Примечательны его слова, занесенные в Приказ, после прошедшего вокального концерта учеников Зои Петровны Лодий и Тамары Сергеевны Салтыковой: «Отчетный концерт классов профессора З. П. Лодий и доцента Т. С. Салтыковой показал не только политическую и художественную ценность проведенной учащимися указанных классов и их руководителей работы в период блокады, но и не-

сомненный вокально-исполнительский рост учащихся, воспитание в них хорошего вкуса, преодолевающего иногда художественную неполноценность и штамп, свойственные отдельным из исполненных музыкальных произведений»<sup>9</sup>.

Работать, несмотря на тяжелые, подчас невыносимые, условия жизни, бытовую неустроенность, голод, духовную опустошенность и физическое истощение. Играть, вдохновляться и вдохновлять, исполнять Музыку и жить ею. Таков был девиз, сохранный в военное время старшим поколением консерваторцев и, как в зеркале, отразившийся во многих совершенно прозаических документах эпохи, воскрешающих память о прошлом.

<sup>9</sup> Архив СПбГК. Опись дел по личному составу. Дело № 280. Приказы по консерватории. 1944 год. Ленинград. Л. 247.

Olesia BOBRIK

Tatiana Bershadskaia:

“I am an optimist by nature”

The interview given by the outstanding musicologist, Professor of the St. Petersburg Conservatory Tatiana Bershadskaia includes the materials telling about her family, her teachers and colleagues from the Conservatory, her formation as a musician and scholar and about his native city, Leningrad — St. Petersburg. The events touched upon in the interview belong to the period from the late 1920s to the present day.

**Key words:** Tatiana Bershadskaia, interview, St. Petersburg Conservatory.

Олеся БОБРИК

Татьяна Сергеевна

Бершадская:

«Я по натуре оптимист»

Интервью Олеси Бобрик с выдающимся музыковедом, профессором Санкт-Петербургской консерватории, Татьяной Сергеевной Бершадской — это разговор о семье, об учителях и коллегах по консерватории, о ее становлении как музыканта и ученого и о родном городе Ленинграде — Петербурге. События, о которых идет речь, охватывают период с конца 1920-х годов до настоящего времени.

**Ключевые слова:** Т. С. Бершадская, интервью, Санкт-Петербургская консерватория.

**Олеся Бобрик.** Татьяна Сергеевна, расскажите, пожалуйста, о корнях Вашей семьи.



**Татьяна Бершадская.** Мой прямой прапрадед (мамин прадед) — знаменитый русский актер Василий Андреевич Каратыгин. Его дочка, Анастасия Васильевна, в замужестве Шишенко, — мама моей бабушки. Никаких связей с театром у семьи позже не сохранялось. Моя бабушка, Любовь Сергеевна, которая умерла во время

войны, с 16-ти лет работала на телеграфе на аппарате Юза. Она вышла замуж и родила троих детей подряд, с интервалом в год, всех в марте. Маме, последней, было два месяца, когда дедушка умер от скоротечной чахотки. Всех детей устроили на казенный счет: дядю — сначала в военный корпус, потом в гимназию, а маму и тетю — в Николаевский институт. Они с шести лет учились в институте. Институт был по типу интерната, их отпускали домой только на каникулы — Рождественские, Пасхальные... Бабушка проработала на телеграфе 48 лет. А потом народились мы с сестренкой (я у мамы, сестренка у тети), и ее «водрузили» нас нянчить.

**О.Б.** Знаете ли Вы своих предков со стороны отца?

**Т.Б.** Этих корней я почти не знаю. Их семья приехала с юга. Я знаю, что в ней все были или врачи, или учителя. У папы было два брата и три сестры. Дядя, Яков Владимирович, был врач-офтальмолог и работал в Батуми. Он умер уже после войны. Когда я приехала в Батуми в 1950–1960-х годах, там его помнили. Особенно он славился тем, что снимал бельма.

Одна из сестер папы, тетя Рая, Раиса Владимировна, была мне как мама. Я обожала ее, боготворила. Тетя Рая когда-то была учительницей. Но когда у папы начали рождаться дети, она ушла с работы и помогала их воспитывать. Папа, Сергей Владимирович Бершадский, был женат на маме вторым браком, жена от первого брака умерла, оставив ему троих детей. У меня было две сводные сестры и брат, все много старше меня. Помню бабушку, Клару Яковлевну, она была очень старенькая, но умерла только во время войны...

**О.Б.** Что Вы читали в детстве?

**Т.Б.** Первое, что я читала, что я помню — это учебник Закона Божьего. (У меня до сих пор этот дореволюционный учебничек сохранился!) Поэтому я всю библейскую историю представляла себе очень ясно. Когда в училище нам стали показывать «Страсти по Матфею», мессы, и для моих соучеников многое было неизвестно, мне все было ясно. Я обожала это читать и читала по десять раз одно и то же, многие библейские истории, притчи сохранялись в памяти почти наизусть. Точно также я знала наизусть церковную службу, поэтому мне было очень просто переводить мессу с латыни.

Такое «параллельное» существование в то время было психологически очень трудным. Я благодарю Бога за свой характер. Я оптимист и стараюсь принимать обстоятельства такими, какие они есть. В школе я не говорила о религии, но и не была пионеркой. Понимаете, как было трудно выдерживать это, когда все спрашивали «почему»? Я умело обходила этот вопрос. А дома не дай Бог, если бы меня увидели в красном галстуке. У бабушки был бы инфаркт. Ни больше, ни меньше. Бабушка была, как это называется, «диссидентка», да? Она совершенно не скрывала этого. Она шла мимо портретов и плевалась. И не боялась ничего. Моя мама одергивала ее: «Что ты делаешь, тебя посадят!» — «Кто знает, почему я плюю? Попало мне что-то в рот, вот я и плюю...». Она не могла со всем этим примириться. Так же как я не могу внутрен-

не примириться с тем, что нет моей страны, которой я всей душой искренне была предана. Я не могу принять тот факт, что ее нет. У меня медаль «За оборону Ленинграда»... Я Ельцина всегда ненавидела, ни разу в жизни за него голоса не отдала. Я считаю его предателем. Господи, да, вспомнить жизнь того же Сталина, того же Дзержинского, — они были в кандалах, они боролись... Кто из наших теперешних правителей пойдет за страну в кандалы? Никто не пойдет. Я помню состояние настоящей растерянности и печали, когда Сталин умер. Вы видели снимки с похорон? Это что, согнали людей?..

**О.Б.** Сейчас это кажется массовым психозом...

**Т.Б.** [Смеется.] Ну, что это за глупость такая! Вся страна сошла с ума? Какая ерунда. Вы историк. Вы же должны понимать, что этого вообще не может быть.

**О.Б.** Из нашего времени те события кажутся такими... Для людей моего возраста и круга характерно критичное отношение ко всем, кто «наверху». Кажется, что это по определению недостойные люди, что так было всегда, что политика — это всегда грязное дело...

**Т.Б.** Да, время было тяжелое, и возникало много ситуаций, за которые можно предъявить претензии руководству...

Моя семья вообще была аполитична, честно говоря. Мы даже газеты не выписывали. Мое осознание отношения к тому же Сталину, ощущение страны как *своей* страны во многом родилось во время войны. В то время ничего другого, кроме огромного уважения и понимания величия этого человека, быть не могло.

**О.Б.** Вы рассказывали, что маму Вашу чуть не арестовали в 1930-х... Был донос?

**Т.Б.** Вы знаете, тогда хватало доноса, но здесь был не донос. Мама написала в какой-то анкете, что она дочь дворянина. Дед действительно получил дворянство за службу... А она хотела честно написать, понимаете? Ее стали преследовать, уволили с работы. Маму предупредил управдом: «Я должен Вам сказать, что у Вас намечается обыск». Сколько книг мы пережгли тогда в печке... Жгли все, вплоть до стихов Северянина. «Дни» Шульгина. У нас много было такой литературы, которая в то время могла оказаться опасной. Мама написала Калинин письмо, написала, что она не понимает, в чем она виновата, — отец умер, когда ей было два месяца, а потом и она, и ее мать всю жизнь работали... От Калинина пришел ответ. Маму вызвали в Смольный. (Мы пошли туда вместе, но в здание пустили только ее. А я, как сейчас помню, ходила рядышком.) Мама получила бумагу: «Восстановить на всех работах...» Понимаете, бывали и такие дела.

Хотя, конечно, бывали и другие. Вот наш учитель физики — Моисей Гаврилович Цуринов. Замечательный физик и классный руководитель, которого мы боготворили. Его забрали, потому что он был в компании, где рассказывали политические анекдоты.

