



# MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (71) • июль • август • сентябрь • 2022

## 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 30.09.2022 г.  
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать  
офсетная. Зак. № 156

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 гонорары  
не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем журнале,  
не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распространены  
без письменного разрешения редакции.

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

## Содержание

### Alma mater

- А. Рубец. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории  
(продолжение). Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко ..... 3
- И. Михайлов. Я учился у великих педагогов...  
(страницы детских и юношеских воспоминаний) ..... 14
- Л. Волчек. Виталий Маргулис — исполнитель, педагог,  
музыкальный исследователь ..... 20
- Д. Глущенко, А. Федосеенко. Струны русской души ..... 29
- С. Соколов, Н. Шулико, А. Напреенков.  
Из летописи развития физической культуры и спорта  
Санкт-Петербургской консерватории ..... 35

### Музыка и судьба

- Г. Савоскина. Неизвестный Можжевелов ..... 40

### Studia

- И. Райскин. Шостакович: текст, подтекст, свертхтекст (окончание) ..... 49
- Л. Паненкова. История двух романсов ..... 57

### Конкурсы

- «Земля детей»: молодые журналисты о фестивале.  
Подготовили Е. В. Петров, И. Г. Райскин, М. В. Михеева ..... 62

- Наши авторы ..... 64

В оформлении обложки использована акварель петербургского художника Анны Филиповской — вид зданий Санкт-Петербургской консерватории с набережной Крюкова канала, любезно предоставленная начальником отдела международных связей, профессором Санкт-Петербургской консерватории Р. В. Глазуновой



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

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

№ 3 (71) • july • august • september • 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 certificat 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 30.09.2022

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.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory

## 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
- I. M i k h a i l o v. I studied with great teachers...  
(memories of childhood and youth) ..... 14
- L. V o l c h e k. Vitaly Margulis — performer, lecturer, musical researcher.  
To 95<sup>th</sup> anniversary of musician ..... 20
- D. G l u s h c h e n k o, A. F e d o s e e n k o. Strings of the Russian soul ..... 29
- S. S o k o l o v, N. S h u l i k o, A. N a p r e e n k o v.  
From the annals of the development of physical culture and sports  
of the Saint Petersburg Conservatory ..... 35

### Music and fate

- G. S a v o s k i n a. Unknown Mozzhzhevelov ..... 40

### Studia

- I. R a i s k i n. Shostakovich: text, implication, supertext (the final) ..... 49
- L. P a n e n k o v a. History of two romances ..... 57

### Competitions

- “Earth of Children”: young journalists about festival.  
*Prepared by E. Petrov, I. Raiskin and M. Mikheeva* ..... 62

- Our authors ..... 64

The cover design includes the watercolours of St. Petersburg painter Anna Filipovskaya — the view of the  
buildings of St. Petersburg Conservatory from Krukov channel, kindly provided by the Head of International  
Connections Department, professor of St. Petersburg Conservatory Regina Glazunova

Alexander RUBETS  
Memories of the first years  
of the St. Petersburg Conservatory  
(continued)

The article is a continuation of the first modern publication of the memoirs of the graduate and professor of the St. Petersburg Conservatory Alexander Ivanovich Rubets (1837–1913), which began in the last issues of the journal [2, 3]. Previously, his memoirs were published only in 1912, in ten issues of the St. Petersburg newspaper «New time» [*Novoye Vremya*] [1]. The memoirs cover the first ten years of the conservatory's existence; they are written in a lively, vivid language and contain valuable details regarding the way of conservatory life, professional and personal portraits of outstanding professors and directors of the oldest musical university in Russia. In this publication, the text is provided with the comments; printed in accordance with the rules of modern spelling and punctuation.

**Keywords:** Alexander I. Rubets, the Saint Petersburg Conservatory, the Moscow Conservatory, Anton G. Rubinstain, Nikolay G. Rubinstain, Miliy A. Balakirev, Russian Musical Society, Free Music School, Vladimir V. Stasov, Alexander N. Serov, Peter I. Tchaikovsky, H. Laroche, Nikolay I. Zarembo.

Александр РУБЕЦ  
Воспоминания  
о первых годах Петербургской  
консерватории  
(продолжение)

Статья представляет собой продолжение первой современной публикации мемуаров выпускника и профессора Санкт-Петербургской консерватории Александра Ивановича Рубца (1837–1913), начатой в прошлых номерах журнала [2, 3]. Ранее мемуары А. И. Рубца печатались только в 1912 году, в десяти выпусках петербургской газеты «Новое время» [1]. Воспоминания, охватывающие первые десять лет существования консерватории, написаны живым, ярким языком и содержат ценные детали, касающиеся уклада консерваторской жизни, профессиональных и личностных портретов выдающихся профессоров и директоров старейшего музыкального вуза России. В настоящей публикации текст снабжен комментариями; печатается в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации.

**Ключевые слова:** А. И. Рубец, Санкт-Петербургская консерватория, Московская консерватория, А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев, Русское музыкальное общество, Бесплатная музыкальная школа, В. В. Стасов, А. Н. Серов, П. И. Чайковский, Г. А. Ларош, Н. И. Заремба.

В этот сезон концерты музыкального общества перешли из Зала благородного собрания в Зал думы. Хороший резонанс и красивая внешность зала с хорами способствовали наплыву публики. Ученикам консерватории предоставлены были места на хорах, а также им позволено было бывать на простых и генеральных репетициях. Распорядителем концертов в то время был

Александр Смарагдович Шустов. По внешности он казался джентльменом, но в сущности был груб и неделикатен. Своими выходками он много вредил престижу концертов, да и самому Рубинштейну. Вот несколько примеров. На одну из репетиций пришел А. Н. Серов и сел в заднем ряду. Немедленно к нему подбежал Шустов и, якобы по приказанию Рубинштейна, потребовал

выйти. Как ни был вспыльчив Серов, но он сдержал себя и только пожал плечами, удивляясь нелепому приказанию. Самолюбивый автор «Рогнеды» никогда не мог простить Рубинштейну этого оскорбления, несмотря на то, что последний был решительно неповинен в случившемся. Впоследствии познакомившись с ним, я тщательно старался уверить в невинности Рубинштейна и объяснить ему, что все было дерзкой, нахальной выдумкой Шустова. Серов не верил.

Расскажу другой случай. На одной репетиции пела Прохорова, ученица Ниссен. Шустов вообразил, что ученики консерватории Истомина, Сабанелли и я шикали Прохоровой. Подбежав к нам, он грубым образом потребовал, чтобы мы немедленно остановились. Рубинштейн, услышав шум, остановил репетицию и спросил меня о причине беспорядка. Я рассказал, что Истомин, сидя между мной и Сабанелли, громко чихнул несколько раз, Шустов же начал шуметь и придирается к нам. Рубинштейн послал Шустова к черту, приказал на этот раз самому ему уйти из зала и не мешать ему репетировать. Шустов, весь красный, поджав хвост, вышел на цыпочках.

Ученические вечера по вторникам привлекали публики еще больше прежнего: в зале было тесно и душно. Стулья не были нумерованы, и лучшие места занимали те, кто приходил раньше. Опоздавшим приходилось стоять. Однако никто не роптал, так как вечера были бесплатными. Ниссен продолжала показывать свой товар лицом, тем более что сильным конкурентом ее являлся Репетто. Фортепианный отдел был особенно блистателен в этом сезоне. На ученических вечерах играли Кромм, Орлов, Барневиц, Воробьева (класс Рубинштейна), Еленковский, Слатин, Рейхардт (класс Дрейшока), Толстов и Щетинина (класс Лешетицкого), Рыбасов и Константинович (класс Герке). Из скрипачей выдавались Пушилов, Салин и Снетков.

Громадный успех и популярность концертов Русского музыкального общества, а также наплыв даровитых людей в консерваторию породили недоброжелательство и даже зависть людей, непричастных к ней. Почти в каждом номере любой газеты можно было найти нападки на концерты музыкального общества и ход преподавания в консерватории. И чего нельзя было встретить в этих нападках, в чем только не оказывались виноватыми Рубинштейн и все, кто был с ним! Особенно злым и беспощадным был Серов. Но не уступал ему в придиристичности и Кюи, писавший тогда под тремя звездочками в «Петербургских ведомостях». Разбирая программы концертов, он с особым пренебрежением отозвался о Моцарте, называя его музыку «табакерочной»; Гайдн, по его мнению, не мог и не должен был иметь никакого значения вследствие его устарелости. Он сравнивал значение этих классиков с классиками в литературе, замечая, что если бы на литературных вечерах стали вдруг читать произведения Ломоносова и Державина, то такой выбор навел бы зевоту на публику. Кюи только забывал, что классиков где-нибудь

да изучают в школах. Концерты же (особенно того времени) также служили школой, где публика знакомилась с неизвестными ей музыкальными классиками. На эти выходки Рубинштейн решил никогда не отвечать, и это молчание, кажется, способствовало раздражению его противников. Во времена Рубинштейна в распоряжении консерватории для ее защиты не было ни одного печатного органа. Положение было не из легких и, конечно, было бы еще тяжелее, если бы дела нового учреждения шли в самом деле плохо. Но этого, к счастью, не было.

