Зарубежные контакты в области классического музыкального искусства Ленинграда в 1960-х – начале 1990-х гг.

Фенина Екатерина Александровна
аспирант, СПБГУ
Российская Федерация,

Аннотация

Практика внешних связей в 1960-х – ранних 1990-х гг. рассмотрена на документах Ленинградской государственной консерватории, Малого (Михайловского) театра оперы и балета, материалах зарубежной прессы. Показана динамика культурных обменов, проблемы государственного контроля в 1970 - начале 1980-х гг. и государственной поддержки классического музыкального искусства в 1990-е годы.

Ключевые слова: музыкальная культура, Ленинградская консерватория, зарубежные гастроли, оперный театр, С.Л. Гаудасинский

Ссылка для цитирования:

Фенина Е. А. Зарубежные контакты в области классического музыкального искусства Ленинграда в 1960-х – начале 1990-х гг. // Метаморфозы истории URL: http://ras.jes.su/history-metamorph/s230861810025471-8-1 (дата обращения: 20.05.2024).

1 Музыкальная культура России стала предметом особого внимания западной аудитории уже на рубеже XIX-XX веков, когда сложились широкие профессиональные контакты в этой области. Традиция культурных связей не прерывалась и в советский период, хотя и имела определенную специфику в зависимости от обстоятельств внутренней политики и векторов внешнеполитического курса. При этом достаточно устойчивыми остаются представления об определенной изоляции советской культуры, в том числе музыкальной, за исключением балета, завоевавшего признание во всем мире. Особенно «консервативным» в вопросах контроля за внешними связями интеллигенции считался Ленинград, интерес к которому как к восприемнику культурного наследия Петербурга не угасал за рубежом независимо от политической обстановки. В данной статье ставится задача осветить практику профессиональных контактов музыкальной интеллигенции Ленинграда на материалах Ленинградской государственной Консерватории, Ленинградского академического Малого театра оперы и балета, отражающих характер внешних связей. Проблемы, связанные с историей творческих зарубежных контактов в 1970-х-начале 1990-х гг., в отечественной литературе отражены в работах общего характера. В публикациях Н.В. Белошапки, С.И. Никоновой, К.А. Юдина[1] и некоторых других исследователей изучены отдельные сюжеты, связанные с политикой и практикой культурного обмена СССР с западными странами,

политико-идеологические аспекты политики власти в отношении представителей литературного, художественного, музыкального сообщества. К настоящему времени опубликованы документы, содержащие свидетельства, характеризующие степень идеологического контроля за художественной интеллигенцией, статус «невыездных» лиц и отражающие другие проблемы, связанные с творчеством, в том числе поездками за рубеж[2]. Эти свидетельства могут быть дополнены материалами, освещающими опыт ленинградских музыкальных театров и учебных заведений. Так, уже в 1950-е и особенно 1960-е годы в условиях относительной либерализации хрущевского времени в Ленинградской консерватории интенсивно развивались профессиональные контакты с зарубежными партнерами, стала обычной практика зарубежных гастролей советских исполнителей и музыкальных коллективов. В архиве консерватории сохранились документы за подписью ее ректора проф. П.А Серебрякова о разрешении выехать на гастроли (здесь приводим данные только за один 1964 г.): Б.Л. Гутникову – в Англию, Е. Образцовой, тогда еще студентке консерватории, - в Польшу, М.И. Вайману – в Финляндию и Турцию, Е.М. Шендеровичу – в Польшу и ряду других музыкантов[3]. В свою очередь консерватория принимала зарубежных стажеров, причем, не только из соцстран. В этом же 1964 г. в ответ на письмо из Министерства культуры СССР о направлении в Ленинградскую консерваторию американских граждан Дж. Тулла и О. Шпигельмана ее ректор проф. П.А. Серебряников сообщал, что ректорат не имеет «принципиальных возражений» против их стажировки и прикрепляет указанных граждан США к кафедре истории музыки[4]. Просит разрешить трехмесячную стажировку в Ленинградской консерватории кларнетист из Норвегии Т. Фоссум[5], с просьбой об обучении в консерватории обращается и японский студент из Токийского университета искусств, познакомившийся с П.А. Серебряковым во время его пребывания в Токио[6]. Всего на 1964 г. в консерватории числилось 24 иностранных студентов и стажеров[7]. Развивались и другие формы сотрудничества – сохранились приглашения на музыкальные конкурсы (во Францию, Италию), просьбы о предоставлении некоторых материалов для научной работы из библиотеки консерватории (из университета Беркли, США) и другие свидетельства профессиональных контактов. С конца 1960-х-начала 1970-х годов, когда «оттепель», коснувшаяся в том числе музыкального творчества, сменилась усилением контроля за проявлением инакомыслия, ужесточаются и условия культурных обменов. Не в последнюю очередь это было связано с волной «невозвращенства», особенно деятелей культуры. Реакция властей на эти явления выразилась в особом внимании органов надзора к внешним связям интеллигенции. Так, в отчете КГБ о работе за 1975 г. сообщалось о предотвращении группирования «на нелегальной ревизионистской основе отдельных научных работников институтов истории, философии, социологии и экономики АН СССР, а также некоторых литераторов, художников, музыкантов, кинематографистов, выступавших против партийности и идейности в литературе и искусстве»[8]. Подобная обстановка была характерна и для первой половины 1980-х годов. В отчете о работе КГБ за 1982 год говорилось: «В условиях продолжающихся нагнетаний в ряде капиталистических и других иностранных государств

