

О. А. ЦЫБУЛЬКО*Академия хорового искусства им. В. С. Попова***ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЛЕКСАНДРА АНТОНОВСКОГО:
СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ОБЪЕКТИВЕ ПРЕССЫ**

Статья посвящена Александру Петровичу Антоновскому (1863–1939), первому басу Императорских театров и первому исполнителю заглавных басовых партий Пана Воеводы в одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова «Пан Воевода», Боярина в опере «В грозу» В.И. Ребикова и Оливье в опере «Мария Бургундская» П. Бларамбага. Созданные певцом яркие сценические образы стали эталонными для своего времени. Сегодня имя певца практически неизвестно. Однако в объективе прессы тех лет, в непредвзятых отзывах критиков сохранилась память об этом мастере. Эта память как реальность исторического времени актуализирует прошлое в настоящем, помогает воспроизведению художественной традиции с ее исканиями и находками, противоречиями и нормами. В ней преемственность и наследование имеют чрезвычайную ценность. Специальное изучение художественного наследия Антоновского сквозь призму восприятия современников, опирающееся на критику прессы, представленную в авторитетных изданиях периодической печати, газетах («Русский курьер», «Русские ведомости», «Московский листок», «Вестник литературный, политический, научный, художественный с афишами», «Театр и жизнь», «Московские ведомости») и журналах («Театр и искусство», «Русская музыкальная газета»), привносит полноту осмысления исторического времени, способствует восстановлению исторической памяти о забытых и полузабытых именах в отечественном вокальном искусстве. Оно противостоит рассеиванию или выпадению из этой памяти фигур, внесших существенный вклад в становление национальной певческой школы, ее традиции. Художественный вклад А. Антоновского, это одна из важных составляющих того целого, что хранит эпоха XIX–XX вв.

Ключевые слова: русская вокальная школа, Александр Антоновский, басовые партии, сценические образы, пресса, Джакомо Гальвани, «итальянщина» в русской музыке.

Для цитирования: Цыбулько О. А. Вокальное искусство Александра Антоновского: сценические образы в объективе прессы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 86–92.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_86

O.TSYBULKO*V. Popov Academy of Choral Art***THE VOCAL ART OF ALEXANDER ANTONOVSKY:
STAGE IMAGES IN THE LENS OF THE PRESS**

The article is dedicated to Alexander Petrovich Antonovsky (1863–1939), the first bass of the Imperial Theatres and the creator of the leading bass roles of Pan Voyevoda in N. Rimsky-Korsakov's opera of the same name "Pan Voyevoda", Boyar in V. Rebikov's opera "V grozu" ("In the Storm") and Olivier in P. Blaramburg's opera "Mary of Burgundy". The striking stage images created by the singer became the benchmark of their time. Today the name of the singer is practically unknown. However, in the lens of the press of the period, in the unbiased reviews of the critics, the memory of the master is preserved. This memory as a reality of the historical time actualizes the past in the present, helps reproduce the artistic tradition with its searches and discoveries, controversies and norms. In it, continuity and legacy are of utter value. A special study of Antonovsky's artistic heritage through the prism of his contemporaries' perception, based on the critical reviews published in authoritative periodicals, newspapers ("Russkiy kur'er", "Russkie vedomosti", "Moskovskiy listok", "Vestnik literaturnyy, politicheskiy, nauchnyy, khudozhestvennyy s afishami", "Teatr i zhizn", "Moskovskie vedomosti") and magazines ("Teatr i iskusstvo", "Russkaya muzykalnaya gazeta"), provides a fuller understanding of the epoch and contributes to the restoration of the historical memory of the forgotten and half-forgotten names in the national art of singing. It is set against the dissipation or loss

of the memory of the figures who provided great input into the formation of the national school of singing and its traditions. Antonovsky's artistic contribution is one of the important components of the whole that is retained in the 19th-20th century era.

Keywords: Russian school of singing, Alexander Antonovsky, bass roles, stage images, press, Giacomo Galvani, "italianism" in Russian music.