**О.Б.** Вы узнали это тогда или позднее?

**Т.Б.** Это было известно тогда уже. Мы поддерживали связи с его женой, навещали ее.

**О. Б.** Как Вы переживали эти события, какой была эмоциональная атмосфера? Вторая половина 1930-х воспринимается сейчас как время, когда психика людей в СССР должна была быть «раздавлена» постоянным страхом, тревогой...

**Т. Б.** Ничего подобного. Вот я, живой человек, сижу сейчас перед Вами. Никакого страха не было совершенно. Понимаете, разные люди бывают. Бывают люди, которые от природы внутренне напряжены, с обостренной психикой... Шостакович, конечно, был очень ранимый человек, и на нем передраги очень сильно сказывались. Что и говорить... Но я по натуре оптимист. Может быть, это позволило мне и выжить, и прожить такую долгую жизнь. И, может быть, этим обуславливается мое восприятие действительности — я не склонна видеть черные краски...

Понимаете, сейчас можно услышать: «Тогда все были удручены, на демонстрации всех сгоняли...» Я же говорила уже: ничего подобного! Мы шли на эти демонстрации с удовольствием, с открытым сердцем, мы радовались...

**О. Б.** Но были же вещи, которые не совпадали с этим настроением. Религиозность Вашей семьи, например...

**Т. Б.** Да, совершенно верно. Потихоньку ходили в церковь, обратно шли так, чтобы не встретить своих товарищей. Но это как-то совершенно не удручало, никакого гнета мы не чувствовали. Я же говорила, все это существовало параллельно. И одно другому совершенно не мешало.

**О. Б.** Какими были первые Ваши музыкальные впечатления?

**Т. Б.** Музыка в нашем доме звучала постоянно. Тетя, мамина сестра Мария Григорьевна, была музыкантом, она училась в консерватории, а до этого кончала школу Боровки<sup>1</sup>. Она была профессиональной пианисткой, играла всю романтику — Шопена, Шумана, Листа, очень много аккомпанировала. А вообще-то она была профессиональная машинистка. Кстати, все первые мои научные работы, в том числе диссертацию, печатала она. Она дожила до 99 лет, умерла за 3 дня до 99-летия и была до конца в полном разуме. До последних ее дней мы были вместе.

И, конечно, Ястребцевский кружок. Он собирался в огромной, метров 60-ти, комнате на Васильевском острове около лютеранской церкви Святой Екатерины (Большой проспект, дом 1, на углу 1-й линии) у пианиста Василия Васильевича Виссендорфа. Я помню себя в этом доме лет с пяти-шести... Туда приходили дирижер Игорь Сергеевич Миклашевский, первый скрипач филармонического оркестра Виктор Александрович Заветновский, виолончелист Евгений Федорович Мальмгрен, органист Фридрих Фридрихович Гриббен (он жил в том же доме). Я с удивлением увидела Гриббена в фильме «Антон Иванович сердится», — там он изображал флейтиста! Бывала в кружке и Надежда Кирилловна Боровская.

**О. Б.** Сестра пианиста Александра Кирилловича Боровского?

**Т. Б.** Да. Она работала лаборантом в Горном институте. Пианисткой она была от Бога. Все говорили, что даже лучше ее брата. Я Боровского слышала, когда он приезжал сюда на гастроли. Он, конечно, был большой мастер... Надежда Кирилловна была очень тонкий музыкант, мы дружили, после войны она приходила к нам сюда, в эту квартиру, как и Георгий Михайлович Римский-Корсаков, связи с которым сохранялись очень долго...

Когда-то Виссендорф преподавал в Петербургской консерватории, дружил с Антоном Григорьевичем Рубинштейном. Потом они разошлись в методических установках, Виссендорф ушел из консерватории и работал в Николаевском институте. В этом институте было отделение, где учили гувернанток, преподавали языки, фортепиано. Там, как я говорила, училась и моя мама, Нина Григорьевна. Она кончила институт как преподаватель французского языка с серебряной медалью и с правом на золотую. Моя мама начала работать в школе. Но голос поставлен не был, обнаружилась болезнь связок. Она не смогла работать педагогом и стала бухгалтером. Как бухгалтера ее очень ценили. Ее математические способности, наверное, и ко мне перешли. В том же институте училась и моя первая учительница музыки Татьяна Николаевна Пеганова...

**О. Б.** Давайте вернемся к Ястребцевскому кружку. Почему он так назывался?

**Т. Б.** Дочь Василия Васильевича Виссендорфа, Елена Васильевна, в конце 1920-х годов вышла замуж за Василия Васильевича Ястребцева. После появления в кружке Ястребцева там стали бывать дети Римского-Корсакова: Владимир Николаевич, Михаил Николаевич, Андрей Николаевич (он был всего несколько раз), внук Георгий Михайлович... Как сейчас всех их помню...

**О. Б.** Они были похожи между собой?

**Т. Б.** Владимир Николаевич и Георгий Михайлович были очень похожи друг на друга и на Николая Андреевича, а Андрей Николаевич и Михаил Николаевич — нет.

**О. Б.** Наверняка, о Николае Андреевиче Римском-Корсакове рассказывал что-то Ваш отец, он же был его учеником...

**Т. Б.** Мой папа, Сергей Владимирович Бершадский, почему-то мало вспоминал о нем. Хотя папа был ему близок, у нас был портрет с его надписью. Я только помню рассказ о том, как они с Римским-Корсаковым однажды слушали «Садко», и папа сказал ему: «Николай Андреевич, ведь это же прямо то, что было в „Снегурочке“». А Николай Андреевич повернулся и сказал: «Ну, что же, и это моя музыка, и „Снегурочка“ моя музыка». [Улыбается.]

Папа был музыкант «до мозга костей», он кончал консерваторию как композитор, как альтист и как дирижер. Его аттестат свободного художника я отдала в «Музей обороны и блокады Ленинграда».

<sup>1</sup> Музыкальная школа в Санкт-Петербурге — Петрограде, директором которой был Иосиф Александрович Боровка.

**О.Б.** А какими были музыкальные предпочтения Вашего папы?

**Т.Б.** Больше всего он любил русскую музыку, конечно. Я очень хорошо помню, как отец с мамой пришли со спектакля «Три апельсина» и восторгались музыкой: «Дай мне пить!.. Ах, Принцесса Линетта...» Они дома это изображали.

**О.Б.** Ходили ли они на «Воццека»?

**Т.Б.** У меня ничего не осталось в памяти. Я не уверена в том, что они пошли бы его слушать. Я думаю, что папа относился настороженно к такой музыке.

**О.Б.** Слышали ли Вы тогда его собственную музыку?

**Т.Б.** Нет. Может быть, это было внутреннее самолюбие, но он никогда свою музыку дома не играл. Хотя его опера «Стенька Разин» ставилась однажды в Народном доме. (Я знаю об этом только потому, что мне рассказывали.)<sup>2</sup> У меня есть его романс «Огоньки далекие» (изданный в «Тритоне») и фортепианная прелюдия, причем это «Прелюд № 2». (Где «№ 1», я не знаю.) Все его рукописи пропали, когда во время войны разбомбило его (как говорил Альберт Семенович Леман) «творилку» — комнату, где папа работал. Она находилась в доме на углу Маяковского (Надеждинской) и Жуковского. Там стоял очень красивый, красного дерева кабинетный рояль «Блютнер» и виолончель Амати.

**О.Б.** Он на ней играл?

**Т.Б.** Он на всех инструментах играл. Его инструментами были альт и скрипка, но он играл на всех инструментах. Вообще папка был потрясающе талантлив! О папином слухе среди музыкантов ходили легенды. Когда я поступала в училище, экзамен по сольфеджио у меня принимал Николай Георгиевич Привано, а ассистентом был композитор Борис Исаакович Зайдман. Когда он услышал мою фамилию, сказал: «О, у ее папаши слух феноменальный!» Николай Георгиевич продолжил: «Ну, что у папаши феноменальный, это еще не значит, что у дочки феноменальный». Он прав был, конечно. [Смеется.]

