

# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 2 (78) • апрель • май • июнь • 2024

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 31.05.2024 г.  
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.  
Печать офсетная. Зак. №3066-24.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,  
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распростра-  
нены без письменного разрешения редакции.

## Содержание

### Alma mater

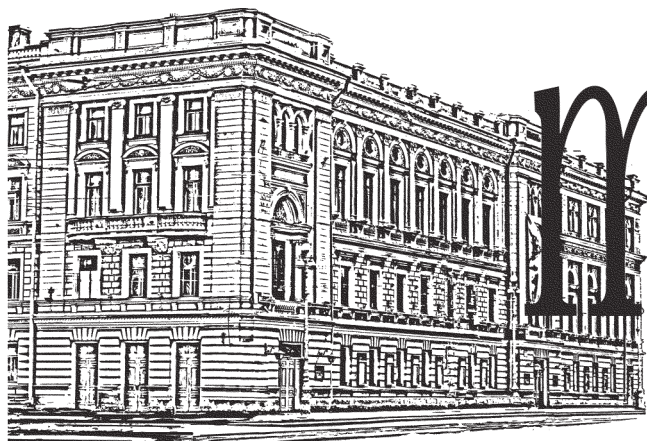
- О. Мухоморова. Нам — 90!  
К юбилею кафедры режиссуры музыкального театра ..... 3  
Т. Стеркинг. История становления кафедры режиссуры  
музыкального театра Ленинградской консерватории.  
Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко ..... 22

### Голоса молодых

- С. Савицкая. В четыре руки или на два рояля:  
концерт студентов класса фортепианного «Петро Дуэта» ..... 31  
А. Федосеева. Две миниатюры Скрябина в интерпретациях автора  
и пианистов XX–XXI столетий ..... 34  
А. Холкина. Вышнеградские: Письма Попечительному Совету ..... 40  
И. Попова, Ю. Чижова. Песенницы из д. Покровцы Селтинского  
района Удмуртии ..... 44

### Конкурсы

- «Музыкальный журналист» – 2023: итоги.  
Подготовили М. В. Михеева, Д. В. Аксиненко ..... 48  
Наши авторы ..... 56



ISSN 2072-0262 (Print)

# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 2 (78) • april • may • june • 2024

## Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certifiсat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

## Design and imposition

Y. NOGAREVA

## Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:  
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 31.05.2024  
Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,  
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory

## Contents

### *Alma mater*

- O. Mukhortova. We are 90!  
To anniversary of the Department of Musical Theatre Directing ..... 3  
Th. Sterkin. History of creation of the Department of Musical Theatre  
Directing at the Leningrad Conservatory.  
Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko ..... 22

### *Voice of the young*

- S. Savitskaya. For Four Hands or Two Pianos:  
Concert of Students from the Piano "PetRo Duo" Class ..... 31  
A. Fedoseeva. Two miniatures by Alexander Scriabin in the interpretations  
of the author and pianists of the XX–XXI centuries ..... 34  
A. Kholina. Vyshnegradskie: Letters to The Board of Trustees ..... 40  
I. Popova, Ju. Chizhova. Singers from the village of Pokrovtsy  
of the Seltinsky district, Udmurtia ..... 44

### *Competitions*

- "The Musical journalist" – 2023: results.  
Prepared by M. Mikheeva, D. Aksinenko ..... 48

- Our authors ..... 56

The cover design includes the photographic materials of the examination of second-year students  
(workshop of Olga P. Mukhortova) of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg  
Conservatory (working with an actor and acting skills). May 27, 2024

Olga MUKHORTOVA

## We are 90!

*To anniversary of the Department  
of Musical Theatre Directing*

The article is dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of founding of Department of Musical Theatre Directing. This is a story about its teachers, stage directors, conductors, actors, theatre experts and musicologists, who made a huge contribution to the birth and development of the Department at the Leningrad / St. Petersburg conservatory.

**Keywords:** Leningrad/St. Petersburg conservatory, Department of Musical Theatre Directing, Emmanuel I. Kaplan, Alexander V. Ossovsky, Anatoly N. Dmitriev, Roman I. Tikhomirov, Margarita D. Slutskaya, Stanislav L. Gaudasinsky, Isaak D. Glikman, Tatyana V. Il'ina, Jury N. Chirva, Jury M. Barboy, Jury V. Gamaley, Jan B. Frid.

Ольга МУХОРТОВА

## Нам — 90!

*К юбилею кафедры режиссуры  
музыкального театра*

Статья посвящена 90-летию кафедры режиссуры музыкального театра. Это прежде всего рассказ обо всех педагогах, режиссерах, дирижерах, актерах, театроведах и музыковедах, которые внесли огромный вклад в рождение и становление кафедры в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории.

**Ключевые слова:** Ленинградская / Санкт-Петербургская консерватория, кафедра режиссуры музыкального театра, Э. И. Каплан, А. В. Оссовский, А. Н. Дмитриев, Р. И. Тихомиров, М. Д. Слуцкая, С. Л. Гаудасинский, И. Д. Гликман, Т. В. Ильина, Ю. Н. Чирва, Ю. М. Барбой, Ю. В. Гамалей, Я. Б. Фрид.

*В 1934 году явилась на свет оперно-режиссерская кафедра, где впервые в мире стали обучать режиссеров музыкального театра и в основу обучения был положен анализ музыкальной драматургии. Именно консерваторское музыкальное образование вместе с вокалистами, дирижерами, композиторами и артистами оркестра явилось важнейшей частью воспитания режиссеров музыкального театра. Истоки Петербургской школы профессионального образования актеров и режиссеров театра вообще и музыкального театра в частности, заложил В. Э. Мейерхольд. За 10 лет активной творческой жизни в Петрограде он сумел полностью изменить отношение к постановочному процессу в театре, оказав мощное влияние на театральную жизнь города, и все его эксперименты в этой области привели к необходимости профессионального подхода в обучении будущих актеров, режиссеров, художников и других создателей спектакля. Великий Мейерхольд решительно заявлял: «Нужно покончить с этим вздором, с этой ерундой, что Константин Сергеевич и я являемся антиподами. Это неверно. <...> Система Станиславского, это не только то, что он сам продумал, но там есть многое из того, что сделали другие товарищи по искусству — Владимир Немирович-Данченко, и Вахтангов, и я, грешный» [13: ч. 2, с. 469, 579].*

### Истоки

**Всеволод Эмильевич Мейерхольд**, ученик В. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, ворвался в театральную жизнь Петрограда как режиссер-новатор и исследователь театрального дела. Всю свою творческую жизнь он искал новые формы и новое содер-

жание, возвращаясь к истокам (народный театр, балаган и маскарад, хоровой театр античности, площадные представления средневековья и Ренессанса, итальянская комедия масок, выразительные средства испанской и английской сцены золотого века), но также используя и новейшие средства: урбанизацию, индустриализацию и кинофикацию спектакля. Один из его учеников, созда-

тель «Броненосца Потемкина» Сергей Эйзенштейн писал о нем в своих «Записках»: «...Я недостойн развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленных мастерских на Новинском бульваре. И до глубокой старости буду считать себя недостойным целовать прах следов ног его...» [17, с. 54].

В 1906 году приглашенный Верой Комиссаржевской в театр Мейерхольд поставит «Балаганчик» Блока (художник Н. Н. Сапунов), который станет важной вехой его творчества. С 1907-го он станет главным режиссером Императорских театров и создаст очень многое в Мариинском: «Тристан и Изольда» Вагнера (1909, художник А. К. Шервашидзе), «Орфей и Эвридика» Глюка (1911, начиная с этого спектакля художником всех последующих постановок был А. Я. Головин), «Электра» Р. Штрауса и «Соловей» Стравинского (1913), «Каменный гость» Даргомыжского (1917). Все его спектакли — открытия, которые шокировали, удивляли, никого не оставляя равнодушными, заставляя театр двигаться вперед в поиске нового. Революцию он принял сразу и с восторгом: накануне состоялась премьера «Маскарада» Лермонтова в Александринке (музыку для спектакля писал А. К. Глазунов); в 1918-м в театре консерватории вместе с Маяковским осуществил премьеру «Мистерии-буфф» (художник К. Малевич). В 1918–1919 годах на основе организованной им же студии на Бородинской создал курсы сценического мастерства (Курмасцен<sup>1</sup>) где ввел курс «биомеханики» в качестве гимнастики для актеров, преподавал режиссуру и сценоведение. Мейерхольд мечтал об универсальном актере-творце, который мог бы выполнить любую задачу, данную режиссером, и режиссере, который для достижения целостности и единства всех составляющих спектакля в музыкальном театре должен быть музыкантом и профессиональным художником. И эту идею симбиоза было суждено осуществить Э. И. Каплану.

## Наши ведущие мастера

**Эммануил Иосифович Каплан** еще будучи студентом Петроградской консерватории начал выступать в Малом оперном и в Мариинском театрах, а после окончания обучения остался работать в Оперной студии, которая открылась в 1922 году.

Это был самый первый, самый молодой учебный оперный театр-студия не только в СССР, но и во всем мире. У его основания стояли такие выдающиеся личности, как: А. К. Глазунов, А. В. Оссовский, М. О. Штейнберг, И. В. Ершов, С. Д. Масловская, Д. М. Мусина. Художественным руководителем стал Иван Васильевич Ершов — великий оперный артист, создатель незабы-

ваемых образов Тристана, Тангейзера, Зигфрида, работавший вместе с Мейерхольдом во время постановки «Тристана и Изольды». Не лишена влияния его идей поставленная в 1924 году в Оперной студии «Свадьба Фигаро» Моцарта: в начале спектакля Ершов выходил к публике в белом костюме Пьеро (как и Мейерхольд в «Балаганчике») и обращался к зрителям со стихотворным прологом. Мейерхольд был одним из тех, кто оказал решающее влияние на творческое формирование Каплана: «Партитура, предписывающая определенный метр, освобождает актера музыкальной драмы от подчинения произволу личного темперамента. Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка», — писал В. Мейерхольд [13: ч. 1, с. 148], делая акцент на том особом подходе к обучению режиссеров и актеров музыкального театра, где музыка является основным «подтекстом», который они должны научиться считывать.

Становление Каплана-режиссера связано именно с Оперной студией консерватории. Его режиссерский дебют — постановка «Бастьена и Бастьенны» Моцарта (1925). Здесь он выступил и как режиссер, и как художник, используя в сценическом решении спектакля прием «театр в театре». Следующими этапами стали «Кашей бессмертный» Римского-Корсакова с Ершовым в главной роли (1926) и «Саламанская пещера» австрийского композитора Бернгардта Паумгартнера по комедии Сервантеса (1928). В них реализовались новые, экспериментальные взгляды Каплана на режиссуру музыкального театра. Все три спектакля составили основу программы триумфальных гастролей Оперной студии на моцартовских торжествах в Зальцбурге в 1928 году. Это были первые гастролы советского музыкального театра за рубежом<sup>2</sup>! Следующие его постановки опер «Евгений Онегин» (1929), «Черевички» (1930) и «Дон Жуан» (1956) в ГАТОБ'е, «Дон Паскуале» (1931), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1932), «Севильский цирюльник» (1940) и «Фальстаф» (1941) в МАЛЕГОТ'е сопровождалась большим успехом. Каждый его спектакль был поиском новых постановочных приемов, впервые примененных в музыкальном театре, новых форм существования на сцене актера-певца с целью раскрытия современного содержания музыкально-драматического произведения.

В 1927 году Э. Каплан начинает вести преподавательскую деятельность в консерватории. Он создает оперно-режиссерский класс и разрабатывает программу теоретических основ музыкальной режиссуры (наши студенты до сих пор учатся по этой программе!), которая была одобрена Мейерхольдом. Программа, кроме экспозиции спектакля, включает в себя обязательную

<sup>1</sup> Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок были созданы в июне 1918 года при театральном отделе Народного комиссариата просвещения в Петрограде. В 1920 году курсы объединились с актерской студией, руководимой Л. С. Вивьеном. Так образовался Ленинградский театральный институт, существующий до сих пор (ныне РГИСИ).

<sup>2</sup> Художественный руководитель — Борис Асафьев, режиссер и помощник руководителя — Эммануил Каплан, дирижеры — Сергей Ельцин и Самуил Пружан.





Эммануил Иосифович Каплан

практическую работу над отрывками с актерами-певцами, а также работу с художником по созданию сценического образа спектакля, воплощенного в макете. Именно Капланом была введена обязательная разработка мизансценического рисунка массовых сцен в пространстве макета. Эммануил Иосифович считал, что главное в музыкальной режиссуре — опора на музыкальную драматургию. В своей статье «О воспитании молодых режиссеров» он заложил те основные принципы образования режиссеров музыкального театра, которым педагоги кафедры верны по сей день: «...речь идет не о музыкальной беллетристике, не о вольном пересказе музыки, а о строгом и точном анализе партитуры. <...> Режиссер как художник обязан мыслить образами. <...> И самое важное здесь заключается в том, чтобы музыкально-литературный образ оперы нашел бы адекватную образную форму в сценическом воплощении» [10, с. 171, 173]. В 1934 году при поддержке виднейших профессоров консерватории рождается факультет, где впервые в мире, начали готовить профессиональных режиссеров музыкального театра. Эммануил Иосифович будет руководить оперно-режиссерской кафедрой 27 лет. Среди его многочисленных учеников двое станут ее будущими руководителями, с успехом продолжают его дело, воспитав в свою очередь несколько поколений высоко профессиональных музыкальных режиссеров — художественных руководителей и главных режиссеров оперных театров города и страны. Назовем лишь



Роман Иринархович Тихомиров

некоторых: Р. И. Тихомиров, А. Н. Киреев, С. И. Лапиров, Э. Е. Пасынков, М. Д. Слуцкая, В. Ф. Окунцов, Т. А. Стеркин, И. Я. Шноль и многие другие.

В 1952 году на общем собрании консерватории клеймили космополитов. Профессор Э. И. Каплан попал в их число и был изгнан, а кафедра распущена. С этого момента борьбу за ее восстановление начал Роман Тихомиров, его преданный ученик. Весной 1957 года на Втором съезде композиторов он заявил: «...не поддается объяснению решение о ликвидации оперно-режиссерских факультетов в Ленинградской консерватории и в Государственном институте театрального искусства им. Луначарского в Москве. Мы оказались перед фактом, когда ни одно из учебных заведений не готовит оперных режиссеров и режиссеров музыкальной комедии. Я хотел бы, чтобы секретариат союза обратил на это серьезное внимание и помог исправить создавшееся положение» [5, с. 116]. Борьба велась почти 10 лет, и, наконец, в 1962 году Роман Иринархович возглавил кафедру, которой будет руководить с небольшим перерывом до последних дней своей жизни. В этом же году он выпустит последний спектакль своего учителя (по записям и зарисовкам Э. И. Каплана) — оперу «Лоэнгрин» в Кировском театре.

**Роман Иринархович Тихомиров** — народный артист РСФСР, театральный режиссер (более 40 спектаклей), главный режиссер ГАТОБ'а им. С. М. Кирова, кинорежис-

сер, сценарист, создатель жанра фильма-оперы. Уже давно стали классикой такие его фильмы, как: «Евгений Онегин» (в роли мсье Трике выступил Э. И. Каплан), «Пиковая дама», «Князь Игорь», «Крепостная актриса», «Флория Тоска», «Чио Чио Сан», «В мире танца».

Мудрый и умный руководитель, Роман Иринархович всегда собирал вокруг себя единомышленников: Гликман — идеолог кафедры, Слуцкая — теоретик и ближайший помощник. А рядом лучшие специалисты: Ю. В. Гамалей, Т. В. Ильина, Ю. Н. Чирва, Я. Б. Фрид, И. Я. Шноль, Т. А. Стеркин, С. И. Лапиров, В. В. Базанов, И. А. Улисов, Ю. С. Соболев. Тихомиров создаст собственную школу режиссуры, и если Э. И. Каплан боролся с рутинной, штамповой и активно экспериментировал, то Тихомиров стремился к изучению и творческому преломлению традиций. Школа — это постижение основ, проверенных опытом предыдущих поколений. Он писал: «Меня часто упрекают в излишнем традиционализме. Если под этим определением подразумевают таких режиссеров, как В. А. Лосский, Л. В. Баратов, Э. И. Каплан, Н. В. Смолич, С. Э. Радлов, учеником и последователем которых мне хотелось бы и себя считать, то это лучшая оценка моего труда» [5, с. 132].

Он умел выживать в любой ситуации и этому же учил своих учеников. Р. И. Тихомиров успевал быть одновременно и в Министерстве культуры, и в консерватории, и еще ставить 2–3 спектакля в разных городах страны. Как у него это получалось — вопрос... Он всегда старался помочь студентам и снимал их в массовке в своих фильмах. Важное место в его педагогической деятельности занимала человечность и добропорядочность, он считал, что плохой человек не может поставить хороший спектакль (вспомним, что и у К. С. Станиславского театральное обучение начиналось с «Этики»). Он был очень щедрым человеком и советовал студентам: «Режиссер должен быть дипломатом, драматургом в житейском смысле и демагогом, то есть быть человеком, способным красноречиво и внятно защитить себя, свое дело и свой театр. Но чтобы это выполнить, надо понять и освоить еще три слова: самоконтроль, самопомощь и самовоспитание» [5, с. 47].

Тихомиров был педагогом, почти постоянно занятым постановочной работой. Он ездил по стране, по республикам СССР, где ставил русскую классику, и все его студенты проходили основное обучение на практике в качестве ассистентов режиссера, где они активно участвовали в репетиционном процессе. Учил он постоянно. Помню, что как-то он пригласил всех студентов кафедры в Большой театр на премьеру оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Мы разделились на 2 группы, купи-

ли билеты на поезд в Москву и приехали. Кто-то оставался у родственников или друзей, но большая часть студентов обосновалась в его квартире-гостинице от театра, в которой он жил во время постановки спектакля. Почти неделю, утром, уходя на репетицию, он сам готовил нам завтрак и оставлял деньги и список продуктов, которые нужно купить к ужину. После вечерней репетиции сам готовил ужин, изысканно, с любовью и мастерством накрывал на стол и начиналось самое главное — учеба. До трех ночи он говорил с нами о театре, о работе режиссера, о работе с актером, о художниках, дирижерах, певцах и композиторах, он делился с нами своим огромным опытом и теми знаниями, которые приобрел за годы служения театру. Это была не только школа режиссуры, это была еще и школа жизни. Именно те незабываемые дни дали нам понимание профессии режиссера, погружение в профессию и ощущение той ответственности, той важной роли режиссера, как руководителя-мастера во всех смыслах этого слова.

Р. И. Тихомиров воспитал огромную плеяду блестящих учеников, ведущих театральных деятелей, режиссеров и педагогов, среди которых С. Гаудасинский, А. Степанюк, И. Габитов, В. Раку, В. Гончаренко<sup>3</sup>, Д. Рождественский, Г. Жяльвис<sup>4</sup>, М. Бонч-Осмаловская, В. Битютских, Л. Моспан и многие другие. Последний курс, который набрал Роман Иринархович, это были мы: Ю. Лаптев, О. Мухортова, М. Петелина, А. Меликсетян, Р. Полонский, Л. Зайкаускас, П. Дмитриев, Е. Ибрагимов, В. Колдин. Нам очень повезло прикоснуться к Мастеру и Учителю, который был предан тому делу, которому служил, и эту любовь и преданность он передал нам. А еще он научил нас помогать друг другу и идти вперед во что бы то ни стало. Однако, выпускать нас будут уже другие педагоги: С. И. Лапиров, А. Б. Башловкин и И. Е. Тайманова.

Восемь лет (1969–1977) кафедрой будет руководить другой ученик Э. И. Каплана — **Эмиль Евгеньевич Пасынков**.

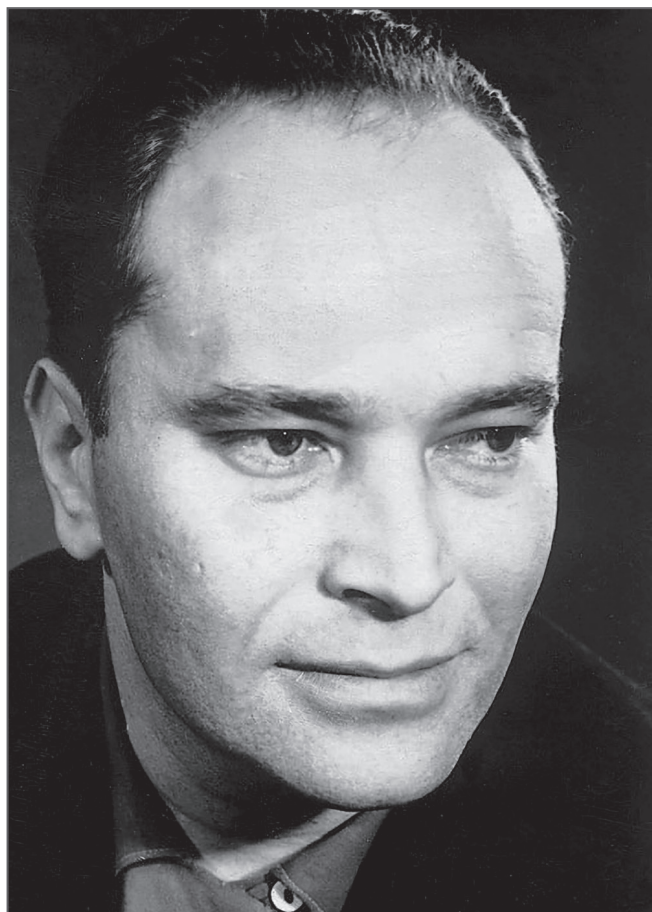
Прекрасный организатор, обладавший аналитическим умом и ярким образным мышлением, он осуществил более 20 оперных спектаклей, причем стремился открывать новые, неизвестные или редко исполняемые произведения («Война и мир» Прокофьева, «Порги и Бесс» Гершвина)<sup>5</sup>. Впервые в России он поставил прокофьевского «Огненного ангела» в Пермском театре, в решение которого очень органично вплетались тема Фауста как аллюзия на оперу Гуно и музыкальные антракты из Третьей симфонии композитора (для перемены декораций).

<sup>3</sup> Виктор Гончаренко позднее написал книгу о своем учителе См.: [5].

<sup>4</sup> В настоящее время советник при ректоре Санкт-Петербургской консерватории.

<sup>5</sup> Вместе с ним в качестве 2-го режиссера работала Т. М. Смирнова: Э. Е. Пасынков был постановщиком, создавал концепцию спектакля, а Татьяна Михайловна разрабатывала характеры и осуществляла всю работу с актерами по внутренней линии. (Она имела и свои постановки в театре.)





Эмиль Евгеньевич Пасынков

Э. Е. Пасынков блестяще владел режиссерским показом, потрясая работой с актерами, работал без усталости, не жалея ни себя, ни их, добиваясь развития и тщательной разработки образа. На репетициях всегда работал с дирижером(!), устанавливая и фиксируя темпы. Он был режиссером не только в профессии, но и в жизни. Все встречи, заседания, художественные советы устраивал по законам драматургии: экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Всё и всегда было разыграно как по нотам. Как педагог был жесткий, требовал постоянной работы мысли, образного видения спектакля, заставлял студентов фантазировать, что-то придумывать и все время сочинять истории. По воспоминаниям многих из них (А. Петров, В. Милков-Товстоногов, Ю. Чайка, Б. Тынисмяэ, Ю. Борисов, В. Стакнис, К. Лопушанский), после занятий с профессором невозможно было успокоиться: получив энергетический импульс от мастера, процесс придумывания спектакля по инерции запускался с новой силой.

После ухода из жизни Р. И. Тихомирова на многие годы (1984–2020, с перерывом на 2 года) заведующим кафедрой станет **Станислав Леонович Гаудасинский**.

Он сохранял и продолжал традиции своих учителей, стараясь привлечь на кафедру интересных и та-



Станислав Леонович Гаудасинский

лантливых людей. Во время его руководства пришли такие яркие личности, как: А. А. Белинский, Н. Н. Трофимов, Т. М. Абросимова, А. В. Семак, В. А. Окунев, А. О. Степанюк, Ю. М. Барбой, О. П. Лиховская, В. А. Малышицкий, Е. М. Татарский, И. Э. Горюнова, О. П. Мухортова, В. Г. Милков-Товстоногов, Е. П. Баранов, И. А. Габитов, Р. Д. Фурманов, Ю. К. Лаптев, М. А. Большакова, М. С. Добровольская. Большая и масштабная личность, высоко профессиональный и выдающийся режиссер-постановщик, создатель театра С. Л. Гаудасинский умел соединять в своих спектаклях и новаторство, и традиции с неотступным следованием за музыкальной драматургией произведения. Его высочайший профессионализм всегда выражался в единстве образа спектакля и стилистической целостности всех его составляющих. За всю свою режиссерскую карьеру он осуществил более 50 оперных постановок, многие из которых были удостоены различных наград: «Мария Стюарт» С. М. Слонимского (1983, Государственная премия СССР), «Пётр I» А. П. Петрова (1994, премия Правительства Санкт-Петербурга), «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова (1995, премия «Золотой софит»), «Кармен» Ж. Бизе (1998, премия «Золотой софит»).

Одним из первых (в опере) он вывез свой коллектив за рубеж, в Венецию, где на площади Святого Мар-



Юрий Исаакович Александров

ка играли «Бориса Годунова». Получив там огромное признание, он стал по 2–3 раза в год гастролировать: в Германии, Японии, Италии, США, на Сицилии. В театре его звали «папа». Театральный коллектив для него был семьей, о каждом члене этой семьи он знал все. Некоторым из его студентов выпала честь сделать свои дипломные спектакли на сцене МАЛЕГОТ'а, многие были ассистентами, и абсолютно все могли свободно приходить на любые спектакли театра совершенно бесплатно. Стремительный и энергичный во время репетиций, со студентами Станислав Леонович всегда занимался вдумчиво и последовательно, прививая уважительное отношение к композитору. Сам являясь певцом с прекрасным голосом (бас), он учил внимательно слушать музыку, которая подскажет режиссеру все. Он часто говорил и актерам на репетициях, и студентам на занятиях: «Слушайте музыку!» Поэтому занятия всегда начинались с тщательного режиссерского анализа клавира. Огромное внимание уделялось работе с художником, т. е. сочинению образа спектакля — это одна из главных и очень важных задач режиссера-постановщика, как считал мастер, это то, что будет видеть зритель! А видимое и слышимое должно быть гармонично. Важное место в классе уделялось и воспитанию: умению себя вести, умению одеваться и говорить сообразно опреде-

ленному случаю, умению быть дипломатом в решении острых вопросов и отстаивании своих позиций, умению слышать оппонентов. Театр — огромный и сложный организм, и режиссеру придется работать с большим количеством людей, поэтому он должен быть еще и организатором, руководителем, психологом, педагогом, умным, сильным, терпеливым, готовым работать без устали. Станислав Леонович, как руководитель театра, очень хорошо знал это, знал, что режиссер — человек публичный и старался прививать студентам ответственность за свои слова, за совершенные поступки, за спектакли, которые будут оказывать влияние на огромное количество людей, как зрителей, так и сотрудников театра.

Станислав Леонович воспитал несколько поколений режиссеров, стараясь быть верным заветам своих учителей: «...я должен сохранять в себе и передавать то, чему научили меня мои педагоги. Они привили мне вкус к очень серьезным и, прежде всего, высокопрофессиональным позициям в искусстве. И отстаивание этих позиций меня поддерживает всегда» [3, с. 10]. Его ученики — это М. Тимофти, Н. Курохтин, О. Капанина, С. Суровец, Н. Пятрокас, Е. Балакин, С. Шепелев, А. Вебер, М. Смирнов, И. Кошелева, М. Жучин, М. Смолякова, М. Смоляницкая, Е. Пискунова, А. Журавлева, А. Матвеев, Е. Малая, А. Левичева, А. Вольховский, Б. Малевский, Г. Фокин, И. Городецкая, И. Гаудасинская.

