



MUSICUS

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

№ 2 (70) • апрель • май • июнь • 2022

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

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 30.05.2022 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 122

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

Отпечатано в ИП Копыльцов П. И. 394052,
Воронежская область, город Воронеж, улица
Маршала Неделина, д. 27, кв. 56. 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

А. Рубец. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории
(продолжение). Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко 3

Юбилей

А. Полубенцев. Кафедра режиссуры балета. Как все начиналось
(первые пять лет: 1962–1967 годы) 11
Нам — 60! К юбилею кафедры режиссуры балета (Г. Т. Комлева, Р. Ю. Вагабов,
Е. В. Кийко, Х. Мехмедов, В. М. Медведев, К. А. Чувашев) 19
«Праздник жизни»: выпуск 2012 года о кафедре режиссуры балета.
Подготовила О. В. Грызунова 37
Н. Копысев. Ария Пестова. К биографии танцовщицы 40

Посвящение

К 350-летию со дня рождения Петра I

Родному городу посвящается... (И. С. Воробьев, Г. О. Корчмар, В. В. Плешак,
Е. В. Петров, С. В. Плешак, И. Е. Рогалев) 46

Studia

И. Райскин. Шостакович: текст, подтекст, свертхтекст (продолжение) 60
Наши авторы 68



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 2 (70) • april • may • june • 2022

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
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.05.2022

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 Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, 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.*

Contents

Alma mater

A. R u b e t s. Memories of the first years of the St. Petersburg Conservatory
(continued). *Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko* 3

Jubilee

A. P o l u b e n t s e v. Department of Ballet Directing. How it began...
(the first five years: 1962–1967) 11

Us — 60! To anniversary of the Department of Ballet Directing (G. Komleva,
R. Vagabov, E. Kiyko, Kh. Mekhmedov, V. Medvedev, K. Chuvashov) 19

«Celebration of life»: graduates of 2012s about the Department
of Ballet Directing. *Prepared by O. Grizunova* 37

N. K o p y s e v a. Aria Pestova. About biography of ballet dancer 40

Dedication

To 350th anniversary of Peter the Great's birth

Dedicated to our native city... (I. Vorob'ev, G. Korchmar, V. Pleshak, E. Petrov,
S. Pleshak, I. Rogalev) 46

Studia

I. R a i s k i n. Shostakovich: text, implication, supertext (continued) 60

Наши авторы 68

Iosif RAISKIN
Shostakovich:
text, implication, supertext
(continued)

Иосиф РАЙСКИН
Шостакович:
текст, подтекст, свертхтекст
(продолжение)

The article (the beginning is in № 1, 2022) is devoted to the problem of understanding of music by Shostakovich as a pure („absolute“) music on the one hand, and as a form of art comprising historic realities on the other hand, emphasizing the role of the listener in perceiving and interpreting the music text. Along with such generally accepted terms as text and implication, the author introduces the concept of supertext implying interpretation of an artefact „cleansed“ by Time from the specific signs (circumstances) of the era that generated it.
Keywords: text, implication, supertext, Music and Time, Shostakovich’s music antinomy.

Статья (начало в № 1 за 2022 год) посвящена проблеме рецепции музыки Шостаковича, с одной стороны, как чистой («абсолютной») музыки, а с другой стороны, как ангажированного искусства, нагруженного историческими реалиями. Подчеркивается решающая роль слушательского восприятия-интерпретации музыкального текста. Наряду с общепринятыми терминами: *текст* и *подтекст*, вводится понятие *сверхтекста* как интерпретации артефакта, «очищенной» Временем от конкретных примет (обстоятельств) эпохи, его породившей.
Ключевые слова: текст, подтекст, свертхтекст, Музыка и Время, антиномичность творчества Шостаковича.

*«Я не научился любить свою родину
с закрытыми глазами».*
Петр Чаадаев

Но ведь «с широко закрытыми глазами» жил не только «простой советский человек» (ходячее определение массового обывателя). Диву даешься, когда читаешь в дневнике Корнея Чуковского: «Вчера на съезде сидел в 6-м или 7 ряду. Оглянулся: Борис Пастернак. Я пошел к нему, взял его в передние ряды... Вдруг появляются Каганович, Ворошилов, Андреев, Жданов и Сталин. Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. Чувствовалась огромная привычка к власти, сила и в то же время что-то женственное, мягкое. Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся лица. Видеть его — просто видеть — для всех нас было счастьем (22 апреля 1936 г.)» [21, с. 141].

Объясняя это, Лидия Гинзбург писала: «Для того, чтобы жить, надо было оправдать. <...> Оправдание это требовало состояния замороженности... она была подлинной, искренней — у массового человека и у самых изощренных интеллектуалов» [4, с. 301].