Так как нападки в печати действовали мало, то противники Рубинштейна решили противодействовать ему также и путем практическим. Для этого было создано новое музыкальное учреждение в Петербурге — Бесплатная музыкальная школа, основателями которой явились М. А. Балакирев и Г. Я. Ломакин (более, разумеется, первый, чем второй). Замечу, однако, что все же инициатива принадлежала Ломакину, начинавшему свою школу, быть может, и без мысли конкурировать с Русским музыкальным обществом. Дело было так.

В 1862 году, в то самое время, как основывалась консерватория, Гавриилу Якимовичу Ломакину пришла мысль открыть бесплатную школу хорового пения. Происходя из простого звания, из крестьян гр. Шереметева, музыкальным образованием он был обязан случаю. Граф Шереметев, заботившийся о своем хоре, пригласил для обучения последнего известного в прежнее время профессора пения Антонио Сапиенцу. Хорист Ломакин обратил на себя внимание Сапиенцы, так что последний кроме обязательных занятий с хористами Шереметева еще давал ему бесплатные уроки на дому. Вскоре Ломакин был назначен управлять хором и довел хор до большого совершенства, так что иностранные артисты, приезжавшие в Петербург, — Лист, Тальберг и др., — отзывались о хоре с большими похвалами. Император Николай Павлович, присутствовавший однажды на обеде у гр. Шереметева, так одобрил хор и регента, что приказал пригласить последнего в число учителей Певческой капеллы. Ломакин преподавал также церковное и хоровое пение в петербургских женских институтах (Смольном, Николаевском и Патриотическом), а также в военных учебных заведениях и в Школе правоведения.

Для образования фонда для будущей школы Ломакин устроил два концерта в Дворянском собрании. Выступил в них хор гр. Шереметева. Публики — бывших учеников его — была масса. Так как программа этих концертов состояла из пьес à cappella, то маленькое разнообразие внес небольшой оркестр Карла Шуберта, исполнявший кое-какие прелюдии и аккомпанировавший солистам. Успех концертов превзошел все ожидания, и уже 18 марта открылись бесплатные классы хорового пения в здании Медико-хирургической (нынешней Военно-медицинской) академии.

Позже занятия происходили в одном из флигелей шереметевского палаццо на Фонтанке. Ломакин был

убежден, что хоровое пение есть единственное необходимое для музыкального просвещения России, так как в ней много людей, одаренных прекрасными голосами и слухом. Но нельзя было ограничиваться одними природными данными: певцам требуется известная обработка голосов и некоторые, хотя бы поверхностные, теоретические знания. С этим убеждением Ломакин и приступил к работе в своей школе. Наплыв в нее на первых порах был так велик, что он выбрал только 300 человек. В этом составе более выделялись тенора и басы.

Теснота в доме графа Шереметева заставила Ломакина просить городскую думу дать помещение для вечерних занятий хоровой школы. Началась деятельная работа. Каждый день недели назначался для отдельных голосов: в понедельник с 6 до 8 занимались тенора, с 8 до 10 — сопрано, во вторник — басы и альты, в среду — опять тенора и сопрано, в четверг — басы и альты и т. д. Кроме постановки голоса учили ноты и партии различных пьес для концертов. Ломакину помогали его брат Степан Якимович, ученик консерватории Барышев и я. Порядок был прекрасный, никто не манкировал; помощники Ломакина, увлекаясь новым делом, занимались больше, чем следовало по расписанию. После трех месяцев усиленных занятий хор был достаточно подготовлен. Каждый голос знал свою партию прекрасно. Общие спевки проходили по воскресеньям в зале городской думы под управлением самого Ломакина. Он не пропускал ни одного слабого места, заставляя повторять одно и то же место по 10–15 раз, пока не было исполнено так, как он хотел. Он был хладнокровен, не повышал голоса, не выходил из себя, всегда тихо, с улыбкой говорил: «Попробуем еще раз, а еще раз, а еще раз». Хор в то время состоял из учащейся молодежи: студентов, юнкеров, гимназистов. Ломакин делал маленькие антракты, чтобы поболтать вволю, как он говорил, чтобы затем, «когда постучу палочкой по пюпитру, наступала тишина, и все внимание было обращено на дирижера». Я был доволен, что занимался в школе под руководством такого опытного в хоровом деле человека.

Другой основатель Бесплатной музыкальной школы был во всех отношениях прямой противоположностью своего коллеги — Милий Алексеевич Балакирев. Он воспитывался у очень богатого нижегородского помещика, отставного дипломата Улыбышева, в доме которого очень много занимались музыкой. Он приехал в Петербург в 1855 году. В том же году он дал блестящий фортепианный концерт. Когда он узнал, что Ломакин заведает хоровую школу, обратился к нему и предложил свои услуги по дирижированию оркестром, так как оркестр в упомянутых двух концертах занимал слишком второстепенную роль. Он требовал, чтобы оркестр был более самостоятельным, чтобы концерты могли быть разнообразнее и интереснее по содержанию.

Ломакин согласился на первых порах. Хоровые номера, если они были с оркестром, дирижировались обоими, что было неестественно, ибо в исполнении была неровность: Балакирев всегда брал более быстрый темп. Ломакин говорил мне лично после исполнения «Русалки» Даргомыжского, что скорость темпа Балакирева при исполнении последних страниц была так быстра, что эта часть оказывалась совершенно скомканной, ибо хор — не оркестр: хору прежде всего надо ясно выговаривать слова, а при быстром темпе выходит каша. Не довольствуясь второстепенной ролью в концертах школы, Балакирев всячески старался дать в программах первенствующую роль инструментальной музыке, конкурируя программами с концертами Русского музыкального общества. Ломакин, видя, что его влияние в делах школы ослабевает, 28 января 1868 года отказался от управления ею, и труд этот, по уставу, утвержденному Министерством внутренних дел в 1867 году, принял на себя Балакирев, как второй учредитель бесплатной школы. Как на осязательные результаты деятельности школы при Ломакине надо указать на следующие факты: с основания школы в 1862 году и по окончании первой половины 1868 года в ней перебивало более тысячи учащихся, из которых многие, не зная нот и не имея никаких первоначальных сведений, приобрели такие знания, что впоследствии образовали два церковных хора: при греческой церкви и при Министерстве внутренних дел. Кроме того, некоторые из молодых людей, посещавших школу, сделались известными оперными певцами (например, Гиляров<sup>1</sup>).

В начале второго периода Бесплатной музыкальной школы, когда она перешла в единичное заведование Балакирева, на хоровые классы там обращалось мало или даже никакого внимания. Если теперь в программах встречались хоровые номера, то это было повторение пьес, разученных и исполненных при Ломакине. Балакирев, окружив себя молодыми композиторами — Римским-Корсаковым, Кюи, Мусоргским, Бородиным и другими, — задался целью исключительного пропагандирования их сочинений, а они в то время не писали ничего для хора. Тем не менее вокруг имени Балакирева, как и вокруг имен названных мною композиторов, делалось так много всякого шума при удобном и неудобном случае, что Балакирев, естественно, явился кандидатом на дирижерское место в концертах Русского музыкального общества, когда Рубинштейн, вследствие интриг и неприятностей разного рода, а также усталости, оставил консерваторию в 1867 году и уехал в Америку. Увеличившиеся занятия Балакирева еще менее позволяли ему обращать внимание на Бесплатную музыкальную школу, тем более, что цель его — проникнуть в Русское музыкальное общество — была достигнута, тем самым утрачивалась необходимость конкурирующей бесплатной школы.

<sup>1</sup> Александр Андреевич Ляров (наст. фамилия Гиляров, 1839–1914) — оперный и камерный певец, бас, солист Большого и Мариинского театров.

## VI

Несмотря на вражду, которую Балакирев и покровительствуемые им молодые музыканты, — в то время ничем кроме добрых намерений себя не заявившие, — проявляли интерес на каждом шагу к Рубинштейну, к консерватории, и к Музыкальному обществу (обстоятельства складывались так, что именно этой партии вскоре пришлось занять преобладающее положение в Музыкальном обществе).