Около двух лет (2008–2011) должность заведующего кафедрой занимал заслуженный деятель искусств РФ, народный артист РФ, лауреат театральных премий «Золотой софит» и «Золотая маска» **Юрий Исаакович Александров**.

Выпускник нашей кафедры он вместе со своей женой Т. С. Карпачевой (оба ученики М. Д. Слуцкой) создал свой камерный театр — «Санкт-Петербург Опера». Являясь его художественным руководителем, он также стал и одним из основателей Национального театра оперы и балета им. Куляш Байсеитовой в Астане (Казахстан). Ю. И. Александров успевает выпускать спектакли не только в театрах Санкт-Петербурга, но и во многих театрах России и за рубежом. Поэтому в силу своей занятости, он не смог сразу взять курс и пригласил в качестве мастера курса А. В. Петрова, которого знал как опытного и ответственного педагога.

Парадоксальный и неожиданный режиссер, смелый экспериментатор, первооткрыватель неизвестных оперных шедевров, на кафедре режиссуры музыкального театра Юрий Исаакович проявил себя как разумный, глубокий и обстоятельный руководитель. За такой короткий срок руководства Ю. И. Александров не успел оставить учеников, но кафедральное «хозяйство» и атмосферу взаимопонимания и взаимопомощи, которая всегда царила здесь, сохранил в полном порядке, бережно поддерживая традиции и «школу», являясь прямым преемником своих учителей: Эммануил Каплан — Маргарита Слуцкая — Юрий Александров.



С 2020 года заведующим кафедрой<sup>6</sup> становится **Юрий Константинович Лаптев** — певец по первому образованию (класс К. Н. Лаптева), солист (более 30 оперных партий) и режиссер-постановщик (более 20 постановок в театрах Санкт-Петербурга и России); в 2004–2012 гг. — советник президента РФ по культуре и искусству, с 2011 года руководитель актерско-режиссерской мастерской ГИТИС'а, выпускник нашей кафедры 1988 года (ученик Р. И. Тихомирова и С. И. Лапирова по «музыкальной режиссуре» и Я. Б. Фрида по «мастерству актера»).

Прекрасный актер, человек с великолепным чувством юмора, Юрий Константинович в своей педагогической работе опирается на освоение традиций старых мастеров, многие из которых сегодня почти утрачены. Стараясь сохранить школу (опора на музыкальную драматургию, на композиторский стиль и сверхзадачу композитора, как первого «режиссера» спектакля), он стремится оберегать то лучшее, что приобрела кафедра за эти долгие годы. «Очень важно развивать фантазию студентов, но не оторванную от музыки. Задача режиссера найти самое яркое сценическое воплощение той идеи, которую композитор заложил в произведении и попытаться в музыке услышать свое», — говорит профессор Ю. К. Лаптев. Среди его учеников следует назвать имена Ф. Федотова, Д. Акимбаевой, В. Богатырева.

Режиссеры в музыкальном театре сегодня активно экспериментируют. Постановщики, придумывая спектакль, часто опираются только на либретто, забывая про музыку; или привносят в спектакль свои «сверхсюжеты», тем самым убивая иногда главную мысль автора, или переносят действие в другое время, надевая современные костюмы, часто только ради удешевления бюджета спектакля, а иногда, наоборот, стараясь привлечь публику, превращают оперный спектакль в бессмысленное дорогостоящее шоу, при этом, совершенно забывая про музыкальную драматургию. Здесь главное слово — бессмысленное. Мысль — это то, что не должно исчезать из спектакля. А в музыкальном спектакле — *музыкальная мысль*. Эксперименты в театре должны быть, но нельзя их доводить до абсурда!!! Эксперимент, ради эксперимента?! Это преступление против замысла автора. Еще основатель кафедры Э. Каплан, много экспериментировавший и наученный горьким опытом, советовал студентам: «Не боритесь с композитором, он все равно победит вас! Умейте отказываться от самых значительных и заманчивых придумок, если они не идут от музыкальной драматургии, а противу ее!» [16, с. 248]. Режиссер музыкального театра, прежде всего, обязан быть музыкантом и сценическое воплощение спектакля должно оставлять ощущение единства музыки, сценического воплощения образа спектакля, актерских работ, технических приемов и световых решений, то есть, гармонии всех составляющих музыкального спектакля и это все ради режиссерской сверхзадачи — основной мысли спектакля. И сегодня



Юрий Константинович Лаптев

задача кафедры — воспитание профессионалов высокого уровня, опирающихся на традиции, владеющих школой режиссуры музыкального театра, обладающих яркой фантазией и знаниями, которые смогут создать гармоничный спектакль, достойный лучших театров страны и мира.

Обучение режиссера — очень сложный, многогранный и трудоемкий процесс. Режиссер должен владеть актерским мастерством, владеть своим телом (сценическое движение, фехтование, танец), освоить законы композиции, знать историю искусств (живопись, архитектуру, историю костюма и быта), должен ориентироваться в эпохах, стилях, направлениях в искусстве, знать историю театра, техническое оснащение сцены. Ему необходимо развивать образное мышление, ведь он должен научиться мыслить действиями и образами. И самое важное — быть музыкантом, владеть режиссерским анализом музыкальной драматургии произведения, уметь видеть в клавише и партитуре действие, потому что его первостепенная задача — умение переводить музыку в действие.

Наша кафедра всегда была и остается как одна большая мастерская. Экзамены принимают все педагоги кафедры, и также как и раньше спорят по поводу

<sup>6</sup> Ю. К. Лаптев с 2018 года уже преподавал на кафедре «музыкальную режиссуру».



С. И. Лапиров, И. Д. Гликман, М. Д. Слуцкая и Я. Б. Фрид во время экзамена. 1981 год

придуманных студентами спектаклей. Обычно курс составлял 5–7 человек, очень много времени занимали индивидуальные занятия, а лекции часто принимали форму беседы. Поэтому заведующие кафедрой очень тщательно подходили к подбору педагогов и старались привлечь на кафедру незаурядных личностей и профессионалов своего дела.

### Мастера курсов и педагоги кафедры

Лекции по истории и теории музыкального театра читали такие профессора, как: **Иван Иванович Соллертинский** (1902–1944) — друг Д. Д. Шостаковича и проводник его музыки; специалист по русской и зарубежной классической музыке **Александр Вячеславович Оссовский** (1871–1957); театральный режиссер и педагог, специалист по западноевропейскому театру, работавший с Мейерхольдом в студии на Бородинской и в журнале Доктора Допертутто **Владимир Николаевич Соловьев** (1887–1941); основоположник дисциплины «История западноевропейского театра», написавший более 300 статей по вопросам драматического, оперного и балетного театра **Алексей Александрович Гвоздев** (1887–1939);

главный режиссер Большого театра, мастер исторических постановок **Леонид Васильевич Баратов** (1895–1964); один из основоположников отечественной науки о театре **Стефан Стефанович Мокульский** (1896–1960). Это был весь цвет ленинградской театроведческой школы, и молодому тогда Э. И. Каплану, удалось объединить вокруг себя этих легендарных профессоров, что стало мощной базой для возникшей тогда кафедры, школой, которая передается из поколения в поколение и которую педагоги стараются сохранять по сей день.

Особое место занимает **Исаак Давыдович Гликман** (ученик И. И. Соллертинского и друг Д. Д. Шостаковича). Идеолог кафедры, музыкальная совесть Петербурга, знаток театра, вместе с Р. И. Тихомировым они определяли направление ее развития.

На протяжении многих лет он увлекательно и артистично читал *Историю зарубежного, русского и современного театра*. Личность Гликмана была настолько яркой, что все студенты постоянно упражнялись в пародиях на профессора, копируя и манеру поведения, и манеру разговора, и особенный взгляд профессора, когда он уходил в бесконечные воспоминания о Шостаковиче, Мейерхольде... В студентах он особенно ценил стремление узнавать новое, выделял студентов-эру-



дитов. Все должны были освоить гекзаметр: знать наизусть и читать вслух отрывки из «Илиады» Гомера. Студенты плакали, но учили, а Исаак Давыдович, поднимая палец вверх, говорил: «Это вам там зачтется...». Никогда не опаздывал сам и не пускал на лекции опоздавших, поэтому некоторым приходилось слушать и записывать их, находясь за дверью. Ко всем обращался только на «вы», смачно причмокивая и несколько раз повторяя с разными интонациями имя студента, как будто стараясь услышать в нем что-то особенное. А когда студенты «плавали» на экзаменах (они могли длиться по 12–14 часов), то он выбегал из класса с криками: «Дайте мне акволанга<sup>7</sup>!..» Один из студентов, который уже 5-й раз пытался сдать экзамен, решил ускорить его сдачу, и по просьбе профессора принес ему вместо чая стакан коньяка. Исаак Давыдович, не меня выражения лица, отодвинув стакан, проговорил: «Мишель, ваш чай недостаточно крепок...». И отправил на пересдачу.

Предмет «Музыкальная режиссура» преподавали и преподают мастера курсов, т. е. каждый педагог набирает курс и ведет его до выпуска. В мастерской, кроме педагога по специальности, есть также педагог по актерскому мастерству, концертмейстер и художник (так происходит по сей день). Вспомним наших мастеров.

Народный артист СССР **Евгений Николаевич Соковнин** со студентами начинал заниматься с самых аздов: очень много внимания уделял этюдам, заставляя фантазировать и придумывать всё новые и новые конфликты и события. Самозабвенно стремился приблизить уровень владения профессией каждого студента-режиссера к высокой ступени. Как скульптор он старался вылепить личность, закладывая основы традиционной русской национальной культуры. Певец по первому образованию, удивительный красавец, статный и вальяжный, с широкой русской душой — все это он воплощал в своих постановках русских опер. Он всегда умело использовал возможности декоративного оформления сцены, был мастером постановки массовых сцен, которые будто бы были выстроены из крупных пластических композиций. Его спектакли «Князь Игорь»<sup>8</sup> и «Псковитянка»<sup>9</sup> до сих пор можно увидеть в Мариинском театре (художник — Ф. Ф. Федоровский).

Режиссер Оперной студии консерватории и Мариинского театра **Маргарита Давыдовна Слуцкая** некоторое время была и деканом факультета музыкальной режиссуры. Теоретик и практик, последовательница творческих и педагогических идей Э. И. Каплана, многие годы работая с Р. И. Тихомировым в Кировском театре, она обобщила весь педагогический и постановочный опыт этих мастеров и стала автором обновленной учебной программы по предмету «Музыкальная режиссура» (1972), которая положена в основу рабо-



И. Е. Тайманова (Смеральдина) и В. Г. Милков (Труффальдино) в учебном спектакле «Слуга двух господ» по пьесе К. Гольдони. Начало 1970-х годов

ты кафедры. Автор статей по вопросам режиссерского искусства, творческих биографий В. Фельзенштейна [15] и Э. И. Каплана [16], она была очень хорошо образована и обладала литературным даром. Прекрасный музыкант, пианистка по первому образованию, Маргарита Давыдовна крепкий, активный и творческий режиссер, транслировавший множество идей. Она живо интересовалась современной оперой («Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Питер Граймс» Б. Бриттена) в то время, когда в театре, в основном, царила классика. М. Д. Слуцкая была специалистом по «Онегину», знала каждую ноту в партитуре этой оперы и даже поставила массовые сцены по просьбе Ю. Х. Темирканова в его постановке. Репетировала Маргарита Давыдовна всегда со смехом, весело, легко, ее окружала атмосфера профессиональной радости. Увлеченный и пристрастный педагог, серьезный и скрупулезный, очень много внимания она уделяла деталям. Великолепно владея действенным анализом

<sup>7</sup> Специфическое произнесение слова «акваланг».

<sup>8</sup> Режиссер новой восстановленной версии — И. А. Габитов, который вместе с вдовой и дочерью Е. Н. Соковнина по записям и воспоминаниям восстанавливал и записывал весь спектакль в клавир.

<sup>9</sup> Режиссер капитального возобновления (так говорят, когда восстанавливают давно забытую постановку) Ю. К. Лаптев.



Сцены из учебных постановок и капустник к 40-летию кафедры в Ленинградском Доме композиторов. 1970-е годы

партитуры, М. Д. Слуцкая дала всем своим студентам такую мощную школу, что многие ее выпускники и сегодня являются главными режиссерами в оперных и даже в драматических театрах (О. Иванова, Л. Халифман, Н. Рудакова, В. Дмитриев, Л. Химич, Ю. Александров, В. Карпачева и Т. Карпачева, А. Башловкин, С. Куранов, М. Банди, М. Трофимов, Р. Каминкер, Н. Самосуд, А. Ищицер, О. Петрова, С. Цирюк, А. Лебедев и многие другие). Маргарита Давыдовна была и очень хорошим человеком, она, как и Р. И. Тихомиров, всегда старалась помочь студентам, часто спасая их из, казалось бы, безвыходных ситуаций.

«Специальность у нас была каждый день и до поздней ночи (консерватория закрывалась в 00.00), мы всем курсом обязательно обсуждали каждый этюд, причем от нас требовали профессиональной оценки. Много времени уделялось анализу музыкальной драматургии. Мы постоянно занимались исследованием музыкального тематизма. Почему композитор написал именно так? Например, весь «Борис Годунов» М. П. Мусоргского построен на одной теме. Почему? Как она развивается? И только из тщательного анализа музыкальной формы, музыкальной драматургии начинали выстраивать действие». *Татьяна Карпачева.*

«Думая о Маргарите Давыдовне, всегда улыбаюсь. С самых первых дней на факультете, она сумела превратить наши групповые занятия по специальности в подобие увлекательной игры, которой мы с нетерпением ждали, в которую погружались с азартом и удовольствием. Даже самые идиотские наши фантазии она обсуждала деликатно и с уважением. Умела, ни на йоту не ранив самолюбия, заставить сомневаться и находить точные формулировки, чтобы доказать свою правоту. Она тщательно выбирала лучших режиссеров и ухитрялась уговорить их взять такую бестолковую обузу на ассистентскую практику и научить практической работе в театре. Ее семья стала нашей семьей. Мы обожали праздничные встречи у нее дома с потрясающе вкусными обедами, смешными капустниками, воспоминаниями о работе с В. Фельзенштейном, множеством забавных историй и уютными чаепитиями под вечер. Разойтись было просто невозможно! А главное, мы всегда знали — нас любят, ценят и всегда защитят. Маргарита Давыдовна была очаровательной женщиной, но при этом, с мужскими мозгами, блестящим чувством юмора и молниеносной реакцией игрока в теннис. Однажды во время показа отрывков, на глазах у изумленной публики, у меня упала юбка, и поспешно прикрываясь на бегу, я ретировалась за кулисы, чуть не плача от неловкости. Маргарита Давыдовна мгновенно сориентировалась и сказала: „Обра-





И. Я. Шноль, М. Д. Слуцкая и И. Д. Гликман во время экзамена. 1982 год

тите внимание — точно в аккорд!» Когда мы встречаемся с кем-то из однокурсников, воспоминаниям нет конца и края, и мы снова и снова улыбаемся.

Маргарита Давыдовна не просто наш Учитель, она наш оберег, наш талисман, наша далекая, бесшабашная юность. Не всегда сразу понимаешь, что тебе повезло, что твоя звезда привела тебя именно в то место и именно тогда, когда это было наилучшим стечением обстоятельств. Только сейчас, спустя годы, имея за плечами десятки поставленных спектаклей, понимаешь, что вся твоя профессиональная жизнь, есть продолжение чаяний потрясающих людей, с которыми посчастливилось общаться на кафедре музыкальной режиссуры». *Сусанна Цирюк.*

«Маргарита Давыдовна Слуцкая. Наш Мастер. Мы были ее последним курсом. Она методично и заботливо разбирала наши наивные опусы, пытаясь впихнуть в наши окрыленные юношеским эгоизмом головы основы ремесла. Сейчас по прошествии лет, и имея свой педагогический опыт, я восхищен не только педагогическим мастерством, но прежде всего скромностью этого человека. Ее вклад в мое обращение из заносчивого юнца в профессионала был огромен, и она, безусловно, не могла этого не понимать. Спокойно, не раздражаясь, она учила нас „ремеслу“, методам „изготовления“ музыкального спектакля. Под этими скромными формулиров-

ками таилась и проникала в нас школа жизни, профессиональная этика, понимание сопричастности великому океану человеческой культуры, который мы называем музыкальный театр». *Александр Лебедев.*

Режиссер-постановщик МАЛЕГОТ'а, некоторое время директор Оперной студии консерватории **Андрей Борисович Башловкин** поставил более 15 спектаклей в России и за рубежом. Ученик М. Д. Слуцкой, он прекрасно владел школой режиссуры, которую последовательно и аккуратно передавал уже своим ученикам. Андрей Борисович требовал знания всего, что касается композитора, автора литературного первоисточника и самого литературного произведения, анализа музыкальной драматургии оперы, изучения исторических и иконографических материалов. Без этой предварительной самостоятельной работы он до занятий не допускал. Любил давать студентам неизвестные оперы, стараясь расширить их кругозор в мировой оперной классике. Всегда спокойный и уравновешенный, он никогда не повышал голоса, не торопил, казалось, он был абсолютно уверен в результате. Никогда не подсказывал, заставляя думать самостоятельно. Последние сутки перед экзаменом весь курс, закупив съестных припа-

сов, не выходил из мастерской художника или квартиры Андрея Борисовича, доделывая то, что не успели за полгода: красили и клеили макеты, сочиняли мизансцены, формулировали конфликты и идеи, и часто сразу после бессонной ночи шли прямо на экзамен. Рано ушедший из жизни, Андрей Борисович успел воспитать немало режиссеров, которые сегодня работают в театрах России и за рубежом. Среди них А. Меликсетян, О. Мухортова, М. Бебриш, К. Балакин, Д. Белов, М. Куница-Танкевич, О. Кох, А. Шишкина, Л. Материнская, М. Гусина, И. Гаспарян.

На кафедре преподавал еще один ученик Э. И. Каплана, режиссер-постановщик Михайловского театра **Семен Ильич Лапиров**. Дотошный и консервативный, он был носителем и проводником традиций. С виду очень строгий, начиная заниматься, постепенно становился очень азартным, почти восторженным ребенком, особенно когда вспоминал уникальные примеры постановок старых мастеров. Искренне восхищаясь и преклоняясь перед учителями (именно старых мастеров он считал учителями), Семен Ильич старался передать ту высокую культуру, мощь творческой мысли, точность и глубину прочтения музыкального текста, воспроизведенного в образной структуре и мизансценическом рисунке спектакля. По воспоминаниям Ю. К. Лаптева, он говорил: «Мы все стоим друг у друга на плечах», призывая изучать наследие выдающихся режиссеров, актеров, певцов, а также живопись, архитектуру, костюм, быт, историю театра и сценографию, применяя, используя и творчески перерабатывая все эти знания в своих спектаклях. Его учениками были Ю. Лаптев, Е. Майзель, К. Введенский, Е. Воронова, А. Зеленский, П. Дмитриев, Е. Ельжасов.

**Виктор Иванович Гончаренко**, ученик Р. И. Тихомирова, вместе с Сергеем Дмитриевым написал книгу об Учителе [5]. Это был уникальный курс, на котором вместе учились А. Степанюк, Э. Габитов, А. Бутвиловский, В. Раку, В. Гончаренко. (Конкурс для желающих учиться на кафедре режиссуры в то время был сумасшедший — 160 человек на 6 мест.) В Санкт-Петербургской консерватории он выпустил только один курс студентов-режиссеров: О. Маликова, О. Васильева, О. Чичиланова, П. Рыбин.

Одним из важнейших курсов для студентов-режиссеров был «Анализ музыкальной драматургии» или «Драматургический анализ партитуры» (в разные годы назывался по-разному). Многие годы его преподавал известный музыковед **Михаил Григорьевич Бялик**. Автор монографических книг и очерков о российских композиторах, дирижерах, певцах, он и своих студентов заставлял писать критические статьи на просмотренные спектакли и оценивать актерскую работу певцов. Он постоянно ездил по стране и был в курсе всех новостей в мире театра и музыки. Особенно его волновали новаторские спектакли, впечатления о них он часто привозил из-за рубежа (ведь тогда не было интернета). Сегодня «Анализ музыкальной драматур-

гии» и «Режиссерский анализ клавира» уже более 20 лет ведет **Виктор Борисович Высоцкий**. Он не выпускник нашей кафедры, но выпускник нашей консерватории, ученик композитора С. М. Слонимского. Заразившись духом профессии, он фактически стал выпускником кафедры и уже поставил около 20 спектаклей. Будучи художественным руководителем и артистическим директором ежегодного международного фестиваля «Опера всем» он часто предоставляет студентам возможность практического применения их знаний и умений в процессе создания фестивальных спектаклей.

За годы заведования Р. И. Тихомировым сменилось всего три педагога по анализу: А. Н. Дмитриев, Л. А. Павлова-Арбенина и Ю. В. Гамалей.

Ученик Б. В. Асафьева, профессор **Анатолий Никодимович Дмитриев** обладал энциклопедическими знаниями и высочайшей культурой слова, слушать его можно было бесконечно. На нашей кафедре его называли Анатолий Необходимович, он знал всю музыку наизусть, всю! Великолепно владел роялем, который звучал у него как целый оркестр: различными тембрами и голосами, мощно и полифонично, всей полнотой авторской партитуры, студенты говорили, что профессор может читать партитуру «вверх ногами»! Музыка становилась зримой, из прочтения партитуры возникала режиссерская концепция. Это было настолько увлекательно и интересно, что казалось почти чудом, студенты вместе с профессором ощущали себя первооткрывателями. Дирижер (класс профессора С. В. Ельцина) **Людмила Александровна Павлова-Арбенина** также преподавала на кафедре оперной подготовки и одновременно являлась председателем научно-методической секции кафедры музыкальной режиссуры (вместе с А. Н. Дмитриевым составила программу курса оперной драматургии). Так как она была дирижером оркестра, в ее занятиях отражался еще и опыт практической работы с музыкантами, певцами, режиссерами. Она давала такие знания, как баланс звучания между голосом певца и оркестром, говорила о специфике работы с хоровым коллективом. 33 года дирижерским анализом партитур с режиссерами (и балетмейстерами) занимался профессор **Юрий Всеволодович Гамалей**. Не лишенный актерского темперамента, с азартом и блеском, наделял он каждый инструмент оркестра своим неповторимым характером, а каждую оркестровую группу своей драматургической функцией. Терпеливо и настойчиво Юрий Всеволодович объяснял нам разницу композиторского языка и драматургических приемов Чайковского, Бизе, Глинки и т. д. Мы должны были знать разные виды оркестров, различные составы оркестров, рассадку музыкантов в оркестре, тембровую окраску каждого инструмента, все инструментальные соло в операх. Если не хватало времени на занятиях в консерватории, то Юрий Всеволодович приглашал в гости, причем это могло быть и в 2 часа ночи, после спектакля. Это был профессионал высочайшего класса. К экзамену каждый из студентов должен был самостоя-





А. Я. Подгорнова  
со студентами на уроке  
по технике речи. 1981 год

тельно проанализировать заданную партитуру оперы, и если ответ не был удовлетворительным, то Юрий Всеволодович никогда не ставил оценку, заставляя сдавать снова и снова.

*Мастерство актера* преподавали ведущие актеры БДТ имени Г. А. Товстоногова: народный артист СССР и РСФСР **Николай Николаевич Трофимов**, народный артист СССР **Владислав Игнатьевич Стрельчик** и, конечно, кинорежиссер и сценарист **Ян Борисович Фрид** — ученик Эйзенштейна, крупнейший представитель музыкальной комедии. Его фильмы вошли в золотую коллекцию советского кино: «Собака на сене», «Тартюф», «Благочестивая Марта», «Летучая мышь», «Сильва», «Двенадцатая ночь» (приз Каннского фестиваля). Он, как и Р. И. Тихомиров, всегда брал студентов на съемки. Ян Борисович посвятил кафедре более 45 лет. Часто его занятия проходили в ночное время, так как днем он был занят на съемочной площадке. Мы начинали репетиции в 23.00 и заканчивали в 2 или в 3 часа ночи... Несмотря на это он был всегда красив, идеально одет, подтянут, бодр, сосредоточен и очень требователен. Он мог только выход на сцену повторять множество раз, пока не добьется нужного результата. Помню такую свою ночную репетицию монолога Джульетты. Со словами «О, ночь любви!» мне нужно было взять в руки две половины тяжелого бархатного задника и выбежать из глубины на авансцену, вытягивая его за собой, как два крыла. Я выбежала, таща за собой безумно тяжелый и пыльный бархат. «Стоп! Еще раз!» — говорит Ян Борисович. «О ночь любви...» — «Еще раз!» — «О ночь любви...», — бархат становился все тяжелее и тяжелее, а я продолжала выбегать, добиваясь легкости и полета, которых ждал от меня Ян Борисович. За кулисами весь курс мирно спал, ожидая своей очереди.

Его дочь **Алена Яновна Подгорнова** занималась с нами сценической речью. Она придумывала нам бесконечные музыкально-речевые упражнения. Мы, уже взрослые люди<sup>10</sup>, с большой радостью, прыгая через скакалки, кувыряясь, бегая, работали над дыханием, дикцией и выразительным словом.

На наши сценические показы было не пробиться. В консерватории мы были «звездами», избранными, нам все завидовали. Репетировали мы постоянно: во всех перерывах между лекциями, когда ехали в автобусе в консерваторию или из нее, по дороге в театры или на концерты. Это заражало всех, кто был рядом. Вместе с нами скороговорками и различными упражнениями увлекались и дирижеры-симфонисты, и дирижеры хора, и вокалисты, с которыми мы встречались на общих лекциях, и даже пассажиры автобуса или трамвая включались в эту игру. «Актерское» и «Речь» — эти экзамены проходили при полном зрительном зале, при открытых дверях, за которыми в коридоре стояли и сидели на шкафах и лестницах, кубках и стульях те, кому не хватило мест в зале.

**Виталий Семенович Фиалковский** тогда был молод, чувствовал современность, хорошо ориентировался в вопросах европейского театра. Например, он поставил «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта, которую студенты выучили и пели с удовольствием. На дипломный спектакль «Нос» Шостаковича он пригласил художника М. М. Шемякина, вместе с которым они придумали остроумное решение: на надувных шарах были изображены гротесковые «рожи-лица». 30 лет актерское мастерство преподавал ученик Г. А. Товстоногова **Юрий Саулович Соболев**. За годы обучения он давал возможность освоить разные жанры и театральные приемы: от М. Горького, А. Н. Толстого до театра абсурда С. Мрожека. Учил работать с текстом, осмысливать его, находить главные

<sup>10</sup> В 1970–1980 гг. на кафедру принимали только со вторым средним или высшим музыкальным образованием.

слова, особое место уделял паузам. Он говорил, что зритель приходит в театр именно за паузами (по Станиславскому «оценками»). Юрий Саулович никогда не пользовался показом, заставляя студентов думать: «что сделал», «почему сделал?», «почему повернулся?», «куда смотришь и почему?».

Яркая страница жизни кафедры связана с театральным и телережиссером, сценаристом **Александром Аркадьевичем Белинским**, создавшим жанр фильма-балета. Всем знакомы его «Галатhea», «Старое танго», «Лев Гурыч Синичкин», «Анюта», «Классная дама», «Чапелиниана», «Женитьба Бальзамина». Он выпустил два актерских курса в Театральном институте и пришел в консерваторию. Сначала Белинский набрал курс режиссеров, но это ему показалось малоинтересным, и он решил заниматься со студентами актерским мастерством. Уже простое общение с Александром Аркадьевичем доставляло удовольствие и ощущение прикосновения к культуре и великому искусству, заставляло оторваться от быта и суеты. Он привел на кафедру режиссера театра музыкальной комедии и актрису театра и кино А. В. Семак (главная роль в музыкальном фильме «Свадьба Кречинского»), некоторое время они работали вместе: Александр Аркадьевич разрабатывал генеральный план-концепцию, а Алла Владимировна очень филигранно доводила все до совершенства. Это были незабываемые экзамены: яркие, высокохудожественные и удивительно тонко сделанные. Их первая работа со студентами «Гадкий утенок» Андерсена была показана на сцене Театра музыкальной комедии. Это был маленький шедевр. Жаль, что этот показ сохранился только в памяти педагогов и студентов.

