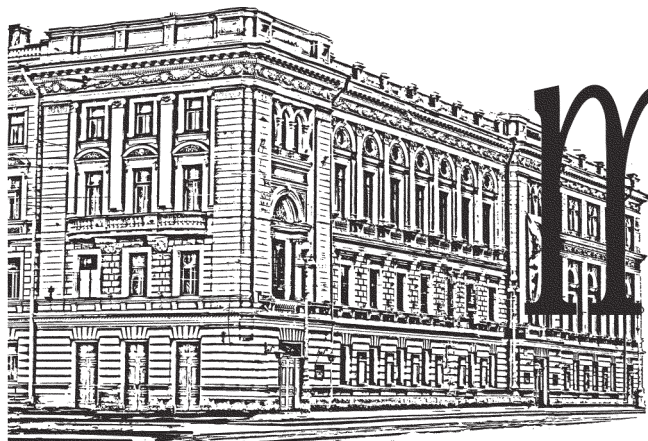




MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (79) • июль • август • сентябрь • 2024

Учредитель и издатель:

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

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

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

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

Подписано в печать 30.09.2024 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №3210-24.

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

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

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

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

Содержание

Alma mater

- Л. Миллер. О выставке к юбилеям Н. А. Римского-Корсакова
и М. П. Мусоргского 3
- В. Наговицин. История одной фотографии.
Подготовила М. В. Михеева 12
- Контрапункты памяти. Венок приношений Вячеславу Наговицину
(И. Г. Райский, Г. Г. Белов, В. Д. Биберган, С. А. Осолков,
Е. Ш. Давиденкова-Хмара, Е. В. Иванова-Блинова, Л. А. Миллер) 15
- А. Полубенцев. «В консерватории я ставил танцевальный номер
для Михаила Барышникова». Беседовал Д. Брагинский 32
- К. Соколов. «Мои консерваторские годы оказались бурными».
Беседовал Д. Брагинский 37

Studia

- А. Босов. Преобразование балетной пантомимы в современном
балетном спектакле 41
- Е. Чупахина, С. Бондарев. Атрибуция музыки Дубового кабинета
Большого Петергофского дворца 44

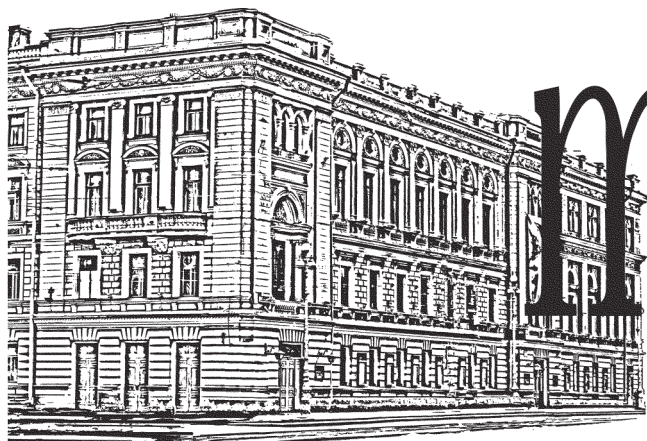
Научные конференции

- Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки
(В. И. Акулович, А. Ю. Джумашева, С. А. Дубовский, Е. В. Желинский,
Е. М. Колесникова, В. Н. Конов, С. А. Федосеенко).
Подготовила Н. Н. Шкрёбо 48

In memoriam

- И. Райский. Услышать вечное, увидеть незримое...
Памяти Александра Кнайфеля 55

- Наши авторы 64



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 3 (79) • july • august • september • 2024

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

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

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

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

Signed to print 30.09.2024

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

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

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

Circulation: 120 copies.

