

ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА В. Н. КУДРЯВЦЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ (К 110-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Е. С. Супотницкая, Е. Ю. Шарма,

Институт современного искусства,
Москва, Российская Федерация, 121309

Аннотация. В статье освещается многогранная деятельность Веры Николаевны Кудрявцевой-Лемешевой – яркого представителя российской плеяды артистов, творческая активность которых пришлась на период расцвета отечественного вокального искусства. Личность В. Н. Кудрявцевой привлекает к себе внимание, как с точки зрения истории российского вокального исполнительства, так и с точки зрения педагогики музыкального образования. Педагогическая «составляющая» творчества певицы напрямую связана с традициями русской вокальной школы, переданными ей именитыми мастерами прошлого. Интересным для музыкантов-педагогов представляется также собственный многолетний сценический опыт Веры Николаевны и её приближённость к С. Я. Лемешеву, оказавшие решающее влияние на становление духовного облика певицы. Исследование художественных принципов В. Н. Кудрявцевой позволяет сделать вывод о том, что их можно рассматривать, как значимое явление отечественного вокального искусства. Продолжая традиции русской школы пения, она, благодаря своему уникальному опыту, обогатила педагогику музыкального образования авторскими приёмами и подходами и, по сути, создала своё собственное направление работы с женскими голосами. Его значимость подтверждается примером многочисленных учениц певицы, большинство из которых успешно состоялись в профессии. В рассматриваемом контексте педагогическое наследие Веры Николаевны заслуживает не только специального изучения, но и широкого практического применения.

Ключевые слова: В. Н. Кудрявцева-Лемешева, С. В. Акимова, И. В. Ершов, К. Эварарди, вокальная школа, учебный репертуар, вокальные упражнения.

© Супотницкая Е. С., Шарма Е. Ю., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Благодарность: Авторы благодарят Мутлову Марию Михайловну за помощь в наборе нотных примеров, а также выражают искреннюю признательность членам редакционной коллегии журнала «Музыкальное искусство и образование» за ценные советы в процессе подготовки статьи к публикации.

Для цитирования: *Супотницкая Е. С., Шарма Е. Ю.* Вокальная школа В. Н. Кудрявцевой в контексте отечественных исполнительских традиций (к 110-летию со дня рождения) // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 1. С. 100–120. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-100-120.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-100-120

VOCAL SCHOOL BY V. N. KUDRYAVTSEVA IN THE CONTEXT OF DOMESTIC PERFORMING TRADITIONS (FOR THE 110TH ANNIVERSARY OF THE BIRTHDAY)

Elena S. Supotnitskaya, Elena Yu. Sharma,

Institute of Contemporary Art,
Moscow, Russian Federation, 121309

Abstract. The article highlights the multifaceted activities by Vera Nikolaevna Kudryavtseva-Lemesheva. She was a prominent representative of the constellation of Russian artists, whose creative activity took place a time of the greatest flowering of Russian vocal art. V. N. Kudryavtseva's personality attracts attention both from the point of view of the history of Russian vocal performance, and from the point of view of the pedagogy of music education. The pedagogical "component" of the singer's creativity is directly related to the traditions of the Russian vocal school. These traditions were given to her by the eminent masters of the past. Vera Nikolaevna's own long-term stage experience and her closeness to S. Ya. Lemeshev, which had a decisive influence on the formation of the spiritual image of the singer, are also interesting for musicians-teachers. The study of the artistic principles by V.N. Kudryavtseva allows us to conclude that they can be considered as a significant phenomenon of Russian vocal art. Continuing the traditions of the Russian school of singing, thanks to her unique experience, she has enriched the pedagogy of music education with author's techniques and approaches. She actually created her own direction of work with female voices. The importance of this direction is confirmed by the example of the singer's numerous students, most of whom were successful in the profession. In this context, Vera Nikolaevna's pedagogical heritage deserves not only to be special studied, but also wide practical application.

Keywords: V. N. Kudryavtseva-Lemesheva, S. V. Akimova, I. V. Ershov, K. Everardi, vocal school, educational repertoire, vocal exercises.

Acknowledgements: The authors are grateful to Maria Mikhailovna Mutlova for her help in typing musical examples, and also express their sincere gratitude to the members of the Editorial Board of the journal “Musical Art and Education” for valuable advice in the process of preparing the article for publication.

For citation: Supotnitskaya E. S., Sharma E. Yu. Vocal School by V. N. Kudryavtseva in the Context of Domestic Performing Traditions (For the 110th Anniversary of the Birthday). *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 1, pp. 100–120 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-100-120.

Введение

Одним из актуальных аспектов современной вокальной педагогики является изучение эффективного опыта прошлых поколений. Наиболее репрезентативным в этом смысле является, на наш взгляд, рубеж XIX–XX веков. Указанное время характеризовалось небывалым взлётом отечественного вокального искусства, представленного как рядом выдающихся имён (И. Ершов, Л. Липковская, А. Нежданова, М. Славина, Л. Собинов, И. Тартаков, Ф. Шаляпин), так и плеядой, возможно, не столь знаменитых, но широко востребованных на мировой оперной сцене профессионалов *bel canto*: С. Акимова, И. Алчевский, Е. Бронская-Макарова, Н. Ван-Брандт, М. Долина, Е. Кадмина, М. Кузнецова-Бенуа, Е. Мравина, Г. Сюннерберг, Н. Папаян, М. Резунов, И. Тимрот, М. Черкасская, О. Шмидт.

Их высочайшие творческие достижения были обусловлены тесной интеграцией русской и зарубежной певческой традиции, привнесённой в нашу страну ведущими европейскими преподавателями. Среди них одно из ключевых мест принадлежит знаменитому бельгийскому певцу-педагогу К. Эверарди (1825-1899), подготовившему для

русской сцены великолепное созвездие первоклассных исполнителей. Как известно, маэстро не оставил после себя методических трудов. Он был принципиальным противником написания трактатов и «не любил вокальных “философов”» [1, с. 8]. Тем не менее считается, что прославленный мастер *bel canto* всё же придерживался определённой авторской «методы», основанной на добытых эмпирическим путём принципах в сочетании с индивидуальным подходом к обучению. Для того чтобы получить более детальное представление о её содержании, исследователи, как правило, обращаются к воспоминаниям очевидцев.

Любопытно, что знаменитая фраза К. Эверарди «Ти – моя внучка!», обращённая к Ф. Шаляпину (напомним, что ученик Эверарди – Д. А. Усатов – был единственным учителем Фёдора Ивановича), в наше время обрела продолжение в лице многочисленных «правнуков» и «праправнуков» итальянского Мастера, причём не только среди исполнителей академического, но также и эстрадного (!) направления. Так, например, о своей принадлежности к вокальным корням Эверарди с гордостью пишет Е. Е. Нестеренко, обретший соответствующую «певческую родословную» благодаря занятиям

в классе М. М. Матвеевой-Вейнбергер и В. М. Луканина [2]. На собственную причастность к генеалогическому древу бельгийского маэстро указывает также и педагог эстрадно-джазового пения С. В. Коротеева, занимавшаяся под руководством Т. Н. Маркович [3]. Приведённые факты свидетельствуют о том, что «школа Эверарди» и сегодня, в XXI столетии, является феноменом, своеобразным «брендом», вызывающим неподдельный интерес в профессиональной вокальной среде.