Уже почти 30 лет **Алла Владимировна Семак** (ученица М. Г. Дотлибова) преподает актерское мастерство нашим студентам. Интеллигентная, с тонким чувством юмора, она может наказать студента, ничего ему не говоря. Например, один из ее учеников пропустил очень много занятий, и Алла Владимировна дала ему роль волшебного изваяния (болвана) в пьесе К. Гоцци «Король-Олень», которая заключалась в кивании головой. А в конце это изваяние разбивали... Так она публично наказала его за праздность.

Театральный режиссер **Владимир Афанасьевич Малышицкий**, ученик Г. А. Товстоногова, за свою жизнь создавший пять театров, среди которых Молодежный театр на Фонтанке и Камерный театр Малышицкого в Санкт-Петербурге. Он привнес на кафедру современный театр, современную драматургию и принцип студийности в работе. Великолечно владея и актерской, и режиссерской техникой, он мог сделать текст многомерным с помощью подтекстов. Владимир Афанасьевич знал упражнения, которые мгновенно приводили актерский аппарат в готовность.

«Главной чертой Владимира Афанасьевича было страстное желание и способность внушать окружающим

любовь и восхищение тем, что любил и чем восхищался он сам. И мы заразились этой вдохновенной одержимостью сразу и навсегда. Я уверена, что все мои однокурсники по сей день воспринимают Пушкина, лицейцев, декабристов, персонажей Айтматова и Искандера и многих других не как некие абстрактные, пусть даже исторические и гениальные имена, но как близких друзей и любимых родственников». *Сусанна Цирюк.*

«Мы были и первым, и последним его курсом на кафедре (С. Цирюк, А. Лебедев, И. Фридман, С. Панчуков). Когда вспоминаешь этого человека, то первое, что выхватывает внутренний взор, это его горящие глаза. Его влюбленность в Театр с большой буквы была потрясающе зажигательна и делала невозможным оставаться равнодушным. Именно от него мы познали театр не просто как профессию, а как путь, призвание. Смутное предощущение сакральности „нашего дела“, которое в конце концов и привело нас на кафедру, пробудилось во мне благодаря общению с этим человеком». *Александр Лебедев.*

Многие годы на кафедре преподавала ведущая актриса Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, народная артистка РСФСР **Тамара Михайловна Абросимова**. Она всегда была очень требовательна к себе и студентам. Однажды один из ее курсов на своем первом экзамене должен был показывать этюды на учебной сцене. Пришла комиссия, все заняли места в зале, а занавес так и не открылся. Тамара Михайловна извинилась и сказала, что курс недостойн выйти на эту сцену, и весь экзамен студенты работали в пространстве перед сценой. Педагоги и студенты, которые находились в зале, немного растерялись, но это был очень хороший урок лентяям. Другая история — дипломный спектакль «Ревнивая к себе самой» Тирсо де Молины курса С. Л. Гаудасинского. Это было событие! На учебной сцене царила Испания, темпераментная и музыкальная. Студенты вместе с нашим методистом Л. А. Михайловой сами сшили костюмы, сплели из каких-то зеленых нитей декорации, которые мгновенно перемещались по сцене на роликах. Очень жаль, что такие интересные работы бесследно исчезают, оставаясь только в нашей памяти.

Кинорежиссер и сценарист, народный артист РФ **Евгений Маркович Татарский** (всем известны его фильмы «Золотая мина», «Приключения принца Флоризеля» («Клуб самоубийц, или Приключения титулованной особы»), «Колье Шарлотты», «Джек Восьмёркин — „американец“») давал очень много практических советов, которыми его ученики пользуются до сих пор. Он много рассказывал про кино, о том, как работать с продюсером, как заключать договор, как подбирать актеров, о разнице между актером кино и театра, о разной актерской технике и т. д. и т. п. Он был очень прост в общении, но при этом чувствовалось, что рядом неординарная личность. Некоторое время актерским мастерством занимался режиссер, художественный ру-



ководитель театра «Русской антрепризы» имени А. Миронова, народный артист РФ **Рудольф Давыдович Фурманов**. Он приглашал студентов в театр, снимал их в его еженедельных телевизионных передачах «Театральная гостиная». Именно благодаря ему на кафедре появился **Евгений Павлович Баранов** — сам великолепный актер с отличной актерской школой, всегда очень тщательно работающий, вытаскивающий самые глубинные смыслы. Его показы всегда идеально выстроены по форме и интересны по содержанию. Серьезный и думающий, он вместе со своими студентами умеет достигать невероятных результатов.

*Сценическое движение и фехтование* на кафедре преподавали педагоги, которые не только в совершенстве владели пластикой и сценическим боем, но и знанием истории и культурных традиций. Профессор **Иван Эдмундович Кох** — каскадер, выдающийся театральный педагог — создал предмет «Сценическое движение» и выпустил главный отечественный учебник по сценическому фехтованию и сценическому движению [11, 12]. Студентам-режиссерам консерватории он преподавал основы сценического движения. Его преемником стал **Кирилл Николаевич Черноземов** — профессор кафедры сценического движения и фехтования ЛГИТМиК'а, один из первых постановщиков сценического боя, работавший с Я. Б. Фридом, Г. А. Товстоноговым и многими другими ленинградскими режиссерами. Он ставил сценический бой в таких известных фильмах, как «Собака на сене» (режиссер Я. Б. Фрид), «Труффальдино из Бергамо» (режиссер В. Е. Воробьев); был дублером И. М. Смоктуновского в фехтовальных сценах в фильме Г. М. Козинцева «Гамлет». Заниматься с ним было очень интересно. Кирилл Николаевич всегда показывал студентам, что они делают неправильно, это вызывало смех, но в тоже время сразу было видно, что было не так: «Школа для дефективных с художественным уклоном», — шутил Кирилл Николаевич. Однажды, увидев двух студентов, которые вяло и лениво репетировали сцену Дон Жуана и Дон Карлоса, вырвал шпагу и пошел в атаку на Дон Карлоса, загнав студента под рояль. Продолжал и развивал традиции И. Э. Коха и другой его ученик, актер театра и кино, заведующий кафедрой пластического воспитания ЛГИТМиК'а, профессор **Андрей Петрович Олеванов**. Он ставил сценический бой и пластику в фильмах «Пиковая дама» и «Крепостная актриса», где снимался и сам (режиссер Р. И. Тихомиров). Андрей Петрович был настолько востребован в профессии, что работал на 5 киностудиях и в 29 театрах страны. Он был очень педантичен в подаче материала. Если К. Н. Черноземов был выдумщиком, то А. П. Олеванов с точки зрения методики был самым большим специалистом (к сожалению, все его методические материалы остались только в рукописях). Не терпел на курсе небрежности и хамства, болезненно относился к отсутствию воспитания. Если происходило что-то из ряда вон выходящее, то старался поговорить «по душам», выяснить, что произошло, старался

наладить отношения, чтобы продолжить учебу. **Игорь Александрович Улисов** — актер Театра миниатюр Аркадия Райкина — не только преподавал сценическое движение, фехтование и танец, но даже защитил кандидатскую диссертацию на эту тему. Опытнейший профессионал, он прекрасно знал быт и костюм, передавая ощущение эпохи и стиля, его занятия превращались в лекции, он знал не только как надо двигаться, кланяться, здороваться, но и что являлось причиной именно такого движения. Сегодня сценическим движением и фехтованием со студентами нашей кафедры занимается ведущий специалист в этой области **Мария Сергеевна Добровольская** — ученица К. Н. Черноземова и А. П. Олеванова, участвовавшая в подготовке нескольких десятков музыкальных спектаклей, автор учебного пособия «Сценическое фехтование» [6].

*Технику сцены и театральный свет* преподавали не менее легендарные педагоги: **Николай Павлович Извеков** — автор целого ряда книг по дисциплине [7–9], **Вадим Васильевич Базанов** — художник-технолог сцены, по его учебнику до сих пор учатся студенты всех театральных вузов и нашей кафедры включительно [2], главный машинист Мариинского театра, ученик В. В. Базанова **Сергей Иванович Карташов** — специалист с колоссальным опытом работы. Техника сцены — это предмет, который необходимо изучать на практике, в реальном театре, и у наших студентов была возможность беспрепятственно посещать Мариинку и познавать все хитрости, на которые способен театр. Художник по свету театра имени М. П. Мусоргского **Михаил Захарович Меклер** не только рассказывал, но и показывал в реальном времени все возможности театральной машинерии и света. Помню один показательный случай. Накануне премьеры «Кармен» шла монтажная последняя картины, где в центре сцены должна была стоять огромная голова быка. И вот к концу репетиции (накануне премьеры!) эта голова появилась. Это не было похоже ни на быка, ни на что-либо еще. В зале наступила тишина. Все пришли в оцепенение, казалось, само время остановилось. Михаил Захарович начал пробовать направлять свет, но от этого становилось еще хуже. Репетиция уже давно закончилась, но никто не двигался с места. И в этой тишине он произнес: «Почечный больной». От неожиданности все начали смеяться и когда, наконец, успокоились, С. Л. Гудасинский начал искать выход, стали эту голову поворачивать в разные стороны, менять угол наклона, пробовать разный свет... И вдруг проявилась настоящая, великолепная голова быка, которая впоследствии при открытии занавеса всегда вызывала гром аплодисментов.

50 лет *Историю костюма и быта* на кафедре читала **Елена Викторовна Киреева**. Ее лекции были похожи на увлекательный роман, она знала много тонкостей и нюансов, будто бы сама жила в той эпохе, о которой говорила, и знакомила со множеством различных источников, известных только узкому кругу специалистов. *Историю зарубежного, русского и современного искус-*



Ю. Н. Чирва со студентами. 1980 год

ства более 60 лет преподавала **Татьяна Валериановна Ильина**. Автор множества книг по истории искусств, она выучила почти всех режиссеров нашей кафедры. Наши занятия нередко проходили в Эрмитаже или в Русском музее, где мы профессионально делали разбор картин (от античности до постмодернизма), завершавшийся вопросом профессора: «А какая музыка могла бы здесь звучать?» Каждый из студентов должен был рассказать о направлении в искусстве и разобрать полотна великих мастеров. Это были своеобразные доклады-экскурсии. Она находила время выезжать со студентами во Псков и Великий Новгород, чтобы ребята воочию увидели великие памятники древнерусской культуры. Несмотря на ее строгость, все студенты очень любили Татьяну Валериановну, и на каждой лекции мы ждали ее сакраментальную фразу: «Сейчас я вам все расскажу..., а потом... мы выключим свет..., и я вам все покажу...». Сегодня лекции по этим предметам ведет **Мария Сергеевна Фомина** — достойная ученица и преемница своей мамы Т. В. Ильиной.

*Историю русской литературы* очень интересно и необыкновенно увлекательно, открывая неожиданные глубины и ракурсы, преподносил профессор **Юрий Николаевич Чирва**. Его лекции-экскурсии по литературным местам Ленинграда, а потом Петербурга помнятся до сих пор: вся история литературы вместе

с историей города и каждого здания оживала в его рассказах. Он никогда не считался со временем, отвечая на все вопросы, надолго задерживаясь после лекций. По нашей просьбе он дополнительно читал лекции (целый год!), когда уже закончился основной курс «русской литературы». Юрий Николаевич был настолько популярен, что на его лекции приходили студенты с других факультетов. Места в классе не хватало, и наш методист Л. А. Михайлова каждый раз была вынуждена «расчищать» пространство, чтобы поместить студентов-режиссеров. Юрий Николаевич позаботился о своем преемнике. Сегодня историю литературы преподает его ученица, доцент Российского государственного института сценических искусств **Елена Владимировна Булышева**.

Друг Ю. Н. Чирвы, театровед и театральный критик **Юрий Михайлович Барбой** преподавал молодым режиссерам *Историю театра*. Экспрессивный в подаче материала, он, увлекаясь, активно жестикулировал, хлопал в ладоши, стучал по столу, акцентируя важные мысли. Студенты записывали его лекции дословно, отмечая в конспектах все жесты и звуки. Это был целый спектакль! Сейчас этот курс ведет театровед **Наталья Борисовна Селиверстова**, в прошлом выпускница музыкального факультета консерватории, автор монографии об условном театре Э. И. Каплана [14].



11 лет *Режиссуру массовых зрелищ* преподавал **Изя Яковлевич Шноль** — режиссер и сценарист, лауреат Первого всесоюзного фестиваля театрализованных представлений и праздников. Однажды он делал большой концерт в Кремлевском Дворце Съездов, где было занято очень много коллективов из разных республик страны и ему постоянно телеграфировали: «Москва. Кремль. Шнолю». Он был настоящим профессионалом своего дела, очень добрым человеком и отличным организатором. Его эстафету приняла **Ирина Эдуардовна Горюнова** — театральный деятель, журналист и педагог, она 17 лет верой и правдой служила кафедре. В 1992 году на этой самой кафедре она защитила диссертацию на тему «Актерско-режиссерская мастерская. Совместное обучение актера-певца и режиссера музыкального театра». Опытный педагог-практик, автор лекционного курса «Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений» [4], Ирина Эдуардовна впервые отразила весь процесс создания современного массово-музыкального представления с позиций проблем этого жанра, его специфики и современных тенденций. В 2020 году она приняла курс Станислава Леоновича и помогла ребятам в работе над дипломными спектаклями, премьера которых успешно прошла на сцене СТД в Санкт-Петербурге.

Курс *Режиссура телевидения* 30 лет вел **Теодор Абрамович Стеркин** — один из первых телевизионных режиссеров, ученик Э. И. Каплана, создатель жанра телевизионного музыкального спектакля. Он учил нас сочинять и писать сценарии, покaдрово расписывая весь видеоряд. На экзамене мы должны были представить и защитить подробный телевизионный сценарий одноактной оперы. Имел он и поэтический дар: на 40-летний юбилей факультета он сочинил стихи о каждом студенте, которые прочел на праздновании этой даты в Союзе композиторов. В. Г. Милков до сих пор помнит строки, которые были посвящены ему:

*«Он многое давно постиг и многое ему привычно.  
Он просто интеллектuaл обыкновенный, необычный.  
Ему что Ричарда сыграть, что вновь переписать „Елену“,  
Как говорится всё под стать, почти что море по колено.  
Но тем не менее в нем есть и гордость, и прямая честь».*

Содержание эпиграммы связано с экспозицией оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», для которой В. Г. Милков написал свой текст и удачно сыграл роль Ричарда III (экзамен по актерскому мастерству у Ю. С. Соболева). Там же на юбилейных торжествах студенты показывали капустник, где были пародии и на педагогов кафедры.

Обучение режиссеров невозможно без постоянной работы с художником. Каждые полгода на экзамене по режиссуре студент должен представить макет художественного решения спектакля, созданный совместно с художником, сочинить образ спектакля и воплотить его в макете. Это очень сложный и трудоемкий процесс,

от которого зависит визуальное восприятие спектакля: соответствует ли оно музыке, жанру и стилистике спектакля, какие композиционные и мизансценические возможности дает сценография режиссеру, как развивается сценография и как она способна решить художественно-технические задачи. Все эти премудрости начинающие режиссеры постигают в работе и постоянном общении с художником, результатом которого является сценографический образ спектакля. На нашей кафедре в разные годы работали М. В. Дегтярева-Оленева, В. А. Окунев, Э. Я. Лещинский, В. И. Фирер, Б. Ю. Анушин, Л. В. Пережигин, В. Г. Григорьев, Е. К. Дмитракова, С. Г. Буракова. Некоторое время проводились совместные экспериментальные студенческие проекты-лаборатории студентов кафедры режиссуры музыкального театра и художников, студентов Академии художеств (мастерская Э. С. Кочергина), студентов РГИСИ (мастерская В. А. Окунева).

С 1984 года по настоящее время предмет *Художественное оформление спектакля* преподает художник-постановщик **Татьяна Владимировна Королева**. Профессионал высокого класса, практик, знающий театр, театральный костюм и театральный свет, Татьяна Владимировна всегда стремится разбудить творческую фантазию студента и подтолкнуть его к образному решению и драматургическому развитию сценографии спектакля. На кафедру она пришла совсем юной выпускницей постановочного факультета ЛГИТМиК'а (мы (я) были ее студентами!), а сегодня это опытейший театральный художник и педагог. Татьяна Владимировна выработала свою собственную методику преподавания, которую успешно применяет в педагогической деятельности. Почти 20 лет на кафедре работает **Татьяна Владимировна Астафьева** — автор учебных пособий по художественному оформлению спектакля и по вопросам применения инновационных технологий в постановочном процессе. Например, в книге «Сценография музыкального спектакля» [1] обобщен огромный опыт работы автора на кафедре в качестве художника и педагога в мастерской профессора С. Л. Гудасинского.

Многие годы на кафедре преподавала артистка балета, солистка Мариинского театра **Ольга Петровна Лиховская**. Творческая и одаренная личность, ей удавалось добиться от студентов-режиссеров очень высокого уровня исполнительской техники, она даже позволяла им сочинять собственные танцевальные номера. Более 10 лет «танец» преподавала хореограф-постановщик Михайловского театра, ученица Н. Н. Боярчикова **Мария Анатольевна Большакова**, а сегодня уже ее ученица — **Екатерина Сергеевна Бабок** — пришла на кафедру и успешно занимается с ребятами.

Очень хочется вспомнить методиста кафедры и специалиста по учебной работе **Ларису Александровну Михайлову**. Яркая и энергичная, Лариса Александровна 40 лет охраняла историю и традиции кафедры, защищала ее интересы. За эти годы она успешно поработала с тремя заведующими: Р. И. Тихомировым,

С. Л. Гаудасинским и Ю. И. Александровым. Цербером стояла на страже и смотрела Аргусом многоглазым. Однажды выгнала из класса ныне известного Игоря Корнелюка, чтобы освободить класс для вокалистов, занятых в репетиционном процессе. Знания и опыт Ларисы Александровны просто неоценимы, она могла мгновенно решить все проблемы и вопросы, возникавшие у педагогов и студентов кафедры. При ней у нас всегда был идеальный порядок и в студенческой среде, и среди педагогов кафедры. Она была очень хороша собой. И. Д. Гликман называл ее «Мирандолина, *mon cher*, голубка».

И, конечно же, нельзя не упомянуть о концерт-мейстерах, без них кафедра музыкальной режиссуры не была бы музыкальной. Более 50 лет на кафедре служит **Лариса Семеновна Кравцова** — ведущий концерт-мейстер Оперной студии, работавшая с М. А. Янсон-сом, М. Л. Хейфиц, Ю. И. Симоновым, В. С. Синайским и Э. Е. Пасынковым, который и привел ее на факультет. Более 20 лет успешно работает **Марина Николаевна Николя** — лауреат международных конкурсов, директор Молодежного симфонического оркестра «Арт-Петербург» (с 2023 года).

*Выпускники Alma mater, педагоги кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории:*

**Эркин Абдувалиевич Габитов** (ученик Р. И. Тихомирова по «музыкальной режиссуре» и Я. Б. Фрида по «мастерству актера»): курс «Музыкальная режиссура». Режиссер-постановщик Мариинского театра.

**Павел Анатольевич Демидов** (ученик О. П. Мухортовой по «музыкальной режиссуре»): курсы «Методика работы с певцом-актером», «Основы преподавания актерского мастерства», «Основы преподавания музыкальной режиссуры». Постоянный участник фестивалей «Елена» (Россия) и *Setubal Cantofest* (Португалия). Режиссер спектаклей «Скрипач на крыше» и «Восемь любящих женщин» (в постановке Льва Рахлина) театра «Балтийский дом».

**Ольга Олеговна Кох** (ученица В. Г. Милкова-Товстоногова по «музыкальной режиссуре»): курс «Ведение спектакля». Режиссер, ведущий спектакль (Михайловский театр).

**Маргарита Валерьевна Куницына-Танкевич** (ученица А. Б. Башловкина по «музыкальной режиссуре» и Я. Б. Фрида по «мастерству актера»): курсы «Работа ассистента режиссера в музыкальном театре» и «Музыкальная режиссура». Заведующая режиссерским управлением оперы Михайловского театра.

**Вадим Георгиевич Милков-Товстоногов** (ученик Э. Е. Пасынкова по «музыкальной режиссуре» и В. И. Стрельчика по «мастерству актера»): курс «Музыкальная режиссура». Работал в театрах Волгограда, Москвы (Большой театр), Нижнего Новгорода и Санкт-Петербурга. Режиссер-постановщик театра «Русская антреприза» им. А. Миронова.

**Ольга Петровна Мухортова** (ученица А. Б. Башловкина по «музыкальной режиссуре» и Я. Б. Фрида по «мастерству актера»): курс «Музыкальная режиссура». Режиссер-постановщик Татарского академического театра оперы и балета (1988–1994), Михайловского театра (1994–2009), театров Екатеринбурга, Новосибирска, Петрозаводска. Автор либретто и сценариев.

**Ирина Евгеньевна Тайманова** (ученица Е. Н. Соковни-на по «музыкальной режиссуре», Я. Б. Фрида по «мастерству актера», ассистентура-стажировка у Э. Е. Пасынкова): курсы «Музыкальная режиссура» и «Основы телевидения». Работала на ленинградском телевидении, где осуществила постановки опер «Война с саламандрами» В. Успенского и «Жалобная книга» И. Рогалёва; выпустила телевизионные программы о выдающихся личностях XX века (Д. Лихачев и Д. Шостакович, М. Ростропович и Г. Вишневецкая, Ю. Темирканов и Э. Пьеха, В. Гергиев и Г. Комлева и др.). Впервые осуществила постановки в жанре моноопера и опера-клип, когда один актер исполняет все роли.

*Выпускники Alma mater, педагоги кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской консерватории:*

Заведующий кафедрой оперной подготовки **Алексей Олегович Степанюк** (ученик Р. И. Тихомирова, режиссер-постановщик Мариинского театра), **Леонора Григорьевна Потапова** (ученица М. Д. Слуцкой), **Мария Владимировна Петелина** (ученица И. Е. Таймановой), **Ирина Юрьевна Фокина** (ученица В. Г. Милкова-Товстоногова), **Константин Аркадьевич Балакин** (ученик А. Б. Башловкина), **Екатерина Андреевна Аронова** (ученица О. П. Мухортовой).

*Выпускники Alma mater, педагоги других вузов страны, режиссеры:*

**Всезолд Юрьевич Богатырев** (ученик Ю. К. Лаптева) — профессор РГИСИ;

**Александр Ричардович Бутвиловский** (ученик Р. И. Тихомирова) — Оперный театр-студия им. Ю. А. Сперанского РАМ им. Гнесиных;

**Владимир Владимирович Волков** (ученик О. П. Мухортовой) — доцент РГИСИ;

**Анастасия Владимировна Удалова** (ученица М. В. Куницыной-Танкевич) — Санкт-Петербургский музыкально-драматический театр «Синяя птица».

*Выпускники Alma mater, открывшие в Санкт-Петербурге новые музыкальные театры:*

**Юрий Исаакович Александров и Татьяна Степановна Карпачева** (ученики М. Д. Слуцкой) — Камерный театр «Санкт-Петербург Опера»;

**Александр Васильевич Петров** (ученик Э. Е. Пасынкова) — детский музыкальный театр «Зазеркалье».



Выпускники — режиссеры российских театров:

*Мастерская А. Б. Башловкина:* Армен Меликсетян (Ереванский театр оперы и балета); Михаил Бебриш (Кукольный театр сказки, СПб), Маргарита Куницина-Танкевич (Михайловский театр).

*Мастерская А. А. Белинского:* Юлия Прохорова (Михайловский театр).

*Мастерская Э. А. Габитова:* Юлия Рулева (Мариинский театр, Приморская сцена); Ольга Гусева (Ереванский театр оперы и балета); Тимофей Соколов (Челябинский театр оперы и балета); Мария Рубина (Екатеринбургский театр оперы и балета).

*Мастерская С. Л. Гудасинского:* Екатерина Малая, Михаил Смирнов, Ирина Кошелева (Мариинский театр); Елена Пискунова (Михайловский театр); Анна Журавлева («Зеркалье»); Анна Левичева («Новая опера»); Айсылу Иксанова (Башкирский театр оперы и балета); Сергей Шепелев (Мариинский театр оперы и балета).

*Мастерская Ю. К. Лантева:* Федор Федотов (Пермский театр оперы и балета); Диана Акимбаева (Казахский театр оперы и балета).

*Мастерская В. Г. Милкова-Товстоногова:* Вячеслав Калужный, Алексей Дмитриев, Ольга Кох (Михайловский театр); Ксения Якимова (Мариинский театр); Александра Победоносцева (Государственный симфонический оркестр Ленинградской области «Таврический»).

*Мастерская О. П. Мухомовой:* Анна Шишкина, Сергей Богославский (Мариинский театр); Юлия Рогулина («Санкт-Петербург Опера»).

*Мастерская М. Д. Слуцкой:* Ольга Иванова (МГАКМТ им. Б. А. Покровского); Наталья Черникова («Санкт-Петербург Опера»); Сусанна Цирюк (ТЮЗ им. А. А. Брянцева); Александр Лебедев (Омский музыкальный театр и Новосибирский драматический театр); Сергей Куранов (Самарская государственная филармония).

*Мастерская И. Е. Таймановой:* Татьяна Масленникова (Мариинский театр); Анна Дронникова (Мариинский театр, Приморская сцена); Дарья Потатурко (Свердловский театр музыкальной комедии); Линас Зайкаускас (Владимирский театр драмы); Николай Панин (Большой театр).

Выпускники нашей кафедры, сохраняя высокий профессиональный уровень, работают почти во всех музыкальных и даже драматических театрах страны и за рубежом, в кино, на телевидении и радио, многие занимаются режиссерско-педагогической деятельностью в детских студиях и детских театрах, преподают в музыкальных и театральных вузах города, страны и зарубежья. Всех перечислить просто невозможно, но их объединяет верность заветам наших учителей — стремление сделать театр серьезнее, глубже и профессиональнее.

Литература

1. Астафьева Т. В. Сценография музыкального спектакля: учебно-методическое пособие. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2023. 180 с.
2. Базанов В. В. Техника и технология сцены. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1976. 367 с.
3. Гудасинский. Штрихи к портрету / автор текста Э. Махрова. СПб.: ЛИК, 2007. 184 с.
4. Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: курс лекций. М.; СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2007. 120 с.
5. Дмитриев С., Гончаренко В. Роман Тихомиров. Кадры из жизни. СПб.: Канон, 2000. 248 с.
6. Добровольская М. С. Сценическое фехтование: (школа): учебно-методическое пособие. СПб.: СПбГИК, 2022. 55 с.
7. Извеков Н. П. Искусство художника-осветителя. Л.: б. и., 1940. 32 с.
8. Извеков Н. П. Свет на сцене. Л.; М.: Искусство, 1940. 428 с.
9. Извеков Н. П. Техника сцены. Л.; М.: Искусство, 1940. 314 с.
10. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1968. 220 с.
11. Кох И. Э. Основы сценического движения: 38 уроков. Л.; М.: Искусство, 1962. 111 с.
12. Кох И. Э. Основы сценического движения. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1970. 566 с.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростцкого. Ч. 1–2. М.: Искусство, 1968.
14. Селиверстова Н. Условный театр в зеркале оперной режиссуры Эммануила Каплана. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 168 с.
15. Слуцкая М. О Вальтере Фельзенштейне // Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре / перевод с нем. и примеч. С. Барского. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. С. 3–8.
16. Слуцкая М. Э. И. Каплан (1895–1962). Заметки к творческой биографии // Музыкальный театр: сб. науч. трудов / отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. СПб.: [Российский институт истории искусств], 1991. С. 241–270.
17. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1: 1898–1929. М.: Искусство, 1985. 304 с.