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

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

Contents

Alma mater

- L. Miller. On the exhibition for anniversaries of Nikolai A. Rimsky-Korsakov
and Modest P. Mussorgsky 3
- V. Nagovitsin. The history about one picture.
Prepared by M. Mikheeva 12
- Memory counterpoints. Offering wreath to Vyacheslav Nagovitsin
(I. Raikin, G. Belov, V. Bibergan, S. Oskolkov, E. Davidenkova-Khmara,
E. Ivanova-Blinova, L. Miller) 15
- A. Polubentsev. «At the conservatory I have made a dance number
for Mikhail Baryshnikov». *An interview by D. Braginsky* 32
- K. Sokolov. «My years at the conservatory turned out to be a turmoil».
An interview by D. Braginsky 37

Studia

- A. Bossov. Transformation of ballet pantomime in contemporary ballet
performances 41
- E. Chupakhina, S. Bondarev. Attribution of music from the Oak
Cabinet of the Great Peterhof Palace 44

Research conferences

- Saint Petersburg is the Motherland of the Andreev's balalaika (V. Akulovich,
A. Dzhumasheva, S. Dubovsky, Eu. Jelinsky, E. Kolesnikova, V. Konov,
S. Fedoseenko). *Prepared by N. Shkrebko* 48

In memoriam

- I. Raikin. Hear the eternal, see the invisible...
In memory of Alexander Knaifel 55

- Our authors 64

Andrei BOSSOV

Transformation of ballet pantomime in contemporary ballet performances

The author reflects on the origin of the dance, its major components which brought to creation of the classical ballet. With examples from ballet heritage he analyzes pantomime scenes, explains its importance for the storyline, traces the development of ballet pantomime, the latter transforming with the development of the dance art.

Keywords: dance, ballet, pantomime, choreography.

Андрей БОСОВ

Преобразование балетной пантомимы в современном балетном спектакле

Автор размышляет о возникновении танца, о его главных составляющих, которые привели к созданию классического балета. На примере сохранившейся старинной хореографии он разбирает сцены с балетной пантомимой, объясняя ее важность для проведения сюжетной линии спектакля, прослеживает ее развитие, которое трансформировалось вместе с развитием танцевального искусства.

Ключевые слова: танец, балет, пантомима, хореография.

Я хореограф, педагог, который воспитывает как хореографов, так и танцовщиков. Мне приходилось ставить и оригинальные балеты, и новые сценические редакции старой классики, и возобновления классического репертуара. Так же я преподавал и актерское мастерство, благодаря чему мне пришлось выучить весь существующий на данный момент язык условных жестов, который я пытаюсь передать новому поколению артистов балета. Во время уроков мы часто задаемся вопросом о приоритетах, кто же главный в танцевальном спектакле?

Музыка, жест и танец — это составляющие хореографического искусства. Оставим пока в стороне литературу, живопись и всех тех, кто так или иначе причастен к созданию танцевального произведения, их помощь очень важна на начальной и финальной стадии работы, но в репетиционном зале именно эти три вещи будоражат ум постановщика. Хотя, в современных реалиях, хореографы могут и не включать один из этих компонентов в свои опусы.

Если говорить о возникновении танца, то жест, безусловно, должен стоять на первом месте, так как он наверняка возник еще до того момента, когда люди смогли облечь свои звуки в слова или запеть. Подобная коммуникация или, по-другому, язык тела, существует

и у животных. Мы легко можем различить агрессию, страх, озадаченность, дружелюбие у большинства млекопитающих. Тысячелетиями у человека выкристаллизовался бытовой язык жестов, сейчас, в большинстве своем, понятный всем окружающим, независимо от национальности. Ступив на сцену, он облагородился, стал средством хореографической выразительности и приобрел четкие формы, сначала в греческом театре, затем в мистериях Средневековья, в комедиях dell'arte и, наконец, окончательно сформировался в классическом балете, благодаря усилиям Жан-Жака Новерра. Интересно, что приблизительно в это же время, тоже во Франции, стал рождаться и язык глухонемых, в котором каждый жест соответствовал слову, понятию и даже буквам. Сначала у каждой нации он был свой, и только в XX веке глухонемые смогли объединиться и создать интернациональный язык.