антисоветизма принимались действенные меры по надежному обеспечению безопасности советских учреждений и граждан за рубежом от провокационной, террористической и иной подрывной деятельности противника. Сорвано 57 вербовочных подходов к советским гражданам. Пресечено 235 попыток склонения к невозвращению на Родину. 46 случаев измены Родине и невозвращения из-за границы предотвратить не удалось»[9]. В документе приводятся данные не только о числе «разоблачений агентов иностранных разведок и национальных служб», предотвращений «попыток измене Родине советских граждан», но также сообщается о том, что «предотвращены отдельные попытки к группированию антиобщественных элементов из представителей научной и творческой интеллигенции»[10]. Интересный эпизод приводит в своем исследовании К.А. Юдин, ссылаясь на документ 1970 г., содержащий «обвинительный вердикт» («Вот до чего довела Вас дружба с американцами!»), вынесенный ректором Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского А.В. Свешниковым директору Научной музыкальной библиотеки им. С.И. Танеева В.Д. Магницкой за то, что последняя якобы осуществила «антисоветскую вылазку», передав американским частным лицам редкие экземпляры нот произведений дореволюционных композиторов[11]. В этих условиях проверка выезжающих за рубеж музыкантов на предмет их «партийности и идейности в литературе и искусстве» стала нормой. Вот как, например, обсуждали характеристику главного дирижёра Ленинградского Малого театра оперы и балета В.В. Кожина для выезда в Турцию в марте 1986 г. для участия в постановке спектакля «Пиковая дама» на «политбюро театра»: *«Вопрос: Как относятся западноевропейские страны к американской программе СОИ? Ответ: Программа СОИ в западноевропейских странах единодушной поддержки не находит. Так Франция отказалась от нее и в противовес выдвинула программу «Эврика», ФРГ активно поддерживает программу СОИ. Вопрос: Как Вы оцениваете работу коллектива в прежней поездке в Италию и каковы задачи в предстоящей? Ответ: Весьма положительно как с творческой, так и с организационной стороны. В свете этой оценки считаю, что предстоящая поездка будет сложнее, т. к. от нас потребуются еще лучшие результаты. Вопрос: Какие страны производили в последнее время ядерные взрывы? Ответ: Франция и США*»[12]. Характеристика была утверждена единогласно. В зарубежных поездках артисты также не были до конца самостоятельны. И.П. Богачева, часто выезжавшая на гастроли в западные страны, вспоминала: «Но не следует думать, что гастроли на Западе несли всегда только положительные эмоции. С одной стороны, восторг слушателей, новые страны и впечатления. Сегодня смотришь на фотографии – счастливые, вдохновенные лица. За кадром оставались инструкции в обкоме партии и “сопровождающие лица“, пристальное внимание прессы и публики к артистам из социалистического лагеря времен ”холодной войны“»[13]. Однако начиная с 1970-х г. в Советском Союзе принимали во внимание возможность культурного влияния, благодаря которому формировалось бы позитивное восприятие страны. Одним из благоприятных периодов для начала культурного сотрудничества явился период разрядки международной напряженности, когда программы гастрольных и научных обменов между СССР и странами Запада заключались на основе долгосрочных соглашений. Как пишет в своем исследовании Н.В. Белошапка, «в частности