## Theodor STERKIN History of creation of the Department of Stage Direction of Musical Theatre at the Leningrad Conservatory

## Теодор СТЕРКИН История становления кафедры режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории

The article represents a publication of the work of Theodor Abramovich Sterkin (1911–2002), one of the first graduates of the Department of Musical Theater Direction of the Leningrad Conservatory, who subsequently worked in this department for more than 30 years. Previously unpublished materials shed light on the musical and theatrical activities of the Conservatory in the 1920s and 1930s.

**Keywords:** Theodor A. Sterkin, the Leningrad Conservatory, the Department of Musical Theater Direction, Opera Studia, Boris V. Asafiev, Vsevolod E. Meyerhold, Ivan I. Sollertinsky, Ivan V. Ershov, Emanuel I. Kaplan, Vladimir N. Solovyov, Anatoly N. Dmitriev.

Статья представляет собой публикацию работы Теодора Абрамовича Стеркина (1911–2002), одного из первых выпускников кафедры режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории, проработавшего впоследствии на этой кафедре более 30 лет. Ранее не издававшиеся материалы проливают свет на музыкально-театральную деятельность консерватории в 1920–1930-х гг.

**Ключевые слова:** Т. А. Стеркин, Санкт-Петербургская консерватория, кафедра режиссуры музыкального театра, Оперная студия, Б. В. Асафьев, Вс. Э. Мейерхольд, И. И. Соллертинский, И. В. Ершов, Э. И. Каплан, В. Н. Соловьев, А. Н. Дмитриев.

*В 2023 году 100-летнюю годовщину отметила Оперная студия Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Нынешний год ознаменован еще одной значимой датой — 90-летний юбилей празднует кафедра режиссуры музыкального театра. Век деятельности кафедры выдался необычайно плодотворным. За время своего существования «кузница» музыкально-режиссерских кадров выпустила множество поколений первоклассных специалистов. Кто стоял у истоков оперной режиссуры в Ленинграде первых десятилетий XX века? Каковы были предпосылки возникновения соответствующей кафедры в консерватории? Как складывалась ее судьба на начальном этапе работы? Этим вопросам посвящена настоящая статья, представляющая собой публикацию ранее не издававшегося труда Теодора Абрамовича Стеркина (1911–2002), выдающегося ленинградского радио- и телережиссера, отдавшего служению консерваторской кафедре режиссуры музыкального театра более 30 лет.*

Творческий путь одного из ведущих мастеров советской культуры прошлого столетия начался в Петрограде, куда он с родителями переехал из Одессы в возрасте 10 лет. В 1923 году Т. Стеркин был принят на фортепианное отделение Учебной группы при Ленинградской консерватории (класс профессора Н. С. Лаврова). С 1927 по 1932 годы учился на фортепианном факультете консерватории (класс профессора Л. В. Николаева), однако после получения диплома отказался от исполнительской практики. Т. Стеркина привлекали новейшие сферы масскультуры — неслучайно, еще будучи студентом фортепианного факультета первого года обучения, он прошел краткосрочный курс радиоотделения при консерватории, за которым последовала работа музыкальным руководителем в Радиокомитете (1928–1932)<sup>1</sup>.

Карьера молодого специалиста развивалась стремительно: в 1932 году он был направлен в Архангельск, где на протяжении года занимал пост художественного руководителя Северного краевого радиокомитета, а по возвращении в Ленинград получил пост заведующего музыкальной частью Театра физической культуры «Спартак».

1935 год открывает новую страницу жизни Т. Стеркина — он поступает на факультет оперной режиссуры консерватории, обучение на котором поначалу совмещает с работой в должности музыкального редактора в Радиокомитете. Но, несмотря на перезачеты по большинству дисциплин, обучение профессии оперного режиссера требует от Т. Стеркина много времени и сил, поэтому он оставляет Радиокомитет и погружается в освоение новой специальности. Результаты его оперно-режиссерской студенческой деятельности поразительны: за 5 лет он представил 18 режиссерских работ и получил диплом с отличием<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Здесь и далее информация из Личного дела Т. А. Стеркина, хранящегося в Архиве СПбГК. См.: Личное дело Оперно-режиссерского отделения студента IV курса Стеркина Теодора Абрамовича. 1940 г. Б/н. 28 л.

<sup>2</sup> Итоговая аттестация Т. Стеркина включала защиту дипломной работы об опере «Чародейка» П. И. Чайковского (научный руководитель — профессор В. Н. Соловьев), а также сценическую постановку оперы «Тайный брак» Д. Чимарозы.

По окончании консерватории Т. Стеркин поступает в аспирантуру Ленинградского государственного музыкального научно-исследовательского института<sup>3</sup>, планируя писать диссертацию о романтической опере, а незадолго до этого, в 1939 году приходит на недавно открывшуюся киностудию «Ленфильм». Вместе с коллегами по Опытному ленинградскому телевизионному центру (ОЛТЦ) — И. Ермаковым, В. Васильевым, В. Покорским, — Т. Стеркин впервые в истории советского телевидения осуществляет показ оперы («Севильский цирюльник» Дж. Россини, 1939) и балета («Сказка о попе и о работнике его Балде» М. И. Чулаки, 1940). Это были поистине судьбоносные события в телепрактике СССР, поскольку Московская киностудия не готовила для эфира музыкальные программы. Т. Стеркин вспоминал: «Я ничуть не погрешу против истины, если скажу, что вопросы музыкального вещания всерьез и как-то сразу занялись именно на ОЛТЦ. Может быть, это случилось потому, что в Москве не оказалось к началу работы телевидения специального музыкального режиссера<sup>4</sup>» [5, с. 31].

Впереди было много творческих планов и телепроектов, но их оборвала Великая Отечественная война. С июля 1941 по август 1946 года Т. Стеркин служил политработником на Ленинградском и Волховском фронтах, в марте 1944 г. под Псковом получил контузию<sup>5</sup>. К профессиональной музыкально-режиссерской деятельности он вернулся сразу после демобилизации, приняв назначение на пост художественного руководителя музыкального отдела Ленгосэстрады, где проработал с августа 1946 по сентябрь 1947 годов. Затем последовал год службы главным режиссером в Якутском Национальном Музыкальном драмтеатре (много позже, в 1975 году Т. Стеркиным будет написана и защищена кандидатская диссертация «Становление якутского национального театра» [10]).

В 1948 году Т. Стеркин вернулся на Ленинградскую студию телевидения, где проработал вплоть до 1971 года главным режиссером музыкальной редакции<sup>6</sup>. В этот период им были выпущены в эфир сотни музыкальных программ, десятки спектаклей («Станционный смотритель», 1962; «Мятеж», 1969; «Дон Жуан», 1971) и музыкально-театральных постановок («Кармен», 1950; «Марьяна из Гранады», 1967), снят первый в СССР цветной музыкальный телефильм («Симфония фонтанов», 1967). В таких фильмах, как «Нунча» и «Зотик» (1965), ветеран советского телевидения выступил в качестве сценариста.

Т. Стеркин обладал великолепным литературным даром и оставил после себя внушительное количество трудов (более 50 научно-критических, публицистических, автобиографических публикаций [5; 6; 8–12] и поэтических сочинений<sup>7</sup> [4; 7]).

Публикуемую здесь статью Т. Стеркин написал сорок лет назад, в то время, когда он вел курс режиссуры телевидения в консерватории. Этот уникальный материал, воскрешающий забытые события 1920–1930-х годов и иллюстрирующий один из интереснейших периодов в истории Ленинградской консерватории, был обнаружен в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) Андреем Борисовичем Павловым-Арбениным.

История оперной режиссуры неотделима от истории самой оперы. Трудно представить себе, что опера, как особый род музыкального творчества, смогла бы стать специфически театральным явлением, не будь с самого момента ее зарождения лица, организующего на сценическом пространстве взаимодействие певцов-актеров, музыкантов, художников, машинистов в полном согласии с замыслом композитора. Только лишь при таком условии опера обрела разнообразие форм и жанров, отражая наравне с другими искусствами социальное содержание исторических эпох и национальные особенности отдельных народов, являясь неотъемлемой частью художественной культуры нового времени на протяжении четырех столетий.

Но в нашу задачу не входит углубление в даль времен. Просто хотелось напомнить о стародавности этой профессии, неразрывных связях ее с судьбами оперного театра. Настоящие воспоминания имеют целью осветить некоторые наиболее существенные моменты истории возникновения и первоначального становления факультета музыкальной режиссуры ленинградской консерватории в течение предвоенных лет.

Какие же причины привели к созданию такого факультета? Возник ли он по воле группы энтузиастов, или его появление было продиктовано исторически сложившейся необходимостью? Попытка ответить на эти вопросы может несколько расширить представление о том, что привело к созданию факультета музыкаль-

<sup>3</sup> В настоящее время — Российский институт истории искусств.

<sup>4</sup> В Москве телевизионное вещание началось в 1931 г., в Ленинграде — в 1938-м.

<sup>5</sup> За годы военной службы был награжден медалями «За оборону Ленинграда» (1943), «За боевые заслуги» (1945), «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1945), а также Орденом Отечественной войны II степени (1985).

<sup>6</sup> В 1952–1953 гг. занимал пост главного режиссера Ленинградской студии телевидения.

<sup>7</sup> Т. Стеркин написал поэтические тексты к песням «Сердце друга» и «Голубые сумерки» Ф. М. Квятковской, автора знаменитого эстрадного шлягера «У самовара я и моя Маша».





Теодор Абрамович Стеркин. Фото на документы 1956 года.  
Архив СПбГК. Д. 774. Л. 23

**СПИСОК РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ ЗА ВРЕМЯ ОБУЧЕНИЯ  
НА ОПЕРНО-РЕЖИССЕРСКОМ ОТДЕЛЕНИИ СТ-ТА Т.А.  
СТЕРКИНА.**

79

1. Сцена письма Татьяны из оп. "Евгений Онегин".	Мастерская проф. Ф.И. Капрана.
2. Сцена гадания Марфы из оп. "Хованщина".	Мастерская доцента М.Б. ТАВРОГА
3. Заключительная сцена из оп. "Демон".	Мастерская доцента П.Я. КУРЗНЕВ
4. 2-й акт из оп. "Травиата".	
5. Заключит. сцена из оп. "Манон" Пуччини.	
6. Заключит. сцена из оп. "Евг. Онегин".	
7. 1-я картина из оп. "Тихий Дон".	
8. Сцена 1 действия оп. "Царская невеста".	Самостоятельная работа с самодеятельностью в клубе им. П.К. Сопова
9. Сцена Лезко и Галны из 1 акта оп. "Майская ночь".	Ижевских.
10. Сцена сумасшествия из оп. "Русалка".	
11. 1-я картина из оп. "Тихий Дон".	
12. II картина из оп. "Школьная дама".	
13. Страстные концерты	Самостоятельная работа в Ленингр. Оп.т. Телевиз. Центре.
14. Опера "Севильский цирюльник".	
Игровой монтаж на 1 час.	
<b>ПРИМЕЧАНИЕ:</b> актеры из Лен. Ак. театров.	
15. Опера "Русалка"	Монтажи-постановки по радио в Лен. Радиокomiteте.
16. "Царская невеста"	
17. "Иван Суланин"	
<b>ПРИМЕЧАНИЕ:</b> актеры из Лен. Ак. театров.	
18. Детская опера "Зайкин дом" - ансамбль оперы для детей и самостоятельная работа.	
Студент V курса	/Т. СТЕРКИН/
13/XI-39 г.	

Список постановок Т. Стеркина во время обучения в Ленинградской консерватории на оперно-режиссерском отделении. 1939 год.  
Архив СПбГК. [Личное дело студента Стеркина Т. А.]

ной режиссуры, который вот уже в течение полувека заслуженно занимает достойное место в общей системе подготовки художественных кадров нашей страны. Поэтому, прежде чем подойти к намеченной теме, нам кажется уместным сделать краткий обзор состояния оперного искусства в России, начиная с конца XIX — начала XX века.

Как известно, именно этот период в истории русской музыки отмечен небывалым до того взлетом национального оперного творчества. Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, развивая традиции Глинки и Даргомыжского, совершили грандиозную реформу, коренным образом изменившую самый подход к решению задач оперной драматургии.

Мы знаем также, что прогрессивно мыслящие талантливые певцы с энтузиазмом встретили это новое направление, открывшее перед ними неисчерпаемые возможности создания живых вокально-сценических образов. Однако, рутинная атмосфера императорских театров Петербурга и Москвы стала преградой для осуществления постановок новых сочинений композиторов-соотечественников, а заинтересованные в этих постановках актеры не находили поддержки у своих режиссеров. Так образовался период застоя, который привыкли характеризовать как кризис русской оперы. Но если разобраться, это был всего лишь кризис официальной оперной режиссуры императорской сцены, оказавшейся несостоятельной в деле обновления русского оперного театра.

В штате каждого из двух театров были главные и ведущие режиссеры, учителя сцены. Эти должности помногу лет занимали люди, которые, прежде всего, хорошо усвоили свою чиновничью зависимость от вкусов Императорского двора. Естественно, что свою задачу они видели в сохранении пышного стиля постановок, не выходивших за рамки концертно-костюмного зрелища. Правда, порой унылую картину скрашивала личная творческая инициатива талантливых певцов, дирижеров, художников, но это не меняло существа дела.

Положение же об общем кризисе русской оперы достаточно убедительно опровергается тем, что именно в это время повсеместно возрастает интерес к музыкальному театру. Об этом красноречиво свидетельствует явление, которое можно назвать широким оперно-театральным движением частных антреприз, неустанно распространявших свою полезную просветительскую деятельность от крупных городов Сибири и Средней Волги до южных губерний России. Лучшие из этих трупп ставили, как правило, новые оперы русских и зарубежных композиторов, привлекали к своим постановкам одаренную молодежь.

Неслучайно именно в московской частной опере С. И. Мамонтова открылся и уверенно заявил о себе Федор Иванович Шаляпин, талант которого бережно пестовали выдающиеся музыканты и художники, составляющие не только ядро мамонтовского театра, но и цвет всей русской художественной культуры. Тогда же появляют-

ся заметные имена оперных режиссеров-постановщиков. Так из театров Мамонтова, Зимина, Марджанова и других вышли П. С. Оленин, В. А. Лосский, Н. Н. Боголюбов, В. П. Шкафер, интересными музыкальными постановками выделялся воспитанник Художественного театра А. А. Санин. Благодаря их творческим усилиям, красота «чистого голоса» вне живого сценического образа, вне естественного общения с партнером, перестала удовлетворять любителей оперы.

Много написано о том, какое огромное влияние оказал Художественный театр на всю театральную жизнь России. Это сказалось и на более высоких требованиях зрителя к музыкальному театру. Эти требования особенно укрепились в связи с великими творениями Ф. И. Шаляпина, ставшими непревзойденной школой для молодой оперной режиссуры.

Напомним, что К. С. Станиславский, создавая свою оперную студию, писал: «Был Щепкин. Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле»<sup>8</sup>.

Триумф Шаляпина, успешная деятельность московской частной оперы, — все это заставило серьезно призадуматься руководство казенной сцены. Чуткий к веяниям времени, директор Императорских театров конногвардейский полковник В. А. Теляковский понял, что и его епархии пришла пора перестраиваться. Первым делом он уговорил Шаляпина перейти в Большой театр. А вскоре пригласил в Мариинский театр самого знаменитого в Петербурге десятых годов режиссера Вс. Э. Мейерхольда, рассчитывая, что его постановки вызовут интерес зрителя и театральной общественности, поднимут престиж придворной оперы. И, как мы знаем, Теляковский не ошибся. Объединив вокруг себя выдающихся певцов, дирижеров, художников, балетмейстеров, Мейерхольд с энергией подлинного мастера-новатора впервые решал задачу музыкальной режиссуры как пластико-ритмическое действенное воплощение оперной партитуры в различных жанрах и стилистике. В это же время в операх Вагнера и Римского-Корсакова с особой силой раскрывается могучее артистическое дарование Ивана Васильевича Ершова, по значимости своей во многом равное Шаляпину. Его впечатляющий пример заставляет многих молодых певцов и певиц Мариинского театра по-новому оценить свои вокально-сценические возможности, искать и находить в интонационной сфере источник реалистической трактовки партии-роли. В этом смысле творческий потенциал И. В. Ершова выходит далеко за пределы его актерской деятельности. В нем пламенел не только артист-исполнитель, но и артист-педагог. Как каждая богато одаренная личность, Иван Васильевич был щедр в своей профессии, был полон горячего стремления делить свой художественный опыт с молодыми пев-

цами. Эту часть своей жизнедеятельности И. В. Ершов осознавал, как патриотический долг художника, ответственного за будущее русской оперы. А будущее ее все еще оставалось туманным, несмотря на все попытки театральной дирекции гальванизировать дряхлеющий организм. Отдельные интересные постановки тонули в безотрадных служебных буднях, в безвкусных премьерах-однодневках второсортных опер. Лишь на страницах «Ежегодника императорских театров» оперное дело в России обстояло вполне благополучно; абонементы обеспечивали явку зрителей на положенные спектакли, гастролеры гарантировали полные сборы.

Но передовая музыкальная общественность столицы не хотела мириться с рушившимся на глазах искусством. Об этом свидетельствуют рецензии и обзоры сезонов, которые появлялись в прессе. Пожалуй, наиболее кратко и выразительно характеризовал состояние сцены Б. В. Асафьев: «Странное чувство охватывает, когда слушаешь оперу в Мариинском театре: смесь равнодушия, скуки и тягостного недоумения!»<sup>9</sup>. Это было написано в 1915 году. Именно тогда, когда уже достаточно отчетливо обозначилась тенденция реформы оперного театра, когда стала очевидной проблема воспитания вокалиста нового типа, способного бороться с укоренившимися штампами и поверхностным отношением к музыкальному материалу. Откликаясь на эти требования времени, руководство Петроградской консерватории предпринимает важный шаг, последствия которого еще трудно было тогда предвидеть, но который таил в себе заряд большой творческой энергии. В 1915 году на вокальный факультет был приглашен И. В. Ершов педагогом сценического класса. Интересно, что это произошло за четыре года до организации Оперной студии при Большом театре под руководством К. С. Станиславского. Вполне понятно, что два великих артиста, будучи провозвестниками прогрессивных художественных идей, шли к одной цели, но разными путями. И если Станиславский шел от своей «системы» в драме к музыкальному театру, экспериментально проникая в законы творчества оперного актера, то Ершов совершал противоположный путь, находя в самой музыке законы сценической правды, которую должен нести с оперной сцены актер-вокалист.

Занятия в классе И. В. Ершова носили студийный характер. В этом новом деле учитель вместе с учениками вырабатывал основы методики музыкально-драматического воспитания молодого певца. Успеху дела значительно способствовало то, что И. В. Ершов был реалистически мыслящим музыкальным режиссером. В своей педагогической практике он осуществлял не только вокально-сценическую подготовку студентов, но и добивался того, что певец, усвоивший основы такой подготовки, становился его активным единомышленником. Вместе с тем, стало ясно, что режиссер

<sup>8</sup> Цит. по: [3, с. 19].

<sup>9</sup> См.: [1, с. 81].



оперы должен быть музыкально образованным человеком, уметь говорить на одном языке с дирижером и вокалистом.

В то же время выход режиссера частных театров в лидеры оперного дела привел к некоторым крайностям. Появился тип режиссера-диктатора, который не только подчинял себе творческий настрой коллектива, но и сам музыкальный материал, трактуя его либо с позиций литературного первоисточника, либо и вообще произвольно, вопреки музыкально-драматическому замыслу композитора. Наиболее законченно это направление проявилось в деятельности «Театра музыкальной драмы», созданного в 1912 году известным в ту пору режиссером И. М. Лапицким, став предметом весьма бурных дискуссий на протяжении нескольких лет существования театра, однако это не стало для музыкальной режиссуры примером подлинно профессионального подхода к сценическому прочтению оперной партитуры.

Положительное значение подобного опыта состояло в том, что главным содержанием его была борьба с рутинной, стремление к серьезному переосмыслению музыкально-театральной культуры. Недостатками же этого опыта следует считать разобщенность художественной практики немногочисленных оперных режиссеров, самостоятельный характер их профессиональной подготовки и неустойчивость мировоззренческих позиций, а отсюда и отсутствие какой-либо попытки обобщить результаты своей деятельности, привести ее к определенной творческой платформе. И уж совсем парадоксальной оказалась ситуация, при которой вокалисты, оркестранты, дирижер, художники, да и весь обслуживающий театральный персонал должны были иметь определенную специальную подготовку, тогда как режиссер мог заниматься постановками, имея техническое или гуманитарное образование, будучи лишь интеллигентным любителем музыки. Поэтому, вероятно, тогда и сложилось мнение, что режиссуре научить нельзя, словно эта профессия осеняет избранных свыше.

Октябрьская социалистическая революция подвергла решительному пересмотру, казалось бы, неоспоримые истины и незыблемые традиции в общественной и духовной жизни страны. Одним из исторических мероприятий новой власти стала государственная политика в области развития и совершенствования театрального дела, его повсеместной национализации. Музыкальные театры, консерватории и другие музыкальные учреждения стали звеньями единой цепи процесса многонационального культурного строительства. Об интенсивности этого процесса свидетельствует множество общеизвестных фактов, содержание которых составило наступательное движение культурной революции.

Петроградская консерватория поначалу довольно медленно входила в русло современности. Но уже

к началу 20-х годов здесь наметился серьезный перелом: в старые стены пришел новый социальный состав студентов, среди которых была в основном рабочая молодежь. Большинство из них училось на вокальном факультете, куда для поступления достаточно было обладать обнадеживающими голосовыми данными. Однако именно этот факт помог воплотиться в жизнь одному из главных событий этого периода. Педагоги сценической подготовки — С. Д. Масловская и Д. М. Мусина во главе с И. В. Ершовым, горячо поддержанные А. К. Глазуновым, А. В. Оссовским, М. О. Штейнбергом, при весьма активном участии студентов-вокалистов добились открытия учебной Оперной студии. Это произошло весной 1922 года. (Тогда же в Москве открылась Оперная студия-театр под руководством К. С. Станиславского.) И хотя консерватория получила сцену Большого зала в весьма плачевном состоянии — работавшие в нем разные театры увезли с собой все имущество — энтузиазм учителей и молодежи победил. Своими силами было восстановлено все постановочное хозяйство, сами же студенты сделали занавес, писали декорации. Но, главное, работа в сценических классах приобрела большую целенаправленность: будущие оперные артисты имели свой театр — первый и единственный в мире, вокруг которого начали собираться творческие силы других факультетов. Теперь руководители сценических мастерских могли в постановках целых оперных спектаклей искать и утверждать принципы подлинной музыкальной режиссуры. Поэтому следующим впечатляющим этапом стали постановки И. В. Ершовым на сцене Оперной студии в течение 1923–1924 гг. «Царской невесты», «Свадьбы Фигаро», «Русалки», «Каменного гостя».

Год спустя, в 1925 году, в консерватории появился спектакль, которому суждено было стать в известном смысле отправной точкой многих важных событий, из которых закономерно проросла идея специального воспитания режиссеров музыкального театра. То была первая постановка молодого певца, недавно окончившего консерваторию, ученика И. В. Ершова — Эммануила Иосифовича Каплана. Поставил он тогда одноактную оперу Моцарта «Бастьен и Бастьенна». Этой постановкой начинающий режиссер показал себя тонким музыкантом, верным композиторскому замыслу и в то же время стремящимся внести в классические формы моцартовского шедевра динамический дух современности, обратившись к лучшим традициям комического театра. Спектакль удался. «По свежести и своеобразию „Бастьен и Бастьенна“ — лучшая постановка молодого театра, свидетельствующая о его жизнеспособности и постоянном продвижении на новые позиции»<sup>10</sup>. Так писал журнал «Жизнь искусства».

Счастливые встречи сопутствовали Эммануилу Иосифовичу с самого начала его музыкально-театрального пути. Сперва было близкое общение с Ф. И. Шаляпиным в качестве партнера по сцене, затем его незабываемый

<sup>10</sup> Цит. по: [2, с. 140].

урок работы над партией Моцарта в опере «Моцарт и Сальери», многократное присутствие на спектаклях великого певца, беседы с ним. Вслед за этим — мудрое наставничество И. В. Ершова на протяжении нескольких лет.

Затем волнующие разговоры с Вс. Э. Мейерхольдом, в которых выдающийся мастер высказывал значительные по своей глубине мысли о профессии режиссера, о главенствующей роли музыки в сценическом воплощении оперы, о взаимосвязи искусств. Убедительным подтверждением заинтересованного отношения к молодому режиссеру служит обнаруженная нами личная записка к нему Всеволода Эмильевича, которую приводим полностью. На типографском бланке ГосТиМа<sup>11</sup> рукой Мейерхольда написано:

9.III.1927  
режиссеру Оперной студии  
Ленинградской государственной консерватории  
Э. И. Каплану.

Познакомившись с выработанной Вами программой для руководимого Вами оперно-сценического класса, а также с черновым планом постановки оперы Филидора «Санчо Пансо», считаю необходимым выразить свое одобрение как в отношении программы, так и в отношении экспликации к «Санчо Пансо»<sup>12</sup>.

Положенная Вами в основу программы концертная система дает Вам возможность с наибольшей эластичностью вносить в нее изменения и дополнения, необходимость которых встретится в процессе Вашей работы.

Я со своей стороны и в дальнейшем буду оказывать Вам свое содействие.

Вс. Мейерхольд

Наконец, большая творческая дружба связывала Э. И. Каплана с Б. В. Асафьевым, который раскрывал перед ним необъятный горизонт своих теоретических и философских раздумий о мире музыки, ставший единомышленником неистового режиссера в их общей заветной мечте «превратить театр в музыку и музыку в театр» (выражение Б. В. Асафьева).

Ведя педагогическую работу на вокальном факультете, Эммануил Иосифович не оставлял мысль о новой постановке в Оперной студии. Но хотелось попробовать себя в произведении современного композитора. По совету Б. В. Асафьева, остановились на комической опере Бернхарда Паумгартнера «Саламанкская пещера», написанной по одноименной комедии Сервантеса. В апреле 1928 года состоялась премьера. Режиссером и художником был Э. И. Каплан. В рецензии на новый спектакль Б. В. Асафьев писал: «Постановкой остроумной буффонады Паумгартнера „Саламанкская пещера“

Оперная студия консерватории откликнулась на живые искания и опыты наших дней в области музыкальной театральности. В устах заядлых традиционалистов, конечно, неизбежны возражения против внедрения нового репертуара и новых постановочных принципов в „очаг традиций“, которым хотят сделать консерваторскую студию враги ее жизнеспособности. Увы, эти традиции — один мираж! Нельзя же создать современный оперный спектакль из воспоминаний о чьих-то давних предписаниях о том, куда и как надо двигаться, шевелить руками, когда сидеть или вставать!.. На мой взгляд, режиссер Э. И. Каплан, при богатстве вымысла и изобретения обладает ценными качествами музыканта-режиссера-конструктивиста. В его лице мы имеем новый, нарождающийся, очень желательный тип оперного постановщика» [1, с. 284]. В этом эмоциональном высказывании словно оживает та атмосфера дискуссий и борьбы за обновление музыкального театра, в которой рождались принципиальные требования к профессии музыкального режиссера.

Памятной осталась в истории консерватории поездка Оперной студии в августе 1928 года в Зальцбург на «Международные моцартовские торжества» и тот успех, который вызвали там постановки опер «Бастьен и Бастьенна» и «Саламанкская пещера». Возглавляли поездку Б. В. Асафьев и его заместитель Э. И. Каплан. Это было первое знакомство зарубежного зрителя с советским музыкальным театром. А вскоре сказались и результаты этой поездки. Дело в том, что в процессе подготовки к выступлениям в Зальцбурге, в длительных беседах Каплана с Асафьевым о сущности творчества музыкального режиссера, в их совместных наблюдениях и оценках, откристаллизовалась законченная концепция реформы оперного театра.