For citation: Tsybulko O. *The vocal art of Alexander Antonovsky: stage images in the objective lens of the press.* In: *South-Russian Musical Anthology.* 2024. No. 4. Pp. 86–92.

DOI: 10.52469/20764766_2024_04_86

Александр Петрович Антоновский вошел в историю певческого искусства как яркий представитель русской вокальной школы конца XIX–начала XX веков. Его феноменальный бас обладал такой силой, что, по воспоминаниям современников, «от звуковой волны его голоса в комнате гасли керосиновые лампы» [1, с. 59–60]. Являясь одним из лучших выпускников Московской консерватории, где он обучался в классе итальянского профессора Джакомо Гальвани с 1882 по 1886 годы. С первых шагов своей профессиональной карьеры в Императорском театре Александр Антоновский заявил о себе как о весьма перспективном исполнителе. Его «прекрасный голос, великолепная игра, умение держаться на сцене – все это очень нравилось публике» [Там же].

А. Антоновский был первым исполнителем партий Пана Воеводы в одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова, Боярина в опере «В грозу» В. И. Ребикова и Оливье в опере «Мария Бургундская» П. Бларамберга. Он создал образы, ставшие эталонными для своего времени. Дебютный период недавнего выпускника Московской консерватории в том же 1886 году отмечен семью серьезными партиями, которые надолго закрепились в творческом багаже маэстро. Специальный анализ афиш, систематизированных по информации газеты «Вестник литературный, политический, научный, художественный с афишами» [2] (Таблица 1) дает общее представление о весьма насыщенном календарном графике выступлений молодого выпускника-дебютанта. Одновременно он служит демонстрацией градуса интенсивности его творческой работы.

Сценические образы, созданные певцом в дебютном 1886 году, не остались без внимания прессы. Интересна в данном случае динамика в оценках исполнительского мастерства молодого певца, которая в течение первого года его профессиональной деятельности прошла путь от настороженно критичного восприятия до полного одобрения.

Одним из первых опытов А. Антоновского на сцене Большого театра стала партия Мельника в опере «Русалка» А.С. Даргомыжского. Перед этим после святой седмицы 1886 года в

Большом театре, как указывает газета «Русский курьер», проводились 5-го, 8-го и 11-го марта пробные прослушивания на предмет публичных выступлений и в дальнейшем допуска в труппу Большого театра. В результате этих прослушиваний, были отобраны «Эйбоженко, Гнучева, Офросимова, Любин (артист Казанской оперы) Татаркови Антоновский» [«Русский курьер», 15 марта 1886. № 72], которому уже в апреле 1886 года было предложено дебютировать в партии Мельника.

После состоявшегося дебюта, пресса начала широко обсуждать это событие. В некоторых газетах просто были даны сведения о дебюте певца и об исполнителях, как например:

- «В истекший вторник на сцене Большого театра с успехом дебютировал в опере «Русалка» в роли Мельника г. Антоновский, только что окончивший курс в московской консерватории» [«Русские ведомости», 25 апреля 1886. № 111].

- «Придворными артистами русской оперы исполнено будет: «Русалка», большая опера оперы в 4-х актах; сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина, музыка соч. А. С. Даргомыжского, танцы г. Манохина, группы 4-го акта поставлены балетмейстером А. Н. Богдановым. Дебют г. Антоновского. Участвующие: г-жи Макарова, Святловская, Соколова; гг. Антоновский, Акимов и др. Капельмейстер г. Аврапек. Начало в 7½ часов вечера» [«Русский курьер», 22 апреля 1886. № 108].

В других газетах можно было прочесть развернутые эссе, которые подчас эмоционально и с известной долей субъективного оценивали исполнительские качества дебютанта. Так неизвестный автор «Московского листка» № 112 от 24 апреля 1886 г. в рубрике «Театр и Музыка» писал: «22 апреля в «Русалке» дебютировал в роли Мельника молодой бас г. Антоновский, ученик московской консерватории. Певец с довольно хорошим голосовым материалом <...>. Середина у г. Антоновского заметно слабее и бледнее нижних нот; верхний же регистр не чужд того недостатка, которым страдают все вообще голоса, выходящие из класса г. Гальвани, т. е. колебания и шаткости звука, обуславливаемого манерой

постановки голосов названным педагогом. По тембру, голос г. Антоновского настоящий бас, для которого партия Мельника должна казаться не мало высокой по тесситуре <...>. Внешние средства дебютанта для роли Мельника не совсем соответствующие, но внешний успех зато, молодой певец имел у публики громадный» [«Московский листок», 24 апреля 1886. № 112].