управлением внешних сношений Министерства культуры СССР в этот период было подготовлено специальное досье о культурном сотрудничестве с США, в котором назывались доводы в пользу увеличения числа контрактов в рамках культурного обмена»[14]. Одним из принципов заключения соглашений с зарубежными странами стал принцип соблюдения пропорций, в соответствии с которым культурных мероприятий должно было быть не меньше, а значительно больше, чем со стороны партнеров. Специальные подразделения следили за каналами культурного влияния, через которые формировалось благоприятное восприятие советского государства. Но, несмотря на расширение географических рамок контактов в области культуры и искусства, в Советском союзе в отдельных случаях отказывались от заключения контрактов. Причиной тому служил, к примеру, репертуар, который не отвечал сложившимся в СССР художественным традициям и эстетическим критериям. Другой причиной отказа зачастую служило четкое следование интересам государства[15]. Возникали и финансовые разногласия, не допускавшие компромиссных решений. Говоря о культурных обменах, нужно принимать во внимание и тот факт, что интерес западного зрителя и специалистов к советским музыкальным постановкам и исполнителям всегда был огромен. В связи с этим, как показывает Н.В. Белошапка, был крайне высок контроль за работой иностранных искусствоведов, которые приезжали на стажировку или для ознакомления с материалами творческих коллективов страны. В большинстве своем те, кто приезжали на кратковременную стажировку, определялись не в крупные театры, в которые они хотели бы попасть, а в консерватории или училища[16]. При этом, чтобы попасть, например, на репетицию известного оркестра, требовалось разрешение. Так, ректор Ленинградской консерватории П.А. Серебряков обращается к директору Ленинградской филармонии с просьбой разрешить присутствовать на репетициях в сезоне 1964-65 гг. дирижеру из Югославии, стажирующемуся в консерватории[17]. Но часто консерватории становились изначально желательным местом обучения. Как уже было отмечено выше, по вопросам стажировки в Ленинградской консерватории в Министерство культуры СССР обращались музыканты из различных стран Запада, не говоря уже о немалом числе учившихся в ней студентах и стажерах из социалистических стран. В 1970-х годах творческие контакты со странами Запада сохранялись. Например, согласно справке о выпуске в Ленинградской консерватории в 1976-77 учебном году обучался 31 иностранный студент – 29 из социалистических стран и 2 из развивающихся (Мексика, Судан); 14 стажеров – 10 из стран социализма и 4 из капиталистических стран (Дания, Финляндия, Норвегия, Франция)[18]. В 1970-х–1980-х годах также продолжались гастрольные поездки ленинградских коллективов и отдельных исполнителей за рубеж. Несмотря на то, что на рубеже 1970-х-1980-х гг. сохранялись творческие связи музыкальной интеллигенции с зарубежными коллегами, реализация культурных обменов СССР с западными странами зависела в значительной мере от внешнеполитической доктрины СССР. В первой половине 1970-х гг. культурные связи развивались весьма динамично, период конца 1970-х гг. охарактеризовался усилением политического и идеологического противостояния СССР с западными державами[19]. Переход к «перестройке» в значительной мере коснулся и сферы