Папа работал как дирижер, выступая с оркестрами в фойе кинотеатров «Титан» и «Аврора» (бывший «Пикадилли») в перерывах между киносеансами. Он был дирижером Областного театра оперетты, постоянно писал всякие оркестровки. В этом смысле он был просто мастер. Театр много гастролировал, в том числе зимой. Однажды, когда мне было лет 14, мы с мамой ездили с ним в летнюю поездку в Житомир и в Баку. Я с восторгом это все воспринимала. Папа ездил и по Сибири, по Уралу... Одна из этих поездок кончилась для него трагически: он упал в ванной, повредил позвоночник, и на этой почве у него потом развилась раковая опухоль. Это случилось, наверное, в 1937-м или 1938-м году, и, конечно, он больше не дирижировал, хотя продолжал что-то оркестровать, даже играл на скрипке. Мы всегда встречали Но-

вый год на Васильевском острове у Елены Васильевны Виссендорф. Я помню встречу 1941 года там уже без Ястребцева. Играли Трио Чайковского: папа — партию скрипки, тетя — фортепиано, и Мальмгрен — виолончели... Во время войны Елену Васильевну Виссендорф как немку выслали из Ленинграда.

В последние годы папа очень тяжело страдал, мама буквально выцарапывала его из смерти. Она нашла врача по фамилии Кюнстнеерсте, который лечил какими-то своими методами, лекарствами, травами и, представьте себе, папу поставил на ноги, — настолько, насколько это можно было. Это был какой-то удивительный доктор!

**О.Б.** Занимался ли папа музыкой с Вами?

**Т.Б.** Нет. Папа относился к моим музыкальным занятиям скептически. Все его участие в моем музыкальном образовании заключалось в том, что он показал мне три аккорда — T, D, S. Даже не помню, какой был для этого повод. «Если ты будешь знать эти три аккорда, ты все что угодно сможешь сыграть». И я действительно играла все на школьных вечеринках. Мой авторитет возрос совершенно невероятно. Как сейчас помню, что «Венгерку» я играла почему-то в фа диэз миноре. И мне хватало для этого трех аккордов.

Я уже назвала имя Татьяны Николаевны Пегановой, которая преподавала нам с сестренкой фортепиано. Я ее вспоминаю с удовольствием. Правда, тогда я не хотела учиться, всячески сопротивлялась. Мне это было скучно. Было очень скучно играть по нотам. Я предпочитала подбирать.

**О.Б.** У Вас абсолютный слух?

**Т.Б.** У меня не абсолютный, но очень хороший относительный слух, и подбирала я все на свете. Когда позднее я стала преподавать в детских садиках, то все вокруг меня плясали и удивлялись, что я любую песню могу сыграть в любой тональности.

Настоящий интерес к музыке пробудила у меня моя учительница в музыкальной школе Галина Тихоновна Филенко.

**О.Б.** Кого из музыкантов 1930-х годов Вы особенно запомнили?

**Т.Б.** Я запомнила Штидри, конечно. Помню как он великолепно дирижировал Пятую симфонию Бетховена. Зандерлинга, которого слышала и тогда, и позднее. Пианистов я слушала очень много. И Петри приезжал, и Шнабель. Но мне Шнабель не очень понравился, он как-то суховато играл. С Софроницким оба не идут ни в какое сравнение. Софроницкий выше всех, кого я вообще когда бы то ни было слышала... Оборин тогда очень ярко начинал.

**О.Б.** А Шостакович?

**Т.Б.** Тогда, в 1930-х, я его как пианиста не слышала. Позднее слышала — он играл свои прелюдии и фуги, замечательно играл!... Был целый концерт в Малом зале

<sup>2</sup> Премьера оперы С.В. Бершадского состоялась 30 августа 1926 года в Большом зале Ленинградской консерватории под управлением автора. Партию Стеньки Разина исполнил Марк Рейзен. Позднее опера ставилась также силами самодеятельных кружков клуба завода «Большевик».



Интервью с Т. С. Бершадской

филармонии. Несчастье, что у него рука под конец жизни была парализована.

**О. Б.** Были ли Вы на премьере Пятой симфонии Шостаковича?

**Т. Б.** Да, была. Впечатление было очень сильное, мне очень понравилась музыка. Но в тот момент, когда я слушала, мне было непонятно, почему это пошло «сюда», а не «туда», куда бы должно было идти по логике, которая в то время для меня, как и для многих, казалась единственной. Ведь мажорно-минорная музыка заполняла все. И именно ладовая организация музыки Шостаковича во многом меня удивляла.

**О. Б.** Вы думали об этом, когда слушали симфонию в первый раз?

**Т. Б.** Понимаете, я вообще всегда музыку осознанно или неосознанно слушаю как внутреннее пропевание. И когда это идет в параллель с моим ощущением, как я бы это спела, — мне это близко. Как только это появляется несоответствие, — труднее становится ее понять.

**О. Б.** Вы учились пению?

**Т. Б.** Да, училась и пела очень много. Одна из тетей со стороны отца, Ольга Владимировна Муртова, была певицей. Она кончала консерваторию у Софьи Николаевны Гладкой и пела в Москве в опере Зимина. Ее муж внезапно умер, и она потеряла голос на нервной почве. Сама она больше не пела, но работала учительницей пения в самодеятельности здесь, в Доме народного творчества на Рубинштейна. Она там очень долго работала, ее там «на руках носили»... Тетя мне рассказывала, что в Кронштадте у нее занималась Галина Вишневская, но Вишневская почему-то об этом никогда не вспоминала. Хотя я думаю, что в ее пении сказывались теткинские уроки. Тетя вообще прекрасно ставила голоса.

**О. Б.** Вы учились у нее?

**Т. Б.** Да. А в консерватории — у Серафимы Аркадьевны Авиром, которая преподавала у нас постановку голоса, — всего год, на первом курсе... После войны опять ходила к тете, которая мне говорила: «Не могу я тебя учить, ты же закончила консерваторию, а здесь самодеятельность...» Несмотря на это занималась, но на сцену меня не выпускала: «Я не имею права тебя учить, не имею права тратить государственные деньги».

**О. Б.** Какой у Вас был голос?

**Т. Б.** У меня было сопрано, самое обычное сопрано. Я его испортила: пела в школьном драмкружке и как-то охрипла перед премьерой. Мне бы помолчать, а я наглоталась всяких средств, стала петь и сорвала голос. Позже он восстановился, но стал хуже.

**О. Б.** Выбор профессии музыканта был как-то связан с профессией отца?

**Т. Б.** Нет. Вообще-то я не предполагала быть музыкантом. Я должна была стать математиком. Когда моя учительница-математичка узнала, что я поступила в музыкальное училище, она разыскала мамин служебный телефон (у нас дома тогда не было телефона), кричала ей в трубку: «Вы делаете преступление!»

**О. Б.** Вы сами не сомневались в выборе?

**Т. Б.** Не знаю. Надо сказать, что в то время я вообще была в этом смысле довольно легкомысленна, — просто музыка увлекла меня, а что будет потом, я не очень себе представляла. Решалась моя судьба, а я вот так взяла и пошла, недолго думая. Я стала серьезно заниматься музыкой только тогда, когда поступила в Музыкальное училище при Ленинградской консерватории. Я училась там два года, 1938–39-й и 1939–40-й.

**О. Б.** Почему всего два года?

**Т. Б.** Учили там пять лет, но на историко-теоретическом отделении — только с третьего курса. (На первых курсах учились по какой-нибудь другой специальности, практической.) Я же после музыкальной школы поступила сразу на третий курс и за два года успела пройти всю программу. Вообще, у меня было впечатление, что я сразу училась в консерватории, потому что это было одно и то же. Мы занимались в доме на углу Некрасова и Короленко, но иногда и в консерватории. Ходили в консерваторию на все мероприятия, пользовались там читальным залом, библиотекой... И педагоги у нас были те же самые... Я занималась прежде всего гармонией. Преподавал ее и в училище, и в консерватории Николай Георгиевич Привано, замечательнейший музыкант и педагог. Он настолько боготворил своего учителя Юрия Николаевича Тюлина, что буквально в нем растворился. И, может быть, это в какой-то степени помешало ему раскрыться как яркой индивидуальности. Он учил гармонию именно как гармонию. Понимаете, курс, который я позднее создала, выходит за рамки гармонии. Это скорее курс многоголосия вообще, в нем и проблемы лада, и проблемы монодии... Привано же учил собственно гармонию, и он нас заставлял слышать *возможности* гармонии. Помню как, будучи в начале курса, когда мы проходили I, V и IV ступени, я ему принесла задачку своего сочинения, где каждый аккорд повторялся по нескольку раз, в разных ритмических ситуациях (за счет этого создавалось движение). Он мне сказал: «Танечка, я понимаю, что Вы хотели достичь какого-то эффекта, но ведь Вы передали здесь функции гармонии другому фактору — ритму. А я Вас учу тому, что сама гармония может породить и форму и все прочее». Этого он достигал, он действительно замечательно слышал гармонию и замечательно ей учил.