Так была подготовлена почва для создания в консерватории оперно-режиссерского отделения. Идеями вдохновителями этого дела были Б. В. Асафьев, И. В. Ершов, А. В. Оссовский, Л. В. Николаев, М. О. Штейнберг. Но самым энергичным проводником этой идеи в жизнь оказался Э. И. Каплан. В этом сказались удивительная целенаправленность его неугасимой творческой натуры, его художественная биография. Кроме того, Эммануил Иосифович был самым молодым среди своих коллег. Поэтому именно ему руководство консерватории поручило организацию первого в истории оперно-режиссерского отделения.

Официально оно начало функционировать в 1934 году. Репутация талантливого музыкального режиссера и личные отношения помогли Э. И. Каплану собрать на новом отделении профессорско-преподавательский состав, который представлял собой поистине яркое созвездие ленинградских деятелей искусства. И. И. Соллертинский и А. А. Гвоздев, В. Н. Соловьев и А. Н. Дмит-

<sup>11</sup> ГосТиМ (или ГОСТИМ) — государственный театр имени Вс. Мейерхольда — экспериментальный драматический театр, основанный Мейерхольдом в Москве в 1923 г. и просуществовавший до 1938 г.

<sup>12</sup> Постановка оперы предполагалась вместе с «Саламанкской пещерой», но не была осуществлена.



риев, С. С. Мокульский и Ю. И. Слонимский, Н. Л. Извеков и Л. В. Баратов... Почти каждый из них был основоположником определенной отрасли искусствознания и театральной практики. Все они жили актуальными интересами современного искусства, вовлекая в круг своих интересов коллектив студентов.

Э. И. Каплану и новым педагогам предстояло начинать обучение будущих музыкальных режиссеров на неизвестных до того методических основах, поэтому процесс составления учебной программы представлял собой серьезную научную разработку содержания каждого предмета. Спустя некоторое время был составлен довольно стройный учебный план, во вступительной части которого дана следующая основополагающая установка: «Рост советского музыкального театра поставил перед Ленинградской Государственной консерваторией вопрос о необходимости подготовки режиссерских кадров... Осуществить спектакль, глубоко раскрыв содержание музыкального произведения может только режиссер, который помимо общей даровитости и художественной интуиции, обладает еще рядом профессиональных музыкально-технических знаний. Качество спектакля находится в прямой связи с творчески правильно прочитанной партитурой. Способность понять музыку, глубоко ее прочувствовать, уметь прочесть не только напечатанные ноты, но и все, что между строк нотного стана, уметь слышать музыку так, чтобы видеть скрывающуюся за ней жизнь — в этом важнейшая задача режиссера»<sup>13</sup>.

Незыблемыми принципами этой установки были проникнуты занятия по специальности в классе Э. И. Каплана. Своей влюбленностью в музыку и театр он заражал студентов. Внимательно всматриваясь в индивидуальность каждого из них, он особенно ценил оригинальность фантазии, неожиданное раскрытие музыкального подтекста, остроту, необычность сценической формы. Эммануил Иосифович проводил занятия темпераментно, артистично, речь его изобилвала образными ассоциациями, которые носили характер вольных импровизаций, но всегда несли в себе конкретную педагогическую задачу. В этом сказывался его многообразный опыт жизни в искусстве.

В 1923 году Э. И. Каплан окончил вокальное отделение Петроградской консерватории по классу известного солиста оперы, профессора Г. А. Боссэ, а в 1926 году — архитектурный факультет Академии художеств. С 1927 по 1929 годы он научный сотрудник Музыкального отдела Государственного института истории искусств. Одновременно Эммануил Иосифович ведет класс сценического мастерства в Оперной студии, а затем на вокальном факультете. В те же годы работает солистом в ГАТОБ'е и МАЛЕГОТ'е, где зарекомендовал себя прекрасным певцом-актером на амплуа характерного тенора, выступив более чем в 35 операх классического

и современного репертуара. Но главным пристрастием его дарования была оперная режиссура.

С 1936 года, параллельно с Э. И. Капаном, начал вести специальный курс режиссуры Владимир Николаевич Соловьев, до того читавший общий курс «Основы режиссуры» (теория и история). Интересно заметить, что в то время занятия по специальности на I курсе начинались со второго семестра, после прохождения цикла лекций по основам режиссуры в течение первого семестра. Что касается занятий по специальности в классе В. Н. Соловьева, то они с особой выразительностью носили на себе отпечаток личности учителя. Это был признанный мастер сцены, в котором как-то очень непосредственно сочетались глубокая эрудиция ученого искусствоведа с практикой неустанного режиссерского поиска.

В молодости Владимир Николаевич был ближайшим сотрудником Мейерхольда в студии на Бородинской, членом редколлегии и постоянным автором журнала Доктора Допертутто. В 1918 году он активный деятель Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, где разделял руководство секцией с Александром Блоком. В 1920 году избирается профессором только что открытого Российского института истории искусств, становится одним из основателей советской науки о театре. Но научную работу Владимир Николаевич всегда совмещал с режиссурой. Он с энтузиазмом включается в строительство молодого советского театра, участвуя во множестве постановок — от экспериментальных студий, драматических и музыкальных спектаклей до знаменитых массовых действий на площадях Петрограда. В то же время он в течение многих лет бессменный руководитель актерской мастерской в Театральном институте, воспитав плеяду замечательных наших актеров.

Большой знаток истории мировой театральной культуры, В. Н. Соловьев сумел создать стройную теорию режиссуры и с увлечением передавал свои знания студентам. Его склонность к широким обобщениям направляла мысль студента на всесторонний теоретический анализ оперной драматургии, и, прежде всего, к определению жанровой характеристики. Этой стороне подхода к сценическому решению Владимир Николаевич придавал первостепенное значение, правильное определение жанра было на его взгляд исходной позицией для дальнейшей разработки экспликации.

Но, отмечая своеобразные черты в педагогической манере мастера, надо сказать, что встречи-занятия с ним носили, на первый взгляд, несколько необычный характер. Продолжаясь много часов подряд, чаще у него дома (он был слаб здоровьем), беседы принимали самый неожиданный поворот, далеко уходя от темы занятия. Однако внимательный студент знал, что эти кажущиеся отклонения, как бы нанизываются, словно

<sup>13</sup> В источнике цитата не откомментирована.

жемчужины, на единственную нить главной темы, ради которой ученик пришел к учителю.

Уводя в сферы истории и теории, профессор, в конце концов, наталкивал мысль студента на неожиданный, казалось, единственно правильный вывод, который озарял откровением мучительный творческий поиск. Можно сказать, что прохождение курса у В. Н. Соловьева было особой школой, в которой теория и история режиссуры, поставленные на уровень прикладной науки, как бы давали в руки ключ к решению самых замысловатых режиссерских загадок.

Важнейшим предметом, прямо примыкавшим к специальности, была «История музыкальной драматургии», которую читал Иван Иванович Соллертинский. Нет, он, конечно, не читал! Вернее было бы сказать — сочинял перед студентами увлекательные страницы своего курса. Кстати, никто из педагогов не приходил к режисерам на свои лекции с заранее заготовленными рукописями, а уж тем более Иван Иванович! В назначенный час он стремительно входил в класс, бросал на стол туго набитый книгами портфель и... начинал ходить. Он никогда не садился за стол. Иногда останавливался, опираясь руками о спинку стула. И так, в движении, держа в поле зрения немногочисленную аудиторию, он завораживал неотразимой силой глубоко эрудированной аргументации. За каждой изучаемой оперой вставляли живые исторические связи, литературное окружение, борьба театральных течений. Но главное, чем поражал И. И. Соллертинский, это каким-то дирижерско-режиссерским слышанием и видением музыкально-драматической структуры произведения. Кроме того, Иван Иванович приучал студентов к самостоятельным коротким сообщениям на заданную тему. Например, «Шекспировские оперы Верди», «Музыкально-драматическая концепция „Луизы Шарпантье“» и т. п.

Считая предмет И. И. Соллертинского очень важным для воспитания общей музыкальной культуры будущих режиссеров, в октябре 1938 года кафедра обратилась к нему с просьбой о создании специальной книги по музыкальной драматургии. Иван Иванович дал на это свое согласие и уже в декабре того же года представил подробный конспект будущей работы, которую обозначил как докторскую диссертацию.

Книга должна была называться «Драматургия оперы» и состоять из двух томов. I том — «Либретто (сценарий), его теория, технология и история». В первой части этого тома намечено было шесть глав, содержащих проблемы теории и технологии. Вторая часть — историческая, распределялась на 16 глав, в которых прослеживался процесс развития драматургии либретто от итальянской и французской оперы XVIII века до сценарной проблемы в советской опере. Объем I тома предполагался 15–20 листов. II том — «Партитура и ее

драматургический анализ», автор обязывался написать в течение 1939/40 г. К сожалению, свой замысел И. И. Соллертинскому не удалось осуществить, а отдельные фрагменты этой столь необходимой книги разбросаны в стенограммах его блистательных лекций и отдельных статьях.

О необыкновенной личности Ивана Ивановича много написано, его хорошо помнят друзья, коллеги, ученики. Существует немало легенд о его феноменальной памяти, о количестве языков, которыми он владел. Чтобы окончательно уточнить «легенду о языках» пришлось обратиться к первоисточнику — личному листку по учету кадров, заполненному рукой Ивана Ивановича. И вот, что оказалось: на вопрос «названия языков, на которых читает и переводит со словарем», — ответ «свыше 20»; «название языков, на которых читает и может объясняться», — ответ «франц., немецк., англ., итальянск., португальск. и др.»<sup>14</sup>.

Лекции И. И. Соллертинского получали практическое продолжение у Анатолия Никодимовича Дмитриева, преданного ученика и продолжателя дела Б. В. Асафьева. Официально его предмет назывался «Анализ оперной партитуры», но не имел никакого отношения к текущей работе по специальности. То был общий курс.

По-видимому, так уж сложился стиль общения педагогов с небольшим количеством слушателей, характерным для курсового состава оперно-режиссерского отделения (5–6 человек), что занятия, как правило, проходили в непринужденной, свободной атмосфере. Одним из первых, кто утвердил эту традицию, был А. Н. Дмитриев. Сам он был обаятельно прост и невольно располагал к себе. Студентам было легко вести с ним беседу, как говорится, «на равных», но, конечно, без намека на панибратство. Но стоило Анатолию Никодимовичу сесть за рояль, как начиналось то волшебство открытия незнакомого в знакомом, которое надолго обогащает память и учит вслушиваться в тончайшие течения музыкальной мысли, ее интонационное воплощение в образную ткань оперного симфонизма. А. Н. Дмитриев был прекрасным пианистом и, зная на память множество партитур, умел на рояле рельефно воспроизводить переплетения оркестровых голосов, ухитряясь даже придавать им тембровую окраску. Анализируя какую-нибудь оперу, он сам откровенно наслаждался музыкой, и его искреннее восхищение мастерством композитора западало в души студентов. На уроках Анатолия Никодимовича закладывался прочный фундамент профессионализма будущих музыкальных режиссеров.

Среди предметов, входящих в учебный план, несомненно, полезны были лекции известного историка и теоретика балета Юрия Иосифовича Слонимского — «Основы балетной драматургии и режиссуры».

<sup>14</sup> Т. А. Стеркин ссылается на личное дело И. И. Соллертинского, в те годы хранящееся в архиве Санкт-Петербургской консерватории. В настоящее время дело передано в ЦГАЛИ СПб.



Сюда входили не только общие сведения об искусстве хореографии, но также вопросы о месте балета в оперном спектакле, о взаимоотношениях режиссера-постановщика с балетмейстером, о танцевальных жанрах, а также о выдающихся балетмейстерах различных исторических эпох и стран. Ю. И. Слонимский был первооткрывателем и исследователем ряда забытых страниц русского и зарубежного балета и с увлечением рассказывал о своих находках на занятиях; он лично знал состояние современного балетного театра, сам был автором нескольких балетных сценариев. Таким образом студенты, мало знакомые с хореографией, в результате становились элементарно грамотными в столь близком опере пластическом искусстве.

Большое внимание уделялось изучению техники сцены. Этот предмет преподавал крупный специалист в своем деле Николай Павлович Извеков. Свою работу в консерватории он начал с оборудования специального кабинета с необходимой аппаратурой, при помощи которой студенты могли своими руками экспериментировать в области света и цвета, добиваясь на специальных макетах сложных сценических иллюзий, применяя новейшие люминесцентные краски. Подлинным событием для учеников Николая Павловича был выход двух его книг, в которых научно, не минуя истории театра, были показаны современные достижения в техническом и световом оснащении сценических площадок различных архитектурных решений. Надо сказать, что Николай Павлович был человеком весьма сведущим во всех областях театрального искусства, всегда готов был дать практический совет студенту. По поводу его экспликации, дружески вникал в творческую судьбу каждого своего ученика. Основная работа Н. П. Извекова была в Государственном институте истории искусств, где он заведовал театральной лабораторией. Во время войны он оставался на своем посту и погиб от голода.

К специальному циклу предметов, упомянутых мною, относились еще «Актерское мастерство», которое преподавали на разных курсах В. Н. Соловьев, Л. Б. Баратов и Я. Б. Фрид, и «Изобразительное искусство в музыкальном театре», для ведения которого был приглашен опытный художник А. В. Рыков. Осенью 1939 года на IV курсе был введен семинар по основам музыкальной режиссуры кино под руководством Л. А. Арнштама. Практику студентам предоставил «Ленфильм». Естественно, что в учебный план входили еще и музыкально-образовательные дисциплины общевузовского значения.

Производственная практика протекала, в основном, в сценических мастерских вокального факультета под руководством Э. И. Каплана, М. Б. Таврога, Н. Я. Курзнера, В. В. Максимова. Осуществлять дипломные работы на сцене Оперной студии было трудно, тем не менее за довоенный период удалось поставить три оперы: «Фра-Дьяволо» Обера, «Тайный брак» Чимарозы и «Рассвет» ленинградского композитора Френкеля. Все эти постановки пришлось осуществлять коллективно — по 2–3 выпускника на один спектакль. Но это не снижало их художественных достоинств, и они получили признание у зрителей и были тепло отмечены прессой.

В 1939 году оперно-режиссерское отделение было официально переименовано в факультет. Авторитет нового факультета рос, первые его выпускники уже начали самостоятельную творческую жизнь, впереди были увлекательные перспективы. В апреле 1939 года декан факультета Э. И. Каплан докладывал коллегам проект пятилетнего плана дальнейшего развития учебно-воспитательного процесса подготовки оперных режиссеров. Но надвигались трудные годы Великой Отечественной войны.

*Публикация А. Б. Павлова-Арбенина.*

*Подготовка к печати, примечания*

*А. Б. Павлова-Арбенина и М. В. Рудко.*

*Вступительная статья М. В. Рудко.*

#### **Литература**

1. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 336 с.
2. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1969. 220 с.
3. Станиславский — реформатор оперного искусства. Материалы. Документы / ред. Ю. С. Калашников; сост. Г. В. Кристи; предисл., коммент. и указатель имен О. С. Соболевская. М.: Музыка, 1977. 357 с.
4. Дойков Ю. Архангельские тени (По архивам ФСБ). Т. 1 (1908–1942). URL: <http://www.arhispovedniki.ru/upload/iblock/802/802b0f8156dd0229a1e49036d4d28e44.pdf> (дата обращения: 16.04.2024).
5. Стеркин Т. Музыка приходит на экран // Советское радио и телевидение. 1964. № 6. С. 31–34.
6. Стеркин Т. Печать и театр Иркутска в середине XIX века // Сибирские огни. 1962. № 5. С. 171–174.
7. Стеркин Т. Прощание с веком: стихи. СПб.: РИК «Культура», 1994. 80 с.
8. Стеркин Т. Санкт-Петербургское TV: У истоков // Print & Publishing. 1993. № 2. С. 44–45.
9. Стеркин Т. Становление профессии: О режиссуре музыкального телевидения. М.: Искусство, 1980. 151 с.
10. Стеркин Т. Становление якутского национального театра: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1975. 26 с.
11. Стеркин Т. Театральная общественность дореволюционной Якутии и полицейская цензура. Страницы истории // Полярная звезда. 1978. № 6. С. 120–124.
12. Стеркин Т. Ученый-революционер (К 80-летию со дня смерти И. А. Худякова) // Сибирские огни. 1960. № 4. С. 156–161.

# Голоса молодых

Предлагаемая читателям новая рубрика — это возрождение в формате журнальных статей издаваемого в советские годы в Ленинградской консерватории альманаха творческого кружка теоретико-композиторского факультета. В девяти машинописных выпусках, вышедших в свет с 1958 по 1977 годы, были опубликованы студенческие статьи-исследования, посвященные самым разным областям искусства.

В настоящем выпуске представлены работы соискателя и студентов нескольких кафедр музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории.

## Sofia SAVITSKAYA For Four Hands or Two Pianos Concert of Students from the Piano “PetRo Duo” Class

Review of the concert of students from the piano ensemble class of Associate professors Anastasia Rogaleva and Dmitry Petrov of the St. Petersburg Conservatory, which took place at the Leonty N. Benois Museum-Apartment. The event is considered as a step in the development of young piano duos, which, starting from the academic year 2023/2024, have become a direction of a new elective discipline — “piano ensemble”.

**Keywords:** Anastasia I. Rogaleva, Dmitry L. Petrov, “PetRo Duo”, Leonty N. Benois Museum-Apartment, piano duo, class concert.

## Софья САВИЦКАЯ В четыре руки или на два рояля Концерт студентов класса фортепианного «ПетРо Дуэта»

Рецензия на концерт студентов класса фортепианного ансамбля доцентов Санкт-Петербургской консерватории Анастасии Рогалёвой и Дмитрия Петрова, состоявшийся в Музее-квартире Л. Н. Бенуа. Событие оценивается как ступень развития молодых фортепианных дуэтов, которые с 2023/2024 учебного года занимаются новой дисциплиной по выбору — «фортепианный ансамбль».

**Ключевые слова:** А. И. Рогалёва, Д. Л. Петров, «ПетРо Дуэт», Музей-квартира Л. Н. Бенуа, фортепианный дуэт, концерт класса.

Заключительная неделя уходящего 2023 года была отмечена событием, наполненным праздничным настроением — 26 декабря в Музее-квартире Л. Н. Бенуа состоялся концерт класса доцентов Санкт-Петербургской консерватории Анастасии Рогалёвой и Дмитрия Петрова («ПетРо Дуэт»<sup>1</sup>). Исполнители — студенты II и III курсов фортепианного факультета, которые решили продолжить занятия в классе фортепианного ансамбля

(с 2023/2024 учебного года предмет стал новой дисциплиной по выбору для студентов-пианистов<sup>2</sup>). «ПетРо Дуэт», любимый петербургской публикой коллектив, ведет уроки совместно, что представляет собой исключительную ситуацию творческого сотрудничества, дающую возможность передавать многолетний опыт ансамблевого исполнительства. Концерт стал итогом работы, проделанной за полугодие, Анастасия Рогалёва

<sup>1</sup> Фортепианный «ПетРо Дуэт» — петербургский музыкальный коллектив (пианисты, лауреаты Всероссийского и международных конкурсов Анастасия Рогалёва и Дмитрий Петров). Дебют творческой пары состоялся в 2001 г. на Международном фестивале искусств «От Авангарда до наших дней». URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/collectives/about/4386/> (дата обращения: 05.05.2024).

<sup>2</sup> Для студентов I курса фортепианного факультета Санкт-Петербургской консерватории дисциплина «Фортепианный ансамбль» является обязательной.

отметила, что некоторые пары сложились лишь сентябре 2023 года.

Для проведения вечера было выбрано одно из уникальных культурно-исторических мест Петербурга — Музей-квартира Л. Н. Бенуа, где регулярно выступают петербургские музыканты (исполнителей здесь принимать любят, относятся к ним с теплотой и заботой). Перед началом программы с вступительным словом к слушателям обратилась основатель и директор музея Анастасия Олеговна Мурзина-Бенуа, праправнучка Леонтия Николаевича, которая подчеркнула насколько значимыми являются выступления музыкантов в этих стенах, а также рассказала о желании воссоздать в музее-квартире светскую атмосферу ушедшей эпохи. Получается это довольно успешно, так как одновременно в квартире могут проводиться сразу два мероприятия<sup>3</sup>. Нельзя не обратить внимание на исторические интерьеры: лепнина на стенах, изразцовая печь в домашнем концертном зале, подлинные мебель и картины. В морозный зимний вечер было много гостей: зал переполнен, во время игры заносились кресла, стулья, а кто-то и вовсе провел концерт стоя. Вся квартира наполнилась звуками: музыка, разговоры, смех, шаги в коридоре и постоянно открывающиеся двери. Была создана теплая атмосфера праздника, которую все могли почувствовать и, пианисты, появляясь на сцене с улыбкой, дарили слушателям самые положительные эмоции.

Программа концерта состояла из произведений русских и зарубежных композиторов: «Военный галоп» К. Майера, «Сицилиана» И. С. Баха в транскрипции для 2-х фортепиано Г. Майера, Соната D-dur для фортепиано в 4 руки Л. Бетховена, «Каприччио» для 2-х фортепиано и I часть концерта для 2-х фортепиано с оркестром (в транскрипции для 2-х фортепиано) Ф. Пуленка. Особенно интересно было услышать сочинение композитора И. Вышнеградского (1893–1979), активно разрабатывавшего идею микрохроматики: из цикла «Двадцать четыре прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано» ор. 22 (1934) прозвучали прелюдии № 1–4, 6, 10, 12, 16, 20, 21. Конечно, настроить инструменты нужным для сочинения образом с разницей в четверть тона в рамках такой многоплановой концертной программы не представлялось возможным, поэтому оно прозвучало в «темперированном» виде. Возможно, «четвертитоновый» вариант произвел бы более яркое впечатление, раскрыв замысел Вышнеградского в полной мере, но это не дало прелюдиям существенно поменять свой облик.

Основная идея концерта — исполнение редко звучащих и даже совершенно незнакомых слушателю сочинений. Например, мы познакомились с Карлом Майером (1799–1862) — композитором и пианистом, жившим в Петербурге в первой половине XIX века [2]. В основном он сочинял для фортепиано: концерты и концертные Allegro, вариации, фантазии, рондо, переложения, экс-

промты, скерцо, вальсы, полонезы, мазурки, фортепианные ансамбли. По воспоминаниям М. И. Глинки (известно что Глинка в начале 1820-х гг. брал у него уроки по композиции и игре на инструменте: «...я впоследствии взял в учителя Карла Майера, который со временем сделался моим приятелем; он более других содействовал развитию моего музыкального таланта» [1, с. 15]), ансамблевая музыка занимала в доме композитора особое место: «Я посещал почти ежедневно Майера, который жил с матерью своею и сестрами; с старшей из них Henriette (потом m-me Garegnani) я нередко игрывал в 4 руки» [1, с. 23]. В исполнении студенток II курса Ульяны Гусевой и Александры Александровской прозвучал «Военный галоп» К. Майера — сочинение, задавшее тонус и подарившее слушателям энергию и вдохновение. Следующий номер концертной программы оказался совершенно контрастным. Поэтичная «Сицилиана» Баха из Сонаты для флейты и клавира Es-dur в переложении для 2-х фортепиано американского пианиста Гая Майера (1891–1956) приобрела черты романтического пианизма: rubato, широкий диапазон, мелодические распевы фигураций. Яркое праздничное начало имеет музыка Ф. Пуленка: «Каприччио» (1952) для 2-х фортепиано, родившееся на основе музыки из кантаты «Le bal masque» («Бал-маскарад») на текст Макса Жакоба (1932) и Концерт для двух фортепиано с оркестром d-moll (1932); последний — неотъемлемая часть мирового фортепианно-дуэтного репертуара.

В качестве ведущей концерта выступала обаятельная Анастасия Роголёва, которая представляла публике каждый номер, рассказывала почему выбрано то или иное сочинение и чем оно привлекает музыкантов, знакомила с историей создания некоторых произведений и объясняла замысел композитора. Это совершенно особый случай, когда музыкант выходил на сцену не играть, а говорить, проба в другом творческом амплуа прошла с успехом: Анастасию Игоревну слушали с большим интересом.

Кроме того, что программа концерта разнообразна по стилистической наполненности (мы имели возможность познакомиться даже с разными композиторскими техниками), чутко выстроена и драматургия вечера: от камерных сочинений в 4 руки до развернутых для 2-х фортепиано. С удовольствием публика встретила студентов II курса Игоря Петрова и Максима Белоглазова, которые впервые выступили вместе. Они сыграли «Сицилиану» Баха в транскрипции для 2-х фортепиано Гая Майера, ставшую украшением вечера. Анастасия Роголёва обратила внимание на неизвестные для слушателей подробности, раскрывающие уникальность ситуации исполнения: «Транскрипция сделана в начале XX века. Все мы сейчас присутствуем при российской премьере. Честно говоря, мы эти ноты получили три месяца назад и еще не успели исполнить с моим партнером в дуэте, поэтому отдали нашим студентам». Пианисты выбрали

<sup>3</sup> 26 декабря не оказалось исключением, в соседнем зале Музей-квартиры Л. Н. Бенуа проходило частное торжество.





Студенты Санкт-Петербургской консерватории Александра Дедик и Александр Федосов играют Концерт Ф. Пуленка

сочинение, лишенное виртуозного начала, но раскрывающее тонкое умение владеть звуком — распоряжаться временем, достигать различных оттенков динамики. Именно в этом ключе можно показать искусство ансамблевой игры. Своими впечатлениями поделился Максим Белоглазов: «В дуэте играть действительно очень увлекательно: можно показать себя с разных сторон, и как аккомпаниатор, и как солист. Как будет дальше развиваться наше сотрудничество с Игорем еще трудно сказать. Но мы уже поняли, что могли бы выучить много интересной музыки. Конечно, хочется продолжать заниматься вместе, больше играть на сцене, набирать новый репертуар. Это перспективно».

Прошедший концерт стал своего рода этапом кропотливой работы дуэтного класса: были показаны первые результаты. Формат занятий необычен для консерватории, мы редко встречаемся с тем случаем, когда дисциплину ведут два преподавателя совместно. Студентка II курса Ульяна Гусева рассказала об этом: «Уроки проходят необычно и живо. В основном Анастасия Игоревна и Дмитрий Львович работают каждый с той партией, которую они сами играли. В начале занятия они вместе дают общие комментарии по настроению и характеру произведения. Затем начинается более детальная работа — каждый по своей партии. Получается так, что с одной стороны Анастасия Игоревна и Дмитрий Львович нам делают замечания совместно, и их концепции совпадают друг с другом, а с другой стороны каждый из них прорабатывает „свою“ партию. Но в их методе можно найти отличия: Анастасия

Игоревна больше внимания уделяет ведению фразы, динамике, характеру, а Дмитрий Львович хочет, чтобы у нас все было идеально с точки зрения техники, чтобы пассажи были кристально чистыми. Они ставят перед нами разные, но взаимодополняющие друг друга задачи».