культуры, что нашло отражение в документах, собранных к настоящему времени в РГАЛИ[20]. Одновременно с коммерциализацией отрасли, происходило ослабление контроля государства над процессами культурных обменов, что позволило значительно активизировать зарубежные связи. Так, в 1987 г. для выезда на гастроли за рубеж (в том числе в капиталистические страны) были заявлены 10 исполнителей из ленинградских театров, среди которых были дирижер В.А. Гергиев, вокалисты И.П. Богачева, Л.Ю. Казарновская, Ю.М. Марусин, А.В. Морозов, И.Л. Просаловская и другие[21]. Как известно, интерес на Западе к советским исполнителям был велик, и гастроли творческих коллективов из России пользовались неизменным успехом. Особое признание за рубежом получил Малый театр Оперы и Балета им. Мусоргского (Михайловский театр), которым руководил с 1980 по 2007 г. один из столпов советской режиссерской школы Станислав Леонович Гаудасинский. Будучи одним из представителей сильнейшей школы не только оперной, но и режиссерской, Гаудасинский открывал Западу новые имена и постановки. Более 30-ти спектаклей были поставлены им в годы руководства театром. «Мария Стюарт» С. Слонимского открыла дорогу на крупные международные оперные фестивали. Затем были такие спектакли, как «Пугачев» В. Кобекина (1983 г.), «Доротея» (1985 г.), «Голый король» (1988 г.) и многие другие. Известная искусствовед И.Э. Горюнова отмечала особенный творческий стиль режиссера: «Пространственно-изобразительное, образное воплощение идеи спектакля – главное режиссерское кредо С. Гаудасинского. Его более всего интересует визуально-смысловое, метафоричное сценическое пространство оперного спектакля»[22]. В 1980-е годы под руководством С.Л. Гаудасинского театр неоднократно выезжал на гастроли в Италию, Францию и другие страны. Первая зарубежная гастрольная поездка в Италию состоялась в 1984 г. Режиссёром была задумана грандиозная антология русской истории в опере. Русская опера стала эстетическим кредо театра.[23] В личном архиве С.Л. Гаудасинского сохранилась коллекция многочисленных вырезок их западных газет и журналов, свидетельствующих о впечатляющем успехе ленинградских исполнителей, признании оперного искусства Ленинграда и его культуры в целом. «...Санкт-Петербург был источником русской оперы. Став Ленинградом, город сохранил свои преимущества именно благодаря Малому, бывшему «Французскому драматическому театру» с очаровательным залом в итальянском стиле, возглавляемым бывшим певцом», - отмечалось в газете Le Mond.[24] Знаменитый американский скрипач и дирижер И. Менохин писал, что «Ленинград, анти – Нью-Йорк», возможно, является городом, который он предпочитает во всем мире[25]. Французская вечерняя газета «Монд» посвятила спектаклям Ленинградского Малого театра Оперы и Балета им. Мусоргского статью «В Ленинграде, на родине оперы». Автор восхищен не только исполнительским мастерством, но и городом: «Открытие этого города действительно вызывает шок. Да, город, который Петр Великий возвел из вод, прекрасен; иногда становится как сестра Венеции и Амстердама, сумасшедшая мечта аристократа, ставшая реальностью, Северная царица, ради которой сотни миллионов человек отдали свои жизни, чтобы ее построить, чтобы ее защитить (во время блокады 650 тысяч человек умерли от голода), или свой талант, чтобы вернуть ей молодость и позолоту»[26].

Музыкальная интеллигенция Ленинграда обретала известность по всему миру, несмотря на сохранение целого ряда ограничений. Однако к концу 1980-х годов начали сказываться уже экономические факторы, и гастрольные поездки за рубеж были не только частью культурных обменов, но становились средством «выживания», способом зарабатывания денег, поскольку в стране довольно остро стояла проблема финансирования музыкальных учреждений в целом и оплаты труда артистов, в частности. Но и заработанные на гастролях деньги (валюту) артисты вынуждены были сдавать в Госконцерт. «О причинах, по которым у советских гастролеров, у народных артистов СССР, практически весь гонорар забирали, мы тогда не задумывались. Таков порядок – и все. Привозили непосредственно в Госконцерт валюту наличными, в сумочках и чемоданчиках. Для своей страны мы заработали много денег. Это были тысячи, десятки тысяч долларов»[27], - вспоминала И.П. Богачева. Сумма, которую артист мог оставить себе, была мизерная. Как народная артистка СССР за сольный концерт за рубежом И.П. Богачева получала 202 доллара. «Правила этого никто и никогда не отменял. Но в конце восьмидесятых артисты один за другим перестали “делиться с государством“ своими гонорарами»[28]. В период перестройки финансовый вопрос постоянно обсуждался в прессе. Так, «Советская культура», отмечая, что сетовать на отсутствие талантливых оперных певцов явно не приходится, «их во все времена было немало», ставит вопрос о том, «почему же столь часто сталкиваемся с драматическими ситуациями, когда талант не находит достойного себе применения? И почему, с другой стороны, многие наши «звезды» предпочитают «сиять» за рубежом, сводя до минимума свои выступления на отечественной сцене? «...» Мы только-только начали осознавать, что объективные законы существуют помимо нашей воли. Попытавшись некогда «отменить» закон стоимости, в конце концов, получили предкризисную ситуацию в экономике страны. «…» Конечно, мы не можем гнаться за Западом, где гонорары «звезд» исчисляются многозначными цифрами. Но если исходить из наших мерок, то следовало бы определить, что выступление певца высшего класса должно «стоить», допустим, рублей триста…»[29]. Автор статьи справедливо полагал, что для того, чтобы талант мог раскрыться в полную силу, ему необходимо создать соответствующие условия. «Всякая уравниловка, всякая экономия на талантах ведут лишь к упадку искусства. Многолетнее пренебрежение столь простыми истинами и привело к тому, что в то самое время как во многих странах наблюдается настоящий оперный «бум», мы озабочены растущей непопулярностью этого жанра и пустеющими залами оперных театров»[30]. В отличие от ситуации в России, на Западе оперные залы не пустовали, и советские исполнители были в значительном числе представлены на зарубежной сцене, чему способствовала новая ситуация в стране. 1990-е годы ознаменовались существенными переменами в духовной сфере, которые затронули и музыкальную культуру. Начинается развитие новых культурных движений: появляются театральные студии, берет свое начало течение поп-арта, аудио-видео индустрии, развивается шоу-бизнес, выходит на общее обозрение современное искусство. Права на все виды творческой деятельности, доступ к культурным ценностям и практически безграничные возможности для деятелей культуры были прописаны в Конституции Российской Федерации 1993 г. Еще ранее, в октябре 1992 г. были