В балете условные жесты (именно так они начали называться) имели информативную функцию, они рассказывали о том, что когда-то или где-то происходило или будет происходить, редко затрагивая настоящее. Плюс, они давали возможность танцорам отдохнуть, прежде чем опять пуститься в пляс. И к XIX веку окончательно сформировалась форма многоактного классиче-

ского балета, которая включала в себя в обязательном порядке шествия, пантомимные сцены и развернутые хореографические картины. Видимо, из-за того, что танцовщикам действительно нужно было просто перевести дух после труднейших танцев, пантомимным сценам не всегда уделялось достаточно внимания на репетициях, и сами условные жесты исполнялись, если можно так сказать по отношению к балету, *ad libitum*. Артистам давался определенный отрезок музыки, в который они втискивали то, что нужно было сообщить зрителю. Музыкальные акценты не подчеркивались в таком исполнении и главное для артиста было вовремя начинать свои монологи и с концом музыкальной фразы их заканчивать. К тому же, язык условных жестов был недостаточно понятен простому зрителю, зачастую он видел только размахивание руками. Именно поэтому во многих диалогах, происходящих на сцене в старых классических балетах, пантомимный текст повторяется дважды, а то и трижды. Первый персонаж о чем-то спрашивает, второй повторяет вопрос, как бы не веря первому и первый утвердительно это подтверждает. У зрителя есть время чтобы запомнить жесты и распознать, что же они означают. Большой ошибкой было убирать эти повторы в различных возобновлениях старых спектаклей.

В 30–40-х годах прошлого века условные жесты стали изживать из классических балетов, считая их устаревшим явлением в искусстве балета и заменять их различными танцевальными движениями. Например, в редакции «Спящей красавицы» Константином Сергеевым был убран весь пантомимный текст Феи Сирени. Получилась очень странная картина: Фея Сирени, роль которой была преимущественно пантомимной у Петипа, оказалась единственным персонажем на сцене, которая стала немой. Фея Карабос, у которой все-таки оставили условные жесты, правда сокращенные, пыталась вести с ней диалог, а Фея Сирени в ответ только вставала в арабески. То же самое происходило и в сцене Нерейд. Вместо диалога с Принцем Дезире, Фея Сирени продолжала вставать в арабески, и сцена оказалась скучной и затянутой, так как музыку сокращать было нельзя, а главные персонажи не знали, что же им делать в этот момент на сцене. Будет уместным привести слова замечательного режиссера Таирова, сказанные им уже в XX веке: «Пантомима — это не представление для глухих, где жесты заменяют слова. Жесты в пантомиме требуют максимального кипения чувств» [3, с. 31]. Именно так и должны относиться к якобы устаревшим условным жестам и репетиторы, и балетные артисты сегодня. Во всех пантомимных сценах старых классических балетов репетиторы должны обращать внимание не только на четкость жестов и поз, но и на их амплитуду, движение всего тела и, самое главное, включение души артиста. Только эмоциональное вовлечение артиста заставит и его партнеров, и зрителей поверить в происходящее и, конечно, понять смысл всей сцены.

