



музыкальное образование

Колыванова Елена Васильевна,
*аспирант Вологодского государственного
педагогического университета,
старший преподаватель кафедры общенаучных дисциплин
Кировского филиала Пермского государственного
института искусства и культуры*
lenako05@mail.ru

Из истории советского музыкального образования: деятельность Государственного института музыкального просвещения

Как известно, после революции 1917 года в России произошли коренные изменения всех сторон общественной жизни. Это отчетливо проявилось в сфере искусства и художественной культуры. Во второй половине 1918 года по всей стране развернулась деятельность, названная «строительством музыкального просвещения» и направленная на демократизацию музыкального образования, ранее недоступного для широких народных масс. В русле данного процесса шло формирование сети новых учебных заведений, ставивших своей основной задачей дать всем желающим равные возможности доступа к музыкальному искусству. В результате к началу 1920-х во многих городах открылись государственные школы, которые предлагали бесплатное обучение музыке практически без всяких ограничений по возрасту и социальному положению. Базой для создания таких школ явились существующие до революции частные музыкальные классы и студии, имущество которых национализировалось и переходило в подчинение Музыкального Отдела Наркомпроса (далее – МузО). Так, в Москве школы Е. Ф. и М. Ф. Гнесиных, В. А. Селиванова, училище В. Ю. Зюгаф-Плаксиной превратились соответственно во Вторую, Третью и Шестую городские музыкальные школы [8, 167].

С особым размахом новое культурное строительство развернулось в Петрограде. В течение 1918/1919 учебного года народные школы музыкального просвещения появились практически во всех районах города, а их общее число превысило полтора десятка. Свое учреждение музыкального образования функционировало, к примеру, даже в Смольном, для сотрудников располагавшегося там Петроградского комитета партии большевиков. К руководству и преподаванию в этих школах

привлекались первые лица музыкального мира. Школой № 5 заведовал музыкант-теоретик Н. Н. Чернов, школой № 6 – певец Мариинского театра Н. А. Ростовский, школой № 7 – ученица И. Гофмана и Ф. Бузони пианистка М. Н. Барина. Школу № 12 возглавил известный критик Б. В. Асафьев, школу № 14, возникшую на базе музыкальных классов Выборгского района – дирижер Н. А. Сасс-Тиссовский, школу № 15 – композитор С. Я. Ляпунов. Руководителем специальной школы народного просвещения первой степени, расположенной на Фонтанке, стал знаменитый А. И. Зилоти, на Троицкой улице – друг семьи Н. А. Римского-Корсакова пианист Н. И. Рихтер. Преподавателем гармонии в школе № 10 был профессор консерватории, наставник И. Ф. Стравинского по теории композиции В. П. Калафати, слушание музыки в школе № 11 вел разносторонний музыкальный деятель Н. М. Стрельников, по классу фортепиано в школе № 6 некоторое время работал вундеркинд-виртуоз А. М. Дубянский, в школе № 2 вокалом занималась певица с европейской известностью Л. Д. Кобеляцкая-Ильина.

Кроме того, в октябре 1919 года в северной столице открылось учреждение высшего образовательного уровня – Государственный институт музыкального просвещения, или ГИМП. Здесь работали выдающиеся деятели искусства начала прошлого века, многие из которых почти забыты. Поэтому сегодня краткий период существования ГИМПа (1919–1924) представляет значительный интерес для научной реконструкции. Проведенное нами исследование деятельности этого учебного заведения потребовало привлечения широкого круга источников, в том числе неопубликованных архивных документов, которые впервые вводятся в научный обиход.