Учитывая, что маэстро воспитал не одно поколение учеников, подобные «родословные» можно было бы в наши дни формально выстроить в отношении внушительного числа ныне «действующих» певцов и преподавателей вокала. При этом, отмечая «жизненность» в XXI столетии методических установок итальянского мастера, необходимо, с одной стороны, учитывать временной фактор, вносящий коррективы в любую «методу», а с другой — личность педагога, его творческую индивидуальность, накопленный профессиональный опыт, которые влекут за собой переоценку ценностей (что неизбежно происходит при смене поколений) и в конце концов приводят к пересмотру и даже эволюции некоторых позиций преподавания в рамках отдельно взятого класса. Вот почему сегодня можно говорить, скорее, о значимости базовых, фундаментальных положений вокальной педагогики Эверарди, сохранивших свою актуальность до настоящего времени.

Очевидно, что в данном контексте ближе всего к «живой» традиции, идущей от маэстро (помимо непосредственных учеников), оказались вокалисты, начавшие свою деятельность в первой половине прошлого века и

бравшие уроки у «второго поколения» вокальных учеников прославленного певца. В их педагогических подходах уже имели место не только усовершенствования отдельных методов преподавания, но и более серьёзные авторские «наслоения», что отнюдь не умаляет их значимости, так как в большинстве случаев речь идёт об исполнителях, оставивших заметный след в истории отечественной музыки. В свою очередь их ученики — носители вокальных традиций Эверарди уже в «третьем поколении» — ещё сравнительно недавно (с пятидесятых годов прошлого века) преподавали в ведущих учебных заведениях нашей страны, осуществляли подготовку профессионалов, продолжающих сегодня передавать традиции школы Эверарди начинающим певцам. В связи с этим особую значимость для современной генерации исполнителей приобретает более подробное изучение накопленного опыта.

В качестве яркого примера его воплощения может выступить педагогическая деятельность Веры Николаевны Кудрявцевой-Лемешевой (1911–2009), которая училась у крупнейших педагогов своего времени — С. В. Акимовой и И. В. Ершова, не только имеющих непосредственное отношение к школе К. Эверарди, но и получивших широкую известность в качестве выдающихся исполнителей на рубеже XIX–XX вв.

При этом, безусловно, личность В. Н. Кудрявцевой и сама по себе привлекает внимание, как с точки зрения истории отечественного вокального исполнительства, так и с точки зрения педагогики музыкального образования. Действительно, с одной стороны, Вера Николаевна была яркой певицей и сценическим партнёром, а впоследствии и женой С. Я. Лемешева,



Фото 1. Вера Николаевна Кудрявцева
(фотография конца 70-х – начала 80-х годов)

Photo 1. Vera Nikolaevna Kudryavtseva
(Photo of the late 70s – early 80s)

который характеризовал её как взволнованную и чуткую актрису, обладавшую «большим вокальным мастерством» [4, с. 270]. С другой стороны, не менее значимой видится преподавательская «составляющая» её деятельности, связанная с отечественными исполнительскими традициями, напрямую переданными именитыми мастерами прошлого. Поэтому именно на последнем пункте, представляющим сегодня несомненный практический интерес, хотелось бы остановиться более подробно. Это тем более актуально в преддверии юбилейной даты замечательной певицы и педагога. В 2021 году исполняется 110 лет со дня её рождения.

Истоки педагогического метода В. Н. Кудрявцевой: исторический аспект

Для более глубокого понимания основ педагогического метода В. Н. Кудрявцевой обратимся к истории вопроса.

Подчеркнём, что деятельность певицы на сегодняшний день не получила многогранного осмысления в научной литературе, поэтому основным источником изучения её наследия явились воспоминания современников, периодическая печать, вышедшая в советский период, и личный архив одного из авторов данной статьи.

Как известно, В. Н. Кудрявцева стала студенткой Ленинградской государственной консерватории (далее – ЛГК) в 1936 г., поступив сразу на второй курс [5, с. 24] и окончив обучение в 1940 году (с отличием) [6, с. 157]. Её наставник – София Владимировна Акимова – вошла в историю отечественного вокального искусства как тонкий музыкант и выдающаяся вагнеровская певица, окончившая лейпцигскую консерваторию по классу фортепиано. Профессиональному становлению Акимовой, обладавшей от природы великолепными данными, при этом не получившей системного вокального образования, способствовало пребывание в немецкой культурной среде. Так, в обретении певицей исполнительского мастерства особую роль сыграли занятия под руководством К. Шайдементаля, «любимца» самого Р. Вагнера [7, с. 41]. Некоторые оперные партии и немецкий камерный репертуар она готовила в Германии именно с его помощью. В формировании педагогического мировоззрения девушки решающим фактором стало её серьёзное увлечение трудами представителей немецкой вокальной школы, в частности книгой Л. Леман «Моё искусство пения» (Meine Gasangkunst). Внучка Софии Владимировны в этом контексте приводит слова бабушки, которые, по всей видимости, не вошли в окончательную редакцию изданных

Акимовой в 1978 году «Воспоминаний»: «Её (Леман – *Е. С. и Е. Ш.*) книга стала своего рода путеводной звездой на всю мою профессиональную последующую певческую карьеру. А когда у меня появились ученики, то я распространила этот метод и на них» [8, с. 43]. Исследование немецкого автора стало, таким образом, для С. В. Акимовой важным импульсом формирования собственных теоретико-методических взглядов на вокальное искусство.

Наряду с этим, известно, что София Владимировна несколько лет брала частные уроки у одной из крупнейших певиц рубежа XIX–XX вв., заслуженной артистки Императорских театров М. А. Славиной. Получив представление о её вокальной школе, совершенствовалась впоследствии у С. М. Мирович, обучавшейся, в свою очередь у А. А. Сантагано-Горчаковой (воспитанницы П. Репетто), а затем в Варшавской консерватории (ныне – Музыкальный университет им. Ф. Шопена). Педагогами же самой М. А. Славиной были, как известно, Н. А. Ирецкая (ученица Г. Ниссен-Солман и П. Виардо, которые отсылают нас уже к М. Гарсиа) и К. Эверарди.

Будучи зачислена в класс С. В. Акимовой, Вера Николаевна попала в царившую на уроках сольного пения серьёзную атмосферу «сознательного кропотливого труда» [9, с. 352]. Характеризуя особенности педагогического подхода Софьи Владимировны, одна из её выпускниц отмечала: «Будучи глубоким художником-исполнителем, обладая богатой артистичностью, прекрасно владея фортепиано ... София Владимировна учила нас не только вокальной технике, но и умению правильно понимать замысел композитора. <...> Зная прекрасно немецкий, французский и итальянский языки,

Акимова часто сама переводила иностранные тексты вокальных произведений, учила правильному произношению, оберегала нас от искажения стиля, приучала к серьёзному и глубокому проникновению в сущность музыкального произведения» [Там же, с. 353].

По свидетельству С. В. Акимовой, студентка Вера Кудрявцева (лирическое сопрано), занимавшаяся в её классе в ЛГК, отличалась «музыкальностью, большой устремлённостью в работе и познавательными способностями» [7, с. 87]. Неудивительно поэтому, что на 5 курсе она получила именную – Сталинскую (государственную) – стипендию [6, с. 157].