Дело было так. О Балакиреве «Петербургские ведомости», занимавшие тогда преобладающее положение в петербургской журналистике, гремели вовсю; особенно этим отличался В. В. Стасов. О каждом шаге Балакирева, о каждом намерении его публика громко и извещалась на все четыре стороны. О Балакиреве так упорно говорилось, что его имя стало известно даже тем, кто и музой-то совсем не интересовался. Балакирев, как я уже говорил, был действительно в высшей степени богато одаренной музыкальной натурой; но ему недоставало серьезной школы, многих теоретических знаний. Он был, если можно выразиться так, чрезвычайно даровитый самоучка, притом, как это часто бывает с артистами, весьма уверенный в себе человек. Такая уверенность легко может действовать на людей, подчинять их себе. Балакирев сочинял очень медленно и писал вообще мало; я объясняю себе это именно недостатком теоретической подготовки, не позволявшей ему идти твердо туда, куда толкало его дарование: он и сочинял чуть ли не по отдельным тактам. В первый период своей петербургской жизни он сверх того был действительно очень занят практической музыкальной жизнью: подготовкой к концертам, которыми он хотел состязаться с Музыкальным обществом и с Рубинштейном, занятиями со своими молодыми друзьями, уроками.

В начале шестидесятых годов в Чехии особенно усилилось национальное самосознание, и чехи почувствовали необходимость опереться на единоплеменную им Россию. Желая укрепить свой театр в Праге, чехи подумали о великом русском композиторе Глинке. К Балакиреву обратились из Праги с предложением продирижировать «Жизнь за царя», которую там собирались ставить. На это он охотно согласился. Однако ему пришлось там испытать несколько довольно крупных неприятностей: театр был маленький, деревянный, с крошечной сценой<sup>2</sup>, от Балакирева требовали купюр, на которые он не соглашался и т. д. В конце концов Балакирев преодолел все неприятности, и «Жизнь за царя» прошла в Праге с прекрасным успехом, так, что решено было поставить и «Руслана», что и было выполнено в 1867 году.

Приглашение Балакирева в Прагу и постановка там глинкаевских опер, о чем Стасов писал с необычайными подробностями, до мелочей, безусловно, способствовали усилению престижа его имени в музыкальном мире Петербурга: он становился величиной, своего рода, авторитетом. Как раз в это время у Рубинштейна начались нелады с консерваторией. Собственно говоря, ничего серьезного не было: кажется, Рубинштейн просто несколько утомился занятиями, которые он взвалил на себя; сверх того, эти занятия мешали его личной артистической карьере. Между тем, он нуждался в средствах; с консерватории он ничего не брал, да и что она могла бы предложить ему, перебиваясь с трудом сама! Словом, по-моему, Рубинштейн только воспользовался известным предлогом для того, в Америку, куда его давно приглашали, между прочим, за сумму не столь большую, какие платят в настоящее время, но все-таки крупную.

Надо было заменить его, если не в консерватории, то в Музыкальном обществе. В консерватории место Рубинштейна занял Н. И. Заремба — теоретик, о котором я уже говорил. Оставалось найти преемника Рубинштейну в Музыкальном обществе. Из состава тогдашних профессоров консерватории, да и вообще среди тогдашнего музыкального мира Петербурга не было никого, кто представлял собой достаточный авторитет для руководства концертами большого музыкального учреждения или даже управления оркестром с расчетом на возбуждение интереса меломанов. Балакирев являлся естественным кандидатом: он дирижировал концертами Бесплатной музыкальной школы, о нем много говорили. Тогдашняя покровительница Музыкального общества, великая княгиня Елена Павловна, хотя лично отнюдь не расположенная к Балакиреву, по совету Зарембы, решила обратиться именно к нему. Однако Балакиреву не было предоставлено единоличное господство: решили приглашать также каких-нибудь дирижеров из-за границы. Этому, между прочим, Петербург обязан появлением Берлиоза в сезоне 1867–68 гг. Концерты Бесплатной музыкальной школы сразу потеряли свой *raison d'être*<sup>3</sup>, потому что Балакирева в составлении его программ для Музыкального общества никто не стеснял, и он составлял там такие же программы, как и для Бесплатной школы. Вообще, воцарилось было полное согласие между двумя враждовавшими сторонами. Русское музыкальное общество отвело даже помещение Бесплатной школе для хоровых спевков. Но очень скоро новое направление программ возбудило неудовольствие членов-посетителей Музыкального общества. Нельзя сказать, чтобы программы Балакирева сами по себе были тяжелы: они были односторонни и посвящались преимущественно Берлиозу, Листу и произведениям молодых друзей Балакирева. Члены

<sup>2</sup> Речь идет о старом театре, существовавшем до появления в 1888 году здания Пражской оперы — Нового немецкого театра (*нем.* Neues Deutsches Theater).

<sup>3</sup> «Смысл существования» (*фр.*).

Общества, предпочитавшие лишь музыку классическую, упивавшиеся Бетховеном, Мендельсоном, Шубертом, Моцартом, оказались неподготовленными к восприятию музыки, предлагаемой им Балакиревым. Они начали роптать, и число посетителей концертов стало быстро уменьшаться. Так как великая княгиня Елена Павловна в своих вкусах тоже не шла дальше бетховенского периода, то она сочувственно отнеслась к этим жалобам и суждениям своего интимного кружка: Балакирев через три сезона должен был оставить Музыкальное общество. Если бы он к обычному репертуару концертов последнего прибавлял один или два номера композиторов нового направления, то публика малопомалу свыклась бы с этими произведениями. А то, как выражался один из посетителей этих концертов, мой знакомый генерал Клемм<sup>4</sup>: «Слышишь постоянно гром тромбонов и труб, ужасный шум литавр и турецкого барабана и больше ничего. Надобно же дать отдохнуть человеческому уху; ведь ходишь на концерты для наслаждения, а не для терзания!» Дело, конечно, не в литаврах и тромбонах, пугавших Клемма, а в непривычке к новой музыке, которую в слишком уж большом изобилии начал предлагать Балакирев тем, кто ее вовсе не хотел знать.

Балакирев оказал большую услугу молодым композиторам: он дал возможность им слушать их произведения в концертном исполнении. Но я сейчас же должен сказать, что рядом у него замечался изумительный пробел: он не любил и, кажется, не чувствовал хоровой музыки. В хоровых классах Бесплатной музыкальной школы — а ими она только и жила, и это была прямая цель ее существования — не было никакого систематического преподавания во время его управления. Изучали пьесы, зазубривая каждый свой голос, что абсолютно не давало знаний. Нередко можно было встретить хористов из этой школы, неумевших верно спеть даже гамму и совершенно неспособных верно взять интервал квинты или кварты. То, что было начато при Ломакине, быстро пошло на убыль. Удивительно, что Балакирев совершенно не обращал на хоровую музыку никакого внимания; он был поглощен исключительно оркестровыми пьесами. Даже когда ему говорили о плохом исполнении хора, о том, что хор ничему не учится и не может научиться, он все-таки не принимал никаких мер к улучшению. В результате не только понизилось хоровое исполнение Бесплатной музыкальной школы, но также и в Музыкальном обществе во время заведования Балакиревым концертами последнего. Это было ясно не только для понимающих дело, но и для всякого сколько-нибудь имевшего слух. Хоровое исполнение сделалось грубым, без оттенков и часто фальшиво; это было только «приблизительное» исполнение, а вовсе не то, что было нужно. Удивитель-

но, что приятели Балакирева совершенно не замечали посредственности этого исполнения или, если и замечали, то, во всяком случае, о нем не говорили.

«Петербургские ведомости», где писали тогда Кюи, Бородин и Стасов, торжествовали по поводу назначения Балакирева: дифирамбы писались ему необыкновенно восторженные. Совсем другого мнения о новом назначении был Серов. Он совершенно разошелся за это время с Балакиревым, если когда-нибудь был близок к нему. Во всяком случае, надо сказать, что в первые годы правления Балакирева в Петербурге Серов относился к нему в высшей степени доброжелательно и поддерживал его, как только мог — доказательством тому может служить любая его критическая статья того времени. Но потом между ними пробежала черная кошка, и охлаждение все усиливалось, перейдя, наконец, в открытую вражду. Так как Серов музыкально был гораздо образованнее своих противников и начитаннее их, то в полемике с ними победа обыкновенно была за ним. Это еще более усиливало раздражение и, конечно, когда противная партия получала преобладание, она стала игнорировать Серова везде и как только могла. Серов, в свою очередь, не оставался в долгу. Какое зло для искусства подобные раздоры — об этом никто никогда не думал. Обе стороны старались задуть противника как только могли; о справедливости здесь, конечно, не приходится говорить. Публике же больше предоставлялось забавляться остроумием, выказывавшимся обеими сторонами. Приведу небольшой пример. Балакирев издал сборник 40 русских песен, записанных отчасти им самим в Поволжье, отчасти доставленных ему. Большинство напевов очень красивы, аккомпанемент сделан со вкусом, и вообще сборник, и теперь имеющий значение, в то время представлял несомненный вклад в литературу. О научных основаниях его нельзя говорить, тем более, что они не представлялись ясными и самому Балакиреву — для этого вряд ли у него были данные. Но сборник, повторяю, был ценен и является образцом художественного отношения к собранному материалу. Теоретически Серов был более Балакирева знаком с русской песней и жестоко напал на этот сборник в издаваемом им в то время музыкальном журнале. Он не стеснялся высказываться о нем и публично. Раз, придя в один из музыкальных магазинов, он попросил дать ему этот сборник. Взяв его в руки, он громко сказал, что хотя заглавие написано по-русски, его следовало бы сделать по-немецки, именно: «*Vierzig Clavierstücke in Schumann's Manier über Russische Lieder*»<sup>5</sup>. Эта выходка имела шумный успех.