Интересно, что иное мнение в отношении регистрового звучания середины в той же партии Мельника, исполненной Антоновским содержит публикация другого критика в газете «Театр и жизнь». Ее автор пишет: «Антоновский совсем еще молодой человек, с несомненно выдающимся голосовым материалом вполне басового тембра <...>. Голос г. Антоновского симпатичен в среднем и нижнем регистре, но последний значительно ярче и сильнее первого; на верхних нотах у г. Антоновского заметно не малое колебание звука, что конечно зависит от постановки голоса <...>. Дебютант, как ученик итальянского учителя пения пел Мельника по-итальянски; винить за это начинающего певца, конечно, нельзя, но указанное обстоятельство в сотый лишний раз доказывает нерациональность подготовки русских певцов для русской сцены иностранными профессорами. <...> но чтоб певец, выходя на сцену, пел итальянское или французское произведение по «русски», а русскую музыку итальянизировать – это уже такое крупное нарушение элементарного правила, которое, например, итальянцы не потерпят у себя в Италии, на итальянской сцене, но с которым у нас мирятся самым примитивно – наивным образом, говорим примитивно наивным потому, что это невежество есть не более как продукт нашего наивного взгляда на художественные требования искусства» [«Театр и жизнь», 24 апреля 1886. № 99].

Как следует из представленного материала, обе рецензии не только характеризуют работу дебютанта, но и содержат критику в адрес владения им техникой фонации, вина в недостатках постановки голоса его учителя, профессора Дж. Гальвани. Сегодня, контекстное осмысление проблемы позволяет вспомнить об активно обсуждаемой в то время теме «итальянской метoды пения» в России. Попавшие в объектив неизвестных авторов замечания, касающиеся недоработок профессора Дж. Гальвани с позиции исторической дистанции вполне объясняют подобную оценку/реакцию. Она, прежде всего, находится в дискуссионной плоскости темы «италомании» и «итальянщины» в русской музыке характерной для времени становления национальной композиторской и исполнительской школ. Тема была поднята В. Одовским, А. Серовым, В. Стасовым. В известной статье «Русская или итальянская

опера» данная тема не получила окончательного решения. Одовский писал: «Между характером новейшей итальянской музыки и характером нашей великорусской – целая бездна, на которую никакого моста не перекинешь; искусственно, самоуправно стараться соединить оба противоположные конца, навязывать нам итальянскую дребедень, стараться наш здравый музыкальный смысл заразить итальянским худосочием есть право почти преступление» [3, с. 14]. Между тем, были и другие мнения в отношении итальянской методики пения и итальянской оперы. П. И. Чайковский, живо включенный в обсуждение данной проблемы, не был столь прямолинеен и «нисколько не умалял достоинств выдающихся певцов итальянской школы: «Будучи закоренелым, хотя и совершенно бессильным врагом итальянской оперы, как антрепризы, старающейся всеми силами подавить русское оперное дело, я не могу, однако же, не отдавать справедливости тем из служащих этому прискорбному делу артистов, которые отличаются действительными артистическими достоинствами» [4, с. 118]. Вспомним мнение С. М. Сонки (1853–1941 гг.), выдающегося отечественного вокального педагога, ученика профессора Миланской консерватории Франческо Ламперти (1811–1892 гг.) о близости фонетики русского и итальянского языков, позволяющей легко совмещать методы постановки голоса: «Разница настроения чистой гласной а у итальянцев и великорусов настолько незначительная, что она на слух почти незаметна. Если мы, например, скажем итальянское слово *madre* и русское *мать*, то в обоих словах гласная а, ни тональностью, ни окраской не отличается. Славянские наречия вообще, и особенно русский язык, количеством светлых гласных почти не отличается от итальянского, богатого этими гласными; кроме того, при произношении русский язык один из самых мягких из славянских языков» [5, с. 127]. О пользе внедрения апробированных итальянской школой методов постановки голоса в России, может говорить уже тот факт, что А. Антоновский, воспитанный итальянцем Дж. Гальвани, смог в дебютный 1886 год в возрасте 23 лет не только выдержать интенсивный график работы, но и получать от постановки к постановке благосклонные отзывы прессы, говорит и о его высоком потенциале, и о превосходной вокальной подготовке.