Изучение творческой биографии молодой певицы показывает, что она продолжила обучение в аспирантуре (с «правом» петь в оперной студии) у того же педагога. Занятия проходили уже в столице Узбекистана, куда во время Великой Отечественной войны были эвакуированы многие учреждения культуры СССР. По воспоминаниям С. В. Акимовой, «на протяжении трёх лет пребывания Ленинградской консерватории в Ташкенте силами её педагогов и студентов, а также и учащихся школы-десятилетки было проведено 110 открытых бесплатных концертов» [7, с. 92]. Известно, что В. Н. Кудрявцева принимала самое активное участие в творческих мероприятиях различного уровня (от выступлений в госпиталях и клубах – до правительственных концертов на уровне ЦК партии), исполняя, наряду с классическими сочинениями, произведения узбекского национального репертуара.

Педагогическая деятельность Веры Николаевны началась там же, в эвакуации, в музыкальном училище [6, с. 159]. По возвращении домой молодая

певица, поступив 1944 году в ассистентуру к С. В. Акимовой, продолжила работать уже с несколькими студентками ленинградской консерватории [Там же, с. 162]. Впоследствии, отмечая достижения своих выпускниц, София Владимировна вновь упоминает имя В. Н. Кудрявцевой: «Большое удовлетворение испытывала я от успехов моих учеников в педагогической и исполнительской работе. Много радости доставили мне прекрасные исполнительницы — певицы О. Пядышева, В. Кудрявцева, Н. Сердечкова, М. Довенман...» [7, с. 94–95].

Вокальная карьера Веры Николаевны началась в Ленинградском малом оперном театре (МАЛЕГОТ, ныне Михайловский театр, Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балеты им. М. П. Мусоргского). Ещё в период эвакуации молодая певица успешно прошла прослушивание и получила приглашение на работу. Став членом труппы, она в течение почти 10 лет была ведущей солисткой. Интересно, что в воспоминаниях Е. Дюкиной указывается иной — шестилетний — период: с 1944 по 1950 годы. Однако в том же источнике указано, что, переехав в связи с замужеством в Москву в 1950 году, В. Н. Кудрявцева «ещё в течение пяти лет ездила в МАЛЕГОТ петь свои спектакли» [5, с. 24]. Таким образом, определение временных границ стажа работы певицы в названном театре как примерно, десятилетний период представляется нам наиболее точным.

Уже в статусе супруги С. Я. Лемешева, артистка в 1955 году перешла в Московский государственный музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (ныне — академический), в котором пела

вплоть до конца шестидесятых годов. При этом если в Ленинграде она «вела» практически весь классический репертуар, то в Москве к нему добавились разнообразные партии в операх современных композиторов. Новым для певицы явилось и совместное исполнение супругами главных ролей в телевизионном спектакле по опере Э. Направника «Дубровский». Наряду с этим В. Н. Кудрявцева вместе с мужем участвовала в многочисленных камерных концертах. В целом за долгие годы выступлений певица овладела обширным оперным и концертно-камерным репертуаром, который в дальнейшем успешно использовала в своей педагогической практике.

Не менее значимой фигурой, оказавшей серьёзное влияние на профессиональное становление Веры Кудрявцевой в период обучения в ЛГК, был замечательный певец и педагог, один из основателей консерваторской оперной студии И. В. Ершов, под руководством которого молодая певица в студенческие годы подготовила несколько партий амплу лирической героини. Как известно, Иван Васильевич Ершов (1867–1943), вокальное мастерство которого ставило его в один ряд с Ф. И. Шаляпиным, был учеником С. И. Габеля, занимавшегося, в свою очередь, под руководством К. Эверарди.

О личности И. В. Ершова и его «интерактивных» методах воспитания оперного артиста сохранились любопытные воспоминания очевидцев, изобилующие яркими деталями. Так, один из его учеников отмечал: «Характерной чертой ершовского педагогического метода (он называл свой метод наводящим) являлась органическая потребность в постоянном общении со студентами. Обладая чудесным даром

идейно-эмоционального обобщения явлений сценической жизни с явлениями объективной действительности, Ершов поражал нас глубоким анализом драматургии не только опер, но и любого художественного произведения, любого другого вида искусства. <...> В процессе занятий со студентами особое значение имел личный показ Ершова. ... Ершовский показ, будь то средства вокальной речи или средства пластической выразительности, всегда активизировал образное мышление и эмоциональную память студента» [9, с. 366–367].

Восторженный отзыв о методике преподавания певца представлен и в воспоминаниях другой ученицы Ивана Васильевича: «В занятиях со студентами его могучий дух и великолепное тело, несмотря на преклонный возраст, обладали поразительной способностью к перевоплощению. Вот – живая кокетливая Сусанна в “Свадьбе Фигаро”: как легко, изящно скользит Иван Васильевич по паркету, показывая её походку, сколько настоящей девичьей хитрости и задора в глазах! ...И вдруг Демон – гордый дух изгнания – один поворот царственной головы, рука, которую трудно забыть, поднялась и указала в бесконечность... И перед вами вставала фигура неземного существа, парящего над суетной землей» [Там же, с. 353–354].

Важным аспектом занятий в оперной студии было также то, что И. В. Ершов, всегда стремившийся к «правдивой» интонации в исполнении, «не пропускал ни одного неверно произнесённого слова, обязательно поправлял, а иногда редактировал и неправильные обороты в оперных либретто» [10, с. 71]. Наряду с показом И. В. Ершов использовал и сократовский принцип

«постижения истины в беседе с помощью вопросов и ответов, которые призваны развеять заблуждения» [11, с. 24]. С целью конкретизации представлений о художественном содержании и исполнительских средствах его воплощения ученику «задавались последовательно вопросы, на которые он должен был находить ответы. – Надо наводить на мысль, если она не рождается у самого исполнителя в процессе подготовки, – так определял свой педагогический метод И. В. Ершов» [10, с. 76].

А. А. Гозенпуд в своём исследовании, посвящённом деятельности артиста, приводит характерный эпизод из истории оперной студии ЛГК, имевший место в 1937 году – период обучения там В. Н. Кудрявцевой. В указанном труде читаем следующее: «Приступая к постановке “Демона” в Оперной студии..., он (Ершов – *Е. С.* и *Е. Ш.*) сказал, обращаясь к участникам будущего спектакля: “Метод, с которым я подхожу к артисту, – метод наведения... идущий от Сократа, иначе ещё называемый эвристическим... Навести вас на правильное выражение ваших чувств и мыслей... Заставить зашевелиться всё интуитивное, подсознательное начало, обогатив сперва его глубочайшим анализом, – вот истинная задача режиссёра”» [11, с. 24].