**О. Б.** Какую музыку Вы с ним анализировали?

**Т. Б.** В основном — классика и, конечно, Шопен, Шуман. Мусоргского и тем более позднего Скрябина мы не трогали.

**О. Б.** А какая музыка Вас в то время увлекала?

**Т. Б.** Меня больше всего интересовала мажорно-минорная романтическая музыка, понятная мне. Я ее воспринимала всей душой и сердцем. Шопен, Бетховен; Шумана я обожала, Листа любила меньше (как-то скептически к нему относилась). На Мусоргского я мало обращала внимания... Я знала его музыку, тетка играла ее, восторгалась «Хованщиной»...

Но вернусь к занятиям с Николаем Георгиевичем Привано. В общем-то, и он с нами доходил только



Училище, выпуск 1940. Слева направо. Стоят: Горюхина Надежда Александровна, Рябкова Любовь Александровна, Финкельштейн Израиль Борисович, Бершадская Татьяна Сергеевна, Привано Николай Григорьевич. Сидят: Хрущевич Ираида Павловна, Фрид Эмилия Лазаревна со старшей дочкой, Гефельфингер Александр Генрихович, Корчинский Евгений Николаевич

до сложной мажоро-минорной системы, оставаясь в пределах терцовой гармонии. Только после того, как я окончила консерваторию, он стал включать в курс аккорды с побочными тонами, с какими-то нарушениями терцовой гармонии.

Но если многие просто подписывают ноты, то для меня это была музыка, я ее сочиняла. Наряду с типовыми заданиями по гармонизации мелодии и баса у нас были самостоятельные сочинения: и трехчастные, и двухчастные формы, и даже соната. Это вообще очень характерно для нашей консерватории, но в Москве вот уже лет 30–40 тоже стали этим заниматься. Кстати, Юрий Николаевич Холопов очень большое значение придавал сочинению. И я считаю, что в этом смысле он был совершенно прав, потому что нельзя познать гармонию и форму вне творчества...

**О.Б.** Какие эпизоды, встречи с Холоповым Вам запомнились?

**Т.Б.** Он присутствовал на защите моей диссертации. Выступали его ученики и пытались со мной спорить. Потом у меня был один черный шар. Юрий Николаевич ко мне подбежал и говорит: «Я голосовал „за“!» — «Юрий Николаевич, я не сомневаюсь». Он был отлично знаком с тем, что я говорю, и с моими возражениями.

Мы спорили с ним по многим вопросам. Например, я считаю, что понятие «песенные формы», которое он взял у Адольфа Бернгарда Маркса, — просто невоз-

можное, неграмотное. Определять форму через жанр — последнее дело. Форма может быть двухчастной и трехчастной, но «песенной» — нет. Для меня как для тюлинской ученицы это невозможная классификация.

**О.Б.** Но ведь Чайковский и Рахманинов пользовались термином «песня» в понимании А.Б. Маркса...

**Т.Б.** Мало ли чем Чайковский пользовался. Со времен Чайковского прошло 150 лет... Я думаю, что в любом случае определять форму через жанр, — это противоречит логике.

Помню, как Холопов спрашивал меня: «Так Вы считаете, что гармония материальна?» — «Да, конечно, а как же». — «Нет, это нематериальное, это идеальное. Мне не о чем с Вами говорить». — «Не о чем, так не о чем»... Он упрямый был человек, царство ему небесное. Замечательно талантливый, что и говорить...

**О.Б.** Вернемся ко времени Вашей учебы у Привано. Каким был стиль Ваших сочинений по гармонии? Это были стилизации?

**Т.Б.** Долгое время у Николая Георгиевича это была просто четырехголосная гармония. Я и сейчас могу сыграть задачку, которую тогда сочинила, и которая так понравилась моему учителю Николаю Георгиевичу Привано. Некоторые свои задачи я помню как музыку, понимаете? Гармонией я занималась с удовольствием. А потом уже стала заниматься и ее теоретическими проблемами.

Интервью с Т.С. Бершадской

**О.Б.** Было ли позднее, в консерватории, что-то, что выходило за пределы классико-романтической тональности? Например, изучали ли Вы гармонию Скрябина? Как она рассматривалась?

**Т.Б.** Тогда все исходило из мажоро-минора. Искали по 20 тысяч всяких альтераций. Конечно, Скрябин шел от этого поначалу. Но, ей Богу, это настолько нелепо... Поздние его произведения так рассматривать, конечно, нельзя. Нужно исходить из центрального элемента и центрального созвучия. И то, и другое там есть. Так, что я этот термин Холопова вполне принимаю. Считаю, что это открытие. Он открыл тот «сцепляющий» элемент, который позволяет соединить рассыпающееся множество звуков. Я этот элемент называю «тематическим», потому что он создает репрезентативный образ. Репрезентировать — это не ладовая функция, понимаете? Но это чисто теоретический спор...

Стилизацию через много лет после окончания консерватории стала вводить в курс гармонии я сама. Моя книга «Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии» вышла в 1982 году. Я впервые у нас, как мне кажется, стала заниматься гармонией, выходя за пределы строгого четырехголосия и мажоро-минорной ладовой системы. Но об этом позднее...

У меня сохранилось удостоверение студентки первого курса консерватории, выданное 1 сентября 1940 года. Весной 1940 года я кончала училище, — нас из училища должны были принять в консерваторию. А я в 19 лет, ни больше, ни меньше, заболела корью. И вместе со своими сокурсниками экзамены не сдавала. Меня экзаменовали осенью, но это была чистая формальность. Николай Георгиевич Привано дал какую-то задачку, что было совершенно нечувствительно...

**О.Б.** Кто еще из консерваторских преподавателей того времени Вам запомнился?

**Т.Б.** Роман Ильич Грубер. Это была фигура, мы перед ним благоговели. Я рассказывала Вам, что нарисовала его портрет? Недавно я нашла у себя «гроссбух», в котором были все лекции Грубера — дословно. И в него был вложен листок с портретом Грубера. Я пришла домой и по памяти нарисовала его портрет в профиль. (Рисованием я тоже занималась.) Это не была карикатура, это был портрет. Он теперь в консерваторском музее.

**О.Б.** У него был выразительный профиль? Вообще, он был обаятельным человеком?

**Т.Б.** Очень выразительный профиль, с бородой. Но обаятельным человеком он не был. Он был оригинальным человеком, и, конечно, он был очень увлечен своим предметом — древней музыкой. Вы представляете, с каким увлечением он говорил о том, *какая* это была музыка. Говорил полтора часа, а потом все кончалось тем, что музыка этого периода *до нас не дошла*... [Улыбается.]. Мы проходили музыку Аравии, музыку Древнего Египта...

**О.Б.** Это было интересно?



Студенты консерватории. Летний сад. 1940 (41) год.  
Верхний ряд: Галина Фрейншлинг, Клара Эпштейн, Андрей Шнитников, неизв. Нижний ряд: Борис Незванов, Татьяна Бершадская, Игорь Костко.

**Т.Б.** Вы знаете, в принципе, я этим никогда не интересовалась. Но он как-то так рассказывал, что заставлял себя слушать.

**О.Б.** Какой у него был голос?

**Т.Б.** Я не знаю. Помню только, когда он рассказывал о Средневековье, трубадурах и труверах, он пел: «И вот родилась в сердце боль, / постригусь я в церкви Сен Поль». [Смеется.] Он был колоритен. Он, например, боялся холода, простуды. Поэтому прежде, чем войти в класс, он посылал студента проверить, не открыты ли там форточки. Еще: он шел на лекции в сопровождении огромного кортежа студентов, младших и старших курсов, которые несли фолианты и портфели. Мы занимались в дирижерском 29-м классе, там два огромных концертных рояля, которые сверху донизу были уложены фолиантами, из которых на лекции он, по-моему, ни одним не пользовался. Потом, когда лекция кончалась, он собирал все это... Когда все эти фолианты начинали уносить, я помню, что схватила какой-то портфель, старый ранец из оленьей кожи... Он забрал обратно: «Ну, деточка, зачем Вам такой доисторический портфель?» Как сейчас помню его сентенции. [Смеется.]