приняты «Основы законодательства Российской Федерации о культуре»[31]. Монополия государства в сфере культуры была ликвидирована, что сулило саморазвитие и полную свободу творчества. Согласно «Основам…» органы государственной власти регионального и федерального уровней не имели права вмешиваться в решения вопросов, относящихся к ведению иных органов. Также важно отметить, что благодаря «Основам…» формируется понятие государственной культурной политики как совокупности принципов и норм, где государство берет на себя обязанности по сохранению, распространению и развитию культуры. Впервые в России на уровне законодательства была ограничена степень вмешательства государства в культурную жизнь страны[32], практически были сняты ограничения и на выезд за рубеж. Статья 18 «Основ…» гласила: «Граждане Российской Федерации имеют право осуществлять культурную деятельность в зарубежных странах, создавать организации культуры на территории других государств, если последнее не противоречит законодательству этих государств»[33]. В этих условиях в 1990-х годах заметно растет число поездок за рубеж театральных коллективов и отдельных исполнителей. Если в 1970-х-1980-х годах ленинградским солистам и театрам, и даже Кировскому (Мариинскому) театру, было трудно попасть в список выезжающих за рубеж, поскольку в Госконцерте «все забирала Москва», то теперь ситуация изменилась. Ленинградские исполнители и музыкальные коллективы начинают свободно гастролировать по всему миру. Уже в начале 1990-х гг. успешную гастрольную деятельность продолжала вести труппа Ленинградского Театра Оперы и Балета им. М.П. Мусоргского, выступая в Италии (1990, 1991, 1992), Франции (1990, 1991, 1993), Греции (1992), Германии (1995, 1997, 1998, 1999, 2000), Голландии (1994, 1995), Японии (1991, 1996, 1998, 2000), США (1992), Португалии (1993)[34]. Гастроли театра сопровождались заметным успехом, о чем свидетельствуют публикации в зарубежной прессе. После представления в Италии «La Gazette» писала: «Определить критерий профессионализма в художественной области невероятно трудно. Но есть примеры профессионализма, к которым безусловным образом относится художественный коллектив Ленинградского Государственного Академического Театра Оперы и Балета имени Мусоргского (в прошлом известного как «Малый театр»). В общем смысле - ничего кричащего, но хорошая, очень тщательная, кропотливая работа доказывает, что для того, чтобы создать хороший оперный театр не нужны миллиарды и миллиарды. Необходим именно профессионализм…»[35]. Одними из самых успешных были гастроли в Париже в 1990 году, получившие многочисленные отклики во французской прессе, в том числе с акцентом на «советский опыт». Газета «Musique» отмечала: «… Поданный таким образом репертуар многим откроет глаза. Может быть, люди, управляющие нашей культурой пойдут в Театр Елисейских полей, чтобы поучиться у Малого, как ему удается поднимать занавес 358 вечеров в год (включая и балет) с заявленным бюджетом всего лишь в 13 миллионов, из которых меньше четверти приходится на дотации. Но Малый – это социалистический театр, – скажут они, – а не наши Парижские Оперы, как нарождающиеся, так и умирающие?»[36]. А в статье «Ленинград в Париже» автор особо отметил мастерство режиссера: «Малый театр - второй оперный театр в Ленинграде: да,