Следующая, совершенно необходимая для кипения чувств составляющая балетного спектакля — музыка. Интересно, что каждый слышит и «видит» музыку по-разному. Я говорю «видит», прежде всего, по отношению к хореографам, так как это их профессиональная обязанность: сначала увидеть свою будущую постановку на данную музыку в своей голове, а уже потом начинать ставить. Именно поэтому так интересно смотреть работы разных мастеров, поставленных на одни и те же музыкальные произведения. Такие попытки должны только приветствоваться, это отнюдь не соревнование, а утверждение своего взгляда на данную тему. Хотя, на мой взгляд, никто еще пока не смог превзойти по целостности композиции и хореографическому разнообразию «Спящую красавицу» в постановке Мариуса Петипа. Балетные композиторы XIX века использовали некое клише при создании своих произведений. Существовало понятие балетная музыка, то есть, что-то легкое, танцевальное, какие-то вальсы, польки, мазурки предназначались для танцевальных фрагментов и мелодраматическая или комедийная музыка (в зависимости от сюжета) для пантомимных сцен. Первым ушел от такой конструкции Игорь Стравинский в своей «Жар-птице», а затем и в «Петрушке». Думаю, что именно жажда реформ в балете Михаила Фокина и привела к созданию совершенно новых музыкальных решений для балетных спектаклей. И если в «Жар-птице» сам сюжет не требовал разработки пантомимных сцен, то для «Петрушки», сюжетного балета, Фокину пришлось придумывать, как же продвигаться к развязке, не используя пантомиму. И это ему прекрасно удалось. В сцене Масленицы праздничная толпа разбита на группы, для реакции на происходящее они используют бытовые жесты, но так как каждая группа имеет свою пластическую характеристику и свои музыкальные акценты, то получается полифоническая картина, которая с одной стороны точно имитирует музыкальную ткань, а с другой — показывает нам праздничное гулянье. Как и в музыке нет деления на номера, и она движется одним потоком, так и в постановке один эпизод сменяется другим естественным образом, не требуя никаких объяснений. Наверняка первые зрители «Петрушки», привыкшие аплодировать после окончания бравурной вариации, сидели в недоумении, когда уже можно начинать хлопать? Даже во взаимоотношении главных героев — Арапа, Балерины и Петрушки, Фокин не использует условных жестов. Петрушка никогда не «говорит» своими руками, что любит Балерину, а она, в свою очередь, не отвергает его любовь, но пластически их совместные сцены поставлены таким образом, что нам и не нужно никаких объяснений. Позы кукол, язык движений их тела настолько разнятся друг от друга, что мы сразу понимаем и характер каждого персонажа и их взаимоотношения. Мне бы хотелось привести здесь высказывание Леонардо да Винчи, сказанное им в наставление живописцам, но которое может облегчить работу и хореографам: «Если в картинах будет установлено

правильное соотношение между жестами и душевным состоянием, то они будут так же понятны, как если бы они говорили» [2, с. 131].

Теперь перейдем собственно к танцу. Как я уже говорил, сегодняшние хореографы очень вольно относятся к музыкальным произведениям, часто начинают свои опусы в тишине, или вообще музыку не используют, или нет определенной композиции, а идет импровизация, или движения намеренно аритмичные. В общем, так же как музыку все слышат по-разному, так же и о том, что же можно называть танцем, существуют разные суждения. Для точного определения, что же это такое — танец, нужно вернуться к самым истокам.

Как возник танец, почему люди начали танцевать? Это случалось в момент сильного эмоционального потрясения, как радостного, так и трагичного. Человек не мог оставаться спокойным и должен был начать двигаться, чтобы выплеснуть энергию, которая переполняла его тело и его душу. Причем сначала приходила в движение душа и заставляла тело подчиниться ей. Это ощущение, когда что-то или кто-то ведет тебя знакомо всем, независимо от умения танцевать. Оно поднимало тебя над землей и тебе нравилось это состояние, а главное, смотреть на это понравилось зрителям, и, как и во всех видах искусства, появилось мастерство, которое совершенствовалось и начало вытеснять само зерно этого действия — эмоцию. Очень бы хотелось, чтобы именно эмоция стала мерилем танца как искусства. Откликается ли зритель эмоционально на то, что происходит на сцене? Получает ли танцовщик наслаждение от своих движений? Если да, то перед нами действительно танец. Я хочу привести слова Людмилы Алексеевой, родоначальника искусства свободного движения в Советской России: «Ничто не может так потрясти душу, как танец. Танец — это естественная форма движения, при которой происходит полное раскрепощение тела и духа, дающее осознание власти над движениями своего тела» [1, с. 41]. Пусть профессиональных танцоров не смущает слово естественная. Это высказывание не противоречит поборникам классического балета, а даже наоборот, помогает уяснить задачу, которая стоит перед любым танцовщиком. Их выучка должна быть настолько совершенна, что все их движения должны смотреться абсолютно естественными и именно тогда произойдет раскрепощение тела и духа. Конечно, все это невозможно без хорошей координации танцовщика.