**О.Б.** Вы помните начало войны?

**Т.Б.** Когда началась Великая Отечественная, мы думали, что это будет, как Финская. Но все случилось, увы, совсем не так. Финская война для Ленинграда была малозаметна. Только затемнение, — не было света. Мы впервые увидели город при свете луны — это фантастическое зрелище. Потрясающе! Финскую войну пережили те, кто был на фронте, в городе же это мало ощущалось. Мой будущий муж служил сапером и потерял там зрение. Но мы тогда еще не были знакомы.

К началу Великой Отечественной войны я уже кончила первый курс консерватории. Я очень хорошо помню первый день войны. Мы готовились к экзамену у Романа Ильича Грубера, который был у нас последним. Это было очень страшно, мы его боялись. Это был уже Бах — до него в первый год мы все-таки добрались... Мы играли в 4, в 8 рук *Concerti grossi*... Дверь открывается и входит моя сестричка. Говорит: «Вы что сидите, Вы не знаете? Война». Все. Это было очень страшно. Ужасно было, когда мы услышали это... Вообще-то слухи о войне ходили все время. У нас была подружка, у которой отец был контр-адмирал на подводном флоте. Когда мы его спрашивали, он говорил: «Будет, будет война». — «Нет, Владимир Федорович, не надо...» Он говорит: «Будет». То есть среди военных разговор об этом шел, и неправда, что совсем никто этого не предвидел. Не предвидели в этот момент...

Когда недавно мы отмечали 150 лет консерватории, я выступала, рассказывала о впечатлении от начала войны: как будто в ярко освещенном помещении вдруг выключили свет, и наступила полная тьма.

**О.Б.** Почему Вы не эвакуировались с консерваторией?

**Т.Б.** Конечно, меня звали, я сама мечтала уехать, но мои родные не захотели уезжать. Мама говорила: «Поезжай, если хочешь». Я не смогла поехать одна. Но, Вы знаете, я рада, что не поехала. Потому что меня бы грызла совесть. Консерваторию эвакуировали в последних числах августа. В той части консерватории, которая осталась в Ленинграде, директором стала Антонина Федоровна Лебедева.

В первые месяцы войны, пока было светло и более или менее тепло, мы ходили на занятия. В сентябре, октябре, ноябре, декабре мы приходили в консерваторию, занимались с коптилочкой, несмотря на холод. Фителек макали в машинное масло или лампадное, которое тогда еще было у бабушки...

**О.Б.** Кто из преподавателей оставался в Ленинграде?

**Т.Б.** В первый год — Оссовский. Нам он, конечно, казался глубоким стариком. Но и после войны, когда я была в аспирантуре, он еще читал лекции...

**О.Б.** Каким было впечатление от этих лекций?

**Т.Б.** Вы знаете, я спала на них. Во-первых, я была очень утомлена, потому что у меня был маленький ребенок. Но и скучно было.

Оссовский и его жена жили в консерватории. Как-то мы с подружкой, играя что-то в 4 руки, разбудили его жену. Оссовский на нас налетел, а потом, когда мы собирались с духом идти извиняться, сам пришел просить у нас прощения...

К концу декабря 1941 года занятия, в общем-то, прекратились.

Как только началась война, с первого дня нас, студентов, моментально записали в команды ПВО (противозащитной обороны). Были те, кто пошел добровольцами в армию, но я не пошла, у меня не было столько героизма... Я пошла в ПВО, была в команде управления и связи. Меня вместе с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем фотографировали на крыше консерватории. Я себя не могу разглядеть на этом снимке, но я там была. Николай Георгиевич Привано и Шостакович были в пожарной команде, а я была связист при них... Этот момент я помню очень хорошо. Помню, как мы поднимались на крышу, со мной рядом шел Лев Николаевич Раабен (тогда еще аспирант) и Ниночка Вильковская, его жена. Они шли и о чем-то беседовали... Все те дни запечатлелись в памяти ярко. До сих пор все чердаки консерватории помню по номерам. С первых дней войны мы стали жить на казарменном положении. В 43-м и 44-м классах на четвертом этаже консерватории поставили кровати, где мы жили примерно по 15–20 человек в комнате... 6 ноября 1941 года (я это помню отчетливо) утром мы поехали на оборонные работы, строили баррикады у Нарвских ворот, прямо за Дворцом культуры Горького... Над нами со свистом летели снаряды. Они свистят, когда пролетают над головой, и если слышен свист, — бояться не надо, это значит, пролетел мимо. Потом приехали в консерваторию. Я дежурила в кабинете директора и услышала, как Левитан объявил, что немцев остановили у Москвы. На следующий день был парад. А 9 или 10 ноября уменьшили хлебную норму до 125 грамм. И до 24 декабря мы получали 125 грамм хлеба. 24 декабря хлеба прибавили.

**О.Б.** То есть полтора месяца...

**Т.Б.** Да, но какие... Ничего другого не было вообще, совершенно. Это было все, что мы получали. 24 декабря прибавили сразу в два раза. 25-го я пошла к Николаю Георгиевичу Привано через весь город на 22-ю линию, потому что он написал, что ранен. (Он был в армии, на Ленинградском фронте.) Его жена Ольга Евгеньевна уехала в эвакуацию, — не с консерваторией, а с Мариинским театром, где ее отец, Евгений Владимирович Вольф-Израэль, был концертмейстером виолончелей. Они уехали в Молотов (Пермь). Я у нее в свое время тоже училась. Перед отъездом она ко мне подошла и говорит: «Танечка, я знаю, как Вы к Николаю Георгиевичу относитесь. Сейчас я еду в Пермь, а он на призывном пункте. Куда его пошлют, мы не знаем. Вы не уезжаете, давайте мы будем через Вас переписываться». И они переписывались через меня: присылали мне открытки или письма, а я пересылала их дальше. Перед отправкой на фронт



Николай Георгиевич стоял здесь в переулке у Витебского вокзала (я его несколько раз навещала). И вот в конце декабря я получаю написанное чужой рукой письмо: «Я ранен, меня переводят в тыл, если хотите меня повидать, приходите на 22 линию...» Я и отправилась туда, пешочком. Повидались мы. На следующий день его отправляли в тыл, в Пермь, к Ольге Евгеньевне. А потом уже они вместе поехали в Ташкент...

Прибавка хлеба была, но на общее положение это оказало мало воздействия. Остальные продукты были в мизерных количествах. Плошку лебеды покупали за бешеные деньги. Крапиву только на хлеб можно было обменять...

Папа умер в ночь со 2 на 3 января 1943 года. Мы его смогли похоронить. Тогда ничего нельзя было сделать без карточек. Если человек умирал в начале месяца, то на продукты, оставшиеся на его карточке до конца месяца, можно было заказать гроб и похоронить его. Папа похоронен на Богословском кладбище. Мама умерла 16 июня, оставалось всего две недели карточек, и все же мне удалось заказать ей гроб. Но уже везти его на кладбище пришлось самой. Мы везли его на тележке вместе с дворничихой. Такие были дворничьи телеги: два колеса и большие ручки спереди, буквой «П». Мы с ней впряглись внутрь и везли маму. Сестренка умерла в больнице, они организовывали захоронение сами. Бабушка умерла последней, 23 августа 1943 года. Мы завернули ее в одеяло и вызвали бригаду... Ее пришлось хоронить в общей могиле...

И сейчас, проходя по улицам, я вижу тела, которые лежали там. В один из первых дней обстрелов — человек без головы в Мариинском дворце на Вознесенском. А потом на Максимилиановском переулке — старик и мальчик лежали.

**О. Б.** Их не убирали?

**Т. Б.** Не убирали. Долго-долго не убирали. Потом весной стали убирать. Весь город вышел на очистку улиц. Потому что зима была страшная, было же, знаете, 40 с лишним градусов мороза. Мы топили печки остатками литературы, книжками и мебелью. Господи, сколько мы мебели сожгли... Я проявляла чудеса находчивости. Нам давали водку по талонам: полагалось к празднику пол-литра на человека. В то время мы остались вдвоем с теткой, — было два пол-литра. Я выходила с пол-литром на улицу. Ехали машины военных с дровами. Я их останавливала и меняла пол-литра на машину дров. Дрова сваливали в нашем сарае ... Я (иногда со своими сослуживцами) пилила и колола их сама. Весной нас стали посылать ломать деревянные дома в предместьях Ленинграда. Мы, например, ломали дома на Железнодорожной улице около Володарского моста. Щепки, иногда и бревнышки давали уносить с собой. Помню, я наполнила щепками рюкзак, сумку и еще бревно несла в обнимку... От Володарского моста до Сенной площади ходил 7-й трамвай. Хорошо, если он без тревог доедет до Сенной. А если тревога по дороге, — вылезай из трамвая

со всем грузом, жди, когда тревога кончится. А до отбоя тревоги мог быть и час, и два...