Предыстория ГИМПа началась задолго до его официального открытия, а точнее ранней осенью 1918 года, когда создавалась материальная база и формировался коллектив Четвертой школы музыкального просвещения Петрограда. Постановлением МузО № 41 от 26 сентября заведующим школой, а также преподавателем истории музыки и инструментовки, был утвержден профессор консерватории, музыкальный критик Н. Д. Бернштейн, имеющий опыт организации общедоступных учебных заведений до революции. Спустя несколько дней вышло очередное распоряжение А. В. Луначарского, согласно которому национализировался частный институт музыкального просвещения, расположенный на улице Марата (бывшей Николаевской) в доме 27. Одновременно был собран крепкий педагогический состав по классу рояля. Первыми «профессорами фортепианной игры» стали известные музыканты А. М. Миклашевский, Ф. В. Лежен и Б. С. Захаров, преподавателями – талантливые пианисты М. К. Изюмова, М. К. Петерсон и выпускник Петербургской консерватории 1916 года, лауреат премии А. Г. Рубинштейна В. К. Зеленский. К началу ноября коллектив

школы насчитывал уже около тридцати человек. Среди вновь принятых – композитор Ф. С. Акименко, артист императорских театров К. Т. Серебряков, молодые С. Б. Барер и И. Ю. Ахрон (концертирующие пианисты, недавние выпускники столичной консерватории, также награжденные престижной премией Рубинштейна).

В конце 1918 – начале 1919 года штатное расписание школы существенно изменилось. Были уволены все учителя по классам народных и духовых инструментов, а на освободившиеся вакансии приняты новые. Ими стали солисты Госоперы А. В. Белянин (участник Дягилевских сезонов) и Л. Г. Яковлев (один из лучших исполнителей партии Онегина 1890-х годов), пианистки Э. Г. Ганзен (соученица С. С. Прокофьева по классу А. Н. Есиповой), А. М. Соловьева (воспитанница Т. Лешетицкого), Ц. М. Фидлер (наследница виртуозных традиций Ф. Листа) и другие. Любопытно, что наряду с преподавателями пения и фортепианной игры в штате школы появились доктора-психиатры О. С. Меерович и В. В. Люстрицкий, которым были поручены курсы физиологии, гигиены голоса, музыкальной психологии и рефлексологии. Таким образом, с начала своего существования Четвертая музыкальная школа Петрограда отличалась высочайшим уровнем преподавательского состава, а также наметившейся специализацией в конкретных областях музыкального образования, прежде всего в области фортепианного и вокального исполнительства.

Первый учебный год для школы выдался непростым. С одной стороны, он отмечен рядом творческих достижений коллектива. Школа часто устраивала крупные музыкальные мероприятия, которые превращались в заметные события культурной жизни столицы. Таковы, например, регулярные концерты, проводимые силами преподавателей и, как правило, имеющие тематическое содержание. В феврале 1919 года состоялся вечер, посвященный произведениям А. К. Глазунова, с участием автора. По данным газеты «Жизнь искусства», вступительное слово произнес директор школы Бернштейн, после чего хор «стройно исполнил приветствие» [2, 2], сочиненное одним из учеников класса Акименко. В течение вечера играли солисты-виртуозы – скрипачка Ц. Г. Ганзен (родственница преподавателей школы – сестра Э. Г. Ганзен, жена Б. С. Захарова) и пианист С. Б. Барер. Другой концерт, летом того же года, посвящался А. Г. Рубинштейну и был приурочен к восьмидесятилетию со дня его исполнительского дебюта, девяностолетию со дня рождения и двадцатипятилетию со дня смерти. После традиционного слова директора всю программу исполнила В. В. Тиманова, ученица А. Г. Рубинштейна. В итоге подобных мероприятий за Четвертой школой было признано авторство новой просветительской инициативы – преподавательских концертов. Впоследствии эта форма работы приобрела широкую популярность.

С другой стороны, период становления нового коллектива оказался отмечен рядом трудностей. Во-первых, многие преподавали в школе очень недолгое время – несколько месяцев, а иногда даже недель. Некоторые молодые музыканты экстренно оставляли работу, так как призывались на военную службу. 16 января 1919 года по этой причине уволился В. С. Бай. 1 февраля того же года прервалась педагогическая деятельность пианиста В. К. Зеленского и теоретика С. А. Бармотина. Во-вторых, не могла не играть своей отрицательной роли существующая неопределенность в оплате педагогического труда. В декабре 1918 года накопившееся недовольство преподавателей школы вылилось в письменное обращение к МузО, в котором содержалась просьба «незамедлительно разъяснить этот вопрос» [10, 2]. Данный документ подписали «делегаты от школы» В. К. Зеленский, М. К. Изюмова, Б. А. Камчатов.