Продолжили вечер произведения для двух роялей: «Каприччио» Пуленка (Арина Бацалева, Анна Корюшкина, III курс), 10 прелюдий Вышнеградского (Михаил Костарев, Роман Овчинников, III курс) и I часть концерта Пуленка (Александра Дедик, Александр Федосов, III курс). Пианисты продемонстрировали техническую оснащенность и баланс между слаженностью и индивидуальностью: в каждом ансамбле были слышны и хорошие солисты. Также музыкантам удалось с чуткостью передать художественный образ исполняемых сочинений. Арина и Анна смогли воссоздать карнавальные картины веселья и бойкую танцевальность, показать яркий музыкальный калейдоскоп образов кантаты. Во время исполнения прелюдий Вышнеградского зал погрузился в сосредоточенность: композитор стремился поставить инструменты в оппозицию друг другу так, чтобы между ними был диалог, сторонним наблюдателем которого должен стать слушатель. Именно такого рода концентрация возникла во время игры дуэта Михаила и Романа. Это было интеллектуально насыщенное, логично выстроенное исполнение. А вот следующий номер (Концерт Пуленка), словно обрамляя медитативно строгие прелюдии Вышнеградского, снова вернул солнечную атмосферу праздника и стал кульминацией

вечера. Завершающий дуэт Александры и Александра зарядил зал неиссякаемой энергией зажигательных ритмов и темпераментных пассажей!

Вечер оставил самые теплые и душевные воспоминания: предпраздничная атмосфера в Музее-квартире, улыбки музыкантов, качественная, но эмоциональная игра. Чувствовалось также дружелюбное и внимательное отношение к своим ученикам от самих преподавателей: Анастасия Игоревна отметила, что музыканты хорошо справляются с творческими задачами, которые требует совместное исполнительство. Стоит подчер-

кнуть, что в настоящее время фортепианный дуэт — одна из значимых областей ансамблевого музицирования, в которой можно эффектно заявить о себе, особенно молодым музыкантам. Хочется поблагодарить участников концерта за их труд и стремление развиваться. Прошедшее событие стало лишь ступенью развития каждой из пар: ансамбли смогли показать свою индивидуальность и неповторимость, порадовали качеством исполнения. Пожелаем участникам концерта дальнейшего творческого сотрудничества и долголетия, новых свершений и вдохновения!

#### **Литература**

1. Глинка М. И. Записки / подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222 с.
2. Мелик-Давтян Н. Р. Творческий облик Карла Майера и фортепианная культура его времени: автореф. дисс. ... канд. иск. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. 23 с.

## Alina FEDOSEEVA Two miniatures by Alexander Scriabin in the interpretations of the author and pianists of the XX–XXI centuries

The article is devoted to the characteristic features inherent, as a rule, in the performance of Scriabin's music. The analysis is based on the surviving recordings of the composer playing his own works. Interpretations of two piano miniatures performed by the author and several famous pianists are compared. The transcriptions of the author's playing and those from editions of scores from Pavel V. Lobanov's research, comparing the recorded music played by the composer and the text of the editions, are considered.

**Keywords:** A. N. Scriabin, piano miniatures, performing means, Prelude Op. 22 No. 1, "Desire" Op. 57 No. 1, interpretation, Pavel V. Lobanov, sound recording, musical editions.

## Алина ФЕДОСЕЕВА Две миниатюры Скрябина в интерпретациях автора и пианистов XX–XXI столетий

Статья посвящена характерным чертам, присущим, как правило, исполнению музыки Скрябина. Анализ основывается на сохранившихся записях композитора, играющего свои произведения. Сравниваются трактовки двух фортепианных миниатюр автором и несколькими известными пианистами. Рассматриваются расшифровки авторской игры и редакции нот из исследования П. В. Лобанова, сопоставляющего записанную игру композитора и текст изданий.

**Ключевые слова:** А. Н. Скрябин, фортепианные миниатюры, исполнительские средства, Прелюдия оп. 22 № 1, «Желание» оп. 57 № 1, интерпретация, П. В. Лобанов, звукозапись, нотные редакции.

Музыка А. Н. Скрябина входит в драгоценное наследие мировой культуры. Л. Е. Гаккель характеризует скрябинское творчество как «событие всемирной художественной истории XX века, очаг современного звукового мышления» [2, с. 46]. Жизненный путь и произведения Скрябина до сих пор вызывают активный

интерес широкой публики. Так, например, в 2022 году весь мир отмечал 150-летие со дня рождения композитора — концертами, конкурсами, фестивалями, конференциями и другими мероприятиями. Пианист Борис Березовский организовал I международный фестиваль А. Н. Скрябина; Алексей Чернов и Евгений Евграфов

(Москва) и Пётр Лаул (Санкт-Петербург) выступили с циклами концертов, исполнив (каждый в отдельности!) все фортепианные сочинения Скрябина.

Наследие Скрябина — это уникальное явление уже потому, что композиторов, посвятивших значительную часть творчества одному инструменту, в данном случае роялю, — единицы. Из 74 опусов автора — только 7 оркестровых! Вероятно, любовь к фортепиано передалась композитору от его матери (в девичестве Л. П. Щетиной), ученицы Т. Лешетицкого, и от увлечения творчеством Ф. Шопена, кумира юного Скрябина. А. Д. Алексеев писал: «Скрябин — один из великих на Олимпе „богов фортепиано“. Тончайший знаток инструмента, он еще в большей мере, чем Рахманинов, сконцентрировал свои творческие искания в сфере фортепианной музыки» [1, с. 99].

В настоящей статье рассматриваются трактовки двух миниатюр, записанных в разных исполнениях, в том числе и самого автора. Это Прелюдия ор. 22 № 1 и «Желание» ор. 57 № 1. Обе записи Скрябина относятся к 1910 году. Исполнение в ту эпоху фиксировали преимущественно при помощи механических фортепиано — пианол. Несмотря на присущие им недостатки, на них записывались выдающиеся музыканты: Ф. Бузони, И. Гофман, И. Падеревский, А. Есипова и другие. Наибольшее распространение получили Вельте-Миньон (ил. 1) и фонола Гупфельда (ил. 2), на которых и записывался Скрябин.

В отличие от грамзаписи, пианолы фиксировали не звук, а нажатие клавиш: запись осуществлялась при помощи перфорирования бумажной ленты, на которой сила нажатия и туше не отражались. И все же по ним можно уловить важнейшие стилевые параметры: темп, ритм, *rubato*. Педаль отмечалась перфолентой при помощи простых механических знаков в моменты нажатия и снятия, не передающих градации применения педали (например, полупедаль), поэтому составить по зафиксированному исполнению адекватное представление об игре Скрябина-пианиста и в полной мере оценить ее, увы, невозможно, — так же, как и познакомиться с высочайшим уровнем владения звуком Александра Николаевича, о котором вспоминали его современники.

Конечно, записи, сделанные во второй половине XX века и осуществляемые ныне, сильно отличаются по качеству в лучшую сторону. Они не фиксируют, как раньше, работу механизма фортепиано, а передают непосредственно само звучание, позволяющее оценить колористическое мастерство исполнителя.

Анализ сохранившихся записей композитора в данной работе осуществлялся на основе исследования «А. Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций», выполненного П. В. Лобановым<sup>1</sup> [6]. Еще в студенческие годы он начал изучать фортепианную игру Скрябина, считая, что «новые скрябинские редакции» должны



Ил. 1. Пианола «Welte-Mignon»



Ил. 2. Фонола Гупфельда

помочь музыкантам лучше понять, что хотел выразить в своих произведениях композитор. Здесь приводятся редакции нот, опирающиеся на расшифровку записей Скрябина на Вельте-Миньоне.

Игру Скрябина отличала глубокая интимность, тонкая нюансировка, изысканная педализация. Возможности оценить именно эти свойства авторского исполнения, к сожалению, нет. Известно, что универсальной

<sup>1</sup> Лобанов Павел Васильевич (1923–2016) — пианист, ученик В. В. Софроницкого.



техникой Скрябин-пианист не обладал. Лучше всего ему удавались трели, скачки, разложенные аккорды, недлинные октавные фигурации — все то, что и составляет основу скрябинской фактуры, и создает ощущение полетности при правильных приемах игры. М. Л. Пресман писал: «Скрябин как пианист обладал очень большими достоинствами. У него был исключительно обаятельный по красоте и мягкости звук, легкая и четкая подвижность пальцев в мелких пассажах. Рояль звучал у него бесподобно, он мог извлекать из него почти оркестровые краски, в нем было очень много изящества» [7, с. 160].

### Прелюдия оп. 22 № 1: Скрябин, Софроницкий, Горовиц, Лаул

Слушая Прелюдию в исполнении *композитора*<sup>2</sup>, первое, на что обращаешь внимание, — это несовпадение темпа с авторским метрономом. По мнению Лобанова, за 13 лет представление композитора о характере Прелюдии изменилось<sup>3</sup>. В нотах указано —  $\text{♩} = 72$ , тогда как Скрябин играет быстрее:  $\text{♩} = 97$ . Помимо этого, на протяжении всего произведения темп постоянно меняется (ил. 3).

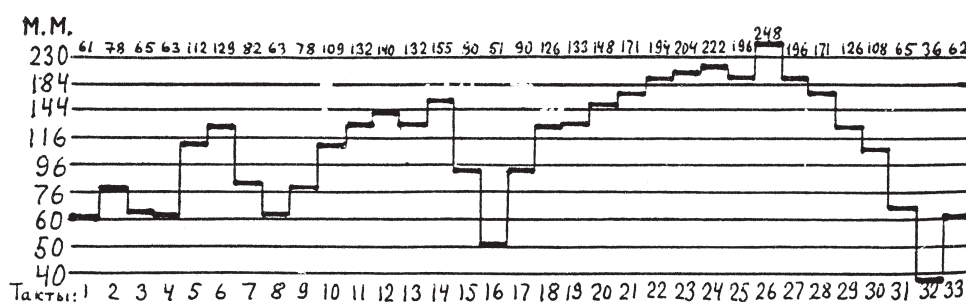
В кульминации Прелюдии (т. 21–32) темп достигает апогея:  $\text{♩} = 260$ , а затем снижается до  $\text{♩} = 29$ ! При этом важно отметить, что темповые изменения происходят плавно, равномерно и органично. В игре композитора преобладают призывные интонации героико-драматического характера, что типично для стиля музыки Скрябина. Все пунктирные ритмы, как правило, заостряются: шестнадцатые становятся как будто тридцатьвторыми.

При изучении нотного текста авторского исполнения обнаруживается чрезвычайная свобода рук пианиста, отражающаяся в выдерживании длительностей

при помощи только педали. Благодаря этому музыкальный материал группируется по смыслу фразы; интонации становятся более рельефными; возникает ощущение полетности, что также составляет отличительную черту музыки Скрябина. Он практически в равной мере пользуется правой и левой педалями. Причем *una corda* применяется только точно, в конкретных тактах. Завершается Прелюдия аккордом, которого нет в издании. Вероятно, это связано с тем, что Скрябин написал лишь одну из четырех прелюдий опуса 22, и для законченности ему было необходимо добавить элемент в виде аккорда. Исполнение Скрябина-пианиста носит творчески-импровизационный характер. Можно сказать, что в этом смысле композитор продолжает и развивает традиции пианистического искусства Шопена<sup>4</sup>. В своем исследовании Лобанов подчеркивает, что «конечная фаза создания музыкального произведения» — это именно интерпретация, являющаяся «обязательным продолжением композиторского процесса» [6, с. 8].

Софроницкий известен в музыкальном мире как пианист, точно попадающий в стиль музыки Скрябина. И действительно, при сравнении, например, Прелюдии из опуса 22 в исполнении автора и Софроницкого<sup>5</sup> обнаруживается много общего: он тоже заостряет все пунктиры, играет чрезвычайно свободно и стремительно, добавляет завершающий аккорд. При этом, если у композитора линии более плавные, четко очерчивающие разделы формы, то в трактовке Софроницкого общий характер Прелюдии и *rubato* отличаются от скрябинских меньшей выверенностью темповых соотношений, сверхимпульсивностью, стихийностью.

Интерпретация Горовица<sup>6</sup> создает совсем иной звуковой образ во многом из-за улучшенных технологичных звукозаписи. Вариант прочтения пианиста — противоположный авторскому, но от этого не менее интересный и содержательный. Горовиц строго следует



Ил. 3. А. Н. Скрябин. Прелюдия оп. 22 № 1. Потактовый график темповых изменений в авторском исполнении, составленный П. В. Лобановым [6, с. 68]

<sup>2</sup> 4 Preludes, Op. 22: No. 1 in G-Sharp Minor (Welte-Mignon piano roll recording). URL: <https://youtu.be/eDzji0fUXRM?si=RLXx5iCpO0W6rO6o> (дата обращения: 14.05.2024).

<sup>3</sup> Прелюдия сочинена в 1897 году, а записана на Вельте-Миньоне в 1910 году.

<sup>4</sup> Известно, что Шопен постоянно редактировал тексты своих произведений, регулярно вносил правки. В связи с этим ноты, изданные при жизни композитора, зачастую имеют существенные различия.

<sup>5</sup> 4 Preludes, Op. 22 (Excerpts): No. 1 in G-Sharp Minor (Live). URL: <https://youtu.be/ehypHoJLBRO?si=rYII30mYFRCWDapF> (дата обращения: 14.05.2024).

<sup>6</sup> Prelude in G-Sharp Minor, Op. 22, No. 1: Andante (Remastered). URL: [https://youtu.be/XxwVi3Nhw2E?si=\\_efFVR4GoX8evXdd](https://youtu.be/XxwVi3Nhw2E?si=_efFVR4GoX8evXdd) (дата обращения: 14.05.2024).

изданному тексту: играет шестнадцатые, а не тридцать-вторые, аккорд в конце не добавляет, темп полностью соответствует указанному метрону, характер более лиричный и задумчивый. Горовиц «вытягивает» мелодию нота за нотой и, постепенно заостряя ритм, приводит к масштабной кульминации, исполненной драматизма.

В записи *Петра Лаула*, опубликованной в 2021 году<sup>7</sup>, отчетливо прослеживается опора на традиции XX столетия. Исполнение Лаула представляется соединительным звеном между воспроизведением нотного текста композитором и пианистом-интерпретатором. Попадание в скрябинский стиль обеспечивают заострение пунктирного ритма, «полетность» движений, которые видны на видео, *rubato*, тонкая педализация, легкое и одновременно объемное туше, а вместе с тем масштабная, драматическая, волевая кульминация.

### «Желание» op. 57 № 1:

Скрябин, Софроницкий, Г. Нейгауз, Гульд

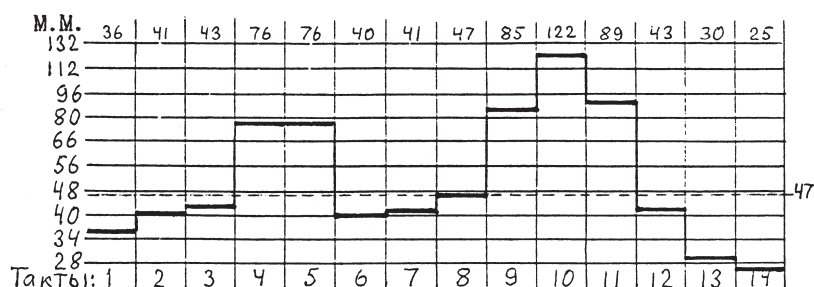
Пьеса «Желание» относится к позднему периоду творчества Скрябина. Метроном уже не указан, поскольку композитор перестал его проставлять с опуса 51. Именно в этой пьесе Скрябин<sup>8</sup> делает самое большое *rubato*

сравнительно с другими записанными им пьесами. Лобанов подсчитал, что усредненное изменение темпа при переходе от одной доли к другой составляет 32%! В такте 10 темп достигает максимума:  $\text{♩} = 138$  при размере  $\frac{12}{8}$ , а в такте 14 снижается до  $\text{♩} = 25$  (ил. 4).

В этой пьесе отсутствуют пунктирные ритмы, но Скрябин все равно прибегает к небольшим ритмическим изменениям, которые либо ведут к большей плавности в мелодической линии, либо, наоборот, увеличивают напряжение, обостряя ритмическую фигурацию. Как и в Прелюдии, Скрябин прибегает к помощи педали, преимущественно не выдерживая длительности руками. В итоге не остается ни одной «чистой» паузы. Композитор обильно применяет левую педаль (6 раз за 14 тактов), притом зачастую буквально на несколько нот. Иногда Скрябин включает в исполнение и элемент импровизационности. К примеру, берет созвучия не синхронно, как значится в нотах, а арпеджирует аккорды или даже добавляет дополнительные звуки и более низкие басы. Хорошей иллюстрацией вышеупомянутого может послужить такт 12 «Желания» — здесь можно обнаружить все вышеперечисленное (ил. 5).

Сравнительно с авторской трактовкой Софроницкий<sup>9</sup> создает атмосферу напряженности и мучительного томления, делая интонацию более изломанной. Все восьмые в партии правой руки играют неровно и даже как

Ил. 4. А. Н. Скрябин. «Желание» op. 57 № 1.  
Потактовый график темповых изменений  
в исполнении автора, составленный  
П. В. Лобановым [6, с. 99]



Ил. 5. Два варианта нотации  
такта 12 пьесы А. Н. Скрябина  
«Желание» op. 57 № 1  
(текст авторского исполнения  
и издание 1953 г.) [6, с. 96]

<sup>7</sup> Peter Laul plays complete Scriabin: 4 Preludes op. 22. URL: [https://youtu.be/\\_cdmatpftkg?si=dmRDcL6iKK2FCexS](https://youtu.be/_cdmatpftkg?si=dmRDcL6iKK2FCexS) (дата обращения: 20.05.2024).

<sup>8</sup> Scriabin plays Scriabin — Désir, Op. 57, No. 1 (1910). URL: <https://youtu.be/9i1RsBNT3g?si=75HmJISv-AiLJs6s> (дата обращения: 14.05.2024).

<sup>9</sup> 2 Pieces, Op. 57: No. 1, Désir (Live). URL: <https://youtu.be/6vuFAIJ3ars?si=EF3N-I2IPVsN2Wbq> (дата обращения: 14.05.2024).

будто бы с пунктирами, которых в нотах нет. Такой эффект создается более поздним взятием второй восьмой в каждой триоли. Отодвигая вторую восьмую, Софроницкий выделяет первую, а вторая и третья становятся более стремительными и полетными. При этом, в отличие от Прелюдии, «Желание» в исполнении пианиста звучит более равномерно, плавно и органично.

Запись Г. Г. Нейгауза<sup>10</sup>, одного из первых пианистов, исполнивших на эстраде все сонаты Скрябина, довольно сильно отличается от других. «Желание» в исполнении Нейгауза звучит удивительно ровно. Он играет практически без *rubato*, строго следуя указаниям автора. Вместе с тем Нейгауз выбирает более подвижный темп и, прежде всего, завораживает слушателя своим звуковым мастерством, туше, а также обильным применением педали, создающей особую атмосферу.

Версия Гульда<sup>11</sup> безусловно отличается от всех; само обращение этого музыканта к творчеству Скрябина весьма необычно. Гульд начинает в довольно спокойном темпе, который — вопреки ожиданиям слушателя — становится все медленнее и медленнее! Пианист играет восьмые все шире и шире, с преодолением отодвигая их друг от друга; любит гармониями и иначе раскладывает арпеджированные аккорды. Особенно интересен вариант трех последних аккордов, которые Гульд начинает не от баса, а от вершины: сначала играет мелодическую ноту, затем бас и только после этого запол-

няет гармонией пространство, образовавшееся между двумя крайними точками.

Прослушав все исполнения, в особенности авторское, можно выделить некоторые характерные черты и специфические пианистические приемы, благодаря которым удастся точнее попасть в стиль Скрябина:

- туше (полетный звук, берущийся «из рояля», как бы лаская клавиши);
- объемное *forte*, отсутствие прямого звука;
- дифференциация фактуры, обусловленная ее полифоничностью;
- нервность, напряжение, стремительность или томление, свойственные характеру скрябинской мелодики;
- тонкие градации применения правой педали (полупедаль, вибрирующая педаль);
- заострение пунктирного ритма;
- при пунктирном ритме в октавах опора часто на затакт (*пример 1*);
- темповое *rubato* с сохранением метрического каркаса;
- важность межпальцевой гибкости (*пример 2*);
- элемент импровизационности (арпеджирование аккорда или добавление баса, как, например, делает Горюхи в Этюде ор. 2 № 1 в такте 26<sup>14</sup>);
- «полетность» игры — свободная кисть, направляющая движение в нужную сторону, не додер-

Пример 1

Скрябин А. Н. Соната № 2, I часть (т. 1–3)<sup>12</sup>

Пример 2

Скрябин А. Н. Поэма № 1 ор. 69 (т. 31–32)<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Heinrich Neuhaus plays Scriabin – Two Pieces Op. 57. URL: <https://youtu.be/-8bT7QJgt9M?si=5Qr9Z0bCgzyYW7gx> (дата обращения: 14.05.2024).

<sup>11</sup> Deux Morceaux, Op. 57: No. 1, Désir (Remastered). URL: [https://youtu.be/-ZOvYCX5I94?si=EROKc\\_u3SX0ma0cG](https://youtu.be/-ZOvYCX5I94?si=EROKc_u3SX0ma0cG) (дата обращения: 14.05.2024).

<sup>12</sup> Музыкальный текст сонаты воспроизводится по изданию: Скрябин А. Н. Собрание сочинений. Серия 2: произведения для фортепиано. Т. 10: сонаты / науч. ред. П. Шатского. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2018.

<sup>13</sup> Музыкальный текст поэмы воспроизводится по изданию: *Skrjabin A. Ausgewählte Klavierwerke / hrsg. von G. Philipp. Bd. 3: Préludes, Poèmes und andere Stücke.* Leipzig: Edition Peters, cop. 1968.

<sup>14</sup> Horowitz–Scriabin: Etude for piano in C# minor, Op. 2 no. 1. URL: [https://youtu.be/327D03P5Xxc?si=rtEqkD\\_y3k3xB8DN](https://youtu.be/327D03P5Xxc?si=rtEqkD_y3k3xB8DN) (дата обращения: 14.05.2024).





Ил. 6. Два варианта нотации первых 2-х тактов Этюда ор. 8 № 12 А. Н. Скрябина (текст авторского исполнения и издание 1947 г.) [6, с. 69]

жанные руками длительности, группировка фактуры по смыслу. Этот принцип отчетливо отображается в нотной расшифровке Лобанова записи Этюда № 12 ор. 8 Скрябина (ил. 6).

На концерте Скрябина, состоявшемся в Харькове 28 ноября/11 декабря 1913 года, присутствовал А. Горовиц<sup>15</sup>. Сохранилась его газетная рецензия, свидетельствующая об уникальности композитора-пианиста как интерпретатора своих сочинений [3, с. 6–7]:

«Скрябин во всем кипучем котле модернизма стоит совершенно обособленно: его талант не растворяется в чужих влияниях, прогресс музыкального развития не налагает на него в своей общей массе никакого отпечатка; вдохновительная сила его идеи победоносно расширяет русло для творчества, идеализирующего ее, — она создала новый музыкальный язык, новую эру в музыке. <...> Мятежный дух, царящий в музыке Скря-

бина, требует в интерпретации его сочинений особенной „техники нервов“, которая у него поразительно развита. Его игра чужда всякой механизации, он передает не только „тело“, но и „душу“ своих изысканных творений. Для этого он обладает исключительными средствами, выделяющими Скрябина из ряда всех современных пианистов; главное — это его глубокое понимание инструмента».

Прослушивая исполнение Скрябиным собственных сочинений, несмотря на недостатки записи, пианисты обретают бесценное творческое подспорье, пищу для размышлений, осознают направление, которого надо придерживаться для верного толкования его произведений. Музыкальный язык Скрябина индивидуален и прекрасен, но его, как и любой язык, необходимо изучить, чтобы начать понимать, и только после этого получится на нем заговорить.

#### Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3. М.: Музыка, 1982. 286 с.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
3. Горовиц А. Концерт А. Н. Скрябина // Южный край (Харьков). 1913. 30 ноября (№ 11763). С. 6–7.
4. Зильберман Ю. А. «Род Горовицев на Украине: происхождение, родословная, традиции семьи. Некоторые данные о семье Бодиков» // International scientific and practical conference world science. 2017. № 9. С. 37–46.
5. Кононова Е. В. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX столетий: дис. ... канд. иск. Киев: Академия наук Украинской ССР, Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Ф. Рыльского, 1984. 174 с.: ил.
6. Лобанов П. В. А. Н. Скрябин — интерпретатор своих композиций. М.: «Ирис-пресс», 1995. 119 с.
7. Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1982. 223 с.

<sup>15</sup> Горовиц Александр Иоахимович (1877–1927) — ученик А. Н. Скрябина, дядя В. Горовица. Подробнее см.: [4, с. 39–40; 5].

## Alexandra KHOLINA Vyshnegradskie: Letters to The Board of Trustees

## Александра ХОЛИНА Вышнеградские: Письма Попечительному Совету

Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории (далее — НИОР НМБ СПбГК) насчитывает тысячи уникальных документов — нотные автографы, письма, деловые бумаги, принадлежавшие известным деятелям искусства. Среди них хранятся восемь писем, адресованные Попечительному Совету для поощрения русских композиторов и музыкантов, предварительно атрибутированные сотрудниками библиотеки как письма композитора Ивана Александровича Вышнеградского (1893–1979). При изучении этих документов выяснилось, что лишь один из них, действительно принадлежит русскому композитору-авангардисту Ивану Вышнеградскому, а остальные семь — его отцу Александру Вышнеградскому. Данный вывод был сделан на следующем основании. Во-первых, во всех письмах (за исключением первого) речь идет о корректуре и публикации некой Третьей симфонии, в то время как в научной литературе, посвященной жизни и творчеству И. А. Вышнеградского, в числе изданных опусов композитора, а также его документах, не удалось найти упоминаний ни о Третьей, ни о каких-либо других сим-

The article is devoted to letters from Alexander Ivanovich Vyshnegradsky discovered in the Scientific Research Department of Manuscripts of the St. Petersburg Conservatory, which were erroneously attributed as letters from his son, an avant-garde composer Ivan Vyshnegradsky. The authors present the texts of these documents and reveal the activities of Alexander Ivanovich as a financier and composer. They also briefly characterize his Third Symphony, the publication of which is discussed in these letters.

**Keywords:** Alexander III, Alexander I. Vyshnegradsky, Board of Trustees, autographs, letters, symphony.

В статье рассказывается об обнаруженных в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории письмах Александра Ивановича Вышнеградского, ошибочно атрибутированных как письма его сына, композитора-авангардиста Ивана Вышнеградского. Приводятся тексты этих документов, раскрывается деятельность Александра Ивановича как финансиста и композитора, кратко характеризуется его Третья симфония, об издании которой идет речь в данных письмах.

**Ключевые слова:** Александр III, А. И. Вышнеградский, Попечительный совет, автографы, письма, симфония.

фониях [4, 5, 6]. Во-вторых, при всей схожести подписей, четко «И. Вышнеградский» читается только в первом письме, в остальных же, написанных менее разборчиво, инициал ближе к букве «А».

Приведем расшифрованные тексты всех документов.

### Письмо 1<sup>1</sup>

Прошу Попечительный Совет<sup>2</sup> рассмотреть мои сочинения (3 Preludes, Op. 13<sup>3</sup>) и если найдет возможным, напечатать их.

3 мая 1916 г.  
И. Вышнеградский  
Николаевская 14, кв. 10  
тел. 432–92

### Письмо 2<sup>4</sup>

Петроград, 5-го мая 1916 г.  
Попечительному Совету для поощрения русских композиторов и музыкантов, здесь. Милостивые государи, вследствие личных переговоров с Н. В. Арцыбушевым<sup>5</sup>, имею честь препроводить при

<sup>1</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4353. Л. 49. Автограф (черная тушь).

<sup>2</sup> Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов — учрежденное М. П. Беляевым (1836–1904) музыкальное общество, созданное для вручения премий имени М. И. Глинки. В первый состав Совета, который назначил сам меценат, вошли Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и А. К. Глазунов.

<sup>3</sup> Вероятно, речь идет об опубликованных в 1916 г. издательством М. П. Беляева под опусом 2 двух прелюдиях, созданных, предположительно, в 1914–1915 гг.

<sup>4</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4353. Л. 50. Машинопись, подпись — автограф.