там их тоже два, но там они работают, как паровозы на полном ходу. Доказательство: Малый театр дает 350 спектаклей в год! Сложная вещь, невообразимая у нас. Мы впервые откроем для себя этот театр в Париже. Успех отважного продюсера. Почти покер, поскольку одним щелчком не перемещают 225 музыкантов, хористов, певцов и танцовщиков. Вот уже несколько месяцев старые стены театра, возведенные для великого князя Михаила в начале XIX века итальянским архитектором, сотрясаются от неистовых приготовлений к этому великому приключению. К счастью, руководство театром осуществляется двумя бывшими певцами с железной хваткой – Валентином Кузнецовым и Станиславом Гаудасинским…»[37]. Рецензентами были отмечены не только сугубо творческие стороны, мастерство руководителей и исполнителей. Обозреватель «Parcours Air Internationals» также акцентировал «советскость» оперных постановок: «Впрочем, именно в Малом театре были самым радикальным образом применены ленинские теории об общественной роли оперного искусства, и именно там были созданы революционные оперы Шостаковича и Прокофьева…»[38]. Наряду с высокой оценкой гастролей, которые «откроют парижской публике большие голоса, еще неизвестные на Западе: таковы наследники Шаляпина басы Владимир Огновенко и Сергей Сафенин, теноры Николай Островский и Александр Петров, и контральто Ирины Богачевой – под умелым руководством дирижера Валентина Кожина», театральный критик заметил, что «этот цикл позволит ухватить как никогда актуальный парадокс русской цивилизации: восточное вдохновение в театральной и музыкальной традиции, заимствованной у Европы»[39]. Статьи пестрили новыми именами и постановками. Успех был оглушительный. Мощь и особое видение поражали зарубежных слушателей. В.Н. Чернов, И.П. Богачева, В.М. Огновенко, В.Б. Ванеев, Н.И. Романова и многие другие звезды советской оперной сцены «высадились десантом» на парижскую землю. «Крупный русский театр высаживается в Европе, и собирается продемонстрировать нам, что значит ансамбль. «…» В глазах парижской публики, любительницы «звезд», афиша много не скажет: но оперный голод в Париже столь велик, а репертуар, русская легенда столь привлекательны…»[40]. Парижанам были показаны такие знаменитые шедевры, как «Борис Годунов», «Золотой петушок», «Хованщина», хотя в целом с середины 1990-х г. акцент в репертуарной политике театра переместился на западноевропейскую классику. В начале 1991 г. ленинградские (переименование Ленинграда в Санкт-Петербург состоится в сентябре 1991 г.) исполнители повторили свой успех во Франции, который был особо значим с учетом того обстоятельства, что их гастроли проходили одновременно с концертами хорошо известных коллективов – «Виртуозов Москвы» В.Т. Спивакова, с оркестром Св. Луиса, Лондонским Филармоническим оркестром и оркестром Филадельфии[41]. Таким образом, на протяжении 1960-1980-х годов оперно-режиссерское искусство Ленинграда не стояло на месте, развиваясь в условиях цензуры и партийного контроля, поддерживая, в меру допустимого, профессиональные связи с зарубежными коллегами, сумев, таким образом, заявить о себе за рубежом и обеспечить в 1990-х годах возможность интенсивных творческих контактов и зарубежных гастролей. Однако реализация новых проектов, появившихся в условиях положительных перемен в сфере искусства, была затруднена сокращением финансирования, в то время как бюджетные средства по-прежнему

оставались важнейшим источником для развития культурной сферы[42]. Эта проблема серьезно осложнила дальнейший процесс творческих обменов, заставив театральные коллективы и исполнителей искать иные, дополнительные средства для развития, что может стать предметом самостоятельного исследования.