Что касается проблемы «колебания и шаткости звука, обуславливаемого манерой постановки голосов» [«Московский листок», 24 апреля 1886. № 112], то в современных исследованиях, исходящих из знания итальянской практики постановки голоса, она осмысливается иначе. Сегодня отмечается, что «итальянцы в постановке

голоса не убирали природные вибрации, считая это дополнительной окраской» [6, с. 110] и судя по всему, педагог Дж. Гальвани транслировал именно эту методику, которая для итальянцев была нормой. В недавней статье С. Г. Заитова «Особенности исполнительского искусства мастеров школы бельканто» по этому поводу можно прочесть: «Одной из заметных особенностей Де Лючия¹, Бончи² и Лаури Вольпи³ являлось частое вибрато. Известно, что великий тенор начала XIX века Джованни Батиста Рубини⁴ использовал в пении приём "трепетного" вибрато, которое считал удобным для пения, что толкало некоторых его последователей к преувеличению. Но очевидно, что именно он оказал огромное влияние на особенности звуковедения последующих за ним певцов Италии. Вибрато итальянских певцов вызывало бурную критику в Англии и Америке. В записях, сделанных до первой мировой войны, когда еще существовали национальные школы пения, англичане, американцы, немцы, австрийцы и русские почти никогда не пели с частым вибрато» [6, с. 110]. Исследователь задается вопросом: «было ли это вибрато преднамеренно выполненным приёмом пения или природным дефектом?» [6, с. 110]. И находит ответ: «Наиболее вероятно, что данное явление связано с подражанием определенному вокальному эталону. Таким эталоном для многих был Рубини, известный своим "трепетным вибрато". По сути, частое вибрато не считалось недостатком в вокальном мире Италии» [Там же]. Подобное контекстное осмысление помогает не только раскрыть исторический фон эпохи, понять живой пульс времени, но и вписать в его интерьер фигуру А. Антоновского.

Интересно, что последующие работы певца пресса уже оценивала без погружения в особенности постановки его голоса. После Мельника Антоновский в том же году (1886) выступил в партии Гремينا в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Здесь пресса вполне корректно оценила достоинства певца, что разительно отличается от предыдущих замечаний с точки зрения тесситурного и возрастного характера:

- «В четверг, 9-го октября, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского шел с новыми исполнителями в большинстве партий. Хорош был г. Антоновский в роли мужа Татьяны; арию свою он спел хорошо, и было бы еще лучше, если бы он не форсировал голоса в конце ее. Молодой артист делает это по неопытности, между тем как это совершенно излишне: голос его прекрасно звучит в зале Большого театра, и форсированный звук только несколько портит тембр его голоса и даже, как будто лишает его естественной силы. Во всяком случае г. Антоновский составляет цен-

ное приобретение для оперной сцены» [«Русские ведомости», 11 октября 1886. № 279].

- «Оперный репертуар в Большом театре нам пока не дал ничего нового. Значительный интерес поэтому могут представлять оперы, обставленные новыми исполнителями. С этой точки зрения, в главных чертах было очень удачно последнее представление «Евгения Онегина» – Чайковского, полный ансамбль которого был разве только нарушен появлением новой исполнительницы роли Ольги (г-жа Эйбоженко). Очень хорош был также новый Гремин – в передаче г. Антоновского, в котором театральная дирекция приобрела действительно полезного и умелого артиста» [«Русский курьер», 12 октября 1886. № 281].