**О. Б.** Прятаться было обязательно?

**Т. Б.** Да, из трамваев всех выгоняли. Из дома мы в бомбоубежище не ходили. Мы прятались в каморке. Комнаты были закрыты. Однажды сюда попал кусок снаряда, повредил рояль... Ужасно.

**О. Б.** Стреляли так сильно, что снаряды попадали в центр города?

**Т. Б.** Что Вы, снаряды долетали и на Васильевский остров. Они не попадали только в Удельную.

В апреле и мае 1942 года я работала в детском доме. Как студент я получала иждивенческую карточку. Поэтому я пошла в РОНО попросить, чтобы меня устроили куда-нибудь воспитателем. И меня направили музыкальным работником в детский дом. Позднее я работала полгода, с 1 июня 1942 по 31 декабря 1942 года, в военно-ремонтных мастерских в Институте точной механики и оптики. А потом попала в детский сад. Моя знакомая работала в соседнем дворе воспитательницей в детском саду и сказала, что им нужен музыкальный работник. «Я же ничего не знаю...» — «Что ты, песенки не сыграешь?» В общем, я пошла. Пришла 1 января 1943-го, мне сказали: «Елку готовьте». Что такое елка? Она мне объяснила. Я за неделю с ребятами выучила несколько песен, которые я с детства знала. «Зайка по камушкам попрыгивает...», какой-то матросский танец, вальс Гурлитта, как сейчас помню. Позднее я научилась делать постановки, даже оперу мы ставили. Нашла в магазине ноты оперы Коломийца «Красная шапочка» и поставила, ребята здорово пели, чудесно. Меня во все детские сады стали приглашать, я работала одновременно в трех или четырех детских садах. Кстати, меня подкармливали обедом. Это был конец 1943-го — 1944-й, когда было уже не так страшно.

**О. Б.** Какими были дети в годы блокады?

**Т. Б.** В детском доме были ужасные дети. Я никогда не забуду одного мальчика — Стёпа его звали. Нас, всех вместе, и девочек, и мальчиков, водили в баню. Я помню, мы идем обратно, а он сел на тумбочку и говорит: «Татьяна Сергеевна, вы идите, я не могу, посижу немножко, отдохну». Я говорю: «Ну, как же ты один останешься?» — «Ничего, ничего». Я отвела детей, потом за ним вернулась, привела его. Он в ту же ночь умер... Был другой мальчик, просто как звереныш, к нему нельзя было подойти, он никак ни на что не реагировал. Но была и девочка, которая у меня на Первомайском празднике танцевала... В детском саду были уже немножко другие дети. Они иногда даже не доедали кашу, которую им давали.

**О. Б.** Запомнилось ли что-то из культурной жизни блокадных лет?

**Т. Б.** Весной 1942 года мы стали уже ходить в кино.

**О. Б.** Кинотеатры в то время работали?

**Т. Б.** Кинотеатры работали все время, постоянно. Я очень часто бывала в кино. Помню, тогда шли «Трактористы», изумительная комедия «Антон Иванович сердит»

ся». (Я уже о ней упоминала.) Много военных фильмов, в том числе «Два бойца»... Уже в конце войны, после снятия блокады — «Сердца четырех». Из театров работала только «Музкомедия», которая выступала в помещении драматического театра им. А. С. Пушкина. Я помню, как смотрела там «Сильву». (Это одна из моих любимых оперетт.)

**О. Б.** Как это воспринималось на фоне блокады?

**Т. Б.** Вы знаете, человек ко всему привыкает. Мы ходили, смотрели, смеялись... Где-то к 1943 году стало немножко легче. Но «легче» даже не скажешь, все равно голод ощущался еще очень долго. У моей тетки пожизненно осталась боязнь голода. Она болезненно относилась к еде, к количеству еды... Я довольно скоро от этого излечилась, хотя до сих пор не могу видеть, когда на улице валяется кусок хлеба... Кстати, у нас дома и до войны к хлебу относились трепетно, как к дару Божьему. Бабушка никогда не разрешала его выбрасывать. Но именно хлеб, а не пищу вообще. Это были разные вещи. У нас было деревянное старинное блюдо (потом, видимо, мы его сожгли), на котором были изображены колосья, а по бокам написано: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»...

Я вернулась в консерваторию в сентябре 1944 года.

**О. Б.** Когда началось Ваше общение с Юрием Николаевичем Тюлиным?

**Т. Б.** Я училась у Тюлина по специальности с 3-го курса консерватории и до тех пор, пока он не уехал в Ташкент.

**О. Б.** Почему он уехал?

**Т. Б.** Из-за конфликта его жены, пианистки Бирмак, с директором консерватории Серебряковым. Тюлин в этом конфликте стал на ее сторону. Он был в Ташкенте в эвакуации и, конечно, его приглашали туда... В итоге он уехал и несколько лет работал там.

**О. Б.** Что особенно важно было для Вас в нем как педагоге, ученом?

**Т. Б.** Юрий Николаевич Тюлин, учитель Привано и мой, гениальный специалист в области гармонии, помимо этого был юристом и математиком. Многие другие, до консерватории учившиеся только в церковно-приходских и просто музыкальных школах, были чистыми практиками, а Юрий Николаевич Тюлин — ученым. Музыкантам-практикам не достает того преклонения перед логикой, которое в нас воспитывал Тюлин. Он был, прежде всего, великий логик.

**О. Б.** Как Вы считаете, почему Тюлин был так результативен как педагог? Мало кто оставляет после себя таких учеников как Вы, Аркадий Иосифович Климовицкий, Юзеф Кон...

**Т. Б.** Я думаю, что у педагога должна быть сформулированная концепция, определенные принципы, тогда у него будут ученики. Понимаете? Такая личность как Тюлин рождает разнонаправленных учеников, потому что он дал понимание логического принципа и умение от сущности переходить к явлению. Мы же с Климовицким работаем в разных сферах, занимаемся совершен-

но разными вещами. И у меня есть очень разные ученики — Слава Карцовник, Лена Титова, Андрюша Денисов, Петя Чернобривец... Они все работают в разных направлениях. Я не сковываю их одной темой, а даю принцип. Это то, что идет от Тюлина — Тюлинская школа.

**О. Б.** Лидия Адэр, выпускница Петербургской консерватории говорила мне об одном Вашем замечании, которое здесь уместно вспомнить. Перескажу как запомнила: если в названии работы нарушена простая логика, даже грамматическая логика в сочетании слов, то внутри, в тексте эти дефекты проявятся. По-моему, это замечательно...

**Т. Б.** И этим я благодарна Юрию Николаевичу Тюлину. Это он. Он был невероятно придирчив. Хвала ему за это и глубочайшая благодарность.

**О. Б.** Риску заметить, что в наше время такие простые и жесткие критерии очень нужны, поскольку понятия (собственно, и понятие профессионализма) размываются...

**Т. Б.** Может быть. Думаю, что это от нежелания вздуматься в сущность. И от отсутствия привычки идти от сущности к явлению, а не от явления к сущности. Мы сначала знакомимся с явлением. Но ведь этого недостаточно! Потом-то мы должны познать сущность. А этим мало кто озабочен. Более или менее описали явление и считают, что свою задачу выполнили.

**О. Б.** Прикладное музыковедение, выполняющее положенные ему вспомогательные функции...

**Т. Б.** Это ужасно... Но сейчас есть и откровенно псевдонаучные явления, например, теория «музыкального содержания» Валентины Николаевны Холоповой. Я ее уважаю, у нее есть замечательные работы о ритме, о фактуре... Но «содержание музыки» — это, я считаю, просто научно некорректно поставленная проблема. Тогда что такое «содержание литературы», «содержание живописи»? Вообще, возможно ли такое выражение? Ведь это спекуляция, псевдонаука... Она талантливый человек, она может и в этом найти что-то, но ведь когда эта теория попадает в руки школьных учителей, возникает вульгаризация музыки! Это такой кошмар! Насколько я помню, Юрий Николаевич Холопов восставал против этого...