И, в-третьих, в моральной атмосфере школы существовали серьезные противоречия. Сохранились содержательные материалы, которые демонстрируют раскол, возникший внутри коллектива. Например, из докладной записки, датированной 19 июня 1919 года и адресованной заместителю коллегии МузО, узнаем следующее: за первый учебный год учащиеся Четвертой школы неоднократно обращались с жалобами на директора Бернштейна, который «проявляет деспотическое отношение к коммунистической молодежи, допускает исключение учеников без уважительных причин» [там же, 1]. «Школа перестала быть свободной и народной. Рознь между учащимися, разжигаемая Бернштейном, привела к превращению школы в типичное буржуазно-бюрократическое учреждение», – пишет анонимный автор [там же]. В заключении документа содержалась просьба об «окончательном или временном устранении Бернштейна» с поста заведующего школой. Контрастом этому выглядит протокол собрания учащихся, на котором обсуждалось заявление директора о его добровольном уходе с руководящей должности. Здесь Бернштейн, напротив, назван «стойким и истинным поборником чистых идей служения народу и искусству», руководствующимся в своей работе девизом «Все для учащегося пролетариата». Данный архивный документ зафиксировал ходатайство Совета старост «об оставлении его (Бернштейна. – *Е. К.*) в прежней должности» [там же, 7].

В результате всех этих обстоятельств летом 1919 года одно из своих заседаний МузО посвятил разбору ситуации, возникшей в Четвертой школе. Сторону официальной власти, требующей объяснения, представляли А. С. Лурье (председатель МузО), Б. В. Асафьев и Ф. М. Бронфин (глава Совета по делам музыкальных школ). «Ответчиками» пригласили Бернштейна и группу учащихся. Следует заметить, что критике подверглось отнюдь не внутреннее неблагополучие в школе, о котором сообщает

приведенный выше документ, а совсем другой – «внешний» – аспект ее деятельности. С самого начала заседания председательствующий Лурье неоднократно подчеркивал: в отличие от всех, Четвертая школа не имеет «тесной согласованности с МузО» [там же, 9]. На этом основании школе было предложено перейти на автономные условия существования. Однако по просьбе Бернштейна решение вопроса отложили до обсуждения внутри школьного коллектива. В заключение Лурье подчеркнул, что «совместная работа возможна только на общих для всех школ основаниях» [там же, 10–10 об.] и подразумевает посещение заседаний, использование установленных учебных планов и программ.

Описанная конфликтная ситуация нашла отражение на страницах специального бюллетеня МузО «О том, что сделано». Кроме аналитических материалов, излагающих итоги деятельности всех петроградских школ музыкального просвещения за первый учебный год, в этом издании был опубликован список преподавателей шестнадцати районных школ (из семнадцати существующих) [6, 18–23]. Исключением явился именно коллектив Бернштейна, так как сведения о его составе в бюллетене отсутствуют. Приведен лишь адрес школы с кратким замечанием о ее деятельности: школа «стоит особняком» от остальных.

Даже знакомство с множеством архивных документов не дает полного знания о ходе развития этого конфликта. Однако развязка его нам известна и представляется несколько неожиданной.

22 августа 1919 года, то есть перед самым началом нового учебного сезона, в печати появилась следующая информация об учреждении, расположенном в Петрограде на улице Марата, 27: «В прошлом учебном году школа была переполнена учащимися. Поэтому встал вопрос о превращении школы в Музыкальный институт... Культурно-просветительный отдел первого городского района Петрограда принципиально склонен решить этот вопрос в положительном смысле» [3, 1]. Одновременно с этим было подчеркнуто необходимое условие реорганизации: школа превратится в институт, «если учащиеся являются, главным образом, детьми трудового населения» [там же].

Очевидно, анализ состава учеников подтвердил выполнение этого требования, так как в начале октября 1919 года Четвертая музыкальная школа Петрограда получила более высокий статус и начала функционировать как Государственный институт музыкального просвещения. В итоге особое положение школы Бернштейна привело к рождению нового образовательного учреждения, ставшего одним из первых советских вузов культуры.