Сохранилась любопытная заметка в отношении той же партии в исполнении А. Антоновского, когда за пультом стоял сам П.И. Чайковский. «В воскресенье, на сцене театра Шелапутина, при совершенно полном зале, дан был «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, под управлением автора. Появление такого высокоодаренного художника за дирижерским пультом вообще представляет большой интерес, который возрастает в огромной степени, если он дирижирует своим собственным произведением, в особенности таким популярным произведением, как «Евгений Онегин» опера эта давно уже сделалась достоянием всех русских сцен и некоторых иностранных; относительно ее исполнения явились уже различные местные традиции, которые нередко отступают от указаний оригинала по отношению к темпу и общему стилю музыки. Понятно, какое важное художественное событие составляет представление, в котором руководителем является сам автор. Такой спектакль, помимо художественного, имеет еще важное воспитательное значение в театре всех главных представителей нашей большой оперной сцен, но их было, кажется, немного; мы видели, по крайней мере, только одну из талантливых исполнительниц <...> были не совсем таковы, как в Большом театре, и мы в этом отношении решительно становимся на сторону авторского толкования, хотя некоторые капельмейстеры и считают свою опытность в деле более ценным и верным источником определения истинной красоты исполнения, нежели непосредственный замысел автора. <...> прекрасно спел арию князя Гремينا г. Антоновский. Господин Антоновский должен был повторить свою арию» [«Московский ведомости», 29 апреля 1892. № 117].

Не ушла от объектива прессы работа певца над партией Сусанина в «Жизни за царя» М. И. Глинки. «Русский курьер» по этому поводу написал: «г. Антоновский исполнил роль

Сусанина с большим внешним успехом, пел однако не совсем ровно, особенно в начале спектакля, что прямо приписываем волнению. Всю прелесть своих свежих, сочных вокальных средств он проявлял в первом трио, местами в дуэте и, особенно, в сцене с поляками в 4 действии. Если музыкально-вокальной обрисовке всего типа не доставало строго классической выдержки, то все-таки в детальной передаче роли было так много хорошего (замечательные чисто голосовые эффекты, превосходная и умная дикция, достаточно широкий лиризм, простота фразировки и т. п.), что можно было слушать г. Антоновского с большим удовольствием. Об игре этого артиста мы уже не раз отзывались; повторяем и здесь, что он держась с надлежащею простотою и в финальной сцене обнаружил значительный драматизм» [«Русский курьер», 1 сентября 1888. № 241]. До этого в газете «Театр и жизнь» сообщалось, что «В воскресенье, 2-го октября в «Жизни за Царя», г. Антоновский взял аплодисменты за сцену IV-го акта («Ты взойдешь, моя заря»). Театр был совершенно полон» [«Театр и жизнь», 4 октября 1888. № 146]. Двумя годами ранее «Русские ведомости» писали: «В пятницу, 10-го октября в «Жизни за царя» партию Сусанина исполнял г. Антоновский и, не смотря на некоторые недочеты, имел успех. Этому артисту предстоит прекрасная будущность, если он будет работать: задатки у него богатые» [«Русские ведомости», 13 октября 1886. № 281]. Любопытно, что спустя три года после дебютного 1886, в отзывах прессы модальность критики качественно меняется в сторону полного одобрения.

• «Сегодня, в утреннем спектакле Большого Театра, при многочисленной детской публике и весьма недостаточной взрослой (ложи были битком забиты, кресла же на добрую треть пусты), шла Жизнь за Царя с Антоновским <...>. Из отдельных исполнителей нельзя не остановиться на г. Антоновском, молодой и красивый бас, которого безо всякого усилия справляется с трудностями партии Сусанина» (подчеркнуто мною, О.Ц.) [«Московские ведомости», 5 января 1889. № 5].

• Сентябрьский «Русский курьер» 1889 года также писал: «30-го августа открытие сезона оперой «Жизнь за Царя». <...>. Исполнители мужских ролей г. Антоновский (Сусанин) и г. Донской (Сабинин) были по обыкновению очень хороши. Голос г. Антоновского значительно возмужал (подчеркнуто мною, О. Ц.) и при еще большем самообладании симпатичный артист, вероятно, даст нам в ближайшем будущем вполне выдержанное пластическое олицетворение типов» [«Русский курьер», 1 сентября 1889. № 239].