Война, поначалу вторгшаяся в сознание большинства людей из тарелок домашних радиорепродукторов и уличных громкоговорителей, очень скоро явила свой звериный лик: бомбежкой городов, похоронками, приходившими с фронта, блокадным пайком. И тогда перед великими испытаниями, выпавшими на долю народа, на долю каждого — от рядового солдата до военачальника, от рабочего до наркома — перед угрозой порабощения жестоким врагом страна, парализованная сталинскими репрессиями, словно освободилась от страха и обрела — это удивительно! — давно забытую свободу. Свидетельствует Ольга Берггольц, муза осажденного врагом Ленинграда [3, с. 19]:

*Такими мы счастливыми бывали,
Такой свободой бурно дышали,
Что внуки позавидовали б нам.
(«Февральский дневник»)*

Седьмая симфония, получившая второе имя «Ленинградская», стала одной из самых впечатляющих легенд в музыке XX века. Само имя Шостаковича оказалось в сознании широкой воспринимающей аудитории навсегда тесно спаяно со «знаменитой ленинградкой» — так назвала Седьмую симфонию Анна Ахматова. Впервые порядковый номер симфонии стал именем собственным в крылатых строках из «Поэмы без героя», датированных 1942 годом. Это теперь мы вполне привычно упоминаем Седьмую рядом с другими великими именами — Девятой Бетховена, Шестой Чайковского... А тогда:

*...тайной сверкая
И назвавши себя — Седьмая
На неслыханный мчалась пир...*

В последние годы часто обсуждается в печати одно, с позволения сказать, «открытие»: дескать, задумывалась Седьмая симфония Шостаковичем еще до войны, и вообще подтекст симфонии не столько антигитлеровский, сколько антисталинский. Что же здесь нового? Действительно, Седьмая симфония была объявлена в абонеменах Ленинградской филармонии за несколько месяцев до начала войны. Какой она была бы, не началась война, — Бог весть! А осознание равновеликости зла, творимого тоталитарными режимами, — осознание, пришедшее к большинству из нас позднее, — дает нам возможность сегодня наполнять эту музыку новым содержанием, прочитывать ее, даже исполнять по-новому (в пределах, разумеется, допустимых при интерпретации нотного текста). Но не дает нам права фантазировать на тему о некоем «первоначальном» замысле Шостаковича. Не дает права навязывать антифашистской музыке... антисоветский подтекст.

Тем более нельзя доверять и так называемому «Свидетельству» Соломона Волкова, аутентичность которого не один раз уже была аргументированно оспорена. Или его же пространному интервью, где он утверждает: «Седьмая (Ленинградская) симфония на самом деле была о том же, что и „Реквием“ Ахматовой» [12]. Журналистка, бравшая это интервью, спустя два года сообщила читателям ошеломляющую новость: «Шостакович не был верноподданным „совком“. Знаменитый марш Седьмой симфонии написан, как и сама симфония, перед войной. И продиктовало его ежедневное ожидание ареста» [14]. Как это плоско и мелко рядом с величественным симфоническим монументом!

А вот суждение слушателя, высказанное через полгода после премьеры Седьмой в Нью-Йорке: «Программная связь симфонии Шостаковича с событиями войны — прямолинейная... Можно предположить, что

его симфония была начата до нашествия немцев на Россию, а затем она с событиями войны *срослась внутренне*. Вероятно, и форма ее определилась событиями войны» (курсив мой. — И. Р.) [10, с. 368]. Это высказывание принадлежит Артуру Лурье — известному русскому композитору, критику, музыкальному деятелю. По поводу «темы нашествия» он пишет: «Пошленький, нарочито глупый мотив появляется <...> на фоне мелкой дроби барабанчика. Шостакович берет „первое попавшееся“. Такой мотивчик может насвистывать любой советский прохожий, в нем есть нечто от Зощенковских персонажей <...> А разрешается этот мотив в грозные раскаты, приобретающие характер драматический и угрожающий... Седьмая симфония подкупает *искренностью, взволнованностью и внутренней скромностью* (курсив мой. — И. Р.), что ставит ее в разряд значительных произведений времени. Не будем гадать о ее будущем, но для данного момента она является музыкальным портретом нашей многострадальной Родины» [10, с. 371–372].

Недаром мужественную тему, являющуюся на гребне последней вариации в «эпизоде нашествия», исследователи дружно именуют «темой отпора». Здесь автор Четвертой, Пятой, Шестой симфоний — вчерашний «отщепенец», говоривший музыкой негодную правду, — предстает подлинным патриотом, «не умеющим любить родину с закрытыми глазами». Кстати, произнесший эти слова первый русский «диссидент» Петр Чаадаев — герой войны 1812 года, храбрый офицер, сражавшийся при Бородино и Малоярославце, участник взятия Парижа.

Восьмая симфония Шостаковича вместе с предшествующей Седьмой составляет величественную симфоническую дилогию. Но если в Седьмой симфонии, родившейся как непосредственный отклик на вторжение вражеских полчищ, преобладают героические черты, то Восьмая, созданная на третьем году самой кровопролитной войны в истории, словно вобрала в себя боль и страдания потрясенного человечества. Если, говоря о Седьмой, Шостакович мог прибегнуть к испытанной модели: «Первая часть — это борьба, четвертая — грядущая победа», то для Восьмой впору было искать совсем другие слова: «Война поставила всю землю дыбом... Мне хотелось в художественно-образной форме воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны» [6, с. 124]. Вырастающие до символов и аллегорий, образы зла, разрушения достигают в Восьмой симфонии масштабов, сопоставимых с «Плясками смерти» Гольбейна, полотнами Брейгеля и Босха, «Капричос» и «Бедствиями войны» Гойи, «Герникой» Пикассо...

Премьера симфонии 4 ноября 1943 года в Москве была поручена Евгению Мравинскому и Государственному симфоническому оркестру СССР. Мравинский внес в нотный текст на репетициях корректуры и исполнительские штрихи, авторизованные позднее композитором при печатании партитуры. На ее титульном листе появилось посвящение дирижеру.