Серов по желчности своего характера, шпигованный постоянно едкими, иногда недобросовестными статьями своих противников, сам оплачивал им тем же. Так было и в отношении Балакирева и покровитель-

<sup>4</sup> Вильгельм (Василий) Карлович Клемм (1815–1891) — генерал-лейтенант русской императорской армии, военный топограф. В свое время прославился и как художник.

<sup>5</sup> «Сорок фортепианных пьес в манере Шумана на темы русских песен» (нем.).

ствуемых последним молодых авторов. Он воспользовался неловко употребленным Стасовым выражением «могучая кучка», и с его легкой руки этот эпитет надолго остался в общем пользовании.

Так как Балакирев твердо держался нового направления, то музыкальный мир Петербурга, соответственно производимому на него давлению со стороны печати, резко разделился на два лагеря: Музыкальное общество и консерватория с одной стороны, новая школа с произведениями молодых композиторов, находившихся под сильным влиянием Шумана, Берлиоза и Листа — с другой. Все-таки одна из заслуг Балакирева состоит в расширении взглядов и вкусов петербургской публики, посещавшей концерты того времени; этого отрицать нельзя. Но на нем лежит большой грех в деле уничтожения или сведения к полному ничтожеству Бесплатной музыкальной школы. Что означала Бесплатная школа? Это школа для бедных, жаждавших получить знание. Какая же это была школа? Там вызубривали в продолжение семи-восьми месяцев партии голосов тех произведений Листа и Берлиоза, которые Балакирев ставил в программу. Он отступил от завета, данного Ломакиным — учить русских, обладающих хорошими голосами, хоровому пению, — забыл о нем.

Когда в 1883 году Балакирев был сделан управляющим Певческой капеллы и получил полное заведование специальным певческим учреждением, то он и тут оказался верен себе. Он, например, устроил в капелле оркестр из учеников, но совершенно не обращал внимания на хоровое пение, не обновлял хор новыми голосами, вследствие чего капелла в публичном исполнении при нем уже не поражала слушателей стройностью, как бывало прежде.

Весной 1863 г., в конце марта, дирекция императорских театров поставила «Юдифь» Серова. Последний до того времени был известен лишь как прекрасный музыкальный критик, как умный рецензент, бичующий дутую посредственность. Врагов у него по его профессии была масса. На первое представление все устремились с затаенным желанием посмеяться и ошарашить «бешеного критика», как называли его многие недоброжелатели. Консерватория, где статьи Серова читались, вообще говоря, скорее сочувственно, тоже решила присутствовать на первом представлении. Чайковский, Ларош, Фан-Арк<sup>6</sup> и я, сложившись, взяли ложу бенуара. Зала Мариинского театра была переполнена публикой, оживленно обсуждавшей шансы на успех и на провал оперы. Константин Лядов сел на свое место, постучал палочкой: воцарилась тишина, оркестр заиграл прелюдию. Мы сразу почувствовали,

что слышим что-то хорошее и серьезное. Мрачные, полные тихой скорби звуки подготовили к чему-то крупному и, вместе с тем, безысходному. Поднялся занавес и представилась картина голодающего города, окруженного полчищами свирепого Олоферна. Стенания народа все разрастались, и когда эта сцена закончилась великолепной фугой, мы в своей ложе начали неистово аплодировать. Нас поддержал весь театр. Во втором действии интерес возрос, в особенности после великолепной арии Юдифи, которую прекрасно спела имевшая феноменальный по величине голос Бианки<sup>7</sup>. В антракте публика оживленно ходила по коридорам. Противники Серова, в особенности Кюи, говорили: «Посмотрим, что будет дальше, а пока мы слышали только пережевывание Мендельсона».

Третье действие поразило нас своим восточным колоритом. Хор одалисок с аккомпанементом арф пленил слушателей красотой мелодии и прекрасной разработкой. Среди этого хора идут танцы, как бы служа контрастом, это тоже было неожиданно и эффектно. Сарриотти<sup>8</sup>, только что поступивший на сцену, был великолепен в роли Олоферна; его игра и пение дышали тем диким одушевлением, которое было здесь так уместно. Перед зрителями был настоящий кровожадный деспотичный властелин. В фойе после третьего действия враги Серова ходили уже мрачные, потупя голову. Их поразили и музыка, соответствующая тексту, и громадный успех этого акта, и неистовые аплодисменты публики, бесконечно вызывавшей автора.

Оргия у Олоферна, очень стильно поставленная, еще более усилила впечатление. Аксессуары обстановки того времени были строго типичны. Сарриотти в этой сцене был безукоризнен: опьянение и страстные порывы доводят постепенно Олоферна до припадка падучей: Сарриотти как стоял, так и упал разом на спину. Говорили, что он много упражнялся, чтобы падать как доска, без шума и плашмя. Все зрители соединились в одно чувство. Наша ложа бесновалась и радовалась, что Серов, кроме своих литературно-критических заслуг, выказал себя прекрасным композитором.

Трудно представить себе общий энтузиазм после того, как занавес опустился в последний раз. Серова вызывали до шестидесяти раз. От успеха он сразу как-то вырос, и с большой горделивостью раскланивался из директорской ложи. Мы по окончании спектакля зашли выпить пива и поболтать «Валгаллу» на Большой Морской. Одушевлению нашему не было предела. Мы припоминали все оставшиеся в нашей памяти места оперы. К нам присоединился архитектор Клименко<sup>9</sup>, удивительно разносторонний и способный человек

<sup>6</sup> Карл Карлович Фан-Арк (1839–1902) — российский пианист и педагог голландского происхождения. С 1862 по 1872 гг. работал ассистентом Т. Лешетицкого в Санкт-Петербургской консерватории, с 1873 г. — профессор.

<sup>7</sup> Валентина Львовна (наст. отчество Валентиновна) Бианки (1839–1884) — российская оперная певица итальянского происхождения (драматическое сопрано). Солистка императорского Мариинского театра с 1862 по 1865 гг.

<sup>8</sup> Михаил Иванович Сарриотти (1839–1878) — российский оперный певец (бас). Солист императорского Мариинского театра с 1863 г.

<sup>9</sup> Иван Александрович Клименко (1839–1909) — российский инженер, архитектор.

и замечательный собеседник. Не зная музыки и никогда не учившийся играть на фортепиано, он тут же, по слуху сыграл нам чуть ли не весь третий акт. Мы дивились его музыкальной памяти и способностям. Ларош пристал к нему, предлагая свои услуги для преподавания ему теории. Предложение было принято, но из этого ничего не вышло.

## VII

Прошло два месяца со дня открытия консерватории, и только тогда в ней начал устанавливаться порядок. Бывало немало курьезов: учащиеся неаккуратно являлись на уроки, в особенности ученицы. Привыкши быть дома неаккуратными, они думали, что получают урок в какое бы время не пришли. Такая небрежность их стесняла. Надо было, например, приходиться к десяти, а барышни являлись в три, заявляя, что проспали. Некоторые забывали дома свои ноты, а наизусть играть не могли. Когда им делались выговоры, они охали, плакали и просили прощения. Рубинштейн говорил им, что если каждая станет приходиться, когда вздумается, то кроме вздора и беспорядка ничего не выйдет.