**О. Б.** Давайте вернемся к разговору о Юрии Николаевиче Тюлине. Вы помните моменты, в которых он Вас поправлял?

**Т. Б.** Конечно, помню! Еще бы мне не помнить! Но то, что запомнилось, относится уже ко времени, когда мы были коллегами. Я участвовала в его учебнике анализа музыкальных форм, написала несколько глав, в том числе о рондо. Там было дано определение формы рондо: «это форма, основанная на постоянном возвращении к одной теме». Тюлин: «Что ты пишешь?! Какую ты пишешь ерунду! Что значит возвращение к теме?! Причем тут тема? А если у тебя однотемное рондо?!» — Я раскрыла глаза... «Повторяется раздел! Рефрен — это раздел, а не тема! Садись и немедленно изволь все переделать!» Сперва я всегда ерепенилась. Потом начинала с ним

соглашаться... Он требовал *не смешивать структуру и функцию*. Это было «железно»...

Уезжая в Ташкент, Тюлин привел меня в класс Христофора Степановича Кушнарева. Я его почти не знала, он только что приехал из эвакуации и еще даже не читал в консерватории лекций. Христофор Степанович был необычный человек. Он впитал в себя множество разных национальных культур: родился в Симферополе (татарская культура), много лет жил в Тбилиси, потом приехал в Петербург, из Петербурга уехал в Ташкент, потом в Ереван. Он много занимался фольклором, собирал народную музыку, в частности грузинскую, обожал грузинские хоры. А что касается армянской монодической музыки, он прямо говорил: это мой долг перед моим народом. Ее изучение было для него актом патриотизма. Но, конечно, это совпадало и с его внутренними устремлениями. И при этом всю жизнь занимался дострогостильной и строгостильной полифонией. Он первым разделил понятия полифонии вообще и — имитационной полифонии... Полифония была его страстью. Представляете, какая у него была монодическая «база»?..

Именно благодаря Тюлину он взял меня в свой класс. Господи, я до невозможности благодарна за него судьбе! Я сразу окунулась в совершенно другую музыкальную среду. Они с Тюлиным были друзья «не разлей вода» со времени поступления в консерваторию, но каждый занимался своим делом. Даже на музыку они смотрели с разных позиций.

Мой слух, который был всегда настроен «мажоро-минорно», стал совершенно иначе раскрываться благодаря работе по изучению народной музыки, погружению в монодию, которое мне подарил Христофор Степанович. Я не знаю, кому я больше благодарна: Тюлину, которого я боготворила, или Кушнареву, который мне открыл монодию и формы монодийного мышления. Я (с гордостью могу сказать, что едва ли не первой) стала рассматривать народное многоголосие именно как слияние мелодий, потому что даже Кастальский, знаток народной песни, писал прежде всего об аккордах, которые получаются от слияния голосов. Понимаете, какой все-таки был «мажоро-минорно» настроенный взгляд на все?

**О.Б.** Слово «гетерофония» Вы применяли?

**Т.Б.** Да. Я его растолковала как одновременное сочетание близких вариантов мелодии. Позднее одна из моих учениц, Жанночка Пяртлас, много работала с народными певцами и обратила внимание на то, что когда они поют в гетерофонию, они воспринимают варианты как одну мелодию. Когда она просила спеть вариант мелодии отдельно, певец отвечал: «Как? Я же пою то же самое». В итоге, в своей диссертации она определила гетерофонию как фактурную форму монодического склада. И я стала за ней это повторять. И, кстати сказать, Валентина Николаевна Холопова в каком-то смысле тоже подтверждает, что гармонический элемент имеет место в гетерофонии тогда, когда она воплощается

в творчестве композитора. Композитор не может «сочинить» гетерофонию, по сути совпадающую со смыслом народной. Гармонический момент — это сознательное, а подлинная гетерофония — спонтанна, бессознательна.

**О.Б.** Имели ли для Вас значение какие-нибудь другие теории линейности, например, «Основы линейного контрапункта» Эрнста Курта?

**Т.Б.** Как Вам сказать... Я не могу сказать, что страдаю такой уж начитанностью. Хотя, конечно, я знала Курта, он на меня не влиял. И вообще, я всегда опираюсь, прежде всего, на собственное слышание, люблю думать сама. Иногда бывает потом горько узнать, что кто-то сказал это до меня...

**О.Б.** Кто, кроме упомянутых учителей, оказал на Вас влияние?

**Т.Б.** Во-первых, Лео Абрамович Мазель с его учением о классической гармонии. Я много нашла у него из того, о чем думала сама. Много слушала его и преклоняюсь перед ним. Я обратила внимание на то, что в его томе «Проблемы классической гармонии» нет определения гармонии. Позвонила ему по телефону и спросила: «Как Вы определите, что такое „гармония“?» Вопрос застал его врасплох: «Ну, гармония... гармония, ну, гармония...» [Смеется.] Но вообще, он замечательный ученый!

Я обожаю Асафьева и, чем больше читаю, тем больше убеждаюсь в том, что он гениальный ученый. Хотя я с ним спорю. Например, относительно Ленского и Татьяны, их сходства. Если судить по гармонии в опере Чайковского, Татьяне гораздо ближе Онегин, чем Ленский, а Ленский ближе к Ольге...

**О.Б.** Известно ироничное замечание Игоря Владимировича Способина на похоронах Асафьева, о том, что он так и не сказал, что такое «интонация»...

**Т.Б.** Да, так и не сказал. Но он так четко ее описал... Я за него сказала, что интонация — это результат неодолимого желания человека звуково-голосово выразить свое душевное состояние.

**О.Б.** А Яворский? Его имя было известно в Ленинграде, когда Вы учились? Оно звучало?

**Т.Б.** Нет, очень мало звучало. Имя Яворского упоминали, но концепция его не разъяснялась. Тюлин был больше «римановец». О Яворском говорила Ада Григорьевна Шнитке, наш педагог по анализу. По-моему, она даже училась у него, она ведь была из Киева и, возможно, там с ним соприкасалась. Но все же о нем говорили мало.

Я сама всегда говорю, что именно Яворский первым сказал о ладе. Он первым связал лад с мышлением. Он сказал и об интонации, но определил ее скорее «технически»... Собственно говоря, когда я училась, нам говорили, что «мелодия состоит из интонации и ритма», понимаете... Под «интонацией» в этом определении подразумевалась «интервалика», интервальная структура. И плюс к этому тяготение. В связи с Яворским и не только: моя настольная книжка — «Очерки теоретического музыкознания» Мазеля – Рыжкина<sup>3</sup>. Она замечательная.

<sup>3</sup> Мазель Л.А., Рыжкин И.Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. М.; Л.: Музгиз. Вып. 1. 1934; Вып. 2. 1939.



Иосиф Яковлевич Рыжкин был моим оппонентом на защите кандидатской диссертации. В своем выступлении он сказал, что в первый раз оппонирует человеку, с которым впервые встречается на защите. А мне говорили: «Не дай Бог, чтобы кто-то узнал, что ты с ним советуешься до защиты...» Потом мы с ним подружились, постоянно переписывались, я бывала у него в Москве.

**О. Б.** Он был интересен Вам как ученый?

**Т. Б.** Скорее просто как человек.

**О. Б.** А когда окончательно сложился Ваш авторский курс гармонии?

**Т. Б.** Могу точно назвать первый год его появления — 1968-й, когда я читала лекции в Петрозаводске. Тогда там открылся филиал Ленинградской консерватории, и два года я преподавала там. Меня просили заведовать в Петрозаводске кафедрой, но я отказалась, и по моей инициативе туда перевели Юзефа Геймановича Кона...

**О. Б.** Расскажите о нем?

**Т. Б.** Юзеф Гейманович был выходцем из Западной Украины, из Львова, по происхождению — польский еврей. Когда Западную Украину в 1939 году присоединили к СССР, в 1940-м он приехал учиться в Ленинград и, как мне рассказывал, вроде бы даже рассорился по этой причине со своими родными... Юзеф Гейманович познакомился с Юрием Николаевичем Тюлиным в Ташкенте и стал, что называется, его правоверным учеником. Он был разносторонне образованный человек, знал несколько иностранных языков. Да он вообще знал все на свете! Сперва он занимался узбекской музыкой, а потом занялся математическими методами исследования музыки. Это шло, по-моему, от всяких кибернетических идей. Хотя мы нежно относились друг к другу, но подходы к музыкальному материалу у нас были совершенно разными. Я с ним часто расходилась во мнениях, потому что он больше шел от головы, чем от собственно звучания. Например, используя систему Хиндемита для анализа аккордов в современной музыке, он ввел цифровой коэффициент, учитывающий не только составляющие их интервалы, но и расположение (что совершенно правильно), удвоения, регистр; потом хотел расширить эту формулу, добавив параметр тембра. Это все давалось в цифровом выражении. Я с ним спорила и говорила, что «овчинка выделки не стоит», что математика — великая наука, и рассчитать можно все, но метод анализа настолько громоздок, что «слухово» определить все гораздо проще. Да, есть вещи, которые требуют точности: если Вы кроите платье и сделаете на 3 сантиметра меньше, то потом в него не влезете...