Зарубежная премьера Восьмой симфонии прошла 2 апреля 1944 года в Нью-Йорке под управлением Артура Родзинского. Концерт передавали одновременно 134 радиостанции США и 99 станций Латинской Америки. По самым приблизительным подсчетам симфонию тогда слушали более 25 миллионов. В конце апреля она дважды была сыграна в Бостоне под управлением Сергея Кусевицкого, в мае в Мексике ее дирижировал Карлос Чавес, в июле в Лондоне — Генри Вуд... Ошеломляющий успех сопутствовал двукратному исполнению симфонии Мравинским на музыкальном фестивале «Пражская весна» в 1947 году. Овации потрясенного зала продолжались более 30 минут! Кто мог предположить, что спустя год Восьмая симфония станет чуть ли не главной мишенью партийных идеологов, обвинивших Шостаковича, Прокофьева и других ведущих русских композиторов в «формализме»! Лишь с конца 1950-х годов в хрущевскую «оттепель» Восьмая симфония вернется в репертуар советских оркестров¹ и вновь зазвучит на Западе.

Седьмая и Восьмая симфонии — повторю строфу Ольги Берггольц — «такой свободой бурно дышали», что их в контексте настоящей статьи можно смело назвать «музыкой прямого действия», не обремененной скрытыми аллюзиями и актуальными подтекстами (что не исключает, впрочем, чисто музыкальной дихотомии).

Девятая симфония поначалу не понравилась ни власти, ни «просвещенной» критике — все ждали еще одной «Девятой» (со времен Бетховена этот порядковый номер стал именем собственным) и больше всех, наверное, ее ждали в Кремле. Накануне победы в кровопролитной войне и сам композитор высказывал желание завершить симфоническую эпопею, начатую «военными» симфониями: «Да, я уже думаю о следующей, Девятой симфонии. Я хотел бы использовать в ней не только оркестр, но и хор, и певцов-солистов, если бы нашел подходящую литературу и текст и, кроме того, не опасался, что меня могут заподозрить в желании вызвать нескромные аналогии» [25, с. 96].

Похоже, что Шостакович гораздо больше страшился не сходства с бетховенской одой «К Радости», а подстерегавшей его действительной опасности — написать «Симфонию Победы». В тогдашних условиях она могла быть только хвалебной Одой Сталину, согласно официальной советской фразеологии, «вдохновителю и организатору всех наших побед»². И потому, отбросив первоначальные замыслы (в набросках остались две версии сочинения), Шостакович неожиданно в течение августа 1945 года завершил партитуру Девятой. Уже на первом прослушивании симфонии в фортепианном переложении (автор сыграл ее в четыре руки

со Святославом Рихтером) профессиональная аудитория пришла в недоумение. Недоумение усилилось после премьеры, состоявшейся 3 ноября 1945 года в Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского. Ждали величавую монументальную оркестровую фреску, а вместо нее явилась миниатюрная камерная «симфония-скерцо» [23].

В действительности же Девятая симфония была прямым откликом на Победу. Радость, владевшая в те дни людьми, вылилась на страницы партитуры, о которой были высказаны разноречивые суждения. Чаще всего и скорее по формальным признакам ее сравнивали с «Классической» Сергея Прокофьева. Евгений Мравинский счёл Девятую музыкальным фельетоном *a la* Зоценко.

Обращусь к высказываниям, более близким к тезисам настоящей статьи. А. И. Климовицкий пронизательно указывает на сходство Девятой Шостаковича с Восьмой Бетховена, возникшей в 1812 году: «Обе симфонии появились после войны, после „военных“ симфоний — Седьмой Бетховена, Седьмой и Восьмой Шостаковича <...> обе отличаются камерностью стиля, обе имеют индифферентный смысл, „двойное“ дно» [7, с. 190]. М. Д. Сабина услышала в Девятой «непринужденное излияние светлых чувств и *потенную двусмысленность* (курсив мой. — И. Р.)», заметив, что «симфония возникла в самополюемике с тем типом симфонии-апофеоза, о возможных контурах которой, будь она написана, позволяют догадываться многие страницы киномузыки Шостаковича» [16, с. 238]. Ею подмечены у композитора «склонность обманывать инерцию восприятия <...>, наиболее характерные случаи таких обманов, *игры в прятки со слушателем* (курсив мой. — И. Р.)» [16, с. 249–250]. Наконец, говоря о том, что «в драматургии финала есть свой второй план» [16, с. 262–263], Сабина прямо обнаруживает в ней «авторский комментарий, подтекст». Л. О. Акопян весьма парадоксально преломляет мысль Сабининой: «Представляется, что в Девятой симфонии Шостакович вступил в своеобразную полемику не только с теми, кто ждал от него триумфальную оду, но и с самим собой, как автором монументальной Восьмой» [1, с. 380].

«Девятая симфония — „негатив“ или, если угодно, антитеза Восьмой» [1, с. 384]. Продолжая сказанное, предположу: речь о некоем *травестировании* (термин приблизителен) трагедии. Так полтора-два века назад на российской императорской сцене — в московском Малом театре или в петербургской Александринке — после «Гамлета» обязательно давали водевиль: «чистая» публика покидала театр в хорошем настроении. Но при этом в подсознании хранила впечатление от шекспи-

¹ «Наложенное в 1948 году табу на исполнение симфонии в СССР действовало без малого девять лет (впервые после вынужденного перерыва она была сыграна в октябре 1956 года в Москве под управлением Самуила Самосуда)» [1, с. 343]. Уточню: первое «оттепельное» исполнение Восьмой, на котором мне лично посчастливилось присутствовать, состоялось в Таллинне 14 сентября 1956 года. Оркестром Эстонского радио дирижировал Роман Матсов.