Академический словарь дает такое определение координации: «(от лат. *co* — совместно и *ordinatio* — упорядочение) <...> в физиологии — гармоническое совместное действие различных мышц или групп мышц при тех или иных сложных движениях»¹. Это определение можно перенести и на искусство хореографии, но только нужно изменить только одно слово: гармониче-

ское совместное не действие, а воздействие. И воздействие это должно быть направлено только на одну цель — на зрителя. Тогда возникнет диалог, и он может проходить только со зрителем, а не между музыкой, жестом и танцем, иначе у нас появится ситуация из басни Крылова «Лебедь, рак и щука». Да, Мерс Каннингем сознательно разделял музыку и хореографию в своих постановках, считая, что каждая значима сама по себе. Но его хореография все равно подчинялась своему внутреннему ритму и возникал парадокс, когда мы слышали одно, а видели другое. И чем ярче и разительней был контраст на сцене, тем сильнее было воздействие на зрителя. К сожалению, многие его последователи взяли форму мастера, но содержанием свои работы не наполнили, и подчас мы видим толпы слоняющихся по сцене артистов, ведомые замыслом хореографа, непонятному ни одному зрителю и никак не связанному с музыкой. Если, к тому же, берется атональная музыка, то нахождение в аудитории становится просто мукой. И композиторы-минималисты, и адепты электронной музыки, для которых главным является ритм, открыли путь для хореографов, которые не владеют ни формой, ни содержанием. И мы видим или хореографический текст, который не имеет ни начала, ни конца, или идею, которая никак не подкреплена музыкальным материалом.

С появлением неоклассического стиля к середине XX века определились и направления, по которым стало развиваться искусство балета. Это бессюжетные постановки, которые, благодаря гениальной музыкальности Джорджа Баланчина создали Американскую школу классического балета и сюжетные балеты, которые продолжали развивать в России Григорович и Якобсон. Но сама форма этих балетов изменилась. Исчез обязательный триумвират классического балета — шествие, танцевальная картина, пантомимная сцена. Классическое построение *pas de deux* распалось, вариации и адажио могли возникать где угодно. Условные жесты оказались не нужными, балетмейстеры начали работать с пластикой человеческого тела и таким образом добивались внятного изложения сюжета. Сама походка Северьяна со скошенными стопами в «Каменном цветке» Григоровича делала лишними объяснения, почему Катерина его отвергла. То же самое можно сказать о «Четырех темпераментах» Баланчина — все тело говорило нам о настроении артистов. Или посмотрим на танец этрусков в «Спартаке» Якобсона. Более сексуального и, в то же время, целомудренного для нынешнего времени рассказа о физической любви трудно представить, хотя ни одного жеста не было использовано. Парадоксально, но именно хореографы направления свободного танца опять начали вводить жесты в свои постановки. И Матс Эк, и Пина Бауш очень часто использовали бытовые человеческие жесты и вкрапывали их в свою хореографию, преобразовывая их в танец.

¹ URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2540/КООРДИНАЦИЯ (дата обращения: 21.06.2024).

И жесты приобрели новое качество: вместо информативности они стали новым средством художественной выразительности.

Конечно, в настоящем танцевальном спектакле должно произойти полное слияние хореографии и му-

зыки, где жеста, как отдельного средства выразительности, не существует, он является частью хореографии. И слияние должно быть настолько убедительным, что другой хореографический текст на эту музыку зрителю было бы трудно представить.

Литература

1. Алексеева Л. Н. Мысли о женской гимнастике. М.: б. и., 1955. 65 с.
2. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / перевод А. А. Губера, В. К. Шилейко; под общ. ред. А. Г. Габричевского, вступ. ст. В. Н. Лазарева. М.: Изогиз, 1934. 382 с.
3. Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: Камерный театр, 1921. 193 с.

Elena CHUPAKHINA, Sergey BONDAREV Attribution of music from the Oak Cabinet of the Great Peterhof Palace

The article is devoted to the attribution of musical works depicted on two carved panels of the Oak Cabinet in the Great Peterhof Palace. The article provides examples of complete correspondence between the musical text of the Minuet and the Vocal duet from the prologue to the opera «Roland» by J.-B. Lully to two musical compositions made on the carved panels of the Oak Cabinet.

Keywords: attribution of a musical work, identification of the author, 18th century, Peterhof, Great Peterhof Palace, Oak Cabinet, Peter I, J.-B. Leblond, N. Pinault, J.-B. Lully.