<sup>5</sup> Николай Васильевич Арцыбушев (1858–1937) — председатель (с 1907 г.) Попечительного Совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, товарищ председателя (с 1910 г. — председатель) Петербургского отделения ИРМО. С 1920 г. руководил издательством М. П. Беляева в Париже.

сем в рукописи партитуру моей 3-й симфонии, четырех-  
ручное переложение которой будет доставлено мною  
в течение 6 месяцев.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

### Письмо 3<sup>6</sup>

Петроград, 15-го июля 1916 г.

Попечительному Совету для поощрения  
русских композиторов и музыкантов, здесь.  
Милостивые государи, при сем имею честь возвратить  
исправленную мною корректуру второй части моей  
третьей симфонии.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

### Письмо 4<sup>7</sup>

Петроград, 3 октября 1916 г.

В Попечительный Совет для поощрения русских  
композиторов и музыкантов, здесь.  
Николаевская, 50.

Милостивые государи, при сем имею честь возвратить ис-  
правленную мною корректуру 1-й части моей симфонии.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

### Письмо 5<sup>8</sup>

Петроград, 3 октября 1916 г.

В Попечительный Совет для поощрения русских  
композиторов и музыкантов, здесь.  
Николаевская, 50.

Милостивые государи, при сем имею честь возвратить ис-  
правленную мною корректуру IV-й части моей симфонии.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

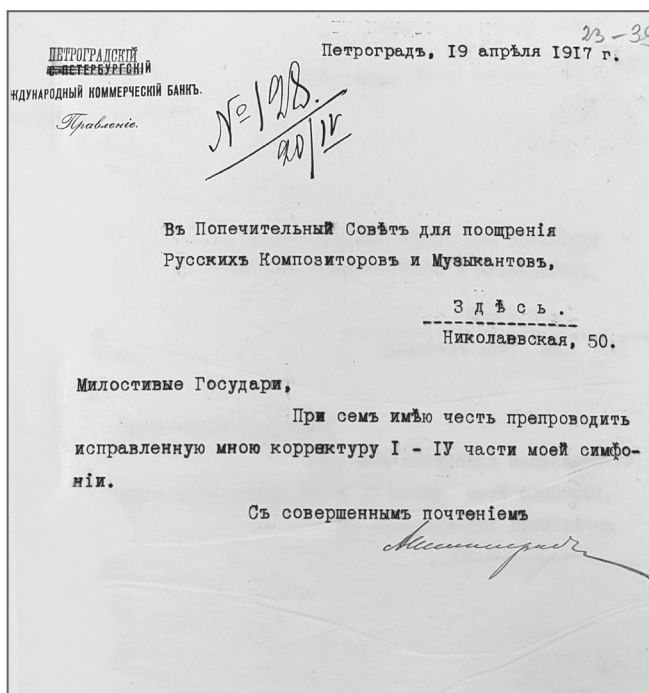
### Письмо 6<sup>9</sup>

Петроград, 11-го января 1917 г.

В Попечительный Совет для поощрения русских  
композиторов и музыкантов, здесь.  
Николаевская, 50.

Милостивые государи, при сем возвращаю исправлен-  
ную мною корректуру моей симфонии и покорнейше  
прошу прислать мне ещё один экземпляр.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.



Письмо А. И. Вышнеградского Попечительному совету  
от 19 апреля 1917 года. НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4343. Л. 49

### Письмо 7<sup>10</sup>

Петроград, 28-го января 1917 г.

В Попечительный Совет для поощрения русских  
композиторов и музыкантов, здесь.  
Николаевская, 50.

Милостивые государи, при сем возвращаю исправлен-  
ную мною корректуру III и IV части моей симфонии.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

### Письмо 8<sup>11</sup>

Петроград, 19 апреля 1917 г.

В Попечительный Совет для поощрения русских  
композиторов и музыкантов, здесь.  
Николаевская, 50.

Милостивые государи, при сем имею честь препрово-  
дить исправленную мною корректуру I–IV части моей  
симфонии.

С совершенным почтением А. Вышнеградский.

<sup>6</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4353. Л. 52. Машинопись, подпись — автограф (на официальном бланке Петроградского международного коммерческого банка).

<sup>7</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4353. Л. 53. Машинопись, подпись — автограф (на официальном бланке Петроградского международного коммерческого банка).

<sup>8</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4353. Л. 54. Машинопись, подпись — автограф (на официальном бланке Петроградского международного коммерческого банка).

<sup>9</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4343. Л. 6. Машинопись, подпись — автограф.

<sup>10</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4343. Л. 48. Машинопись, подпись — автограф (на официальном бланке Петроградского международного коммерческого банка).

<sup>11</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 4343. Л. 49. Машинопись, подпись — автограф (на официальном бланке Петроградского международного коммерческого банка).



Изучение материалов Отдела рукописей показало, что здесь хранятся и подлинные нотные автографы Александра Вышнеградского, а именно несколько копий и корректур партитуры его Третьей симфонии (о которой, очевидно, и шла речь в приведенных письмах). Почерк, которым записаны текстовые ремарки в нотах, совпадает с начертанием букв, представленных в рукописных документах.

Кто же такой Александр Иванович Вышнеградский?

Отец будущего композитора-авангардиста родился в 1867 году в семье ученого-механика, в дальнейшем ставшим министром финансов, Ивана Алексеевича Вышнеградского<sup>12</sup>. Он окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета в 1889 году, в 1897–1905 гг. был вице-директором Особенной канцелярии по кредитной части Министерства финансов, в 1906-м вышел в отставку. Параллельно с этим, в 1902–1910 гг. А. И. Вышнеградский работал в качестве представителя Министерства финансов, был членом правления Русско-Китайского банка; в 1906–1917 гг. — директором-распорядителем и членом правления Санкт-Петербургского (позже Петроградского) международного коммерческого банка (это объясняет, почему ряд писем был напечатан на бланке организации), а также председателем и членом правлений ряда крупных металлургических, машиностроительных, военных и нефтяных предприятий. После Октябрьской революции, в декабре 1917 года Вышнеградский был арестован, содержался в Петропавловской крепости, в 1918 году был освобожден, после чего эмигрировал во Францию. Там он был одним из руководителей Парижского отделения Петроградского международного банка, участвовал в работе Комитета представителей русских коммерческих банков, был членом Российского финансового, торгового и промышленного союза<sup>13</sup>.

В то же время Александр Иванович всерьез увлекался музыкой и был известен как композитор-любитель, автор четырех симфоний, симфонических поэм и других сочинений. Судя по всему, писал он достаточно профессионально, так как его произведения полу-

чили признание и исполнялись в концертах: 7 января 1910 года на Восьмом общедоступном концерте Санкт-Петербургского отделения ИРМО в Большом зале консерватории была исполнена его Сюита для большого оркестра, а 25 октября 1910-го — симфоническая поэма «Чёрная».

Кроме того, А. И. Вышнеградский был членом дирекции Петроградского отделения ИРМО и даже получил в подарок от А. К. Глазунова партитуру его Восьмой симфонии ор. 83<sup>14</sup> с написанными на титульном листе карандашом нотным фрагментом и дарственной надписью: «Дорогому Александру Ивановичу Вышнеградскому от душевно преданного автора сего хитросплетения»<sup>15</sup>.

Следует сказать и несколько слов о Третьей симфонии<sup>16</sup>. С первых же страниц она привлекает внимание своей оркестровкой: расширяя группу деревянных духовых, композитор дополнительно включает 3 флейты пикколо, английский рожок, третий кларнет, контрфагот. Вышнеградский активно пользуется различными тембрами, отдавая темы разным инструментам, таким образом всякий раз меняя их характер. В драматургии и содержании частей слышна опора на принципы русского эпического симфонизма, с его неспешностью, картинностью, отсутствием острых драматических столкновений. Симфония состоит из четырех частей, три из которых написаны в медленных темпах. В первой части (Largo) мы слышим певучую степенную тему (она станет главной темой симфонии), звучащую сначала у валторны соло, затем у трубы соло, постоянно развивающуюся и набирающую мощь. Вторая (Andante) — еще более мягкая по своему характеру, с нежными накатами волн и волшебн-окутывающими переливами арфы и челесты. Третья часть (Allegro) своим устремленным движением и неожиданными ритмическими акцентами напоминает скерцо, средний раздел которого, с одной стороны, возвращает к образам первой части с ее выразительной певучей темой, а с другой — усиливает стремительный характер третьей части за счет ускорения темпа (теперь это *presto*) и восходящего, «взлетающего» движения в самой мелодии и в ба-

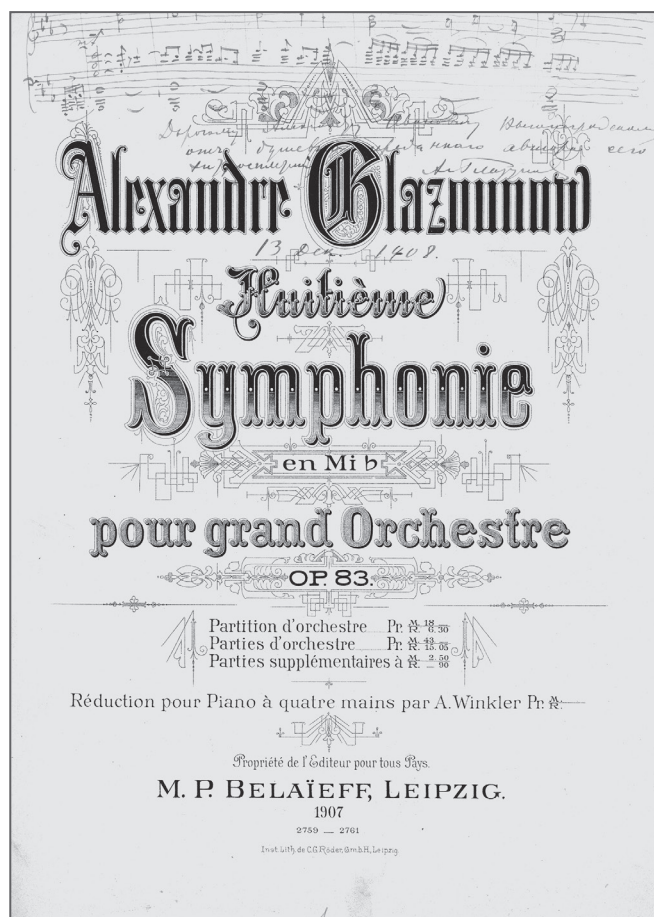
<sup>12</sup> В воспоминаниях, предположительно принадлежащих Е. Менжинскому, товарищу и однокласснику И. А. Вышнеградского, отмечается, что «Ваня Вышнеградский — сын известного тогда финансиста А. И. Вышнеградского и внук знаменитого при Александре III министра финансов И. А. Вышнеградского», а также то, что он [Иван] был очень музыкален, «как и его отец». См.: [3, с. 33].

<sup>13</sup> См. об этом: [1, 5].

<sup>14</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 7415. Издание Leipzig: М. Р. Belaïeff, 1907.

<sup>15</sup> Данный экземпляр поступил в собрание Научной музыкальной библиотеки консерватории в 2001 году. В издание вложено письмо бывшей владелицы Н. В. Купиной с описанием истории появления партитуры в личном архиве. Приведем его полный текст: «Историю появления оркестровой партитуры симфонии Mi» Ор. 83 г. Глазунова А. К. в нашем доме я могу прояснить лишь предположительно, т. к. все архивы и дневники исчезли в мрачные времена 37-х годов. По словам моей матери, Л. В. Глушковой, в начале 20-х годов в течение трех лет у них в семье жил и давал уроки фортепианной музыки профессор консерватории Николай Иванович Рихтер. В доме всегда было много музыки, приходили ученики Н. И. Рихтера. Со своим лучшим учеником Вяч. И. Витковским Н. И. Рихтер давал концерты для двух роялей. В Народном доме (к/т «Великан») все оперные спектакли шли под аккомпанемент двух роялей (Рихтер, Витковский), режиссер Марджанов. Вполне возможно, что Н. И. Рихтер был обладателем раритета и впоследствии подарил его семье Глушковых. Другой возможный вариант заключается в следующем. Моя матушка, Л. В. Глушкова до и после войны участвовала в оперных спектаклях в Доме Ученых им. Горького вместе с внуком Н. А. Римского-Корсакова — Георгием Михайловичем Римским-Корсаковым. Они были дружны, и Г. М. Римский-Корсаков посвятил маме некоторые свои сочинения, которые я передала в Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова. Вполне вероятно, что вместе с посвящениями моей маме и была передана партитура. Февраль 2001 г. Купина Н. В.»

<sup>16</sup> НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 5246. Корректурный экземпляр с пометами А. И. Вышнеградского (простой и красный карандаши).



Титульный лист партитуры Восьмой симфонии А. К. Глазунова.  
НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 7415

Страница партитуры Третьей симфонии А. И. Вышнеградского.  
НИОР НМБ СПбГК. Инв. № 5246

су. В финале (Andante) в новом воплощении возвращается главная тема первой части: на этот раз она звучит у струнных, но не на фоне статичных тянущихся аккордов, а постоянно движущейся музыкальной ткани, как будто возобновляется идея нарастающей мощи, заложенной в самом начале. В произведении ощутимо влияние композиторского стиля А. К. Глазунова, вероятно, оба находились не только в служебных, но и приятельских отношениях.

Имя А. И. Вышнеградского встречается и в нескольких документах Глазунова. Так, в коллективной телеграмме, отправленной А. Н. Скрябину участниками юбилейного симфонического концерта в честь 25-летия Русских симфонических концертов и издательства М. П. Беляева, наряду с подписями Глазунова, Лядова,

Кюи и других выдающихся личностей, имеется и фамилия Вышнеградского, что свидетельствует об их сотрудничестве и участии в общих проектах [2, с. 346–347]. В одном личном письме композитора А. И. Вышнеградский упоминается, в частности, как отец И. А. Вышнеградского, который передал Александру Константиновичу письмо: «Дорогой Александр Афанасьевич<sup>17</sup>! Получив твоё письмо, переданное мне сыном А. И. Вышнеградского, я так был тронут...» [2, с. 361].

Изучение материалов, хранящихся в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории позволило прояснить некоторые страницы жизни, связывающие крупнейшего мастера эпического симфонизма А. К. Глазунова и выдающегося финансиста, талантливого композитора-любителя А. И. Вышнеградского.

### Литература

1. Вышнеградский Александр Иванович // Советская историческая энциклопедия: в 16 т. Т. 3: Вашингтон – Вячко. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 916–917.
2. Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания / сост. М. А. Ганина. М.: Музгиз, 1958. 552 с.
3. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / ред.-сост. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польдяева. М.: Композитор, 2001. 320 с.

<sup>17</sup> Спендиаров Александр Афанасьевич (1871–1928) — композитор, дирижер.

4. Лосева С. Н. Микрохроматика в творчестве И. Вышнеградского: синестетический аспект исследования // Университетский научный журнал. 2019. № 44. 76–79.
5. Jedrzejewski F. Ivan Wyschnegradsky et la Musique microtonale: These pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris. Université Paris I — Pantheon-Sorbonne U. F. R. Arts Plastiques, 2000. URL: <https://theses.hal.science/tel-02902282/document> (дата обращения: 11.04.2024).
6. Wielgosz J. Ivan Vishnegradsky and the Aesthetics of Russian Futurism: a Thesis submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Bachelor of Music (Performance Honours) / Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, 2013. URL: [https://www.academia.edu/22641735/Ivan\\_Vishnegradsky\\_and\\_the\\_Aesthetics\\_of\\_Russian\\_Futurism](https://www.academia.edu/22641735/Ivan_Vishnegradsky_and_the_Aesthetics_of_Russian_Futurism) (дата обращения: 16.04.2024).

## Irina POPOVA, Julia CHIZHOVA Singers from the village of Pokrovtsy of the Seltinsky district, Udmurtia

The article is dedicated to two remarkable songwriters from among the Russian oldtimers of Udmurtia — Nina Iosifovna Vorozhtsova and Nina Pavlovna Tulkina, native residents of the village of Pokrovtsy of the Seltinsky district. The work is based on the audio and video recordings from the folklore expeditions of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The recordings offer excellent samples of lyrical, round dance and folk songs showcasing the local singing tradition. The recordings are stored in the Archive of the Anatoly M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the St. Petersburg Conservatory.  
**Keywords:** musical folklore, performers, old-timers, Udmurtia.

## Ирина ПОПОВА, Юлия ЧИЖОВА Песенницы из д. Покровцы Селтинского района Удмуртии

Статья посвящена двум замечательным песенницам из числа русских старожилов Удмуртии — Ворожцовой Нине Иосифовне и Тюлькиной Нине Павловне, уроженкам деревни Покровцы Селтинского района. В ходе фольклорных экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова от этого дуэта были записаны прекрасные образцы лирических, хороводных и подблюдных песен, воссоздающие звуковой образ местной певческой традиции. Работа основана на экспедиционных звуко- и видеозаписях, хранящихся в Архиве Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории.  
**Ключевые слова:** музыкальный фольклор, песенницы, старожилы, Удмуртия.

Традиционная культура Удмуртской Республики в силу географического положения региона и полиэтнического состава населения (северные и южные удмурты, русские старожилы, татары) давно привлекла внимание многих исследователей, в том числе этномузыкологов. В последние три десятилетия здесь неоднократно пролегли маршруты фольклорно-этнографических экспедиций различных научных и учебных заведений России. По большей части исследователей интересовала традиционная культура удмуртов, тогда как записи русского фольклора немногочисленны. Отметим основные труды: сборники И. К. Травиной [9] и А. Г. Татаринцева [8], работы С. В. Стародубцевой [6; 7], публикации В. Г. Бол-

дыревой [1; 2], диссертация и статьи Е. А. Складовой [3; 4; 10]. В совокупности в обозначенных публикациях представлен музыкальный фольклор северных районов республики, в то время как образцы из западной части — Селтинского и Увинского районов — практически отсутствуют<sup>1</sup>. Основным источником сведений о русском репертуаре данной зоны являются дипломные работы выпускников Республиканского музыкального колледжа (г. Ижевск) В. В. Ардашевой (2005) и Ю. С. Чижовой (2021), выпускная квалификационная работа студентки Санкт-Петербургского института культуры М. Г. Берестовой (2014), а также личные записи Ю. С. Чи-

<sup>1</sup> Образцы поэтических текстов опубликованы в сборнике А. Г. Татаринцева [8], но без нотаций.





Нина Иосифовна Ворожцова (слева)  
и Нина Павловна Тюлькина (справа).  
Фото И. В. Корольковой. 2022 год

жовой из сс. Селты, Валамаз и Копки, д. Новая Монья Селтинского района.

Цель настоящей публикации состоит в характеристике местной певческой традиции русских старожилов на примере записей, выполненных от дуэта — Ворожцовой Нины Иосифовны (1937 г. р.) и Тюлькиной Нины Павловны (1939 г. р.) — уроженок д. Покровцы Селтинского района Удмуртии<sup>2</sup>.

Основная задача первой экспедиции (2019)<sup>3</sup> состояла в сборе фольклора и этнографии обряда осеннего ряженья Пöртмаскон у проживающих на территории Селтинского района представителей субэтнической группы удмуртов-калмезов. Вместе с тем в полевых материалах представлены и образцы иных жанров удмуртского и русского фольклора. В частности, от русского населения был зафиксирован обширный пласт хороводных и лирических песен, народные инструментальные наигрыши.

Во второй экспедиции (2022)<sup>4</sup> территория обследования была расширена за счет выездов в соседний Увинский район, решались вопросы фиксации хореографического движения, уточнялись данные о контексте исполнения фактов фольклора, фиксировался разнообразный состав жанров и более полный репертуар местной традиции.

Еще в 2019 году в д. Новая Монья Селтинского района участники экспедиции познакомились с Ниной

Павловной Тюлькиной, родом из д. Покровцы. Сольно и в составе ансамбля она исполнила ряд хороводных и лирических песен, рассказала о летних гуляньях (на Троицу и Петровки), зимних играх и вечерках. В экспедиции 2022 года участники узнали, что в с. Удугучин Увинского района проживает ее подруга детства, Нина Иосифовна Ворожцова. Оказалось, что обе Нины, не будучи родственницами, в девичестве носили одну и ту же фамилию Кислухины. В юности они часто пели вместе на деревенских праздниках и владели общим певческим репертуаром.

По инициативе собирателей была организована встреча двух певиц, результатом которой стала запись качественного ансамблевого звучания и даны комментарии к исполняемым песням, зафиксированы рассказы о календарных и свадебных обрядах их Родины. В совокупности полевой материал позволил сформировать объемное представление об исполнительском стиле и многоголосном звучании песен местных старожилов.

Основу репертуара дуэта составляют хороводные песни и традиционная песенная лирика, единичными примерами представлен календарный фольклор. В целом, данные песенные жанры характерны для северо-запада Удмуртии, где проживает большая часть русского населения республики. Ведущее положение в местной фольклорной традиции занимают летние (в основном, троичские) и зимние (святочные) хороводы.

<sup>2</sup> Работа основана на материале двух экспедиций Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее СПбГК).

<sup>3</sup> Записи хранятся в Архиве Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории (далее ФЭЦ СПбГК). Коллекция № 344. Состав экспедиции 2019 г.: И. В. Королькова (руководитель, доцент СПбГК), В. В. Базилевских (студентка СПбГК), Е. А. Софронова (старший сотрудник музея «Лудорвай» г. Ижевск), Ю. С. Чижова (студентка Республиканского музыкального колледжа, г. Ижевск).

<sup>4</sup> Архив ФЭЦ СПбГК. Коллекция № 362. Состав экспедиции 2022 г.: И. В. Королькова (руководитель, доцент СПбГК), И. С. Попова (руководитель, профессор СПбГК), В. В. Базилевских (магистрант Академии русского балета им. А. Я. Вагановой), И. В. Бехтерева, О. А. Тройникова и Ю. С. Чижова (студенты СПбГК).

Пример 1

«Ой, как с-па синему с-па морюшку», хороводная

$\text{♩} = 66$

1. Ой, как с-па си-не - му с-па мо-рю-шку ка-ра-бли - чек бе-жит, он бе-жит так и бе - жит, все-му го-ра-ду спе - шит.

2. Ох, ва ка-ра-бли - чке Ва-ню-шень-ка спа-гу - ли - ва-ет, ва зван-ча-ты-е ва гу-сельцы ва-зы - гри-ва - ет.

3. Ох, ра-зы-грай-тесь, гу - сли мас-ли-вы се-во - дня при мне, вы се-во - дня при мне, при И-ва-не-са-ка - ле.

Пример 2

«Мамашен(и)ка бранитца», лирическая

$\text{♩} = 66$

1. Ма - ма - ше - н(и) - ка бра - нит - ца, за - чем доч - ка, ой да грус - на.

5. Не смей - ся злой ко - вар - най, не смей - ся, ой да на - до мной.

6. Гас - подь те - бя на - ка - жет нес - час - на - ю да судь - бой.

От дуэта были записаны яркие образцы летних хороводов: «Ой, как с-па синему с-па морюшку» (круговой), «Загадаем семь загадок» (водят «рядами» на Троицу), «Завивайся, плетень» (орнаментальный с элементами разыгрывания, приурочен к Троице) и др.

Хоровод «Ой, как с-па синему с-па морюшку»<sup>5</sup> исполнялся «во весь голос», в кругах с большим количеством участников (до пятидесяти человек). Сюжет и напев песни относятся к категории общерусских. Типовая песенная строфа организована по принципу темпового контраста (медленно-быстро), расширена за счет внутрислоговых распевов (пример 1). Напев данного хоровода является характерным примером многоголосия ленточного типа, где голоса движутся параллельными терциями, иногда расходясь в квинту или кварту, а в конце строфы соединяясь в унисон. Этот способ согласования голосов фактуры преобладает в мест-

ной традиции; он встречается не только в хороводных, но и в других песенных жанрах.

Показательной страницей репертуара дуэта выступают лирические песни, контекст бытования которых связан с традиционными застольями, в том числе в годовые праздники. Все зафиксированные сюжеты имеют литературную образно-поэтическую основу, а варианты этих текстов известны в иных традициях, в том числе урало-сибирского региона. Один из примеров селтинской лирики — песня «Мамашен(и)ка бранитца»<sup>6</sup> (тематика текста — отношения молодца и девицы, несчастливая любовь). В исполнении дуэта сохраняются все канонические стиливые черты старожильской лирики: выделенный сольный декламационный запев, отделяемый от основной части музыкально-поэтической строфы длительной остановкой и глубокой цезурой с последующим глиссандирующим сбросом (пример 2).

<sup>5</sup> ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 362-V015-49. Место записи: с. Удугучин, Увинский р-н, Удмуртская Республика, 08.08.2022. Исп.: Н. И. Ворожцова, Н. П. Тюлькина. Запись: И. В. Королькова, В. В. Базилевских, И. В. Бехтерева, О. А. Тройникова, Ю. С. Чижова.

<sup>6</sup> ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 362-V015-80. Место записи, дата, исполнители и участники см. сноску 5.

Исполнительский стиль дуэта привлекает удивительной слаженностью, балансом в слиянии голосов, гармоничностью сочетания тембров. Голоса песенниц звучат стройно, дополняя друг друга. В роли запевалы чаще всего выступает Нина Иосифовна. Ее манера исполнения характеризуется рельефностью и непрерывным варьированием, обновлением музыкальной ткани. Обладая насыщенным грудным тембром, Нина Иосифовна всегда ведет партию основного (нижнего) голоса. Нина Павловна, напротив, поет очень легко и в высокой тесситуре, умело подстраивая к основному голосу верхний подголосок. В процессе исполнения певицы чутко реагируют на любые темповые и динамические нюансы, достигая высокого качества ансамблевого взаимодействия.

В последние годы во многих регионах страны, в частности, в Удмуртии, собирателям все реже удается фиксировать многоголосное звучание традиционной

лирики. Например, в сборнике С. В. Стародубцевой [5] образцы этого жанра представлены исключительно в одноголосном исполнении, что не позволяет составить адекватное представление о певческом стиле и включить этот материал в исполнительскую практику. Дуэт Нины Иосифовны Ворожцовой и Нины Павловны Тюлькиной стал настоящим открытием для участников экспедиции Санкт-Петербургской консерватории 2022 года. Благодаря совместному пению с юных лет, у деревенских певиц сложился общий репертуар и певческий стиль, типичный для местной традиции. Выразительность многоголосия, гибкость голосоведения, рельефность фактуры и другие факторы делает записи дуэта поистине бесценными для понимания облика данной локальной фольклорной традиции. Зафиксированные образцы послужат отличным материалом для дальнейшего изучения местной певческой традиции Селтинского района Удмуртии.

### Литература

1. Болдырева В. Г. Межэтнические связи в русском свадебном обряде на территории Среднего Прикамья // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 2. Ч. 1. С. 40–43.
2. Болдырева В. Г. Опыт исследования традиций поздне-переселенческих групп русского населения на территории Удмуртии // III Всероссийский конгресс фольклористов (Москва, 3–7 февраля 2014 г.): сб. науч. ст.: в 5 т. Т. 4: Российская фольклористика в XXI веке. Перспективы развития / сост. В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова. М.: б. и., 2019. С. 414–419.
3. Слярова Е. А. Музыкальный фольклор в календарных обрядах русских старожилов Удмуртской Республики: автореф. дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГК, 2015. 26 с.
4. Слярова Е. А. О некоторых итогах фольклорно-этнографических исследований традиций русских старожилов Удмуртии // Экспедиция в традицию: сборник материалов по традиционной русской культуре Волго-Камского региона [...] / авт. вступ. ст. В. Г. Болдырева, И. В. Третьякова. Сарапул: Сарапульская типография, 2019. С. 12–17.
5. Стародубцева С. В. «Ох, распечальное мое сердечко...» (песни из репертуара Н. Е. Власовой). Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. Вып. 1. 226 с.
6. Стародубцева С. В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья. Ижевск: УИИ ЯЛ УрО РАН, 2001. 421 с.
7. Стародубцева С. В. «Цикличность» в русской хороводной традиции Камско-Вятского междуречья // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. И. М. Нуриева. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2002. С. 229–249.
8. Татаринцев А. Г. Русский фольклор Удмуртии. Ижевск: Удмуртия, 1990. 368 с.
9. Травина И. К. Русские народные песни родины П. И. Чайковского. М.: Советский композитор, 1978. 192 с.
10. Хороводная традиция русских старожилов Удмуртской Республики. URL: <https://www.culture.ru/objects/497/khorovodnaya-tradiciya-russkikh-starozhilov-udmurtskoi-respubliki> (дата обращения: 22.04.2024).