² Это Шостаковичу казалось совершенно недопустимым в симфонии — жанре для него главном, требующем предельной искренности.

ровской драмы. Точно так же слушатель Девятой симфонии (конечно, квалифицированный, подготовленный, «профессиональный» слушатель) ощущал, помнил, что в ее подтексте трагическая Восьмая³.

С появлением Девятой симфонии можно говорить о завершении трилогии «военных симфоний» Шостаковича. Валерий Гергиев расширил названный макроцикл и записал с оркестрами Мариинского театра и Роттердамским филармоническим симфонии с Четвертой по Девятую, справедливо полагая, что в предвоенных симфониях Шостаковича запечатлена грозная атмосфера Европы 1930-х — начала 1940-х годов⁴. Дирижер своей интерпретацией симфоний позволил по-новому взглянуть на авторский текст, предложив искать *новый подтекст* предвоенных симфоний не только в советской действительности, но и в Европе накануне Второй мировой. Известный американский музыковед Ричард Тарускин в статье «Шостакович и мы» замечает по сходному поводу: «Со сменой контекстов происходит накопление подтекстов» [18, с. 798]. Автор имеет в виду «общую территорию *полисемии*, территорию подтекстов и множественных значений — пространство трактовок» [18, с. 793]. И здесь очень важно подчеркнуть, что акт исполнения музыки предполагает живое участие в нем не только композитора и артиста-интерпретатора, но и слушателя, чье восприятие сообщает произведению индивидуальные черты и, следовательно, привносит подчас неожиданные подтексты. «Никакая другая музыка <...> ни один другой корпус текстов не связан столь радикально с самыми фундаментальными вопросами интерпретации», — говорит Тарускин о музыке Шостаковича, объясняя это общественной значимостью его творчества [18, с. 800].

Десятая симфония сочинялась летом 1953 года после восьмилетнего перерыва, беспрецедентного в послужном списке композитора-симфониста. Попытка «обмануть власть» обернулась для Девятой симфонии Шостаковича опалой и «ссылкой»: после ждановских экзекуций 1948 года Девятая на десятилетие попала в проскрипционный список репрессированных опусов (наряду с «Леди Макбет Мценского уезда» и Восьмой симфонией). К тому же партийные идеологи настойчиво призывали советских композиторов писать *программную* музыку, ссылаясь на традиции русской музыкальной классики (можно ли более откровенно признать опасность для власти тех самых *подтекстов*, коими полны симфонии Шостаковича!). Любопытно, что в первоначальном проекте Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» содержалась

недвусмысленная прямая директива: «Ликвидировать односторонний, уродливый уклон в сторону бестекстового инструментального творчества в советской музыке» [11, с. 297]⁵.

В сложившейся обстановке Шостакович оставил замыслы новых симфоний, обратившись (помимо компромиссных оратории «Песнь о лесах», кантаты «Над родиной нашей солнце сияет» и киномузыки) преимущественно к камерным жанрам. Вслед за скрипичным концертом, начатым еще осенью 1947 года, появляется вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948), а за ним, по выражению Л. Аюбяна, «еще один, так сказать, „непроходной“ опус: Четвертый струнный квартет» (1949) [1, с. 442]. Шостакович и здесь непокорствует власти: следом за Трио памяти Ивана Соллертинского (1944), он вновь погружается в еврейский фольклор — и это в пору крепнущего государственного антисемитизма, едва замаскированного под борьбу с «безродными космополитами»! Отложенные премьеры иных из этих сочинений состоялись лишь в годы «оттепели». Прямые высказывания Шостаковича — подчеркну, *музыкальные высказывания* — были для того времени предельно смелыми, несмотря на то, что интерес к фольклору вообще поощрялся официально.

Десятой симфонии предшествовали еще два камерных цикла: Двадцать четыре прелюдии и фуги (1951) и Пятый квартет (1952), «последняя значительная работа Шостаковича, выполненная им в „страдательной“ позиции по отношению к режиму» [1, с. 470]. В автобиографической Десятой композитор выступил уже с «открытым забралом». Впервые «личной печатью» — с доброй иронией в *Allegretto*, а затем императивно в финале — автор скрепил текст симфонии росчерком-монограммой *DSCH* (*d-es-c-h*), не прибегая к эзопову языку. Впрочем, сугубо личный подтекст в сочинении остался: многократно повторяемый валторной мотив *EAEDA* — музыкальная подпись *E-L(a)-Mi-R(e)-A* (Эльмира) азербайджанской пианистки и композитора Эльмиры Назировой, ученицы Шостаковича, которой композитор был в то время увлечен⁶. Не отсюда ли своеобразный комплимент — восточный колорит (ритмический и тембровый) монограммы *DSCH* в ее первых проведениях.

Всё в Десятой симфонии дышит свободой, обретенной с уходом со сцены главного цензора. Только напрасно автор «Свидетельства» уверяет своих читателей, что ошеломляющий вихрь Скерцо (*Allegro*) — музыкальный портрет Сталина: слишком много чести! Это как раз пример буквалистски политизированного подтекста⁷.

³ Достаточно сравнить карнавальное, подчас натужное веселье финала Девятой симфонии с глумливо беспечным *Presto* Шестой.

⁴ Shostakovich: The War Symphonies — № 4–9. Kirov Orchestra – Rotterdam Philharmonic Orchestra. 5 CDs. Philips, 470 841-2. (Gergiev – Shostakovich).

⁵ В окончательный вариант Постановления эта убийственная формулировка не вошла, слишком уж она саморазоблачительна.