Наконец, посещение классов стало аккуратным. Рубинштейн часто заходил на все уроки и просил профессоров строго относиться к учащимся. В первый год желающие принимались в консерваторию без экзамена, не обращали внимания на то, имели ли они слух, голос или способности. О том, что эта система была ошибочной, что не всякий должен поступать в консерваторию только потому, что доступ в нее легок, я не раз беседовал с Рубинштейном. Нельзя устранить недостаток слуха и природную бездарность упражнениями; кроме того, такой ученик (без слуха и без чувства ритма) — мучение для преподавателя. Я всегда буду утверждать, что один плохой певец в хоре испортит впечатление чистоты и красоты звуков. Рубинштейн, в конце концов, согласился со мной, что надобно положить главными условиями поступления наличие слуха, известных способностей и музыкальность. Впоследствии эти требования были введены. Я, впрочем, думаю, что Рубинштейну поневоле приходилось быть снисходительным при приеме, так как желающих идти в консерваторию тогда было не особенно много, не так, как потом, когда потребность в музыке в нашем обществе значительно развилась.

В первый год учащихся было всего около 200.

Рубинштейн для лучшего наблюдения за ходом преподавания посещал решительно все классы, притом делая это так, что никто не знал, какой именно класс должен ждать его визита: таким образом, все были на чеку — преподаватели и учащиеся. Тихонько войдя, он садился и внимательно следил за тем, что делается в классе. В конце дня приглашались преподаватели, которым он делал замечания по поводу разных промахов. Одни соглашались с ним, другие возражали. От всех

учащихся требовалась тишина во время уроков: разговоры, даже шушуканье, не допускались. От пианистов с грубой рукой требовалось, чтобы они играли не менее 5–6 часов в день (для исправления этого недостатка). Рубинштейн, несмотря на то, что был занят с утра до вечера, назначил теоретикам особые занятия с шести до девяти вечера. Они состояли в том, что он читал стихотворения, а учащиеся должны были набрасывать тут же музыку для одного или нескольких голосов, кто как чувствовал и понимал. Сочинять надобно было в эскизах, а на следующий день работы должны были приноситься уже законченными и переписанными. И эти послеобеденные занятия увлекали молодежь, как женщин, так и мужчин. Все охотно работали и исполняли восторженно свою музыку. Рубинштейн потом исправлял ее. Как теперь помню некоторые задававшиеся темы: предложена была «Молитва» Лермонтова («В минуту жизни трудную»), «Хоровод цветов», «Колокольчики» и др.

Иногда он менял прием, заставляя учащихся аккомпанировать форме рондо первых трех видов, *largo*, *andante cantabile*, скорый марш с трио, полонез или менуэт. Таким образом, мы, знакомясь практически с формами сочинений, усваивали их.

В один из вторников, на которых бывали подобные занятия, Рубинштейн немного запоздал. Ученицы, думая, что он совсем не придет, расшалились: кто стал играть на литаврах, кто танцевать, напевая разные мотивы, словом, шум поднялся неопишувемый. Вдруг растворилась дверь, и появился Рубинштейн, в свою очередь, не ожидавший ничего подобного. Рассердился и сказал: «Удивляюсь, как воспитанные барышни относятся к моим урокам. В таком случае с этого дня я прекращаю с вами занятия». Поднялся плач, стенания и просьбы. Рубинштейн долго упорствовал, но потом положил гнев на милость, потребовав только внимания на будущее время. Этот день ограничился игрой в восемь рук сонат Гайдна и хоровых вещей Генделя. Барышни были очень удручены и просили Рубинштейна никому не рассказывать о случившемся. Он сдержал слово и обо всем умолчал. Его лекции приносили громадную пользу. Нельзя сказать, что он обладал даром слова. Он знал несколько языков, но на всех говорил, скорее, неправильно. Выражениями он не стеснялся, не ища закругленных периодов, представляя противоположность Зарембе, речь которого отличалась плавностью и стройностью. Я даже думаю, что Рубинштейн входил в класс не подготовленным и сам за пять минут до начала не знал, о чем будет говорить. Тем не менее, его лекции и уроки всегда были полны вдохновения, а когда он иллюстрировал свои мысли и объяснения игрой на фортепиано — это был общий восторг: его объяснения принимали тогда волшебный характер. Мы страшно радовались, когда он хвалил наши сочинительские опыты.

Скоро было все налажено и распределено, назначены ежемесячные заседания Совета профессоров

и преподавателей, еженедельные заседания особых выборных профессоров и т. д., словом, определен весь порядок внутренней жизни консерватории. Экстренные собрания Совета назначались лишь по особому требованию. Были установлены дни публичных и закрытых ученических вечеров. Так как в составе учащихся находились как взрослые, так и малолетние, то и вечера делились для младших и для старших. Таких испытаний назначалось — закрытых и публичных — для каждого разряда по два в месяц. То есть каждая неделя имела два вечера. Все эти вечера были переполнены родителями и родственниками учащихся, следившими за их успехами. Сами же они имели возможность судить о хорошем, удовлетворительном или плохом исполнении своих товарищей. Отличившиеся получали от Рубинштейна серебряные гривенники в награду, которые очень ценились ими и долго хранились в их копилках. На этих вечерах, как я уже говорил раньше, места не были нумерованными: впереди садились те, кто приходил раньше. Этим простым способом была достигнута общая аккуратность: все приходило вовремя, к восьми часам. Порядок, то есть тишина, соблюдалась образцовая, тем более, что аплодисменты не допускались: Рубинштейн не хотел портить характер учащихся, делать их тщеславными и чванливыми. Дети и взрослые, однако, в то время были настолько нервными и впечатлительными, что, еще не начиная играть, многие уже плакали, рыдали и убегали с эстрады. Рубинштейн вызывал следующего; убегавшие успокаивались и потом выполняли свой номер прилично или даже совсем хорошо. Такие вечера были необходимы: они приучали будущих артистов к твердости и спокойствию.

Могучая личность директора консерватории внушала нам, ученикам, безмерную любовь, смешанную с немалой дозой страха. В сущности, не было начальника более снисходительного и добродушного, чем он. Но его хмурый вид, вспыльчивость и бурливость в соединении с обаянием европейски знаменитого имени действовали на нас необыкновенно внушительно. Кроме управления консерваторией он принял еще на себя один из фортепианных классов, попасть в который было заветным мечтанием всех консерваторских пианистов. Его коллеги — Герке, Дрейшок и Лешетицкий — несмотря на почетную их репутацию, совершенно затмевались славой Рубинштейна. Ученики, попавшие к нему, гордились знаменитым учителем и возбуждали зависть своих товарищей, учившихся у других (несмотря на то, что все они были действительно образцовые, настоящие педагоги и могли принести — и принесли — ученикам истинную пользу).

При изложении теоретических взглядов Рубинштейн, как я уже сказал, представлял противоположность Зарембе. Вообще, лекции и занятия с ним в наших опытах по сочинению он вел практически, не на бумаге. Когда он находил в наших задачах ошибки, когда они ему не нравились, он сейчас же садился за фортепиано и принимался вдохновенно импровизировать,

говоря, что аккорды и гармонии, поставленные нами в том или другом месте, не ясны, не соответствуют цели. При этом он всегда прибавлял: «Мне кажется, что именно то, что я теперь вам играю, вы сами в душе хотели выразить таким образом». Мы соглашались, восторгаясь его вдохновенными исправлениями. Случалось, что он восклицал: «молодец, хорошо!», — при этом хлопая по плечу автора рассматриваемого сочинения. Всегда твердил о вреде робости, советовал не останавливаться на затруднявшем нас месте, пропустить его и идти вперед, приучаться писать эскизно, намеками на ту или другую форму, избегать помощи фортепиано: при такой импровизации, если вдохновение оставить, сочинение неизбежно станет продвигаться медленно, да и вообще не выйдет от этого толка. Сочинение — от мелкого до крупного — он требовал в нескольких экземплярах и в различных тональностях; форму песни рондо — в различных движениях, медленном и скором, рондо с трио, марши, полонезы, вальсы, похоронные марши с двумя трио, менуэты, скерцо, народные танцы всевозможных национальностей — писать в расширенном большом развитии музыкального изложения. Иногда он восторженно хвалил изящество форм сочинений, представляющих новизну в ритмике. Он давал уроки в зале, смежном с классами Зарембы.

Однажды он пришел сияющий в класс последнего и, взяв его под руку, сказал: «Идемте ко мне, я вас познакомлю с пробным сочинением Чайковского». Заремба было воспротивился, говоря, что ему придется прервать объяснение в самом начале. «Ничего, я вас отпущу сейчас же назад, послушайте только задачу Чайковского». Мы в числе 15 человек вошли в зал радостной гурьбой, где нашли только двоих — Чайковского и Кросса. Рубинштейн приказал Ларошу играть ноты на третьей строчке. Чайковскому была задана музыка на «Ночной смотр» Жуковского. Я не вытерпел и заметил, что такой романс написан уже Глинкой. Рубинштейн пожал плечами и ответил: «Так что ж? Глинка написал свою музыку, а Чайковский — свою; на каждое стихотворение разные авторы могут свободно сочинять музыку, не опасаясь предшественников». Вещь Чайковского оказалась не романсом, а целой сложной картиной, не имеющей ничего общего с произведением Глинки. Аккомпанемент каждой строфы был разнообразен и сложен. Ларош восторженно заявил, что эта пьеса поражает его как концепцией, так и правдой музыки, отвечающей вполне стихам Жуковского. Мы усердно аплодировали автору, а Рубинштейн, поблагодарив Зарембу за его ученика, сказал: «Ну, теперь, Николай Иванович, идите заканчивать ваш урок». Эту пьесу Чайковский написал быстро — в течение двух дней.