Резюмируя сказанное, приведём ещё один отзыв очевидца, который, на наш взгляд, даёт отчётливое представление о работе Ивана Васильевича с будущими оперными артистами: «Это был не просто педагог-режиссёр, устанавливающий мизансцены или, в лучшем случае, характеризующий образы того или иного спектакля. Это был подлинный художник-мыслитель, под руководством которого работа приносила много творческих радостей, несмотря на огромные трудности,

сопряжённые с его методом. Я был свидетелем, как после трёхчасовой отделки сцен из оперы “Царская невеста” молодые, полные сил и задора исполнители еле волочили ноги, меж тем как их учитель Ершов, уже пожилой, даже старый человек, был свеж и бодр и готов продолжать занятия хоть ещё три часа. И действительно, после десятиминутного перерыва он пошёл на занятия в другую группу» [10, с. 72].

Важнейшим педагогическим *credo* Ершова являлась важность «изучения» индивидуальности студента. В ежедневной работе он стремился «почувствовать внутреннее “я” ученика во всех его изгибах и извилах, направить его в подсказываемом его собственным талантом направлении, выработать его понимание искусства, научить его “болеть” им, — и на всех этих заданиях построить свой метод преподавания по отношению к данному ученику» [12, с. 15–16]. При этом будучи признанным мастером, И. В. Ершов, «никогда не позволял себе вмешиваться в вокально-технические затруднения молодых певцов» [7, с. 60]. Приведённая цитата даёт основания предположить, что в отношении технологии вокала Вера Кудрявцева не получала от своего наставника никаких специальных указаний. Вместе с тем в области овладения оперным репертуаром он, несомненно, оказал на молодую певицу решающее влияние.

В бытность работы Кудрявцевой в студии особую роль в накоплении ею сценического багажа сыграл певец В. А. Чарушников, также имеющий определённое отношение к школе И. В. Ершова [10, с. 48]. Под его руководством молодая артистка разучивала некоторые оперные партии. Иван Васильевич являлся непосредственным

«внуком» К. Эверарди благодаря своему педагогу — С. И. Габелю, который, как известно, был «верным помощником, а затем и продолжателем дела своего великого учителя (Эверарди — *Е. С. и Е. Ш.*)» [1, с. 38]. Особенно примечательным представляется нам тот факт, что сам маэстро, а впоследствии и Станислав Иванович Габель не ограничивали свои занятия в консерватории лишь областью сольного пения. Так, К. Эверарди вёл ещё и оперный класс, выступая «в качестве режиссёра-постановщика», а Габель «был руководителем “оперных упражнений” учащихся», то есть готовил со студентами все партии, «выполняя одновременно роли хормейстера, дирижёра и концертмейстера, проводил оркестровые репетиции и дирижировал спектаклями» [Там же, с. 13; 38]. Таким образом, в данном направлении прослеживается определённая преемственность от педагога к ученику. (В этой связи нельзя не упомянуть ещё и личность оперного певца, театрального режиссёра и педагога О. О. Палечека, ставшего для И. В. Ершова важным «учителем сцены» [11, с. 91].)

Сказанным подтверждается, что в описании методов работы Эверарди и Ершова присутствуют сходные черты. Увлекая студентов своим темпераментным «интерактивом», К. Эверарди «возмущался, когда его пытались просто копировать: *Надо всегда самому думать и работать, иначе это не артист, а совсем “обезьян”, который передразнивает своего maestro* (курсив авторов — *Е. С. и Е. Ш.*)» [1, с. 15]. В свою очередь, Иван Васильевич, «показывая, как надо исполнять ту или иную партию, ... с лёгкостью перевоплощался: мог быть обворожительным, страстным Дон-Жуаном и с неподдельным комизмом

разыгрывать роли Лепорелло и Папагено, “положительным” Жермоном и вполне фарсовым Доном Базилио. При этом он самозабвенно пел вместе с учеником – с сопрано и тенором фальцетом, с басом и баритоном а *piena voce* (полным голосом – *Е. С. и Е. Ш.*)» [Там же, с. 14].

Творческие подходы обоих мастеров сближает вовлечённость педагога в постановочный процесс, высокая планка, задаваемая на занятиях в оперном классе, и схожие требования к студентам. Сердцевинной методики выступает необходимость осмысленного погружения в художественное содержание исполняемых произведений и поиск средств музыкальной выразительности путём активизации воображения и образного мышления, стимулирующих развитие навыка самостоятельной работы над партией-ролью. Добавив к сказанному характерную особенность педагогики И. В. Ершова предъявлять повышенные требования «к тем, кого считал способными» [9, с. 332], можно с уверенностью утверждать, что у обучающихся под его руководством молодых исполнителей в процессе учёбы закладывалась надёжная база для последующего становления в профессии. Это доказывается и примером Веры Николаевны, которая непосредственно после окончания консерватории была приглашена в оперный театр в качестве ведущей солистки. Среди исполненных ею в первые годы ролей – сложнейшие партии главных героинь в таких операх «первого эшелона», как «Трубадур», «Сицилийская вечерня», «Мадам Баттерфляй», «Богема», «Паяцы», «Проданная невеста», «Иоланта», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Кашей Бессмертный», «Война и мир».

Нельзя также не упомянуть об опыте, который приобрела Вера Николаевна в классе камерного пения под руководством пианиста А. Б. Меровича. Как известно, Адольф Бернгардович «специализировался» на поиске и включении в работу незаслуженно забытых произведений. Наряду с этим он вводил в камерный репертуар образцы массовой песни. Как педагог он «добивался, прежде всего, декламационной выразительности пения, ставил вокальность на службу *характеристическому* (курсив авторов – *Е. С. и Е. Ш.*) раскрытию образа» [13, с. 376]. Указанная особенность методики Меровича перекликалась с ершовскими взглядами на приоритет слова над «красивой» вокализацией и, безусловно, оказала благотворное влияние на расширение творческой палитры молодой певицы.

Проведённый нами краткий анализ замысловатой «родословной» учителей В. Н. Кудрявцевой не позволяет «причислить» её к какой-либо конкретной школе. Бесспорным остаётся факт обучения певицы у *выдающихся мастеров своего времени и приобщении, как к европейским, так и отечественным традициям вокального исполнительства во всём их многообразии*. В целом художественные принципы педагогов Веры Николаевны объединяют многие позиции, касающиеся глубинных основ пения. Свидетельством овладения ими на высочайшем профессиональном уровне выступают сохранившиеся записи В. Н. Кудрявцевой. Они показывают, что её собственное исполнение отличалось большой культурой, кантиленным звуковедением, отчётливой дикцией, близким, достаточно объёмным звуком, приближенным к европейским образцам (особенно в сравнении с так называемой «советской» манерой исполнения

середины XX в.). Сказанное подтверждается и рецензиями современников на искусство Веры Николаевны. В журнале «Советская музыка» за 1966 год читаем следующее: «Каждый образ, созданный певицей, – проявление не только большого таланта, но и высокой культуры, умного мастерства. <...> Отличный вкус, прекрасные сценические данные, тонкая музыкальность и исключительная работоспособность всегда доставляли удовольствие всем, работавшим с В. Н. Кудрявцевой» [14, с. 150]. К этому следует добавить и такие свойства характера певицы, как целеустремлённость, неисчерпаемое трудолюбие, безупречная дисциплина, огромная «преданность своему призванию» [Там же, с. 149], способствовавшие успешному овладению ею профессией. Перечисленные качества сформировали прочную базу для успешной педагогической деятельности, которая позволила Вере Николаевне впоследствии воспитать целую плеяду талантливых учеников.