⁶ Подобно тому, как в Пятой симфонии аллюзии на музыкальные темы из «Кармен» Бизе спустя годы вскрыли след другой любовной истории композитора. См. об этом: [2].

⁷ Для ненавидимого диктатора Шостакович пятью годами ранее нашел, пусть и спрятанные до времени в «Антиформалистическом райке» (1948–1957), ядовитые краски и издевательский псевдоним (Единицын), не позволяющие героизировать и даже демонизировать образ вождя. Вот где Шостакович воздал кесарю кесарево!

А в «игровом» финале, обрастающем зловещими реминисценциями из Скерцо, тема-монограмма скандируется оркестром *tutti* на кульминации разработки как гневный протестующий авторский голос. Когда же в репризе возвратится неумолчный бег первой по-весеннему журчащей темы, суровый мотив *DSCH* тотчас напомнит о призрачности человеческого счастья. В этой амбивалентности музыки — природа и тайна подтекстов⁸, привносимых как исполнителями, так и слушателями, в интерпретацию шедевров.

Одиннадцатая симфония (1957) — программное историческое полотно, рожденное временем надежд (как оказалось, наивных) на постепенное преобразование сталинского монстра в «социализм с человеческим лицом». Временем надежд на возобновление «ленинских норм» в социалистическом обществе. Достаточно сказать, что и венгерское восстание 1956 года, и даже наступившая десятилетие спустя «пражская весна» 1968 года проходили под знаменем этих иллюзий. Симфонию о первой русской революции 1905 года Шостакович позволил комментаторам проецировать на позднейшую историю вплоть до современности. Но не потому, что таков был «тайный» замысел композитора, спрятавшего за официозным историческим фасадом свой гневный отклик на недавние венгерские события. Музыкальная драматургия Одиннадцатой уникальна. Исполняемые без перерыва четыре части пронизаны системой лейтмотивов — собственных тем композитора и русских революционных песен. Узнаваемые слушателями в России, они, казалось бы, сужают границы их фантазии, направляя ее в русло, высланное «подсказками»-заглавиями частей. Но музыка разрывает эти оковы, оставляя широкое поле для слушательского сотворчества. В программном повествовании симфонизм Шостаковича нисколько не скудеет, не теряет свойственной ему многозначности. Одиннадцатая симфония вбирает, «впитывает» в себя все, что происходит с нами, мы, слушатели, современники, наполняем ее новым смыслом, вольны толковать по-новому. Об этом надо сказать со всей определенностью, чтобы оспорить мнение критиков, посчитавших симфонию уступкой, данью коммунистической идеологии.

Между тем, Одиннадцатая — такая же страшная правда о XX веке, как и другие ее более знаменитые «сестры»: Четвертая, Седьмая, Восьмая симфонии Шостаковича. Недаром кинорежиссеры вступают с симфонией в зловещий контрапункт, монтируя сперва первомайскую демонстрацию под звуки бодрой песни Шостаковича «Нас утро встречает прохладой», а затем — те же ликующие, танцующие толпы на Дворцовой под залпы расстрельной музыки («Девятое января» из Одиннадцатой симфонии)⁹.

Двенадцатая симфония впервые прозвучала в Ленинграде 1 октября 1961 года; премьерой дирижировал Евгений Мравинский. В день окончания симфонии 22 августа 1961 года, выступая по радио, Шостакович сказал: «Мне очень хотелось, чтобы Двенадцатая симфония была закончена к XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза, к этой исторической дате в жизни нашей Родины» [13]. В середине сентября на открытом собрании партийной организации московских композиторов Шостакович был принят в ряды КПСС. О том, как композитор на самом деле относился к вступлению в партию, свидетельствует его близкий друг Исаак Гликман, которому Шостакович сквозь слезы жаловался: «Они давно преследуют меня, гоняются за мной...» [5, с. 160]. Несправедливо утверждение, будто «в Двенадцатой симфонии Шостакович вплотную приблизился к самым одиозным представителям искусства социалистического реализма» [1, с. 541], хотя прав Мстислав Ростропович: «Жаль, что время гения было на это убито» [20, с. 55]. После исполнения Двенадцатой на фестивале в Эдинбурге (под управлением Г. Н. Рождественского) критик Питер Хейуорт написал в *New York Times*: «Многие годы западный мир видел в Шостаковиче жертву сталинизма, а великолепный Скрипичный концерт и Десятая симфония, появившиеся после смерти Сталина, как будто подтверждали это мнение <...> В чем же причина того, что композитор, которому мы обязаны замечательной музыкой, наполненной человеческим теплом, юмором и тонкой иронией, сегодня представил нам столь монументальную тривиальность?» [24, с. 37].

«Нет, еще раз нет!» — хочется ответить тем, кто считает Двенадцатую симфонию непростительной изменой Шостаковича. На самом деле, она была костью, брошенной «опричникам». Дмитрий Дмитриевич (слышу его голос, это его месть за насильственное вступление в партию) бросает в лицо своим мучителям: «Нате! Ведь вы, этого хотели — нате!» Галина Вишневская вспоминала, как Шостакович говорил ей: «Наше дело — ликовать!» По воспоминаниям Геннадия Рождественского, сам Шостакович относился к Двенадцатой симфонии так же серьезно, как к Четвертой, скрупулезно вникая в детали на репетициях. «Только много лет спустя, — пишет дирижер, — когда я уже много раз продирижировал Двенадцатую и записал ее на пластинку, я понял, что она не хуже Четвертой — она другая. Это не портрет Ленина и связанных с ним революционных событий, это портрет „пропаганды Ленина“, а вернее — „Боголеина“ — чудовищного идола, созданного мощной волей Сталина. Отсюда плакатно-пропагандистский стиль письма» [15, с. 257]. Эти слова приближают к разгадке феномена Двенадцатой симфонии.