Примечания:

1. См., например: Белошапка Н.В.: 1) Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева / Н. В. Белошапка. – Ижевск: Удмуртский университет, 2012; 2) Культурный обмен с западными странами в советской геополитической стратегии 1970-х гг. // Вестник Удмурдского университета. 2022. Т. 6. Вып. 1 С. 110; Никонова С.И. Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (середина 60-х – середина 80-х годов XX века). Автореф. дисс. … докт. ист. наук. Казань, 2009; Юдин К.А. Вот до чего довела Вас дружба с американцами! Особенности советской культурной политики в середине 1950-х – 1970-е гг. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2021. Т. 12. № 1. С. 30-46 и некоторые другие.

2. Например: Аппарат ЦК КПСС и культура. 1973–1978. Документы. В 2 т. 1973–1976. М., 2011. Т. 1; Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. Документы / сост. Л. Максименков. М. 2013.

3. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 15, 16, 18, 47.

4. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 69.

5. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 91.

6. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 1.

7. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 33.

8. Записка № 709-А/ов председателя КГБ при СМ СССР Ю. В. Андропова Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу «Отчет о работе Комитета госбезопасности за 1975 год» // Власть и диссиденты: из док. КГБ и ЦК КПСС / Арх. нац. безопасности при Ун-те Дж. Вашингтона (США), Московская Хельсинская группа. М.: Московская Хельсинская Группа, 2006. С. 113.

9. Записка № 547-Ч/ОВ председателя КГБ СССР В. М. Чебрикова в ЦК КПСС и Генеральному секретарю ЦК КПСС Ю. В. Андропову «Отчет о работе Комитета государственной безопасности СССР за 1982 год»// Власть и диссиденты: из док. КГБ и ЦК КПСС. С. 254.

10. Там же. С. 256.

11. Юдин К.А. Вот до чего довела Вас дружба с американцами! Особенности советской культурной политики в середине 1950-х – 1970-е гг. С. 32.

12. ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 4. Д. 321.

13. Ирина Богачева / авторский текст И.П. Богачевой, литературная запись В.Ю. Богатырева. СПб.: ЛИК, 2009. С. 54.

14. Белошапка Н.В. Культурный обмен с западными странами в советской геополитической стратегии 1970-х гг. // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. 2022. Т. 6. № 1. С. 104.

15. Белошапка Н.В. Культурный обмен с западными странами в советской геополитической стратегии 1970-х гг. // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. 2022. Т. 6. № 1. С. 105.

16. Там же. С. 106.

17. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 3. Л. 110.

18. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 7. Д. 631. Л. 81.

19. Белошапка Н.В. Культурный обмен с западными странами в советской геополитической стратегии 1970-х гг. С. 109.

20. См.: Рыбак К.Е. Направления культурной политики в архивных документах конца 1980- начала 1990 гг. // Журнал института наследия. 2015. № 1. С. 1-11.

21. ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 4. Д. 357. копия 8.

22. Горюнова И.Э. Современный оперный театр: новаторство или провокация? // Теория и история искусства. 2019.

№ 1-2. С. 91.

23. Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского. СПБ.: ЛИК, 2001. С. 84.

24. [Б.а.] A Leningrad, berceau de l`opera russe // Le Mond. 1988. 29 décembre.

25. Там же.

26. Там же.

27. Ирина Богачева. С. 53.

28. Там же.

29. Морозов Д. Талант и «закон стоимости» // Советская культура. 1988. 12 ноября.

30. Там же.

31. Закон РФ от 9 октября 1992 г. N 3612-I "Основы законодательства Российской Федерации о культуре" // URL: >>>> (дата обращения: 11.12.2022).

32. Григорьева М.Р. Перестройка» государственной политики российской федерации в сфере культуры в 1990-е годы // Вестник Удмуртского Университета. 2012. Вып. 3. С. 151.

33. Закон РФ от 9 октября 1992 г. N 3612-I "Основы законодательства Российской Федерации о культуре". URL: >>>> (дата обращения:11.12.2022).

34. Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского. СПБ.: ЛИК, 2001. С. 104.

35. Matiolli Albero. Al Comunale l`opera di Rimskij Korsakov // La Gazette. 1990. 3 avril.

36. Tubef André. La constellation russe // Musique. 1990. 15 janvier.

37. Garnier Isabelle. Leningrad a Paris // Opéra é balletto. 1990. 12 janvier.

38. Gérald Arnaud. Les Tsars… // Parcours Air Internationals. 1990. No. 1.

39. Там же.