Педагогические воззрения В. Н. Кудрявцевой

Систематичную преподавательскую деятельность В. Н. Кудрявцева начала в 1961 году. Первое время она работала в училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (далее – МГК), а с 1966 вплоть до 2007 гг. – уже в самой консерватории. За более чем 40-летнюю педагогическую практику она выпустила множество лауреатов конкурсов, солистов филармоний, педагогов и оперных артистов. Среди них – Народная артистка РФ Н. Загоринская, Народная артистка РФ О. Мещерякова, Народный артист Таджикистана Н. Хамрабаев,

Заслуженная артистка РФ и Удмуртии Т. Силаева, Заслуженная артистка РФ Н. Товстоног, солистка Большого театра Е. Кудрявченко, солистка Москонцерта О. Жирова, зав. вокальным отделением колледжа музыкально-театрального искусства им. Г. П. Вишневской З. Свиридова, зав. кафедрой вокального факультета Международного славянского института Е. Супотницкая, преподаватель МГК им. П. И. Чайковского М. Рядчикова, ряд иностранных певиц: С. Тапия-Саманьегга (Эквадор), М. Варгас (Венесуэла), Чой Хен Дзонг (Корея) и др.

В своих отношениях со студентами Вера Николаевна следовала традициям, сложившимся в классе С. В. Акимовой. Их отличительной особенностью являлось сохранение духовных контактов с выпускниками. Для Акимовой было очень важно, чтобы её бывшие питомцы, ставшие уже профессиональными певцами и преподавателями вокала в учебных заведениях Ленинграда и других городов, не теряли связей друг с другом, периодически собирались у неё за круглым столом и обсуждали волнующие всех вопросы вокальной методики и педагогики [7, с. 96]. Такие же дружеские встречи практиковала и В. Н. Кудрявцева. Будучи очень гостеприимным человеком, она любила принимать своих подопечных в домашней обстановке. Удивительная атмосфера таких встреч, надолго оставаясь в памяти, способствовала формированию особого эмоционально-психологического взаимодействия между людьми, побуждала бывших учеников Веры Николаевны следовать установленной традиции в собственной педагогической практике.

Особой формой выражения духовного единения между наставником и



Фото. 2 Вера Николаевна Кудрявцева дома со своими воспитанницами, 1986 г.
Слева направо в нижнем ряду сидят: В. Н. Кудрявцева, С. Тапия-Саманьегга, Т. Силаева, Н. Товстоног; в верхнем ряду стоят: Г. Волчек, Н. Загоринская, Е. Супотницкая, М. Дымшиц, Д. Дададжанова (из личного архива Е. С. Супотницкой).

Photo 2. Vera Nikolaevna Kudryavtseva with her pupils at home, 1986.
From left to right in the bottom row sit: V. N. Kudryavtseva, S. Tapiya-Samaniega, T. Silaeva, N. Tovstonog; in the top row there are: G. Volchek, N. Zagorinskaya, E. Supotnitskaya, M. Dymshits, D. Dadajanova (From the personal archive by E. S. Supotnitskaya)

выпускниками класса выступали пись-ма друг другу. Ярким примером в этом смысле служат письма С. Тапия-Саманьегга из Эквадора, которая по окончании МГК продолжала советоваться с Верой Николаевной по вопросам методики вокального обучения, регулярно информировала о своих успехах и даже присылала ей записи концертных программ со своим участием.

Как любой высокопрофессиональный преподаватель В. Н. Кудрявцева на своих занятиях применяла индивидуальный подход. Поэтому, решая одну из важнейших педагогических задач в части создания на уроке комфортной обстановки, она всегда учитывала психологическую природу личности, создавая благоприятный климат для каждого из учеников. В отличие от педагогов

предыдущих поколений, нередко доводивших своих студентов до слёз и отчаяния, в классе В. Н. Кудрявцевой за 40-летний период работы подобных прецедентов практически не наблюдалось. Хотя в работе она всегда придерживалась очень строгих академических правил, заметив однажды: «Я строгая, не обижаю их (студентов — Е. С. и Е. Ш.), изучаю каждую индивидуальность. Но бывает такая молодёжь, которая считает: если хорошо спел, то это его личная заслуга, а когда плохо — виноват педагог. С такими хлыщами расстаюсь без сожаления. Никого не держу» [15]. Тем не менее её уроки в большинстве отличались творческой атмосферой и позитивным настроем.

Ещё раз подчеркнём, что требования, предъявляемые к ученикам, у Веры

Николаевны были достаточно жёсткие. К примеру, она не допускала опозданий (на урок необходимо было приходиться заранее) и пропусков занятий без уважительной причины (о весомом основании своего отсутствия студент также обязан был предупредить заранее). Кроме того на выучивание сольной или камерной программы в её классе отводилось не более двух-трёх занятий, а дальше обучающимся разрешалось петь, лишь иногда подглядывая в ноты. Сказанное вновь адресует нас к опыту дореволюционного поколения педагогов, которые, не в пример нынешнему, не занимались на уроках разучиванием произведений, а с первых дней приучали учеников к активной самостоятельной работе. Напомним, что К. Эверарди в случае недостаточной выученности певцом нотного текста мог вообще отказать ему в занятии, аргументируя свою позицию следующими словами: «Я не учитель сольфеджио, а профессор пения» [1, с. 9]. Такой подход не только позволял оптимизировать учебный процесс, но и существенно повышал его эффективность.

Интересно, что Вера Николаевна работала преимущественно с женскими и высокими мужскими голосами. Последние в количественном отношении составляли обычно очень небольшой процент. Поэтому академические концерты её учениц, как правило, проходили совместно со студентами класса Е. Е. Нестеренко. Благодаря этому решалось сразу несколько педагогических задач. Во-первых, за счёт вовлечения смешанного состава участников повышалась привлекательность (прежде всего для самих выступающих) концертных программ. Во-вторых, происходил регулярный обмен опытом между педагогами, что позволяло более объективно оценивать вокальное развитие

обучающихся и корректировать имеющиеся недостатки. В-третьих, присутствие «чужого» преподавателя, несомненно, дисциплинировало учеников, что в конечном итоге неизбежно приводило к мобилизации их творческих способностей.

Ещё одним действенным фактором профессионального становления молодых вокалистов под руководством В. Н. Курявцевой было то, что её студенты неизменно задерживались в аудитории после собственных занятий, оставаясь слушать товарищей.

Активное внедрение в учебный процесс методов наблюдения и анализа сближает методику Веры Николаевны с принципами педагогов старой школы, которые настаивали на обязательном присутствии своих обучающихся в классе в течение всего дня. (Тот же К. Эверарди, к примеру, требовал «присутствия всех учеников на уроке» [1, с. 9], видя в этом положительное влияние на продуктивность обучения пению.)

О вокально-педагогическом репертуаре в классе В. Н. Курявцевой

В процессе обучения молодых вокалистов особая роль отводилась Верой Николаевной репертуарной политике. Представление о ней можно получить на основе изучения сохранившихся программ академических концертов.

Их анализ показывает, что учебный репертуар, используемый певицей в своей работе, включал:

- арии из опер;
- старинные арии;
- романсы;
- песни советских композиторов;
- народные песни.

Таблица 1.