⁸ По речению апостола Павла, «тайна сия велика есть», но более всего она коренится в биографии самого композитора, автора «не письменного текста, а „текста жизни“» (см.: [9]).

⁹ См. также фильм «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» (режиссеры С. Аранович и А. Сокуров). Ленинградская киностудия документальных фильмов, 1981.

Мы привыкли к тому, что симфониям Шостаковича свойствен глубокий психологизм, философская наполненность. Его музыка — всегда прямой отклик, крик ужаса, отчаяния, боли... Двенадцатая же симфония поражает эпически спокойным тоном, уравновешенностью линий и пропорций. Ничего личного, ни слова «от автора». И это у Шостаковича, музыка которого всегда полна рефлексии! В Двенадцатой господствует *объективный* тип высказывания, да и тематизм какой-то «картонный», пафос деланный, показной. Разбирая первую часть «Революционный Петроград», М. Д. Сабина метко замечает: «Главная партия — обобщенно-типизированный (вот именно! — И. Р.) образ борьбы и преодоления» [16, с. 348]. Исследователи и критики, не сговариваясь, полагают финал «слабейшей» частью симфонии. Но так ли это? Думаю, что Шостакович в финале куда откровеннее, чем в других частях, выразил свое отношение к революции и ее вождю. Здесь явно проступают черты той монументальной схемы-шаблона, что отличает стиль сталинского ампира. Торжественные фанфары, величальные интонации, явно искусственно приподнятая риторика — всё говорит о сознательно предпринятой Шостаковичем отсылке к эстетике конца 1940-х — начала 1950-х годов.

Достаточно сравнить две коды — обе в D-dur: одна из мраморных плит (в Пятой симфонии), другая из бетонных блоков (в Двенадцатой). Бесконечно растянутый каданс, тупое топтание на месте, настойчивое вдалбливание навязчивой идеи (скорее уж директивы!), словно официальное приветствие очередному съезду партии. Трудно не услышать нескрываемый сарказм Шостаковича по поводу заглавия финала: «Заря человечества». Юный энтузиаст, автор Второй и Третьей симфоний, готовый вслед за поэтом «отдать всю душу октябрю и маю»¹⁰, вырос в великого художника, летописца эпохи. Став совестью русской музыки, он оберегал свою лиру от фальши и предательства.

Что же до «текста жизни», то можно ли представить более пространный комментарий к Двенадцатой симфонии, нежели написанный годом ранее **Восьмой квартет**, соч. 110 (1960, он же **Камерная симфония**, соч. 110 а). Кто лучше самого композитора расскажет о его горестной судьбе? В автоэпитафии, полной цитат из собственных сочинений, подвергшихся запретам, гонениям, рядом с монограммой *DSCH* звучит музыка из фильма «Молодая гвардия» (Сцена казни) и хватающий за душу напев «Замучен тяжелой неволей». Не забудем и о том, что почти одновременно с премьерой Двенадцатой, в конце 1961-го состоялось возрождение из небытия таинственной Четвертой. А год спустя композитор, вопреки интригам начальства и чуть ли не прямым запретам, настоял на исполнении Тринадцатой симфонии «Бабий яр», которую не без оснований считал своим гражданским подвигом.

Тринадцатую симфонию нередко приходится оборонять и «справа», и «слева». Квасным патриотам не по душе «односторонний интерес» к так называемому «еврейскому вопросу», убежденным коммунистам чужды антисоветские нотки, интеллектуалам — чрезмерная публицистичность, почти «газетная» политизированность симфонии. И всем вместе не нравятся стихи Евтушенко (даром, что они нравились Шостаковичу!). Предлагают чуть ли не... освободить от них симфонию. И что? Прикажете исполнять ее без поэтического текста? Не освободить ли Глинку от барона Егора Розена (уже проходили!), Чайковского от Дмитрия Ратгауза, а Рахманинова от Глафиры Галиной? Шостаковича еще и от Долматовского с Безыменским?

Одночастная композиция на текст «Бабьего яра» Евгения Евтушенко, по словам композитора, захватила его и вскоре выкристаллизовалась в замысел симфонии на стихи поэта. Евтушенко по просьбе Шостаковича даже написал недостающую часть поэтического «либретто»: стихотворение «Страхи». Одно это свидетельствует о жгучем интересе композитора к творчеству молодых современников-«шестидесятников», открыто говоривших ту самую правду, что Шостакович прежде прятал в подтекстах симфоний. Незадолго до премьеры он был немногословен: «В Тринадцатой симфонии я поставил проблему гражданской, именно гражданской нравственности» [16, с. 369].

В **Четырнадцатой симфонии** Александру Солженицыну не понравилось не христианское отношение Шостаковича к смерти. А у Мусоргского, называвшего смерть «курносой», — христианское? Да одна только часть «О, Дельвиг, Дельвиг» посреди всех этих песен и плясок смерти, после «Письма запорожцев», матерящих турецкого султана, — это такой гениальный катарсис, который стоит *Lacrimosa* Моцарта вместе с *Miserere* Верди! У Шостаковича «свои хоровые „страсти“ (Тринадцатая симфония и „Казнь Степана Разина“). А начались хоровые страсти Шостаковича с Десяти хоровых поэм на стихи революционных поэтов» [19, с. 155]. Это не единственная попытка пролить свет на тайную *агиографию* в творчестве Шостаковича — жития святых мучеников революционного подполья, а впоследствии жертв Большого террора.