40. Tubeuf André. L`anti- Bolchoi. Au theatre des champs-elysees // Diapason. 1990. 12 janvier.

41. Productions Internationales Albert Sarfati // Theatre des champs elysees. 1991.

42. Подробнее об этом см.: Григорьева М.Р. Перестройка государственной политики российской федерации в сфере культуры в 1990-е годы // Вестник Удмуртского Университета. 2012. Вып. 3; Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Маркетинг в сфере культуры. СПб., 1995 и др.

Библиография:

1. Белошапка Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева. Ижевск: Удмурт ский университет, 2012.

2. Белошапка Н.В. Культурный обмен с западными странами в советской геополитической стратегии 1970-х гг. // Вестник Удмурдского университета. 2022. Т. 6. Вып. 1. С. 104-110.

3. Горюнова И.Э. Современный оперный театр: новаторство или провокация? // Теория и история искусства.2019. № 1-2. С. 80-94.

4. Григорьева М.Р. Перестройка» государственной политики российской федерации в сфере культуры в 1990-е годы // Вестник Удмуртского Университета. 2012. Вып. 3. С. 150-154.

5. Морозов Д. Талант и «закон стоимости» // Советская культура. 1988. 12 ноября.

6. Никонова С.И.Государственная политика в области идеологии и культуры в контексте советской действительности (середина 60-х –середина 80-х годов XX века). Автореф. дисс. … докт. ист. наук. Казань, 2009.

7. Рыбак К.Е. Направления культурной политики в архивных документах конца 1980- начала 1990 гг. // Журнал института наследия. 2015. № 1. С. 1-11.

8. Санкт-Петербургский Государственный академический театр оперы и балета имени М.П. Мусоргского. СПБ.: ЛИК, 2001.

9. Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Маркетинг в сфере культуры. СПб., 1995.

10. Юдин К.А. Вот до чего довела Вас дружба с американцами! Особенности советской культурной политики в середине 1950-х –1970-е гг. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. 2021. Т. 12. № 1. С. 30-46.

Foreign contacts in the field of classical musical art of Leningrad in the 1960s - early 1990s

Ekaterina Fenina
graduate student, St Petersburg University
Russian Federation,

Abstract

The article explores the practice of external communications of Leningrad's musical intelligentsia from 1960s to early 1990s, based on the documents of Leningrad (St. Petersburg) Rimsky-Korsakov State Conservatory and Michailovsky Opera and Ballet Theater. Previously unpublished materials from personal archives of S.L. Gaudasinsky and I.P. Bogacheva were also involved in the study. In 1960s, under the conditions of the relative liberalization of Khrushchev's time, professional contacts with foreign partners were developing intensively at the Conservatory of Leningrad and the practice of foreign tours of Soviet performers and musical collectives became common. Since late 1960s and early 1970s the conditions of cultural exchanges had also been tightened. This was largely due to the wave of "non-returners" especially among artistic figures. Under these conditions, checking musicians, traveling abroad for their «party affiliation» and ideals in literature and art" became the norm, as shown in the materials of the conservatory archive. The transition to "perestroika" had also extremely affected the sphere of culture. Simultaneously with the commercialization of the sector, there was a weakening in state control over the processes of cultural exchanges, which made it possible to significantly activate foreign relations. The article provides evidence of the exceptional success of Leningrad's performers abroad, taken from Italian and French print media. The article concludes about the radical changes that took place in the conditions of freedom of creativity, but also about the lack of proper state support for classical musical art in the 1990s.

Keywords: musical culture, Leningrad Conservatory, foreign touring, opera house, S.L. Gaudasinsky.

Publication date: 20.05.2024

Citation link:

Fenina E. Foreign contacts in the field of classical musical art of Leningrad in the 1960s - early 1990s // Metamorphoses of History – . – [Electronic resource]. URL: http://ras.jes.su/history-metamorph/s230861810025471-8-1 (circulation date: 20.05.2024).

Код пользователя: 0; Дата выгрузки: 20.05.2024; URL - http://ras.jes.su/history-metamorph/s230861810025471-8-1 Все права защищены.