С этого дня Ларош особенно сблизился с Чайковским, и дружба соединила их на всю жизнь — с некоторыми перерывами, впрочем. После класса я все-таки подошел к Ларошу высказать ему мое недоумение относительно задания музыки на текст, уже использованный Глинкой. Кто не знает музыки этого прекрасного

«Ночного смотра»! Она звучит в ушах каждого певца. В другой раз Рубинштейн задал Чайковскому написать музыку для Сцены у фонтана из «Бориса Годунова» Пушкина. Это было уже совсем большое сочинение и инструментованное. Может быть партитура этой сцены сохранилась в бумагах автора, пока же она не встречается в каталоге его сочинений<sup>10</sup>. В ней, я помню, был полет и вдохновение, несмотря на итальянизмы ее. Это произведение, во всяком случае, значительнее «Ночного смотра», который, очевидно, был впоследствии уничтожен Чайковским<sup>11</sup>.

Из числа поступивших в первый год существования консерватории особенно выдавались своими способностями и предварительной подготовкой П. И. Чайковский и Г. А. Ларош. Чайковский окончил Училище правоведения еще в 1859 году. Его прикомандировали к первому департаменту Министерства юстиции (распределительное отделение). Через полгода сделали младшим помощником столоначальника, а еще через три месяца — старшим. Дальше этого он не пошел и 1863 году оставил государственную службу. В это время, то есть когда он находился в департаменте, музыкой, да даже службой, он мало занимался. Музыку он любил, но как простой дилетант, не более. Познания его были самые поверхностные, хотя, кажется, он начал брать уроки теории у Зарембы или у кого-то другого. К службе относился небрежно и так как был открытого характера, то более или менее легкомысленно прожигал жизнь. Чрезвычайно любил прогулки по Морской, Невскому и Летнему саду в известные часы в обществе своих приятелей и знакомых, которых у него было очень много. Вообще, общество в то время он очень любил, и так как по рождению принадлежал к довольно высокостоящему административному кругу (его отец был горный инженер, а впоследствии директор Технологического института), образование получил в привилегированном училище, то в светских знакомствах недостатка у него не было.

Но случился, наконец, перелом в его душе. Рассеянная жизнь ему надоела, и когда в Михайловском дворце открылись приготовительные музыкальные классы, он, все еще числясь в Министерстве, один из первых поступил туда, и я, попавший в консерваторию в первые дни ее существования, уже нашел там Чайковского, который оказался по курсу на год старше меня. Решиться посвятить себя специально музыке его заставили несомненные способности, проявлявшиеся у него всегда. Он имел влечение к импровизациям на фортепиано. Успехи по теории, которую он проходил с Зарембой, его ободряли. В классах Михайловского дворца (то есть с 1861 по 1862 год) он прошел гармонию по Марксу,

а в первый год консерватории (1862–63) — строгий контрапункт и церковные лады по Беллерману. В сентябре 1863 года он уже находился в так называемом «классе форм» (тоже у Зарембы) и одновременно в только что открывшемся классе инструментовки, которым заведовал Рубинштейн.

## VIII

Когда Ларош почувствовал влечение к Чайковскому, они сошлись быстро, и между ними завязалась тесная дружба, дошедшая до чего-то вроде институтского обожания: они переписывались между собою даже во время классов. Ларош предложил Чайковскому заняться изучением русской литературы и литературы вообще, — которую Чайковский, как это ни странно, знал в то время слабо, — а также заняться изучением стихосложения. Начались работы гекзаметров, александрийского стиха, ямба, хорей и других видов стиха. Они так увлекались этим, что даже в свободное время между классами, стоя у какого-нибудь окна, ударяя пальцами по стеклу, ритмически выбивали тяжеловесные гекзаметры, причем ссорились, если один из них делал ошибку.

Будучи оба гораздо выше своих остальных товарищей по образованию, они, естественно, должны были иметь авторитет между ними, помимо даже музыкальных способностей, сказавшихся у них и тогда уже ярко. Таким образом они приобрели популярность, на которую другие никаким образом не могли рассчитывать. Они стояли выше целой головой своих малосведущих во всем товарищей, которым охотно приходили на помощь, объясняя не только теоретические уроки, задававшиеся Зарембой, но и вообще все то, чего те не понимали. Они никогда не позволяли себе насмешек над неразвитостью и незнанием лиц, обращавшихся к ним.

Рубинштейн любил Чайковского, гордился им, всячески выдвигал его и заботился о нем. Особенно настоятельно он требовал от него быстроты записи всех задаваемых ему сочинений, не прибегая к помощи фортепиано и без предварительных импровизаций на этом инструменте. Он говорил всегда, что композиция подобна простому письму: сперва надо обдумать, что хочешь писать, а потом излагать свои мысли на бумаге. Чайковский, исполняя советы Рубинштейна, приучился писать быстро, эскизами, и только сделав предварительный набросок, пробовал его на фортепиано. Кажется, эта манера у него сохранилась впоследствии на всю жизнь, хотя он сам рассказывает в своих воспоминаниях, что фортепиано всегда стояло у него в спальне.

<sup>10</sup> Музыка к сцене «Ночь. Сад. Фонтан» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» для симфонического оркестра. Согласно справочной информации, приведенной в Тематико-библиографическом указателе сочинений Чайковского (2003), партитура этого произведения некоторое время хранилась у Е. А. Шоберт — тети композитора, в доходном доме которой по адресу Пантелеймоновская ул., 11 (ныне ул. Пестеля) он жил с сентября по октябрь 1865 г. В 1866 г. партитура была отослана Чайковскому в Москву Ларошем. Дальнейшая судьба сочинения неизвестна. Автограф не сохранился. Не издавалось [см.: 4, с. 754].

<sup>11</sup> «Ночной смотро» — романс на стихи В. А. Жуковского. Автограф не сохранился. Не издавалось [см.: 4, с. 758].

Давая свои советы, Рубинштейн, однако, прибавлял, что если он требует скорости сочинения, то все-таки считает необходимым, чтобы сделанная работа обязательно вылеживалась в портфеле известное время и не пускалась немедленно в ход; с ней надо подождать, потом исправить и только тогда считать ее законченной: все ошибки и слабые стороны сочинения тогда совершенно ясно станут перед глазами автора.

Не знаю, выполнял ли сам Рубинштейн правила, которые рекомендовал ученикам: критика, как известно, всегда указывала ему на спешность его работ и недостаточную самооценку их. Рубинштейн, сколько мне известно, считал и был уверен, что в его сочинениях все безукоризненно и на месте. Поэтому он, как Чайковский впоследствии, обыкновенно отдавал в печать свои произведения, едва только они выходили из-под пера, забывая свой афоризм о необходимости лежания их в портфеле. От того у него и у Чайковского есть большое сходство в технических приемах.

Чайковского, даже еще в бытность его учеником консерватории, можно было считать космополитом. Он не признавал национальности в искусстве, особенности музыкального склада какой-либо народности. Ему не было дела до народности и до того, какой сюжет ему предлагается, и где происходит действие — в Финляндии, в Польше или в иной стране. Я никогда не мог согласиться с подобным мнением и много раз спорил с ним на эту тему. Я замечал ему, что всякий, говорящий плохо на чужом языке, вызывает у собеседника невольное чувство досады: вы перестаете внимательно слушать и кончаете тем, что уходите от него. То же самое должны испытывать люди, знающие особенности характера и мышления той или другой народности; им противна, не симпатична, или ничего не будет говорить музыка, сочиненная иностранцами. Они осудят автора пьесы или оперы, где включены мелодии, положим, польские, испанские или другие, в которых сам автор не может разобраться, не понимает их смысла. Чайковский всегда с пылкостью возражал мне, что все это неважно, важно лишь изобразить чувства, которые должны быть одинаковы у всех людей без различия национальности. Словом, он не признавал, как Рубинштейн, национальности в музыке.