Пятнадцатая симфония начиналась с «обманки»; в разговоре с Борисом Тищенко композитор заявил: «Я хочу написать *веселенькую симфонию*» [22, с. 540]. О первой части Шостакович сказал перед исполнением в Союзе композиторов (в четыре руки Пятнадцатую играли Борис Чайковский и Моисей Вайнберг) — «игрушечный магазин». Но как не услышать в холодных тембрах меди не только «пожарный оркестр», но и то, что имел в виду Стравинский, говоря о своих Симфонии духовых (памяти Дебюсси) и Октете для духовых инструментов: эта музыка должна быть «суха, холодна

¹⁰ «Отдам всю душу октябрю и маю / Но только лиры милой не отдам» — строки из стихотворения С. Есенина «Русь советская».

и прозрачна, как шампанское *extra-dry*, которое не дает ощущения сладости, не расслабляет, <...> но жжет» [17, с. 44]. Как не распознать в меди «советского Россини» (так окрестили Шостаковича после финала Шестой симфонии) не живой, горячий и полнокровный марш-галоп из «Вильгельма Телля», а «петрушечный», опять же «постравински» механистичный и метроритмически ровный его вариант-пародию! Это, если и «игрушечность», то скорее кукольность, игра в злую изнанку жизни-цирка, где правят Арап или Копеллиус.

В *Adagio* ритмические фигуры в басах и вагнеровская медь в траурных одеждах задолго до появления мотива судьбы из «Кольца» напоминают о «гибели богов» — здесь о гибели творца, художника, соперничающего с Богом. Перед нами, конечно, автоэпитафия, каких у Шостаковича в последних сочинениях немало, но эта — самая величественная. Из тишины, из траурного церемониального зала, из безмолвия скорбящей людской массы на площади перед многофигурным мемориалом — разом *attacca* в гудящие волюночные басы скерцо — краткого интермеццо перед финалом, опять обманки! На них клюнули критики, посчитавшие волинки (квинты у фаготов) признаком народного праздника, исконным элементом фольклора разных народов. Знаменитый клич, раздавшийся в свое время на площади перед Бастилией «Здесь танцуют», если и может быть отнесен к скерцо Пятнадцатой, то с оговоркой. Здесь танцуют (как на картинах Марка Шагала или на офортах Анатолия Каплана) угловатый и печальный «Фрейлехс»: соло скрипки напоминает одновременно и скрипичную «песенку» из скерцо Пятой, и настроенную на тон выше скрипку из скерцо Четвертой Малера, танцующую Смерть! А перестук мелких ударных из коды второй части Четвертой симфонии — еще одна «кода смерти». Хороша *веселенькая симфония!* Начиная с главной темы Скерцо (изломанной двенадцатитоновой серии), это зловещий и предвещающий финал гротеск.

Финал по части загадок (имея в виду тематизм симфонии) превосходит другие разделы. Разгадывать их нам всем, каждому по мере собственного слухового опыта (связанного с родным, с детства «впитанным» мелосом). Так, русский услышит после «лейтмотива судьбы» из «Валькирии» в начале главной темы *a-f-e-d* первую интонацию, зачин романса Глинки «Не ищущай»: именно на эти два слова ложатся приведенные ноты. Немец обязательно вспомнит знаменитый мотив томления из «Тристана», хотя у Шостаковича только намек, аллюзия на этот мотив. Но немцу намек ближе, чем русская «секстовость», свойственная лирической песне и романсу. Странно, что не все исследователи заметили в этой последовательности звуков точную цитату из финала Семнадцатой *d-moll'*ной сонаты Бетховена.

Литавры, «прочерчивающие» ритм траурного марша из «Гибели богов», соседство мотивов *DSCH* и *BACH* красноречивее любых слов говорят о характере прощальной симфонии Шостаковича. Об этом же и крат-

кая пассакалия с апокалиптической кульминацией (сравните ее с пассакалией из Восьмой симфонии или с пассакалией-антрактом из «Леди Макбет Мценского уезда»). Здесь все гораздо лаконичнее, «личнее» (если позволить неловкое выражение), по сравнению с оперой или эпической симфонией! Ибо там — народная трагедия (в Восьмой) или экспрессионистская драма, преломленная через социальную судьбу героини (в «Леди Макбет»); а здесь — пронзительный «автобиографический» вопль... В репризе все повторится, только в другом инструментальном наряде и, наконец, явится в полном облике главная тема, «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты». Но *memento mori* — двенадцатитоновые «аккорды оцепенения» [8, с. 13] — аналог рокового боя часов из «Золушки» Сергея Прокофьева... Шостакович словно говорит нам печально: «Вот и прошло мое время». Какая поразительная находка: колокольчик и челеста, отсылающие нас к началу симфонии, к «игрушечному магазину!» На остигавшем басу (*pizzicato* струнных в ритме пассакалии) постукивают, позванивают ударные из «коды смерти», теперь уже не страшной, примиряющей и просветляющей. Последний колокольчик — он же первый, начинавший симфонию, — **жизненный** круг замкнулся!