Сводная таблица с указанием фамилий композиторов – авторов вокальных произведений, составляющих ядро учебного репертуара в классе В. Н. Кудрявцевой

Table 1.

Summary table with the names of composers – authors of the vocal pieces, included into the core of studying repertoire at V. N. Kudryavtseva's class

Арии из опер русских композиторов	Арии из опер зарубежных композиторов
Римский-Корсаков Н.	Массне Ж.
Танеев С.	Мейербер Дж.
Чайковский П.	Моцарт В. А.
Аракишвили Д.	Пуччини Дж.
Мокроусов Б.	Россини Дж.
Молчанов К.	Сен-Санс К.
	Тома А.
	Старинные арии
	Бах И. С.
	Глюк К. В.
	Гендель Г. Ф.
Романсы русских/советских композиторов	Романсы и песни зарубежных композиторов
Балакирев М.	Брамс И.
Булахов П.	Вилла-Лобос Э.
Варламов А.	Лист Ф.
Власов А.	Малер Г.
Гурилёв А.	Моцарт В. А.
Глинка М.	Обрадорс Э.
Даргомыжский А.	Пратс Р.
Кюи Ц.	Сор Г.
Левина Э.	Штраус Р.
Мусоргский М.	Шуберт Ф.
Мясковский Н.	Шуман Р.
Рахманинов С.	
Римский-Корсаков Н.	
Свиридов Г.	
Чайковский П.	
Шапорин Ю.	
Песни советских композиторов	
Дунаевский И.	
Блантер М.	
Мокроусов Б.	
Садыков Т.	
Туликов С.	
Пахмутова А.	
Хилман М.	
Русские народные песни	Песни народов мира

Наибольшую часть репертуара в классе В. Н. Кудрявцевой составляли арии зарубежных композиторов и русские классические романсы, что выглядит, на наш взгляд, вполне закономерно. Здесь, опять-таки, прослеживается определённая параллель с К. Эверарди, которого в своё время обвиняли в преобладании западноевропейского репертуара в работе с учениками. Справедливости ради следует отметить, что такая тенденция в дореволюционное время проявлялась не только в подходах прославленного бельгийского маэстро к вокальному воспитанию молодёжи, но и была характерна для Петербургской консерватории в целом. Педагоги считали, что следование указанной векторной направленности в отборе учебного репертуара оказывает благотворное влияние на профессиональное становление молодых певцов, создаёт прочную основу для успешного овладения ими сочинениями русских композиторов.

Давая положительную оценку указанной особенности репертуарной политики, Л. Г. Барсова в частности, отмечала: «Высокая певческая культура, основанная в том числе и на освоении инонациональных вокальных школ (и через музыку, и через язык подлинника!), являлась фундаментом их деятельности на сценах столичных и провинциальных театров, они чётко осознавали необходимость владения разными выразительными средствами для исполнения партий в операх русских композиторов сравнительно с западноевропейскими. ... Кроме того, не изучая романсов в классе Эверарди, многие из них, тем не менее с успехом впоследствии пели камерные произведения Мусоргского, Бородина, Чайковского и других отечественных композиторов» [1, с. 28].

Действительно, сегодня уже ни для кого не секрет, что, например, русские арии по причине своей сложности в меньшей степени подходят студентам (в особенности, обучающимся на младших курсах) в качестве учебного репертуара. С точки зрения формирования и развития вокально-технических навыков наиболее целесообразными традиционно считаются сочинения итальянских композиторов. Однако этим сходство с педагогами старой школы и ограничивается, так как в классе В. Н. Кудрявцевой романсы русских (равно как и советских) композиторов занимали достаточно существенный объём. И именно на них отрабатывались соответствующие средства выразительности, необходимые для адекватного воплощения музыкального содержания.

О серьёзном отношении Веры Николаевны к отечественному камерно-вокальному творчеству говорит также и то, что она была автором-составителем целого ряда репертуарных сборников, которые в большинстве содержали произведения как раз камерно-концертной направленности. Среди них – «Давно ль под волшебные звуки...» (Вальс в вокальной музыке русских и советских композиторов, М., 1991); Народные песни из репертуара С. Я. Лемешева, М., 1982; Хрестоматии для пения «Русский классический романс» в 6-ти вып. Вып. 1–3, М., 1983–1985.

Кроме того, анализ программ показывает, что учебный репертуар в её классе включал арии средней степени сложности из опер русских и советских композиторов, а также народные песни (в основном, русские) и некоторые романсы зарубежных композиторов (преимущественно Ф. Шуберта). Наряду с этим в него входили советские песни и, конечно, учебные вокализы

А. Варламова, И. Иордан, Дж. Конконе, М. Мирзоевой, Г. Пановки, которые, естественно, не нашли отражения в концертных программах.

В работе над репертуаром Вера Николаевна, по её собственным словам, выделяла следующие аспекты: «Развивая музыкальность, художественный вкус будущего певца, мы (педагоги — Е. С. и Е. Ш.) стараемся научить его анализировать произведение, осмысливать музыкальное содержание и поэтический текст. Необходимо приучать студента к кропотливой работе над произведением, развивать образное мышление и восприятие, чувство стиля» [16, с. 100].

Немаловажным аспектом разучивания вокальных сочинений зарубежных композиторов в классе В. Н. Кудрявцевой было то, что обучающиеся, помимо имеющегося в отечественных изданиях эвритмического перевода текста, обязательно должны были иметь дословный перевод. С этой целью ими велась рабочая тетрадь. Кроме того, для большей осмысленности музыкального содержания произведения зарубежных авторов зачастую исполнялись на русском языке, особенно на младших курсах. В этом прослеживается прямая параллель со школой Габеля-Ершова. К примеру, С. И. Габель «поручая ученику исполнение арии или романса иностранного автора, ...прежде всего, заботился о русском переводе текста» [11, с. 79–80]. И. В. Ершов вообще был убеждён в том, «что русский певец, выступая перед соотечественниками, у себя на родине должен петь только на русском языке» [Там же, с. 80].

И, конечно, работая над художественной составляющей вокально-педагогического репертуара в полном соответствии с русскими исполнительскими традициями, Вера Николаевна особое внимание уделяла пропетому

слову. С этой целью она просила учеников выделить в тексте смысловые акценты, к которым необходимо было мысленно стремиться. Это не только помогало учащимся в работе над конкретной музыкальной фразой, но и способствовало упорядочиванию логики развёртывания музыкальной мысли на уровне формы.

Нельзя также не отметить существенную особенность работы Веры Николаевны над составлением сольных и камерных программ учеников, которые формировались по определённом принципу: за технически сложным произведением обязательно должно было следовать более простое. Такая последовательность позволяла студентам не только правильно распределить силы во время исполнения, но и достичь «ровности звучания» программы в целом.

Работа над формированием вокально-технических навыков

В работе по овладению студентами вокально-техническими навыками особое внимание В. Н. Кудрявцева уделяла формированию правильного певческого дыхания, точного звукоизвлечения (без «подъездов»), кантиленного звучания, высокой певческой форманты («близкий» звук), чёткой дикции, фразировки, ровности гласных. Её «излюбленными» гласными были «е» и «и». Именно за их произношением она следила с особой тщательностью, требуя, чтобы при произнесении язык свободно располагался в ротовой полости, челюстное сочленение не было зажато, и к работе одновременно подключались как грудной, так и головной резонаторы на опёртом дыхании, именуемом Верой Николаевной «вертикалью». (Указанный подход, на наш

взгляд, совершенно очевидно соотносится со знаменитым принципом К. Эверарди: «“Ставь грудь на голова” или “ставь голова на грудь”» [1, с. 10]).