Так как он легко обижался, то после подобных разговоров он обыкновенно избегал меня на некоторое время, сердясь на то, что я смел противоречить ему. В действительности же противоречил только он сам себе, хотя, конечно, не противоречил нескладу своей мысли. Примеров тому в его операх сколько угодно. Его «Кузнец Вакула» должен изображать малорусскую жизнь. В нее он даже вставил несколько малорусских мелодий. Однако опера все-таки не имела и тени успеха, главным образом потому, что он взялся за незнакомый ему быт, он и понятия не имел о Малороссии, обо

всем складе ее жизни. Затем другая его опера — «Мазепа» — тоже из малороссийской жизни, хотя и написанная на текст Пушкина, опять-таки не имела ничего общего с Малороссией там, где изображают быт и характерные черты этого края. «Мазепа» тоже не имел успеха. Музыка этой оперы была лишь интересна общей талантливостью, всегда присущей Чайковскому.

После появления этой оперы в Петербурге, встретившись как-то со мной, Чайковский спросил: «Ну, как вы находите? Хорошо я теперь написал?» На это я ответил: «Я только напомню вам о „Жизни за царя“. Эта опера изображает великорусский быт от начала до конца, будь это даже номера Собинина или Антонида, не противоречит чувствам и духу русского народа. Всякий скажет, что это русская музыка. А когда Глинка рисует польскую народность, опять-таки всякий должен сказать: вот это польская народность, это Польша. „Руслан“ тоже полон древнего эпоса. Хоры первого действия вполне русские. Как они интересны и по складу, и по размеру, и по чему угодно! Первое действие „Руслана“ можно назвать гениальным изображением русской жизни, а конец оперы — славянская языческая панихида по умершей Людмиле, памятная всем, с восторгом слушавшим эти славянские поминки». Чайковский промолчал, но остался недоволен моим замечанием.

Наоборот, когда Чайковский взялся за близкий ему сюжет, за «Онегина», он стал на твердую почву и эту оперу по справедливости надо считать его лучшим сценическим произведением. Публика поняла это инстинктивно, и «Онегин» сделался ее любимой оперой. Курьезно, что когда ее ставили впервые для спектакля московской консерватории, то все музыкальные и немзыкальные друзья Чайковского советовали ему уничтожить эту оперу. «Вы будете всеми осуждены», — говорил один из его близких приятелей И. В. Самарин<sup>12</sup>. Составилась в Москве даже группа поклонников Пушкина, шикавшая опере на первых ее представлениях. То же повторилось и в первое время появления ее в северной столице.

Неизвестно, как бы развернулся талант Чайковского, несмотря на всю его величину, если бы судьба ему не покровительствовала. Как в Петербурге его любил и всячески поддерживал А. Г. Рубинштейн, так в Москве к нему отнесся Н. Г. Рубинштейн. Кажется, именно по настоянию и рекомендации своего брата, он пригласил Чайковского, немедленно по окончании последним консерватории занять место профессора теории в Москве. Молодой теоретик в начале колебался, но плохие денежные дела его отца не позволяли сидеть на его шее, и он решил ехать. Николай Рубинштейн всегда отличался тем, что ничего не делал наполовину. Так как он симпатизировал начинающему композитору, то прежде всего настоял, чтобы Чайковский поселился у него на полном его иждивении. Нельзя сказать, чтобы это

<sup>12</sup> Иван Васильевич Самарин (1817–1885) — театральный актер, драматург, педагог. В 1879 г. впервые поставил на сцене московского Малого театра «Евгения Онегина» Чайковского силами студентов оперного класса консерватории.

было по сердцу Чайковскому. Постоянная совместная жизнь с посторонним человеком его коробила, а строптивый характер Рубинштейна, его грубое, властное обращение с окружающими так поражали его, что он, по его собственным словам, никогда не спал ночи напролет после дня полного бесчинства директора московской консерватории. Он, однако, скоро увидел, что его коллеги хладнокровно переносят выходки Рубинштейна (даже в том случае, когда безвинно получали от него нахлобучки), понемногу успокоился, решил только работать, работать и работать, писать как можно больше. После классов он проскальзывал в свою комнату. Надо заметить, что квартира Рубинштейна непосредственно соединялась с консерваторией, находившейся в то время на углу Никитской и Арбата. Чайковский запирался в своей комнате, садился за работу, и ни стук в двери, ни окрики его товарищей и Рубинштейна не могли заставить его оторваться от занятий. После конца консерваторского дня Рубинштейн захватывал почти весь преподавательский персонал и отправлялся обедать в один из московских трактиров или ресторанов. Обеды сопровождались порядочной выпивкой. Требовалось, чтобы Чайковский обязательно поддерживал компанию. Такие обеды скверно отражались на последнем, и он старался уклониться от попок.

У Николая Рубинштейна были и хорошие стороны. По отношению к Чайковскому они сказались особенно ярко. Он поддерживал его везде и как только мог, а его влияние в Москве было колоссально. Прежде всего он исполнял решительно все его сочинения в концертах Музыкального общества и в своих, как только они выходили из-под его пера. Вследствие влияния Рубинштейна на персонал управляемой им консерватории и общих приятельских отношений, сложившихся между всеми, коллеги Чайковского поддерживали изо всех сил. Каждое его произведение, которое даже сам автор впоследствии признавал слабым или неудавшимся — что, впрочем, с ним случалось редко, — восхвалялось ими до небес и не подвергалось критике. Слава его распространялась усиленно и быстро по Москве. Вследствие этого Чайковский вообразил, что он непогрешим, и все, что он пишет, прекрасно и восхитительно.

С Н. Рубинштейном, несмотря на поддержку, Чайковскому при его самолюбии было нелегко уживаться. На Рубинштейна порою что-то находило. В дурном расположении духа — а это было с ним нередко после попок, — он начинал ни с того ни с сего ругать Чайковского, уверял, что такие симфонии и вообще такие произведения пишут только мальчишки, а не зрелый человек, что в них нет никакой прелести, и он ее там не находит; при этом в азарте швырял их на пол. Это не мешало ему через несколько дней требовать снова забракованные сочинения для концерта, и тогда он принимался восхвалять их. Такие истории случались не только в первые годы совместной жизни Чайков-

ского с Рубинштейном в Москве, но и гораздо позже. Так, например, когда он написал свой восхитительный Первый концерт для фортепиано и посвятил его Н. Рубинштейну, последний категорически заявил ему, что концерт ему не нравится. Потом закричал: «Я его никогда не буду играть и не хочу, чтобы ты, Петр Ильич, посвящал его мне!», — при этом плюнул и ушел. Так рассказывал об этом сам автор концерта. Оскорбленный Чайковский письменно обратился к Гансу Бюлову, незадолго до того посетившего Москву, прося его просмотреть концерт, принять его под свое покровительство и сообщить свое о нем мнение, будет ли он удобен для исполнения и как будет звучать. Концерт он посвятил ему. Бюлов благодарил его, прибавив, что высоко ценит его талант, и вполне одобрил концерт. Суждение Бюлова оказалось совершенно правильным: концерт всегда и всюду вызывал полное одобрение слушателей, а пианистами считается одним из самых благородных в фортепианной литературе.

Николай Рубинштейн, сознав свою ошибку, сердился на самого себя за то, что не оценил предложенного ему произведения и так грубо обошелся с его автором. Они помирились, и впоследствии Рубинштейн с большим и постоянным успехом исполнял злополучный концерт. Рассказывая о неровности отношений Н. Рубинштейна к Чайковскому, невольно вспоминаешь неизменное расположение к нему А. Рубинштейна. Этот постоянно, и после выхода Чайковского из-под его фелуры, с вниманием следил за его деятельностью. Говорил всегда, что Чайковский пойдет далеко и опередит многих на 100 лет, считал себя счастливым, что имел подобного ученика. Он был убежден в громадном успехе Чайковского не только в России, но и во всех странах, любящих и почитающих искусство. Действительность не вполне оправдала предсказание Рубинштейна: в последние годы во Франции и Германии раздаются очень сильные голоса против Чайковского, и только Англия осталась неизменно верна ему.

Возвращаясь, однако, к Петербургской консерватории. А. Рубинштейн чрезвычайно внимательно следил за учащимися не только в классах, но и вне их. Он старался знать, как они проводят свое время, что читают, чем занимаются, всегда напоминал им, что они выбрали артистическую карьеру не ради шуток, а для дела. При всяком случае он замечал учащимся, что они обязаны внимательно следить за тем, что им преподают; они не должны ограничиваться только выбранной ими специальностью, их обязанность следить также за всем ходом искусства и прежде всего за всеми классами консерватории. При этом он никогда не упускал случая подчеркнуть необходимость подъема музыкального настроения, которое, по его словам, всегда обеспечивает наличность вдохновения.