Говоря о Пятнадцатой симфонии, я почти не привлекал исторический фон, ограничивался исключительно музыкой, как таковой. Не подтверждает ли сие абсолютную правоту сторонников феноменологического подхода? Отнюдь! Не следует забывать: наше восприятие Пятнадцатой симфонии — эпилога грандиозного мегацикла Шостаковича — питается не одной последней симфонией мастера, оно дышит всем его творчеством. Оно неосознанно подкрепляется знанием его «текста жизни», нашим собственным жизненным и музыкальным опытом, тем, что неизбежно и нераздельно соединяет текст и подтекст музыки Шостаковича. Не случайно я нахожу союзника в лице уважаемого автора «Феномена Дмитрия Шостаковича». Л. О. Акопян, с которым я, казалось, полемизирую в данной статье, соглашается с тем, что семантика финала Пятой симфонии содержит в себе подмеченный исследователями феномен «двойного смысла» или «двойного кода». И заключает: «Как бы то ни было, все эти коды и смыслы преходящи, они рано или поздно утратят актуальность и забудутся; музыка же намного переживет их, ибо ее настоящий имманентный смысл (но это-то и есть, *сверхтекст!* — И. Р.) лежит в совершенно иной плоскости» [1, с. 260].

Время на наших глазах *созидает* из шедевров Шостаковича *сверхтекст*, как из музыки Баха и Бетховена, Чайковского и Малера. Если даже для герметичнейших писателей, элитарных Пруста, Джойса социальный фон значим и необходим для полноценного их восприятия, насколько же он важен для Шостаковича — музыкального летописца века?! Следовательно, плодотворны оба подхода — и феноменологический и историко-культурный, контекстуальный.

Литература

1. Акопян Л. Феномен Дмитрия Шостаковича. М.: РХГА, 2018. 756 с.
2. Бендицкий А. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: НГК им. Глинки, 2000. 58 с.
3. Берггольц О. Ф. Ленинградская поэма: Поэмы и стихотворения / предисл. М. Дудина; грав. С. Юдовина. Л.: Художественная литература, Ленингр. отд-ние, 1976. 204 с.
4. Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.: Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1989. 608 с.
5. Гликман И. Письма к другу: Письма Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.: ДСЧН; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
6. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926–1975 / сост. М. Яковлев; под ред. Г. Прибегинной; вступ. ст. М. Яковлева. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
7. Климовицкий А. Шостакович и Бетховен: Некоторые историко-культурные параллели // Традиции музыкальной науки: сб. исслед. статей / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Л.: Советский композитор, 1989. С. 177–205.
8. Корева Ю. О 15-й симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1972. № 9. С. 8–22.
9. Лотман Ю. «Биография как искусство»: неопубликованная статья Юрия Лотмана. URL: <https://arzamas.academy/materials/2388> (дата обращения: 10.05.2022).
10. Лурье А. О Шостаковиче (вокруг 7-й симфонии) // Новый журнал (Нью-Йорк). 1943. № 4. С. 368–372.
11. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в стране советов 1917–1991. Документы / сост. Л. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013. 864 с.
12. «Музыка просвечивает всего человека насквозь»: Беседа Лили Панн с Соломоном Волковым // Литературная газета. 1997. 2 июля (№ 27). С. 14: фото.
13. Новый музыкальный радиожурнал // Музыкальная жизнь. 1960. № 21. С. 10.
14. Панн Л. Шостакович не был верноподанным «совком» // Общая газета. 1999. 15–21 апреля. С. 15.
15. Рождественский Г. Треугольники. Триптих. М.: Слово, 2001. 432 с.
16. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 480 с.
17. Стравинский И. О моих последних произведениях // И. Стравинский — публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
18. Тарускин Р. Шостакович и мы / пер. О. Манулкиной // Шостакович. Между мгновением и вечностью: документы, материалы, статьи / [ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая]. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2000. С. 789–828.
19. Тевосян А. Художник парадоксального времени // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 155–158.
20. Чалидзе В. Ответственность поколения. Интервью Валерия Чалидзе. New York: Chalidze publication, 1981. 144 с.
21. Чуковский К. Дневник. 1930–1969. М.: Современный писатель, 1996. 560 с.
22. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 2. М.: Советский композитор, 1986. 624 с.
23. Шлифштейн С. Девятая симфония Шостаковича // Советское искусство. 1945. 26 октября. С. 3.
24. Hayworth P. Music: Shostakovich 12th // New York Times. 1962. September, 6. P. 37.
25. Rabinovich D. Dmitry Shostakovich composer. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1959. 168 p.

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: (**Ил. 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.

ГРЫЗУНОВА Ольга Валериевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. E-mail: olyaballet@mail.ru

КОПЫСЕВА Наталья Владимировна — артистка балета Кировского (ныне Мариинского) театра (1975–2000), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: kopyseva@mail.ru

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

ПЕТРОВ Евгений Викторович — композитор, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат всероссийских конкурсов. E-mail: petrov.mus@mail.ru

ПОЛУБЕНЦЕВ Александр Михайлович — Заслуженный деятель искусств РФ, хореограф, профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: polubentsev@mail.ru

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru

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

GRIZUNOVA Olga — PhD, Associate professor of the Ballet Directing Education Department of the Vaganova Ballet Academy. E-mail: olyaballet@mail.ru

KOPYSEVA Natalia — Ballet dancer of Mariinsky (former Kirov) Theatre (1975–2000), Associate professor of the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kopyseva@mail.ru

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

PETROV Evgeny — composer, Associate professor of the Department of Orchestration and General Course of Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Composers' Union, laureate of all-Russian competitions. E-mail: petrov.mus@mail.ru

POLUBENTSEV Alexander — Honored Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, chief of the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: polubentsev@mail.ru

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru

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