Елена ЧУПАХИНА, Сергей БОНДАРЕВ Атрибуция музыки Дубового кабинета Большого Петергофского дворца

Статья посвящена атрибуции музыкальных произведений, изображенных на двух резных панно Дубового кабинета в Большом петергофском дворце. В статье приведены примеры полного соответствия нотного текста менуэта и вокального дуэта из пролога к опере «Роланд» Ж.-Б. Люлли двум нотным композициям, выполненным на резных панно Дубового кабинета.

Ключевые слова: атрибуция музыкального произведения, установление автора, XVIII век, Петергоф, Большой петергофский дворец, Дубовый кабинет, Петр I, Ж.-Б. Леблон, Н. Пино, Ж.-Б. Люлли.

Дубовый кабинет Петра I — одна из главных реликвий Большого петергофского дворца. Интерьер оформлен по проекту Жана-Батиста Леблona. В 1716 году царь пригласил известного французского архитектора на службу и назначил его генерал-архитектором Санкт-Петербурга. В Петергофе Ж.-Б. Леблон приступил к осуществлению масштабного замысла Петра I по строительству первой в России загородной летней резиденции на берегу Балтики. Архитектор привнес свой неповторимый стиль в создание внутренних декораций Верхних палат — первоначального сооружения на месте Большого петергофского дворца. Архитектурно-декоративное решение Дубового кабинета вполне

отвечало вкусам Петра I: лаконичность и практичность (ил. 1). Камер-юнкер герцога Голштинского Фридрих Вильгельм Берхгольц посетил дворец в 1721 году и оставил в своем «Дневнике» описание интерьера: «Замечателен особенно кабинет, где находится небольшая библиотека царя, состоящая из разных голландских и русских книг. Он отделан одним французским скульптором и отличается своими превосходными резными украшениями».

Мастер, о котором идет речь в описании — французский художник Николя Пино. Сын скульптора Людовика XIV был приглашен в команду Ж.-Б. Леблona для работ по оформлению интерьеров петергофских двор-

БОНДАРЕВ Сергей Викторович — заведующий отделом «Большой дворец» Государственного музея-заповедника «Петергоф», кандидат исторических наук. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

БОСОВ Андрей Петрович — хореограф-постановщик, солист Мариинского театра (1976–1992), профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: abossov@gmail.com.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

МИЛЛЕР Лариса Алексеевна — заведующая Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: larmiller@mail.ru.

МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки 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.

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.

СОКОЛОВ Кирилл Борисович — заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ЧУПАХИНА Елена Александровна — преподаватель кафедры органа и клавирина Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

ШКРЕБКО Наталья Николаевна — заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат Международного конкурса им. Д. Д. Шостаковича, солистка ансамбля «Стиль Пяти», автор видео-пособия «Я хочу стать домристом», художественный руководитель ансамбля домристов им. И. И. Шитенкова. E-mail: nshkrebko@mail.ru.

BONDAREV Sergey — PhD in History, Head of the “Grand Palace” Department of the State Museum-Reserve Peterhof. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

BOSSOV Andrei — ballet master, soloist of Mariinsky Theatre (1976–1992), professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: abossov@gmail.com.

BRAGINSKY Dmitri — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

MILLER Larisa — Head of the Manuscript Department of the Research Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: larmiller@mail.ru.

MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History 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.

POLUBENTSEV Alexander — Honored Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, Head of the Ballet Direction Department 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.

SOKOLOV Kirill — Honored Artist of the Russian Federation, professor of the Department of Woodwind Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

CHUPAKHINA Elena — Lecturer of the Department of Organ and Harpsichord of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and The Secondary Special Music School of the Saint Petersburg State Conservatory. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

SHKREBKO Natalya — Honored Artist of the Russian Federation, professor, Head of the Department of String Folk Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Laureate of the International Competition named after Dmitri D. Shostakovich, soloist of the ensemble “Style of Five”, author of the video guide “I want to become a domrist”, artistic director of the domrist ensemble named after I. Shitenkov. E-mail: nshkrebko@mail.ru.