## “The Musical journalist” – 2023: results

A collection of fragments of works by prize winners of the Fourth “The Musical journalist” review competition held within the XXXIII International musical festival “Earth of Children”. The winners’ works are dedicated to the opening concert, musical productions and anniversary concerts in memory of Leningrad composers Isaac Schwartz and Georgy Firtich.  
**Keywords:** “Earth of Children”, festival, competition, St. Petersburg Composers’ Union.

## «Музыкальный журналист» – 2023: итоги

Публикация фрагментов работ лауреатов IV конкурса рецензий «Музыкальный журналист», прошедшего в рамках XXXIII Международного музыкального фестиваля «Земля детей». Работы победителей посвящены концерту-открытию, постановкам мюзиклов и юбилейным концертам памяти ленинградских композиторов Исаака Шварца и Георгия Фиртича.  
**Ключевые слова:** «Земля детей», фестиваль, конкурс, Союз композиторов Санкт-Петербурга.

Международный музыкальный фестиваль «Земля детей» — событие, которое проходит ежегодно уже более тридцати лет. Оно поистине удивительно: дети исполняют музыку петербургских композиторов, созданную ими совсем недавно. Организатором фестиваля с момента его основания стал Ленинградский Союз композиторов, а художественным руководителем с 2019 года является композитор, доцент Санкт-Петербургской консерватории Евгений Викторович Петров. Перед концертами в залах царит приятное волнение: ребята в сценической одежде готовятся к выступлениям, повторяют произведения, общаются, шутят. Среди зрителей — группа поддержки в виде родителей и композиторы, которые ждут, когда со сцены зазвучит их музыка. Выступления детей смотрятся очень по-разному: иногда робко, иногда сосредоточенно, а иногда с особым воодушевлением. Участие в этом масштабном проекте позволяет им не только широко и многогранно проявить себя в творчестве, но и серьезно расширить музыкальный кругозор, познакомиться с сочинениями петербургской композиторской школы. Разнообразные по тематике события делают фестиваль настоящим праздником детства, в котором каждый может получить частичку счастья.

### I премия

Номинация «Впечатления» (категория «Юниор»)

**Елизавета ФАТИНА.** Ленинградский областной колледж культуры и искусства (преподаватель Н. Э. Шмидт)

Среди множества представленных мероприятий в рамках фестиваля «Земля детей» мюзикл Сергея Плешака «Снежная королева» (либретто Н. Голя) в исполнении театра «Chorus» (руководитель Н. Никонова) произвел на меня самое сильное впечатление. Показ состоялся 21 октября 2023 года в зале Лицея искусств «Санкт-Петербург». Огромный спектр эмоций, яркие, насыщенные сцены, наполненные разнообразием красок и мыслей. При смене контрастных действий единая общая идея и целостность музыкально-драматургической ткани сохранялась до конца, интригуя зрителя, завораживая его сказочным сюжетом. Внимание привлекали яркость цветов, объемность движений, ясность расставленных акцентов создавала четкое понимание главного и второстепенного. Концепция постановки и цветовые решения, я думаю, были рассчитаны именно на детскую публику, но любой взрослый тоже с удовольствием смотрел и слушал это чудесное творение. Композитор подарил каждому герою свой лейтмотив,



Руководитель фестиваля композитор Евгений Петров. Фото Е. Горбуновой

который сопровождал его на протяжении всего произведения, эпизодически варьируясь и насыщаясь новыми оттенками. Музыка разливалась волшебством интонаций, неся в себе множество образов, силуэтов и форм. Качество исполнения артистами своих партий было очень достойным! Кроме своих вокальных возможностей, они демонстрировали и хореографические. Я считаю, что артисты были идеально подобраны и по голосам, и по актерским данным. Звонящие перебивы тембра Герды, статичность заколдованного Кая, звучание бездушного холода при появлении Снежной Королевы, стальной кровожадный надрыв в интонациях старой Разбойницы — все это тесно связано с художественным замыслом произведения. На просмотре я сопереживала всем героям, думая о тексте, рассматривая декорации, уделяя большое внимание игре артистов. Я всматривалась в мимику и амплитуду жестов исполнителей и чувствовала, что за этим кроется сказка.

Кульминацией мюзикла «Снежная королева», как в любой сказке, стала победа Добра над Злом. Сюжет учит быть храбрым, идя ради дорогих и любимых людей до конца, ведь никакой лед не сможет заморозить настоящую любовь и человечность.

## II премия

Номинация «Впечатления» (категория «Юниор»)

**Любовь КОРЕНЕВСКАЯ.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Васильева)

Театр «Chorus» — сравнительно молодой театр: в этом году ему исполнилось 11 лет. А 8 лет назад и мне посчастливилось играть в его спектаклях «Снежная королева» и «Золушка». Сейчас, наблюдая за представлением из зрительного зала, я живо вспомнила атмосферу подготовки к спектаклю, репетиции и само выступление, всегда заканчивающееся бурными аплодисментами.

В ожидании представления в зале царила шумная и оживленная атмосфера. Появился ведущий — известный композитор и художественный руководитель фестиваля «Земля детей» Евгений Викторович Петров. «Кто любит музыку? Кто любит театр? Кто любит детей?» — спрашивал он... На эти вопросы зал воодушевленно отвечал хором. Зазвенели колокольчики, и спектакль начался!

В жанре мюзикла музыка тесно связана с движением и танцем. Спектакль Сергея Плешака «Снежная





Сцены из мюзикла  
С. В. Плешака  
«Снежная королева».  
Лицей искусств  
«Санкт-Петербург».  
21 октября  
2023 года  
Фото Г. Бограчёвой





Сцена из детской оперы А. И. Габитовой «Маленькая опера про большого кита». Зал Центрального военно-морского музея имени императора Петра Великого. 21 октября 2023 года. Фото Г. Бограчёвой

королева» как раз начинается со сцены, где маленькие тролли выбегают со всех углов зала. Главный герой — Герда (Мария Рябова) — постоянно выступает в диалоге с хором, который присутствует в каждом номере. Это и играющие дети, и цветы, указывающие путь, и разбойники, и свита Снежной Королевы. Как же украшают спектакль оригинальные костюмы! Обилие и разнообразие тематического материала превращает прослушивание музыки в пир искушенных меломанов. Сказка, рассказанная композитором, имеет некоторые расхождения с историей Андерсена. Например, в мюзикле отсутствуют такие персонажи, как старушка-колдунья, принц и принцесса, лапландка и финка, но появляются девочки-цветы, указывающие дорогу Герде. Яркая, красочная инструментовка привносит в музыку элементы звукоизобразительности, так как некоторые инструменты закреплены за определенными событиями и образами. Так, в сцене с разбойниками скрипка исполняет солирующую партию, она озорно и «залихватски» подыгрывает веселым персонажам. Лейттембр флейты звучит в номерах, связанных с Гердой и ее поисками Кая: нежная и печальная музыка словно олицетворяет собой надежду маленькой девочки. В номерах, связанных со злыми троллями, Снежной Королевой и ее свитой, активно используются ударные инструмен-

ты: ксилофон, шейкер, тарелки, гонг, усиливающими холодное и пугающее ощущение от происходящего. Спектакль, несомненно, произвел сильное впечатление на зрителей, они долго благодарили артистов громкими аплодисментами.

## II премия

Номинация «Статьи» (категория «Юниор»)

**Мария ПЕМБЕДЖАН.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Васильева)

«Земля детей» — один из самых многогранных детских музыкальных фестивалей, представляющий практически все виды искусства, которые объединены музыкой. Очень важно юным артистам проявить себя, а публике познакомиться с новыми талантами, только начинающими свой большой путь в мире искусства. Как радостно видеть так много одаренных детей, по-настоящему живущих своим делом и вдохновленных музыкой!

21 октября в Центральном военно-морском музее имени императора Петра Великого торжественным концертом «Сказки морской столицы» ознаменовалось открытие XXXIII Международного музыкального фести-

валя «Земля детей». Наблюдать за выступлениями детей всегда очень волнительно. Исполнение музыки совсем еще юными талантливыми ребятами вряд ли смогут кого-то оставить равнодушным, ведь именно дети обладают той искренностью и простотой, которой иногда так не хватает «серьезным» взрослым. Еще задолго до начала концерта в зале практически не осталось пустых мест. Атмосфера была очень трепетная: публика с большим вниманием слушала каждого артиста, тепло их принимала и поддерживала бурными аплодисментами. Несомненно, каждый номер был запоминающимся, но самым необычным было выступление детского оперного театра «Strekazza». Это особое явление в нашем городе: в Санкт-Петербурге больше нет оперных театров, где исполнители — дети дошкольного и раннего школьного возраста. Постановка «Маленькой оперы про большого кита» молодого петербургского композитора Анжелики Габитовой представляла собой настоящее театральное костюмированное оперное действие с ансамблевым сопровождением (фортепиано и виолончель) в форме рондо, где рефреном стали общие хоры, а эпизодами — сольные номера. Красочные декорации, яркие костюмы и реквизит сделали сами дети. Юные артисты театра очень волновались, но как только вышли на сцену, то сразу преобразились и с профессионализмом взрослых актеров показали публике свою сказку.

Во втором отделении исполнялись разные сочинения, объединенные темой моря и Северной столицы, многие из них являлись плодом творчества юных композиторов и впервые были представлены публике. В завершении концерта в исполнении Концертного хора вокально-хоровой студии «Голос» прозвучала песня «Наш Петербург» (ее автор — художественный руководитель фестиваля Евгений Викторович Петров), ставшая негласным детским гимном Санкт-Петербурга.

## II премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Юлия ГУСЕВА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

Уже совсем скоро зазвучат хорошо знакомые, любимые мелодии, вплетенные в истории судеб многих поколений людей нашей страны; будут исполнены замечательные песни и романсы, написанные композитором и его современниками — Высоцким, Окуджавой, Камбуровой — для спектаклей и кинофильмов о романтике прошлого, любви, дружбе, смелости и отваге; зал наполнится атмосферой давно забытого праздника, дети познакомятся с удивительной музыкой Исаака Шварца, люди старшего поколения ненадолго вернутся в прошлое и окунутся в воспоминания юности...

И вот начался концерт, приуроченный к 100-летию со дня рождения композитора Исаака Шварца, зал на-

полнила проникновенная, полная драматизма и лирического чувства «Мелодия белой ночи», исполненная юными артистами ансамбля скрипачей «Тутти». Вслед за ними детский хор «Апрель» спел «Балладу о трубахачах» о мальчишеской тайне, мечтах и героических подвигах, а воспитанница этой же школы Мария Телякова (Гатчинская СОШ № 8) выступила в роли очаровательной Изабеллы из кинофильма «Капитан Фракасс» с романсом «Осенний дождик». В концерте приняли участие два фортепианных дуэта: ученицы Дворца творчества юных Анна Веретина и Екатерина Бутырина сыграли пьесу Шварца «Эрмитаж», а Мария Рябова и Владислав Собчук из Лицея искусств — Вальс из балета «Анюта» Валерия Гаврилина. Удивительный по красоте сентиментальный романс об ушедшей любви и утраченном счастье «В нашем старом саду» из кинофильма «Последняя жертва» подарила зрителям ученица Лицея Ника Рожина.

Военно-патриотическая тема, заданная первым из выступавших хоровых коллективов, была продолжена «Балладой о ленинградских мальчишках» (хор мальчиков ГБУ ДО ДДЮТ Фрунзенского района) — особая, родная для каждого петербуржца песня о героических подвигах наших прадедов, многие из которых отдали свои жизни в годы войны, для того чтобы мы просто были сегодня. Затем мальчики исполнили шуточную песню «Море существует для чего?», написанную Исааком Шварцем специально для детского фильма «Капитан» по мотивам «Денискиных рассказов» Виктора Драгунского. А следом за мальчишками вышли девочки — артистки вокального ансамбля ДШИ «Канталия». Обворожительный романс «Качели» из кинофильма «Звезда пленительного счастья», пронзительная песня-драма «До свидания, мальчики» преисполнены в то же время решимостью и мужеством. Да и как иначе можно петь эти автобиографичные, написанные для своих друзей, пронзенные горечью и болью утрат песни на стихи поэта Булата Окуджавы, не понаслышке знавшего о том, что такое война. Вторил им подающий надежды юный вокалист Леонардо Хенер-Мендоза. «Песенка кавалергарда» в его исполнении — это рассказ о юности, первой любви, ценности каждого мимолетного мгновения, потому что «не раздобыть надежной славы, покуда кровь не пролилась»...

В заключение основной части концерта прозвучала песня Окуджавы «Пожелание друзьям». Ее, по старой доброй традиции, пели уже все вместе: дети — участники концерта, их учителя и, конечно же, зрители.

## II премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Александр МОНОСОВ.** Слушатель

Шестнадцатый по счету концерт XXXIII Международного музыкального фестиваля «Земля детей» состоялся в концертном зале Центрального военно-морского

музея имени императора Петра Великого 4 ноября 2023 года, в День народного единства. Среди зрителей были и военнослужащие, принимавшие участие в специальной военной операции. Концерт под названием «Мелодии белой ночи» был посвящен 100-летию со дня рождения Исаака Шварца.

В принципе, для любого россиянина в возрасте «за пятьдесят» к сказанному можно ничего не добавлять: все подробности возникнут перед внутренними зрением и слухом, как составляющие трагической и героической истории нашей страны, как слагаемые ее духовного богатства и культурного наследия. Но для тех, кто родился в России нового тысячелетия, рассказать об этом концерте стоит, потому что это их сверстники выходили на сцену и своими голосами и инструментами давали сегодняшнюю жизнь музыке, написанной задолго до их рождения, выстраивали живой мост из двадцать первого века в двадцатый. Лучшие детские и юношеские коллективы выступили в стенах, хранящих более чем трехвековую славу российского военного флота. Музей стал надежным партнером фестиваля музыки для детей — отныне и, хочется верить, на долгие годы.

...Как может не тронуть душу «Мелодия белой ночи» из одноименного фильма, если она сыграна ансамблем скрипачей «Тутти» (переложение Алёны Чугуновой)? А столь же узнаваемый, как один из музыкальных символов города на Неве, «Эрмитаж», сыгранный фортепианным дуэтом, — верное средство передачи залу просветленно-печального ностальгического настроения. Достоинство смотрелись на сцене ЦВММ и юные солисты-вокалисты: Мария Телякова из Гатчины, исполнившая «Дождик осенний», Ника Рожина из Лицея искусств «Санкт-Петербург» с романсом «В нашем старом саду» и самый именитый, пожалуй, среди участников концерта Леонардо Хенер-Мендоза, очень чистым голосом, с замечательно четким произношением спевший «Кавалергарды, век недолог...».

Ведущая концерта хормейстер Екатерина Сенюшкина в паузах между номерами программы освещала для слушателей страницы жизни композитора-юбиляра. И вновь приходит на ум: эти слова адресованы прежде всего не тем, кому они уже знакомы по давним бумажным источникам, а юным исполнителям и их ровесникам-слушателям. Чтобы они хоть в первом приближении почувствовали, о КАКОМ ВРЕМЕНИ идет речь и ЧТО ТОГДА БЫЛИ ЗА ЛЮДИ. Чтобы они в кои-то веки спросили у старших (в семье, в школе, в учреждениях дополнительного образования...), КАК ЭТО ПРОИСХОДИЛО. Чтобы не прерывалась связь поколений — залог целостности и долговечности нашей общей почвы. Конечно, многократно упоминалось имя Булата Окуджавы — счастливым поворотом судьбы многолетнего соавтора Шварца и, кроме того, сочинителя собственных песен, передававшихся из уст в уста по всей России. Неудивительно, что в концерт была включена пронизанная непреходящей грустью по тем, кто никогда не вер-

нется с поля боя, песня «До свидания, мальчики», она прозвучала до боли актуально, как бы ни хотелось отделаться от такого впечатления. И если была в этой песне надежда, то лишь потому, что ее исполнительницам должно быть суждено увидеть долгое мирное время.

Но не только мелодия Окуджавы соседствовала с сочинениями Шварца в этом концерте. Валерий Гаврилин и Сергей Баневич — два имени из одной со Шварцем эпохи, неотделимые от культурного контекста нашего города. Гаврилинский вальс из балета «Анюта», переложенный композитором для фортепиано в четыре руки, исполнили Мария Рябова и Владислав Собчук (Лицей искусств «Санкт-Петербург»), Концертный хор того же учебного заведения представил публике фрагменты хорового концерта Баневича на стихи Саши Чёрного, а вокально-хоровой ансамбль «Летний сад» Дворца учащейся молодежи Санкт-Петербурга впечатлил слушателей драгоценно идеальной для восприятия детьми интонацией, по которой столь узнаваем Сергей Петрович Баневич, — «Гимном поэту» на слова Татьяны Калининой.

И когда все задействованные в этот день коллективы при поддержке зала допели «Пожелание друзьям» Булата Окуджавы, на сцене появились вокалисты из Академии молодых оперных певцов Мариинского театра: масштабный концерт «Мелодии белой ночи» едва завершился к запланированному времени их выступления. Их тепло встретила та же публика и была вознаграждена за то, что не поспешила разойтись. Исполненные голосами высокой пробы арии из опер, песни и романсы на разных языках перенесли слушателя в совсем уже иной мир — мир подчеркнуто ярких образов, преувеличенно сильных чувств, прекрасно сшитых костюмов, роскошных декораций — и это именно тот контраст суровым военным будням, который знаком и солдату Великой Отечественной Исааку Шварцу, и его киношному собрату Жене из батареи «катюш», и тем, кто в наши дни встал лицом к лицу с военной угрозой. Знаком и, наверное, желанен и нужен, свидетельствуя о том, что, как сказано у Александра Куприна, «искусство всё перетерпит и всё победит».

### III премия

Номинация «Впечатления» (категория «Юниор»)

**Светлана КАЗУНИНА.** *Слушатель*

Спектакли — это путешествия в волшебный мир. Добрые поступки героев помогают нам понять, как правильно поступать в жизни, а злые — заставляют задуматься. Таким был и спектакль «Снежная королева», во время которого я полностью погрузилась в мир мюзикла. Тролли, цветы, ребята, разбойники, королева и ее свита — все было как будто настоящим!

Тролли радовались волшебному зеркалу, это отражалось в звуках музыки: зловещее торжество вырывалось наружу через танец и слышалось в их голосах.



В это время деревенские ребята были рады пришедшей зиме, они пели о зимних забавах, играя в снежки и лепя снеговика, но когда осколок зеркала попал в сердце Кая, его беда отразилась в душе Герды, в добром и певучем голосе девочки зазвучала печаль. Я переживала и поддерживала ее своей улыбкой во время непростого путешествия, но несмотря на все невзгоды, преодолевая препятствия, Герда спасла Кая, сложив вместе с ним из льдин слово «ГЕРДА». И я радовалась вместе с ними!

Местами волнительный и трогательный, добрый спектакль научил юных зрителей тому, что друзей не бросают в беде. Думаю, что после такого замечательного представления фестиваль «Земля детей» обретет еще много новых друзей!

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Юниор»)

**Маина ШАРИФУЛЛИНА.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Васильева)

В рамках XXXIII международного фестиваля «Земля детей» 22 октября в Доме композиторов состоялся концерт «Приключения капитана Врунгеля и...», приуроченный к 100-летию Ассоциации современной музыки Союза композиторов Санкт-Петербурга и 85-летию со дня рождения композитора Георгия Фиртича. Юбилейные даты, которым посвящен концерт, были объединены не случайно: в 1994 году именно по инициативе Г. И. Фиртича была возрождена знаменитая в 1920-е годы АСМ, и с тех пор Фиртич был ее бессменным руководителем. Песни из мультфильма «Приключения капитана Врунгеля» и по сей день остаются актуальными. Они нравятся как детям, услышавших их впервые, так и взрослым, у которых эта музыка ассоциируется с детством, с веселой беззаботностью. Также зрители увидели концертное исполнение мини-оперы «Муха-Цокотуха» из мультфильма «Айболит» и «Детские сюрики на стихи Владимира Маяковского „Что такое хорошо, а что такое плохо“».

Что такое сюрики? Это шалость взрослого композитора, адресованная детям. Ритмы, мелодии, живые речевые интонации и звуковые эффекты привлекают внимание и заинтересовывают. Такая музыка не заставит скучать даже самых юных и непоседливых зрителей. Георгий Фиртич был разносторонним, склонным к творческим экспериментам человеком, что нашло отражение в его сочинении в виде различных приемов: свистки, использование громкоговорителя, шумовое звукоизображение. Чередование мелодичного движения и абсурдного звучания производили на слушателей неизгладимое впечатление, музыка удивляла своей фантазией, музыкальными находками, курьезным характером, инструментальным новаторством и ошелом-

ляющей энергией. В зале царила атмосфера радости, непринужденности.

Подобные концерты необходимы для подрастающего поколения, они позволяют погрузить современных детей в атмосферу детства их родителей, а родителям вспомнить свое прошлое и поделиться радостными воспоминаниями со своими детьми. Все это закладывает добрые семейные традиции и живой интерес к классике советского кинематографа.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Наталья ЗАХАРКИНА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

В петербургском Центральном военно-морском музее имени императора Петра Великого состоялся концерт, посвященный 100-летию со дня рождения композитора Исаака Шварца. Его музыка понятна, что очень важно для юных дарований, которые только начинают свой путь в постижении такого гигантского по размахам и титанического по силе вида искусства, как Музыка, она знакома людям старшего поколения, видевшего такие шедевры советской классики, как «Белое солнце пустыни», «Звезда пленительного счастья», она любима всеми, кто ее слышал хотя бы раз.

Исполняли музыку в этот вечер совершенно разные составы: струнный ансамбль школы «Тутти», фортепианные дуэты, солисты, хоровые коллективы. Особо стоит отметить проникновенное, наполненное грустью пение Марией Теляковой («Дождик осенний»), а также бойкий, яркий, характер исполнения Леонардо Хенер-Мендозы песни «Кавалергарды, век не долог...». Впечатляющими стали выступления и хоровых коллективов: «Баллада о ленинградских мальчишках» и «Песенка о море» (хор мальчиков ГБУ ДО ДДЮТ Фрунзенского района), «Качели» (вокальный ансамбль ДШИ «Канталия»), «Капли датского короля» (вокально-хоровой ансамбль «Летний сад»). Особенной яркостью обладали два фрагмента из хорового концерта Сергея Баневича на стихи Саши Чёрного — «Попутная песня» и «Благослови зверей и детей». С самого начала первого фрагмента можно было погрузиться в атмосферу, возникающую во время путешествия на поезде: четкие проговоренные «Чака-така» воссоздавали звук движения транспорта, а внезапные громкие «завывания» в высоком регистре воплощали гул поезда. Завершением вечера стало исполнение песни «Пожелание друзьям» Булата Окуджавы, это произведение не только поставило финальную жизнерадостную точку, но и оставило юным музыкантам послание «Тем более что жизнь короткая такая», над которым они, быть может, задумаются в далеком будущем. Будем надеяться, что ребята будут продолжать творить, создавать, выступать,

воплощать, мечтать и исполнять свои мечты, что они не оставят свой путь в музыке, и, кто знает, вполне возможно, что в будущем мы не раз услышим их фамилии.

### Послесловие

Конкурс статей и отзывов «Музыкальный журналист» был не единственным творческим состязанием, прошедшим в рамках XXXIII фестиваля «Земля детей». Ребята имели возможность реализовать свои идеи в разных областях искусства. Так, на виртуальной выставке «Земля детей – 2023» были представлены работы в области живописи, текстиля, керамики, фотографии (организатор — Этнокультурный центр «Китежград» ДТ «Измайловский»); еще весной прошлого года состоялись международный конкурс фортепианных дуэтов «Брат и сестра» имени Л. Брук и конкурс «Я — композитор» имени В. Гаврилина; итоги конкурса фотографий «Смена-8М» были подведены накануне фестиваля, а награждение победителей состоялось на концерте «Наши хвостатые друзья».

«Земля детей» — уникальный петербургский проект, он позволяет детям приобщиться к музыкальному процессу современности. Всего в период с 21 октября по 7 ноября состоялось 20 концертов, основу которых составили сочинения петербургских композиторов, но на многих из них прозвучала и совсем новая музыка. Яркой страницей стали показы спектаклей и мюзиклов «Маленькая опера про большого кита», «Снежная королева», «Двенадцать месяцев», «Брысь!», «Принцесса на горошине» и «Возвращение солнца». Два концерта были приурочены к юбилейным датам: к 85-летию Георгия Фиртича была исполнена его музыка из мультфильмов «Доктор Айболит» и «Приключения капитана Врунгеля»; 100-летие со дня рождения Исаака Шварца отметили исполнением его песен и фрагментов из киномузыки. Интересным событием стал концерт-встреча юных поэтов из литературного клуба «Дерзание» и петербургских музыкантов: тема путешествий объединила стихи (в прочтении авторов) и сочинения композиторов разного возраста в единую музыкально-литературную композицию.

Фестиваль охватил большое количество концертных залов. Открытие состоялось в Центральном военном-морском музее имени императора Петра Великого,



Фото Г. Бограчёвой

а его торжественное завершение — в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга. Другие встречи прошли в большом зале Екатерининского собрания, киностудии «Лендок», Дворце детского творчества Московского района Санкт-Петербурга, концертных залах ДШИ имени М. Л. Ростроповича и школы «Музыка», Лицее искусств «Санкт-Петербург», концертных залах Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена и Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, и, конечно же, в Дубовом зале Союза композиторов на Малой Морской, 45.

*Материал подготовила М. В. Михеева;  
вступление и послесловие — Д. В. Аксиненко.*

АКСИНЕНКО Диана Владимировна — студентка V курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

МУХОРТОВА Ольга Петровна — режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.

ПАВЛОВ-АРБЕНИН Андрей Борисович — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.

ПОПОВА Ирина Степановна — заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: etnomus@mail.ru.

РУДКО Мария Владимировна — доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: marybell@yandex.ru.

САВИЦКАЯ Софья Петровна — студентка II курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: sofapetro@gmail.com.

ФЕДОСЕЕВА Алина Андреевна — соискатель кафедры теории музыки музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: alina\_piano@mail.ru.

ХОЛИНА Александра Сергеевна — студентка II курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: saho2000@mail.ru.

ЧИЖОВА Юлия Сергеевна — студентка IV курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: jylia.chizhova.love@yandex.ru.

AKSINENKO Diana — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

MUKHORTOVA Olga — production director, professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.

PAVLOV-ARBENIN Andrey — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.

POPOVA Irina — PhD, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, professor of the Ethnomusicology Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: etnomus@mail.ru.

RUDKO Maria — PhD, Associate professor of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru.

SAVITSKAYA Sofia — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sofapetro@gmail.com.

FEDOSEEVA Alina — candidate of the Department of Music Theory of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: alina\_piano@mail.ru.

KHOLINA Alexandra — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: saho2000@mail.ru.

CHIZHOVA Julia — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: jylia.chizhova.love@yandex.ru.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „”. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате \*.jpg, \*.tif или \*.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*Пример 3*), на другие изображения — жирным курсивом: (**Илл. 3, Рис. 3, Таблица 3**). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.