Назовем имена деятелей русского искусства, которые преподавали в ГИМПе в недолгий период его существования. В 1919–1924 годах основам пластики здесь

обучали знаменитые балерины О. О. Преображенская и М. М. Петипа, режиссерскому мастерству – известный театральный деятель А. Н. Феона. Крупные дирижеры М. Г. Климов и Н. А. Сасс-Тиссовский вели курсы гармонии и оперного ансамбля, вокалом занималась певица Л. А. Андреева-Дельмас, близкий друг и адресат многих стихов А. А. Блока.

Обладая огромным артистическим потенциалом, ГИМП сохранял и преумножал традицию регулярных общедоступных концертов, заложенную Четвертой музыкальной школой. Первый большой вечер из двух отделений прошел в институте 19 декабря 1919 года. В нем приняли участие исключительно ученики института, и их выступление вызвало «недюжинный интерес» публики и прессы [4, 1]. Успешно развивалась оперно-постановочная деятельность. За четыре года работы в институте состоялись премьеры многих опер, для чего регулярно осуществлялся прокат костюмов в государственных театрах. Например, в начале декабря 1923 года на вечере памяти П. И. Чайковского исполнялись отрывки из «Евгения Онегина», а через две недели под управлением дирижера Малого Оперного театра М. А. Купера был показан полный вариант «Севильского цирюльника» Д. Россини. В первых числах следующего года началась работа по разучиванию учащимися ГИМПа оперы Д. Пуччини «Мадам Баттерфляй», а в конце учебного сезона состоялась премьера комической оперы Э. Эспозито «Каморра», исполненной без суфлера и дирижера.

Помимо концертной, в институте велась серьезная учебно-методическая работа. На заседаниях предметных комиссий обсуждались проблемы общекультурного развития учеников, вырабатывались принципы их обучения и воспитания. Так, преподаватель вокального отдела С. С. Митусов, друг и последователь идей Н. К. Рериха, неоднократно подчеркивал необходимость постоянной и целенаправленной «работы в художественном направлении» со всеми учащимися. «Нужно, чтобы впереди всегда было настоящее искусство», – убеждал он своих коллег [9, 44]. Педагогическая позиция сторонников Митусова заключалась в развитии «непосредственного восприятия... и интерпретации» музыки, в раскрепощении творческой индивидуальности ученика, в освобождении «пламени из-под груды пепла» [цит. по: 1]. Митусов выступал за глубокую реформу музыкального образования, отвергал привычные методы обучения, которые, по его мнению, ограничивались простой передачей «заветов» того или иного мастера музыкальной практики, давали основу «быстро изготовлять интерпретаторов-виртуозов» («целой армии пьянистов»), но лишали артиста-исполнителя возможности стать настоящим музыкантом, научиться самостоятельно мыслить и «бережно... с любовью» доносить произведение до аудитории [там же]. Именно в этом многие преподаватели

ГИМПа видели смысл современного лозунга «Искусство для всех», таким они представляли путь культурного просвещения народа.

6 октября 1923 года коллектив, возглавляемый Бернштейном, отметил свой пятилетний юбилей. К этому времени был осуществлен первый выпуск учеников (23 человека) и подведены первые итоги. Спустя полгода в отчете о работе говорилось, что институт обслуживается только «научно-музыкально подготовленными педагогами, каковых в Ленинграде очень мало» [12, 150]. Здесь же имеется неожиданное упоминание о «тесной связи с психоневрологической академией, в состав которой входит институт». По всей видимости, эта особенность ГИМПа, как, впрочем, и «странное» присутствие в его учебном плане медицинских дисциплин, отмеченное нами ранее, объяснялась сотрудничеством Бернштейна с выдающимся ученым-психиатром В. М. Бехтеревым, который еще до революции начал воплощать свою идею по созданию образовательного учреждения нового типа. По мысли академика таковой должна была стать «Вольная высшая медицинская школа с программой, гораздо более широкой по сравнению с медицинскими факультетами» [5, 28] государственных университетов и объединяющая сразу несколько научно-вспомогательных институтов. Вероятно, на базе ГИМПа, кроме профессионального обучения музыке, велись также исследования в области медицины.