В более поздних работах, полюбившийся певец, все также оставался в объективе прессы, продолжая получать восторженные отзывы:

• «Г.Прянишников открыл сезон гениальной оперой покойного А. П. Бородина «Князь Игорь». Бесподобным исполнителем партии хана Кончака был г. Антоновский. Что за мощный, полный яркой красоты голос! Это в полном смысле слова король-певец – в товариществе г. Прянишникова... И такого-то певца московская казенная опера отпустила!...Удивительно!» [«Театр и жизнь», 14 апреля 1892. № 33].

• «Харьков. от нашего корреспондента: из мужского персонала выделяются по силе и красоте своих голосовых средств бас Антоновский. Он владеет отлично своим могучим голосом, тонким в оттенках, отличным в дикции, талантлив в игре, удачный характер в мимике, жестах, осанке и гримировке, особенно хорош в ролях Кончака «Князь Игорь», Сусанина, Марсея, Мефистофеля и др.» [«Русская музыкальная газета», 1895. № 1. С. 77–78].

• «Мефистофель, опера Арриго Бойто, – удостоился возобновлению на Мариинской сцене. Главный интерес в составе артистов, явившихся исполнителями партитуры Бойто, сосредоточивается на Мефистофеле – г. Антоновском. г. Антоновский вполне подходящий певец. Голос громадной звучности и обширнейшего диапазона. В смысле игры г. Антоновский был очень хорош. Много красивых движений – пластичных и разнообразных, горячность ведения роли, эффектная внешность и умение носить костюм. Успех г. Антоновского был большой» [«Театр и искусство», 1900. № 39. С. 684–685].

Изучение художественных образов, созданных Антоновским сквозь призму их восприятия современниками несомненно вносит дополнительные краски в полноту осмысления исторического времени. Способствуя восстановлению исторической памяти о забытых и полузабытых именах в отечественном вокальном искусстве, такое изучение противостоит рассеиванию или выпадению из этой памяти фигур, которые внесли свой существенный вклад в становление национальной певческой школы, формирования ее традиции. В одной из своих статей известный ученый В. П. Шестаков писал: «История искусства создавалась как память прошлого, как сложная реконструкция прошлого художественного опыта. Поэтому мы можем рассматривать ее как определенное мнемоническое средство, как способ запоминания, сохранение и воспроизведение художественного опыта» [7, с. 30]. В данном контексте художественный опыт А. Антоновского, это одна из важных составляющих того целого, что хранит эпоха конца XIX–XX вв.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фернандо де Лючия (1860–1925) – итальянский певец, тенор. Дебютировал в мировых премьерах опер Пьетро Маскани.

² Алесандро Бончи (1870–1940) – итальянский лирический тенор. Пел в оперных театрах Санкт-Петербурга, Берлина, Вены, Мадрида и Лондона. Был конкурентом Энрико Карузо.

³ Джакомо Лаури Вольпи (1892–1979) – итальянский лирико-драматический тенор с выдающейся певческой техникой и исключительным диапазоном голоса. Широко известен благодаря выступлениям в Ла Скала.

⁴ Джовани Батиста Рубини (1794–1854) – итальянский оперный певец, тенор. Сотрудничал с Винченцо Беллини, исполняя заглавные партии почти во всех его операх. Совместно с пианистом и композитором Ференцем Листом гастролировал по городам Голландии и Германии. В 1844 году выступал в Санкт-Петербурге.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Хронологический перечень оперных партий, спетых А. Антоновским в 1886 году