В упражнениях В. Н. Кудрявцева нередко использовала сочетание гласного звука с согласными «бр». Действительно, звонкие согласные «б» и «р» не только способствуют эффективной работе голосовых складок, но и облегчают нахождение высокой певческой форманты, что в конечном итоге формирует у вокалиста навык достижения близкого («светлого») звучания.

На уроках Кудрявцева часто употребляла словосочетание «сними с лица», под которым подразумевала пение «в объёме», то есть ученику необходимо было таким образом удерживать дыхание (диафрагму), чтобы установился необходимый импеданс для полноценного «оперного» звука. Подчеркнём, что она нетерпимо относилась к так называемому «напеванию», поэтому требовала, чтобы освоение упражнений осуществлялось учеником в полный голос.

В качестве эффективного приёма педагогического воздействия Вера Николаевна использовала также личный показ, наглядно демонстрируя студентам необходимый «объём» звучания. «Ищи краски, тембром голоса “согревай” звук», – говорила она, подбирая «ключ»

к исполнению той или иной фразы. В целом, можно утверждать, что именно работа над качеством звука занимала одно из основных мест на её занятиях.

Как правило, распевочная часть урока В. Н. Кудрявцевой содержала определённый «набор» базовых упражнений, выстроенных по известному принципу «от простого – к сложному», хотя предпочтение она отдавала сложносоставным «распевкам». Приведём некоторые из них.

Упражнение 1.

Цель упражнения – выравнивание гласных, владение и укрепление дыхания.

При восходящем движении каждая гласная пропеваётся в медленном темпе отдельно (через небольшую паузу – вздох), а шестнадцатые в конце на гласную «у» исполняются легко, по выражению В. Н. Кудрявцевой, «как ветерок».

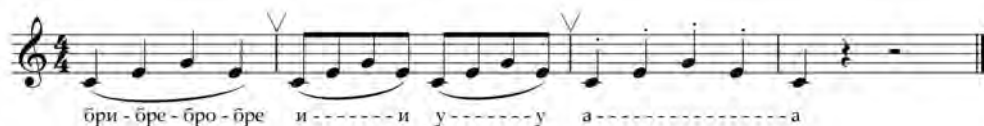
В обратном же (нисходящем) направлении упражнение поётся быстрее (без пауз). При этом, несмотря на небольшой диапазон, в данном случае требуется определённая «выносливость», так как на произношение звонких согласных, как известно, затрачивается больше усилий.

Упражнение 2.

Упражнение способствует развитию кантилены, укреплению дыхания и овладению разными видами вокальной техники (*legato*, *staccato*).



Упражнение 1. Exercise 1.



Упражнение 2. Exercise 2.

Упражнение 3.

Цель упражнения – развитие техники беглости. Упражнение исполняется в быстром темпе, сложность заключается в перемене гласной с «и» на «а», где гласную «а» необходимо пропеть в позиции гласной «и», не «задирая» гортань и не делая звучание «плоским».

Упражнение 4.

Данное упражнение предназначено для развития подвижности голоса, расширения диапазона, укрепления верхнего регистра и выработки навыка удержания высокой тесситуры. Необходимо «подняться» вверх на *legato*, исполняя словосочетание «*O mio ben*», сделать задержание на высокой ноте, а затем «спуститься» вниз и легко в быстром движении спеть гласные «и» и «у».

Упражнение 5.

Упражнение на *staccato* (для высоких голосов) – развивает диапазон, активизирует дыхание, способствует точному интонированию и формированию навыка краевого смыкания голосовых складок.

Время показало, что упражнения В. Н. Кудрявцевой не утратили своей актуальности и нашли широкое применение в педагогической практике её многочисленных учеников, в том числе зарубежных, что, в частности, подтверждает С. Тапия-Саманьега, которая говорит об этом в своих письмах к Е. С. Супотницкой.

Заключение

Вера Николаевна Кудрявцева принадлежит к плеяде артистов, чья творческая активность пришлась на период расцвета отечественного вокального искусства. Начав свою учёбу в консерватории ещё до Великой Отечественной войны, она «застала» представителей дореволюционного поколения, которые не только получили образование под руководством именитых педагогов прошлого, но и навсегда вписали свои имена в историю рубежа XIX–XX вв., составив мировую славу русской певческой школы. Немаловажным аспектом служит также собственный



Упражнение 3. Exercise 3.



Упражнение 4. Exercise 4.



Упражнение 5. Exercise 5.

многолетний сценический опыт Веры Николаевны и её приближенность к С. Я. Лемешеву, творчески обогатившая певицу [14, с. 150]. Всё это, в конечном итоге, не могло не повлиять и на её педагогические воззрения. В этом смысле трудно не согласиться с Л. Г. Барсовой, которая подчёркивает, что «чем значительнее багаж педагога, тем искуснее его метод или методы воспитания будущего певца» [1, с. 9]. Поэтому деятельность В. Н. Кудрявцевой можно рассматривать, на наш взгляд, как значимое явление отечественной вокальной

педагогике. Действительно, продолжая традиции русской школы пения, она, благодаря своему огромному опыту, дополнила её авторскими приёмами и подходами и, по сути, создала внутри неё своё собственное направление работы с женскими голосами. Это подтверждается и примером её учениц, большинство из которых успешно состоялись в профессии. В подобном контексте педагогическое наследие В. Н. Кудрявцевой заслуживает не только глубокого изучения, но и широкого практического применения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барсова Л. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирцкая. 3-е изд., СПб.: Планета музыки, 2019. 156 с.
2. Françaix I. «Pouchkine a écrit, en substance: L'amour ne vient qu'après la musique mais... l'amour est une mélodie». Evgeny Nesterenko et le poète. 2000. 23 мая. URL: https://web.archive.org/web/20070914144847/http://www.ramifications.be/Archives/Cmireb_2000_1/Entretiens/evgeny_nesterenko.htm (дата обращения: 29.05.2020).
3. Коротеева С. Проблемы педагогики эстрадно-джазового вокала. 2019. 13 марта. URL: https://rosavetrov.ru/koroteeva_problema_estradvokala/ (дата обращения: 29.05.2020).
4. Лемешев С. Путь к искусству. 3-е изд., СПб.: Планета музыки, 2018. 332 с.
5. Дюкина Е. Вера Кудрявцева // Музыкальное обозрение. 1997. № 2. С. 24.
6. Кудрявцева-Лемешева В. Немного о себе / Рядом с С. Я. Лемешевым / Сост. В. Н. Кудрявцева-Лемешева. М.: Музыка, 2002. С. 147–166.
7. Акимова С. Воспоминания певицы / Предисл. Г. Тигранова. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1978. 96 с.
8. Кривошеина К. Оттаявшее время или искушение свободой. СПб.: Алетейя, 2017. 256 с.
9. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 1862–1962 / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Вступ. статья Г. Тигранова; гл. ред. Г. Г. Тигранов. Л.: Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1962. 415 с.
10. Иванов А. Жизнь артиста. М.: Советская Россия, 1978. 288 с.
11. Гозенпуд А. И. В. Ершов. Жизнь и сценическая деятельность: Исследование. 2-е, доп. изд. Л.: Композитор, 1999. 312 с.
12. Ершов И. Как преподают пение? // Жизнь искусства. 1925. № 2. С. 15–16.
13. Раабен Л. Камерные концерты // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет: музыкально-исторические очерки. Под общей редакцией В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1967. С. 359–392.
14. Брыкалова Т. Преданность своему призванию // Советская музыка. 1966. № 3. С. 149–150.
15. Сажнева К. «Лемешева обожали все...» Воспоминания вдовы знаменитого тенора // Московский комсомолец. 2002. 10 июля. URL: <https://mk-ru.turbopages.org/s/mk.ru/old/article/2002/07/10/164961-lemesheva-obozhali-vse.html> (дата обращения: 30.05.2020).