**О. Б.** Кроить платья Вы тоже умеете?

**Т. Б.** Да, и кроила, и шила... Но чаще у меня была другая система: я набрасывала на себя одежду, на себе сшивала, и на мои вещи можно было смотреть только снаружи, изнутри лучше было не смотреть. [Смеется.] А если серьезно, я считаю, что даже цифровка, которую мы ставим во главу угла, хороша только до определенного момента, только в определенных границах стиля.

Даже у Прокофьева не все аккорды следует фиксировать цифровкой.

**О. Б.** Давайте поговорим об этом подробнее. Я знаю, что в Москве и Петербурге разные традиции обозначения аккордов. По системе, применяющейся в Московской консерватории со времен Юрия Николаевича Холопова, фиксируются любые аккорды...

**Т. Б.** От этой системы можно «обалдеть»... В нашей консерватории очень простая система:  $I_{4_3}$ ,  $V_{6_5}$  и так далее. Цифровка — это частный случай, хотите так обозначайте, хотите — по-другому. Я считаю, что так, как у нас — проще.

**О. Б.** Но ведь обозначения аккордов с указанием функции, принятые в Московской консерватории — атакта, медианта и прочие — точнее фиксируют их смысловое значение, не так ли? Значит, в этом в московской традиции больше систематичности?

**Т. Б.** Не уверена в этом. Когда Вы пишете «III ступень», Вы обозначаете только место основного тона аккорда... Я же не буду отрицать, что III ступень — это смягченная доминантовая функция. Мы тоже так о ней говорим. Но обозначать это в цифровке кажется мне громоздким. Я предпочитаю функциональный анализ отделить от обозначения. Ведь функция — это подвижная вещь. Например, трезвучие на II ступени может быть и аккордом субдоминантовой группы, и доминантой к доминанте... Но еще раз повторю: это не принципиально.

**О. Б.** Вот Вы говорили о Прокофьеве, что не все в его музыке можно зафиксировать цифровкой. Что именно Вы имели в виду?

**Т. Б.** Да, у Прокофьева не все поддается цифровке, потому что у него иногда действует закон результативности и ассоциативности. Я всегда привожу в пример фа-диез-минорный Гавот Прокофьева. Здесь в середине есть модуляция в си-бемоль мажор. Это однотерцовая тональность к субдоминанте фа-диез минора. Но, в трезвучии си-бемоль-ре-фа фа звучит как вводный тон к трезвучию основной тональности, а весь аккорд, фактически — как доминанта.

**О. Б.** Си-бемоль-мажорное трезвучие как вводно-тоновый аккорд по отношению к трезвучию фа-диез минора...

**Т. Б.** По сути своей, да. А до-мажорный аккорд в этом же Гавоте звучит как неаполитанская гармония... Поэтому я считаю, что у Прокофьева не всегда и не все имеет смысл цифровать.

**О. Б.** Какие теоретические проблемы интересны Вам сейчас, в последнее время?

**Т. Б.** В последние годы я занимаюсь проблемами параллелей вербального языка и музыки. Этим в свое время занимался Арановский, хотя наши позиции во многом различны. Сейчас моя аспирантка пишет диссертацию на тему «Стихотворные и прозаические структуры в музыке». Там она приводит цитаты из Арановского, некоторые идеи которого мне близки. Например, он считает, что структурирование текстов Баха и Шостаковича отличается от структурирования Шопена и Про-

кофьева. Он рассматривает их, как две пары, и очень подробно описывает, в чем разница. Но он не указывает самого главного: откуда это идет? А идет это от того, что у Баха, как и у Шостаковича, мышление монодийного порядка — линейность возникает от того, что они слышали тон как самодовлеющую единицу, а Шопен и Прокофьев (при том, что аккордика у них была в чем-то разная) исходили из гармонической природы. Шостакович всегда или почти всегда монодиен. Он прибегает к аккордовости только в каких-то особых случаях. О звукорядах Шостаковича, как Вы помните, писал Должанский, но он определил (очень интересно и правильно) только состав звукорядов, а не принцип мышления. Это нельзя назвать ошибкой, в то время-то еще учения о монодии не было... Вернее, оно существовало, но существовало только применительно к народной музыке. Христофор Степанович Кушнарев написал свою гениальную работу «Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки»<sup>4</sup>. То есть он относит это как будто бы только к армянской музыке, а на самом деле он открыл монодию как общий закон. И я стала видеть проявление этого закона во всей музыке...

**О. Б.** И что, например, финал Второй сонаты Шопена — аккордовый, «гармонический» по своей природе?

**Т. Б.** Он абсолютно гармоничен. Все это можно сыграть аккордами, все это сливается, соединяется в гармонический комплекс, и я за каждым тоном мелодии слышу определенный аккорд. То же у Бетховена в *Allegretto* из Шестой сонаты. [*Играет.*] Здесь буквально в каждом мотиве слышна родившая его гармония. Знаете, как Мазель сказал? «Мелодия, как английская королева, царствует, но не правит. Управляется она гармонией». Гениальная метафора!

И у Шопена, и у Прокофьева мы будем слышать периоды, квадраты, — гармоническое мышление рождает совершенно другую форму структурирования.

Одноголосие не тождественно монодии, я это специально подчеркиваю. Это фактурная однолинейность. Все зависит от того, слышим ли мы ее как последовательность тонов или последовательность аккордов. Слышен ли нам за тоном — аккорд? Ведь в этой теме [*Играет тему фуги b-moll из ор. 87 Шостаковича.*] — никаких конкретных аккордов, гармонических оборотов за тонами мелодии нет. Это монодия. Каждый композитор мог бы услышать за ней свои аккорды, потому что сама по себе эта мелодия сочинена как последовательность тонов.

**О. Б.** Но ведь среди тем фуг Шостаковича есть, например, ля-мажорная... Есть у него прелюдии...

**Т. Б.** Если это прелюдии ор. 34, то там есть и то, и другое.

**О. Б.** Во всякой ли музыке возможно ли такое разделение?

**Т. Б.** У меня есть такой термин: «результативная система», то есть ладовая система, рожденная данным конкретным текстом. Кстати, монодийские системы почти все такие. И самая главная теоретическая моя установка такая: наша логика должна установить некие чистые виды определенных систем, категорий и т. д. А практика чистых видов почти никогда не дает. Практика всегда дает смешение. И наша задача, задача теоретика — не привесить ярлычок, а понять, откуда что идет, и сколько там разного сплелось.

**О. Б.** Какую музыку слушаете Вы сейчас, что Вам интересно?

**Т. Б.** У Валентина Сильвестрова есть вещи, которые мне нравятся. «Тихие песни», например. Мне очень многое нравится у Сергея Слонимского. Борис Тищенко, я считаю, замечательно талантливый композитор. Не так давно исполнялся его квинтет, я слушала его с наслаждением.

**О. Б.** А Свиридов?

**Т. Б.** Сказать, что люблю Свиридова, я не могу. Сейчас моя ученица пишет дипломную работу о полифонии в свиридовских хорах. Это хорошая музыка. Но ведь хорошей музыки много. Я всегда задаю себе вопрос: что бы я поставила слушать просто для себя. Свиридова специально я слушать не буду. Сейчас я слушаю квартеты Бетховена. Могу поставить Четвертую симфонию Шнитке или его *Concerti grossi*.

**О. Б.** В какой мере соответствует Вашему слышанию музыки, как осознается то, что происходит с ней сегодня, общий процесс ее развития как таковой?

**Т. Б.** Сперва полифония, потом осознание аккорда, потом потеря ладовой ориентации... В системе музыкальной я вижу отражение общих взглядов эпохи. Мажоро-минорная система утвердилась в эпоху Просвещения, когда все понадобилось измерять циркулем и линейкой... Почему сейчас — господство неустойчивости, нигде нету пристанища? Потому что в мире, не только в России, ощущение конца света — это же все не случайно. В этом смысле история музыкальных систем — отражение мышления сменяющихся эпох. Это очень важно. А композиторские «единицы» в этом масштабе — только «иллюстрация» к тому, что происходит в системе музыки.

Санкт-Петербург,  
4 и 11 ноября 2013 года

Портрет Т. С. Бершадской на с. 13 любезно предоставил фотограф Алексей Костромин, фотографии на с. 18 и 19 — Константин Филимонов.

<sup>4</sup> Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.