№	Дата	Название оперы	Партия
1	22.04.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник
2	04.09.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник
3	19.09.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник
4	09.10.1886	П. И. Чайковский «Евгений Онегин»	Греммин
5	10.10.1886	М. И. Глинка «Жизнь за Царя»	Сусанин
6	13.10.1886	М. И. Глинка «Руслан и Людмила»	Фарлаф
7	16.10.1886	Дж. Мейербер «Гугеноты»	Сен-Бри
8	23.10.1886	Дж. Мейербер «Гугеноты»	Сен-Бри
9	26.10.1886	М. И. Глинка «Жизнь за Царя»	Сусанин
10	30.10.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник
11	06.11.1886	П. И. Чайковский «Евгений Онегин»	Греммин
12	14.11.1886	М. И. Глинка «Жизнь за Царя»	Сусанин
13	18.11.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник
14	25.11.1886	Дж. Мейербер «Гугеноты»	Сен-Бри
15	05.12.1886	П. И. Чайковский «Евгений Онегин»	Греммин
16	06.12.1886	М. И. Глинка «Жизнь за Царя»	Сусанин
17	11.12.1886	К. М. фон Вебер «Вольный стрелок»	Куно
18	12.12.1886	К. М. фон Вебер «Вольный стрелок»	Куно
19	19.12.1886	К. М. фон Вебер «Вольный стрелок»	Куно
20	21.12.1886	Н. Ф. Соловьев «Местъ (Корделия)»	Епископ
21	27.12.1886	М. И. Глинка «Жизнь за Царя»	Сусанин
22	28.12.1886	К. М. фон Вебер «Вольный стрелок»	Куно
23	30.12.1886	А. С. Даргомыжский «Русалка»	Мельник

ЛИТЕРАТУРА

1. Балабанович Е. З. Чехов и Чайковский. М.: Московский рабочий, 1970. 184 с.
2. Вестник литературный, политический, научный, художественный с афишами / ред.-изд. Ф. А. Гиляров. М., 1886. 56 с.
3. Одоевский В. Ф. Русская или итальянская опера. М.: тип. Бахметьева № 14, 1867. 16 с.
4. Мещерякова Н. А. П. И. Чайковский о вокальном искусстве Италии и России // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 116–122.
5. Сонки С. М. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук. Изд. 8. Л.: Тритон, 1925. 153 с.

6. Зайтов Г. С. Особенности исполнительского искусства мастеров школы бельканто // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2016. № 1. С. 107–113.
7. Шестаков В. П. Память как реальность исторического времени // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 1. С. 29–33.

REFERENCES

1. Balabanovich E. Chekhov i Chaikovsky [Chekhov and Tchaikovsky]. Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1970. 184 p.
2. Vestnik literaturnyi, politicheskii, nauchnyi, khudozhestvennyi s afishami [Literary, political, scientific, artistic newsletter with posters] red.-izd. F. A. Giliarov. Moscow, 1886. 56 p.
3. Odoevskii V. Russkaia ili ital'ianskaia opera [Russian or Italian opera]. Moscow: tip. Bakhmet'eva No. 14, 1867. 16 p.
4. Meshcheryakova N. P. I. Chaykovskiy o vokal'nom iskusstve Italii i Rossii [P. Tchaikovsky on the vocal art of Italy and Russia]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 4. Pp. 116–122.
5. Sonki S. Teoriya postanovki golosa v svyazi s fiziologiyey organov, vosproizvodyashchikh zvuk [The theory of voice training in connection with the physiology of organs that reproduce sound]. Leningrad: Triton, 1925. 153 p.
6. Zaitov G. Osobennosti ispolnitel'skogo iskusstva masterov shkoly bel'kanto [Features of the performing art of the Belcanto school masters]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2016. No. 1. Pp. 107–113.
7. Shestakov V. Pamyat' kak real'nost' istoricheskogo vremeni [Memory as a reality of historical time]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2012. No. 1. Pp. 29–33.

Цыбулько Олег Анатольевич

Преподаватель, аспирант кафедры сольного пения
Академия хорового искусства им. В. С. Попова
Россия, 125565, Москва
tibulkooleg@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-2455-3607

Oleg A. Tsybulko

Teacher, Postgraduate student at the Solo Singing Department
V. Popov Academy of Choral Arts
Russia, 125565, Moscow
tibulkooleg@yandex.ru
ORCID: 0009-0009-2455-3607