А. Рубинштейн в оба периода своего управления консерваторией<sup>13</sup> оставался верен своему желанию

<sup>13</sup> В 1862–1867; 1887–1891 гг.

поставить ее как можно выше. Профессора и преподаватели, большие и маленькие, должны были, смотря на него, стараться исполнять свои обязанности свято. Его распоряжения иногда не одобрялись педагогическим составом, некоторые из них даже не исполнялись. Рубинштейн, несмотря на его вспыльчивость, терпеливо переносил подобное ослушание. В конце концов,

разнь между его взглядами и взглядами педагогического персонала, однако, сказалась в острой форме, чего не ожидал никто.

Публикация А. Б. Павлова-Арбенина

Подготовка к печати А. Б. Павлова-Арбенина и М. В. Рудко

Комментарии М. В. Рудко

(окончание следует)

#### Литература

1. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории // Новое время. 1912. № 12985, 12997, 13012, 13019, 13033, 13075, 13096, 13103, 13110, 13124.
2. Рубец А. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории / подг. к печати, комм. А. Б. Павлова-Арбенина, М. В. Рудко // Musicus. 2022. № 1. С. 3–10.
3. Рубец А. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории / подг. к печати, комм. А. Б. Павлова-Арбенина, М. В. Рудко // Musicus. 2022. № 2. С. 3–10.
4. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: Музыка, 2003. 1194 с.

Ivan MIKHAILOV

## I studied with great teachers...

(memories of childhood and youth)

In the article, the author shares his memories of his childhood and youth, when he studied at the special secondary music school at the Leningrad Conservatory (so-called «desiatiletka») and then became a student and later a post-graduate student of the first Russian conservatory. The readers also learn about those outstanding musicians who helped him to develop as a pianist — artist and teacher.

**Keywords:** piano, lecture, tone, pedagogy, pupil, intuition.

Иван МИХАЙЛОВ

## Я учился у великих педагогов...

(страницы детских и юношеских воспоминаний)

На страницах предлагаемой статьи автор делится с читателями воспоминаниями о детских и юношеских годах своей жизни, когда он был учеником школы-десятилетки при Ленинградской консерватории, студентом и аспирантом первой российской консерватории, а также рассказывает о тех выдающихся музыкантах, которые в огромной степени помогли ему состояться как пианисту — артисту и педагогу.

**Ключевые слова:** фортепиано, урок, звук, педагогика, ученик, интуиция.

Далекий 1953 год. Совсем недавно мальчик из обычной ленинградской семьи по имени Ваня Михайлов вместе со всем советским народом всплакнул, узнав о смерти вождя, — тогда и вправду казалось, что дальнейшая жизнь в стране без него должна остановиться... Много позже мама расскажет мальчику, как простая пожилая женщина, стоявшая перед газетным стендом с сообщением о смерти Сталина, пробормотала шепотом, перекрестившись: «Слава тебе, Господи, — издох!» А тогда, тогда «Россию страхи ещё не покинули» (Д. Шостакович, XIII симфония)...

Примерно в это же время маленького Ваню, замеченного в склонности к пению, привели в районный ДПШ (дом пионеров и школьников), находившийся тогда в одном из красивых петербургских дворов на набережной Мойки, вблизи Капеллы. Мальчику предстояло обучаться здесь игре на фортепиано. Вскоре любознательный ребенок, изучив таблички с именами педагогов на дверях фортепианных классов, задал маме довольно неожиданный для нее вопрос: «Мама, а почему они все Абрамовичи?» В самом деле, в то далекое время здесь преподавали: Елизавета Абрамовна Свирская,

- ВОЛЧЕК** Лидия Львовна — Заслуженный работник культуры РФ, награждена медалью «За труды в культуре и искусстве», медалью Республики Польша «За заслуги перед польской культурой», кавалер Ордена Венгрии «Рыцарский крест Венгерского Ордена за заслуги», начальник концертного отдела Малого зала имени А. К. Глазунова, доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: [lvolchek@mail.ru](mailto:lvolchek@mail.ru).
- ГЛУЩЕНКО** Дмитрий Анатольевич — ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: [glushchenco1993@mail.ru](mailto:glushchenco1993@mail.ru).
- МИХАЙЛОВ** Иван Дмитриевич — Заслуженный работник высшей школы, профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: [tutti3218049@yandex.ru](mailto:tutti3218049@yandex.ru).
- МИХЕЕВА** Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru).
- НАПРЕЕНКОВ** Андрей Алексеевич — директор спортивного клуба Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, доцент, мастер спорта СССР. E-mail: [napr@sutd.ru](mailto:napr@sutd.ru).
- ПАВЛОВ-АРБЕНИН** Андрей Борисович — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.
- ПАНЕНКОВА** Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Царскосельской гимназии искусств имени А. А. Ахматовой. E-mail: [lorapanenkova@mail.ru](mailto:lorapanenkova@mail.ru).
- 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, художественный руководитель Международного музыкального фестиваля «Земля детей», лауреат всероссийских конкурсов. E-mail: [petrov.mus@mail.ru](mailto:petrov.mus@mail.ru).
- РАЙСКИН** Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыковедения Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: [eiraiskin@mail.ru](mailto:eiraiskin@mail.ru).
- РУДКО** Мария Владимировна — старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: [marybell@yandex.ru](mailto:marybell@yandex.ru).
- САВОСКИНА** Галина Арсеньевна — Заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: [g.savoskina@mail.ru](mailto:g.savoskina@mail.ru).
- СОКОЛОВ** Сергей Анатольевич — заведующий кафедрой физического воспитания и безопасности жизнедеятельности, руководитель студенческого спортивного клуба Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент, мастер спорта России, Отличник физической культуры и спорта, кандидат педагогических наук. E-mail: [SokolovSAffk@yandex.ru](mailto:SokolovSAffk@yandex.ru).
- ФЕДОСЕЕНКО** Анастасия Сергеевна — доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, артистка Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева. E-mail: [fedosi@mail.ru](mailto:fedosi@mail.ru).
- ШУЛИКО** Наталья Махамдалиевна — профессор кафедры физического воспитания и безопасности жизнедеятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, мастер спорта СССР, кандидат педагогических наук. E-mail: [shuliko07@mail.ru](mailto:shuliko07@mail.ru).
- VOLCHEK** Lidia — Honored Worker of Culture of the Russian Federation, awarded with the medal «For works in culture and art», a medal of the Republic of Poland «For services to Polish culture», chevalier of the «Knight's Cross of the Hungarian Order for Merit», Head of the Concert Department of Small Hall named after A. Glazunov, Associate professor at the Department of General piano course and Teaching methods of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: [lvolchek@mail.ru](mailto:lvolchek@mail.ru).
- GLUSHCHENKO** Dmitry — Assistant trainee of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Email: [glushchenco1993@mail.ru](mailto:glushchenco1993@mail.ru).
- MIKHAILOV** Ivan — PhD, Honored Worker of Higher Education, professor of the Department of Chamber Ensemble of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: [tutti3218049@yandex.ru](mailto:tutti3218049@yandex.ru).
- MIKHEEVA** Marina — PhD, Leading Specialist in Publishing of the Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru).
- NAPREENKOV** Andrey — Director of the sport club of the Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Associate professor, Master of Sports of USSR. E-mail: [napr@sutd.ru](mailto:napr@sutd.ru).
- PAVLOV-ARBENIN** Andrey — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.
- PANENKOVA** Larisa — musicologist, Lecturer of The St. Petersburg Ahmatova State School of arts. E-mail: [lorapanenkova@mail.ru](mailto:lorapanenkova@mail.ru).
- 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, artistic director of the International Music Festival «Earth of Children» and laureate of all-Russian competitions. E-mail: [petrov.mus@mail.ru](mailto:petrov.mus@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](mailto: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](mailto:marybell@yandex.ru).
- SAVOSKINA** Galina — Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Lecturer of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College. E-mail: [g.savoskina@mail.ru](mailto:g.savoskina@mail.ru).
- SOKOLOV** Sergey — PhD in Pedagogy, Head of the Department of Physical Education and Life Safety, leader of the student's sport club of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate professor, Master of Sports of Russia, Achiever in physical culture and sports. E-mail: [SokolovSAffk@yandex.ru](mailto:SokolovSAffk@yandex.ru).
- FEDOSEENKO** Anastasiya — Associate professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, artist of the Vasily Andreev State Academic Russian Orchestra. Email: [fedosi@mail.ru](mailto:fedosi@mail.ru).
- SHULIKO** Natalia — PhD in Pedagogy, professor of the Department of Physical Education and Life Safety of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Master of Sports of USSR. E-mail: [shuliko07@mail.ru](mailto:shuliko07@mail.ru).