В контексте данного факта закономерными выглядят некоторые мероприятия ГИМПа, не совсем обычные для других вузов. Архив института содержит большое количество страниц, на которых зафиксированы результаты регулярного и массового опроса учеников. В этих анкетах присутствуют пункты, направленные на выяснение различных деталей, из которых складываются психологические условия учебного процесса. К примеру, все ученики должны были описать метод своего педагога с точки зрения его доступности, последовательности и индивидуального подхода, а также охарактеризовать свое эмоциональное состояние на разных этапах занятий. Так, пианистки из класса В. К. Зеленского отметили психологическую совместимость с учителем и наслаждение результатом работы в случае «если в вещи можно выразить свое я» (ученица Э. Мевяжская) или «когда выучено все» (ученица В. Танеева) [12, 125–126 об.]. Нельзя исключить, что подобные документы собирались в ГИМПе именно с целью научного анализа специалистами по «изучению мозга и его отправления» [цит. по: 7], каковыми выступали сотрудники Бехтерева. В этом случае институт Бернштейна действительно предстает неофициальным «факультетом» (наряду с почти десятком других более известных) крупного петроградского центра психиатрии и неврологии, являющегося отечественным аналогом институтов мозга Г. Оберштейнера в Вене, С. и О. Фогт в Берлине.

Несмотря на столь прогрессивные позиции ГИМПа, его не обошла стороной волна реформ, охватившая музыкальные учебные заведения России в первой половине 1920-х годов, после выхода в свет ряда правительственных постановлений о высшей школе и утверждения ее нового Устава. Как и центр Бехтерева, детище Бернштейна вынуждено было «раствориться в общей системе» [5, 38] профессионального государственного образования, взявшей за основу принцип унификации, или, как тогда называли, «типизации» и не допускающей существования любых автономных (частных, независимых) форм. В 1924 году 36 штатных единиц ГИМПа были сокращены до 30, учебные группы в несколько раз укрупнились по количественному составу (вместо 30 их стало 8), коллектив из трех сотен человек переехал в другое помещение (Некрасова, 4), а летняя сессия выпускников проходила на «заседании... экзаменационной комиссии в четвертом музыкальном техникуме» Ленинграда [11, 27–44], то есть уже при ином статусе учебного заведения. Так музыкальный вуз превратился в среднее звено трехступенной системы непрерывного художественного образования, утвержденной в России в то время и существующей до сих пор.

История ГИМПа отражает ситуацию, сложившуюся на начальном этапе становления музыкальной культуры молодого советского государства. Однако в событиях почти вековой давности прослеживаются проблемы, близкие к тем, которые в начале нового тысячелетия вновь встают перед изменяющимся российским обществом.

Литература

1. Будникова, Ю. Ю. С. С. Митусов и «Мир искусства» [Электронный ресурс] // Петербургский Рериховский сборник. Вып. IV. СПб., 2001. С. 458–482. URL: <http://www.roerich.spb.ru/article/ss-mitusov-i-mir-iskusstva> (дата обращения: 30.04.2010).
2. Жизнь искусства. 1919. № 86.
3. Жизнь искусства. 1919. № 222.
4. Жизнь искусства. 1919. № 325.
5. Осипов, В. П. Бехтерев / В. П. Осипов. М.: Медгиз, 1947. 92 с. (Выдающиеся деятели русской медицины).
6. О том, что сделано: бюллетень. Вып. 2 / МузО Наркомпроса. Петроград: Тогблат, 1919. –24 с.
7. Санкт-Петербургский научно-исследовательский психоневрологический институт [Электронный ресурс] // <http://www.bekhterev.spb.ru> (дата обращения: 30.04.2010).
8. Трелин, Г. А. Ленинский лозунг «Искусство – народу!» и становление советской музыкальной культуры / Г. А. Трелин. М.: Музыка, 1970. – 190 с.
9. Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее – ЦГАЛИ). Ф. 41. Оп. 1. Д. 14.
10. ЦГАЛИ. Ф. 42. Оп. 1. Д. 1.
11. ЦГАЛИ. Ф. 42. Оп. 1. Д. 49.
12. ЦГАЛИ. Ф. 42. Оп. 1. Д. 50.