16. *Кудрявцева-Лемешева В.* О работе С. Я. Лемешева над словом в пении // Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей / сост. А. Яковлева. М.: Музыка, 1984. Вып. 7. С. 100–116.

Поступила 23.10. 2020; принята к публикации 08.02.2021.

Об авторах:

Супотницкая Елена Станиславовна, доцент кафедры академического пения Автономной некоммерческой организации высшего образования «Институт современного искусства» (ул. Новозаводская, д. 27А, Москва, Российская Федерация, 121309), lena5355@yandex.ru

Шарма Елена Юрьевна, доцент кафедры академического пения, руководитель магистерской программы 53.04.02 «Вокальное искусство» Автономной некоммерческой организации высшего образования «Институт современного искусства» (ул. Новозаводская, д. 27А, Москва, Российская Федерация, 121309), кандидат искусствоведения, el.sharma@yandex.ru

Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Barsova L. *Iz istorii peterburgskoj vokal'noj shkoly. Jeverardi, Gabel', Tomars, Ireckaja* [From the History of the St. Petersburg Vocal School. Everard, Gabel', Tomars, Ireckaja]. 3rd ed. Saint-Peterburg: Planeta muzyki Publ., 2019. 156 p. (in Russian).
2. Françaix I. «*Pouchkine a écrit, en substance: L'amour ne vient qu'après la musique mais ... l'amour est une mélodie*». Evgeny Nesterenko et le poète. 2000. May 23. Available at: https://web.archive.org/web/20070914144847/http://www.ramifications.be/Archives/Cmireb_2000_1/Entretiens/evgeny_nesterenko.htm (accessed: 29 May 2020) (in French).
3. Koroteeva S. *Problemy pedagogiki estradno-dzhazovogo vokala* [Problems of Pedagogy of Pop and Jazz Vocals] 2019. March 13. Available at: https://rosavetrov.ru/koroteeva_problema_estradvokala/ (accessed: 29 May 2020) (in Russian).
4. Lemeshev S. *Put' k iskusstvu* [Path to Art]. 3rd ed. Saint-Peterburg: Planeta muzyki Publ., 2018. 332 p. (in Russian).
5. D'ukina E. *Vera Kudryavceva* [Vera Kudryavceva]. *Muzykal'noe obozrenie* [Music Review]. 1997. no. 2, pp. 24 (in Russian).
6. Kudryavceva-Lemesheva V. *Nemnogo o sebe* [A Little about Myself]. *Ryadom s S. J. Lemeshevym* [Near S. Ja. Lemeshev]. Compilation by V. N. Kudryavceva-Lemesheva. Moscow: Muzyka Publ., 2002. pp. 147–166 (in Russian).
7. Akimova S. *Vospominaniya pevitsy* [Memories of the Singer]. Preface by G. Tigranov. Leningrad: Muzyka Publ. [Leningrad Branch], 1978. 96 p. (in Russian).
8. Krivosheina K. *Ottayavshee vremya ili iskushenie svobodoy* [Thawed Time or the Temptation of Freedom]. Saint-Peterburg: Aletya Publ., 2017. 256 p. (in Russian).
9. *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyah. 1862–1962* [Leningrad Conservatory in Memoirs. 1862–1962]. Introductory article by G. Tigranov. Editorial Board: G. G. Tigranov (chief editor). Leningrad: Muzgiz Publ. [Leningrad Branch], 1962. 415 p. (in Russian).

10. Ivanov A. *Zhizn' artista* [The Life of an Artist]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1978. 288 p. (in Russian).
11. Gozenpud A. *I. V. Ershov. Zhizn' i scenicheskaya deyatel'nost': Issledovanie* [I. V. Yershov. Life and Stage Activity: a Study]. 2nd enhanced ed. Leningrad: Kompozitor Publ., 1999. 312 p. (in Russian).
12. Yershov I. Kak prepodayut penie? [How is Singing Taught?]. *Zhizn' iskusstva = Life of Art*. 1925. no. 2. pp. 15–16 (in Russian).
13. Raaben L. Kamernye koncerty [Chamber Concert]. *Muzykal'naja kul'tura Leningrada za 50 let: muzykal'no-istoricheskie ocherki* [Musical Culture of Leningrad for 50 Years. Musical and Historical Essays]. Under general edition by V. M. Bogdanov-Berezovskyi. Leningrad: Muzyka Publ. [Leningrad Branch], 1967, pp. 359–392. (in Russian).
14. Brykalova T. Predannost' svoemu prizvaniyu [Devotion to Herself Vocation]. *Sovetskaya muzyka = Soviet music*. 1966. no. 3, pp. 149–150 (in Russian).
15. Sazhneva K. «Lemesheva obozhali vse...» Vospominaniya vdovy znamenitogo tenora [Lemeshev Was Loved by All People. Memoirs of the Widow of a Famous Tenor]. *Moskovsky Komsomolets*. 2002. July 10. Available at: <https://mk-ru.turbopages.org/s/mk.ru/old/article/2002/07/10/164961-lemesheva-obozhali-vse.html> (accessed: 30 May 2020) (in Russian).
16. Kudryavceva-Lemesheva V. O rabote S. Ja. Lemesheva nad slovom v penii [About Lemeshev's Work on the Word in Singing]. *Voprosy vokal'noj pedagogiki* [Questions of Vocal Pedagogy]. Collected articles. Compilation by A. Jakovleva. Rel. 7. Moscow: Muzyka Publ., 1984, pp. 100–116. (in Russian).

Submitted 23.10.2020; revised 08.02.2021.

About the authors:

Elena S. Supotnitskaya, Associate Professor at the Department of Academic Singing of Autonomous Non-commercial Organization of Higher Education “Institute of Contemporary Art” (Novozavodskaja Street, 27A, Moscow, Russian Federation, 121309), newworld14.94@mail.ru

Elena Yu. Sharma, Associate Professor at the Department of Academic Singing, Head of the Master's Degree “Vocal Art” Program of Autonomous Non-commercial Organization of Higher Education “Institute of Contemporary Art” (Novozavodskaja Street, 27A Moscow, Russian Federation, 121309), PhD in Fine Art, el.sharma@yandex.ru

The authors have read and approved the final manuscript.