



MUSICUS

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

№ 2 (78) • апрель • май • июнь • 2024

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

Учредитель и издатель:

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

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

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

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

Подписано в печать 31.05.2024 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №3066-24.

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

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

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

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

Содержание

Alma mater

- О. Мухортова. Нам — 90!
К юбилею кафедры режиссуры музыкального театра 3
Т. Стеркин. История становления кафедры режиссуры
музыкального театра Ленинградской консерватории.
Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко 22

Голоса молодых

- С. Савицкая. В четыре руки или на два рояля:
концерт студентов класса фортепианного «Петро Дуэта» 31
А. Федосеева. Две миниатюры Скрябина в интерпретациях автора
и пианистов XX–XXI столетий 34
А. Холкина. Вышнеградские: Письма Попечительному Совету 40
И. Попова, Ю. Чижова. Песенницы из д. Покровцы Селтинского
района Удмуртии 44

Конкурсы

- «Музыкальный журналист» – 2023: итоги.
Подготовили М. В. Михеева, Д. В. Аксиненко 48
Наши авторы 56



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 2 (78) • april • may • june • 2024

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

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

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

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

Signed to print 31.05.2024
Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

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

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

Circulation: 120 copies.

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

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

Contents

Alma mater

- O. M u k h o r t o v a. We are 90!
To anniversary of the Department of Musical Theatre Directing 3
Th. S t e r k i n. History of creation of the Department of Musical Theatre
Directing at the Leningrad Conservatory.
Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko 22

Voice of the young

- S. S a v i t s k a y a. For Four Hands or Two Pianos:
Concert of Students from the Piano "PetRo Duo" Class 31
A. F e d o s e e v a. Two miniatures by Alexander Scriabin in the interpretations
of the author and pianists of the XX–XXI centuries 34
A. K h o l i n a. Vyshnegradskie: Letters to The Board of Trustees 40
I. P o p o v a, Ju. C h i z h o v a. Singers from the village of Pokrovtsy
of the Seltinsky district, Udmurtia 44

Competitions

- "The Musical journalist" – 2023: results.
Prepared by M. Mikheeva, D. Aksinenko 48
Our authors 56

Theodor STERKIN History of creation of the Department of Stage Direction of Musical Theatre at the Leningrad Conservatory

Теодор СТЕРКИН История становления кафедры режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории

The article represents a publication of the work of Theodor Abramovich Sterkin (1911–2002), one of the first graduates of the Department of Musical Theater Direction of the Leningrad Conservatory, who subsequently worked in this department for more than 30 years. Previously unpublished materials shed light on the musical and theatrical activities of the Conservatory in the 1920s and 1930s.

Keywords: Theodor A. Sterkin, the Leningrad Conservatory, the Department of Musical Theater Direction, Opera Studia, Boris V. Asafiev, Vsevolod E. Meyerhold, Ivan I. Sollertinsky, Ivan V. Ershov, Emanuel I. Kaplan, Vladimir N. Solovyov, Anatoly N. Dmitriev.

Статья представляет собой публикацию работы Теодора Абрамовича Стеркина (1911–2002), одного из первых выпускников кафедры режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории, проработавшего впоследствии на этой кафедре более 30 лет. Ранее не издававшиеся материалы проливают свет на музыкально-театральную деятельность консерватории в 1920–1930-х гг.

Ключевые слова: Т. А. Стеркин, Санкт-Петербургская консерватория, кафедра режиссуры музыкального театра, Оперная студия, Б. В. Асафьев, Вс. Э. Мейерхольд, И. И. Соллертинский, И. В. Ершов, Э. И. Каплан, В. Н. Соловьев, А. Н. Дмитриев.

В 2023 году 100-летнюю годовщину отметила Оперная студия Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Нынешний год ознаменован еще одной значимой датой — 90-летний юбилей празднует кафедра режиссуры музыкального театра. Век деятельности кафедры выдался необычайно плодотворным. За время своего существования «кузница» музыкально-режиссерских кадров выпустила множество поколений первоклассных специалистов. Кто стоял у истоков оперной режиссуры в Ленинграде первых десятилетий XX века? Каковы были предпосылки возникновения соответствующей кафедры в консерватории? Как складывалась ее судьба на начальном этапе работы? Этим вопросам посвящена настоящая статья, представляющая собой публикацию ранее не издававшегося труда Теодора Абрамовича Стеркина (1911–2002), выдающегося ленинградского радио- и телережиссера, отдавшего служению консерваторской кафедре режиссуры музыкального театра более 30 лет.

Творческий путь одного из ведущих мастеров советской культуры прошлого столетия начался в Петрограде, куда он с родителями переехал из Одессы в возрасте 10 лет. В 1923 году Т. Стеркин был принят на фортепианное отделение Учебной группы при Ленинградской консерватории (класс профессора Н. С. Лаврова). С 1927 по 1932 годы учился на фортепианном факультете консерватории (класс профессора Л. В. Николаева), однако после получения диплома отказался от исполнительской практики. Т. Стеркина привлекали новейшие сферы массовой культуры — неслучайно, еще будучи студентом фортепианного факультета первого года обучения, он прошел краткосрочный курс радиоотделения при консерватории, за которым последовала работа музыкальным руководителем в Радиокomitee (1928–1932)¹.

Карьера молодого специалиста развивалась стремительно: в 1932 году он был направлен в Архангельск, где на протяжении года занимал пост художественного руководителя Северного краевого радиокomitee, а по возвращении в Ленинград получил пост заведующего музыкальной частью Театра физической культуры «Спартак».

1935 год открывает новую страницу жизни Т. Стеркина — он поступает на факультет оперной режиссуры консерватории, обучение на котором поначалу совмещает с работой в должности музыкального редактора в Радиокomitee. Но, несмотря на перезачеты по большинству дисциплин, обучение профессии оперного режиссера требует от Т. Стеркина много времени и сил, поэтому он оставляет Радиокomitee и погружается в освоение новой специальности. Результаты его оперно-режиссерской студенческой деятельности поразительны: за 5 лет он представил 18 режиссерских работ и получил диплом с отличием².

¹ Здесь и далее информация из Личного дела Т. А. Стеркина, хранящегося в Архиве СПбГК. См.: Личное дело Оперно-режиссерского отделения студента IV курса Стеркина Теодора Абрамовича. 1940 г. Б/н. 28 л.

² Итоговая аттестация Т. Стеркина включала защиту дипломной работы об опере «Чародейка» П. И. Чайковского (научный руководитель — профессор В. Н. Соловьев), а также сценическую постановку оперы «Тайный брак» Д. Чимарозы.

По окончании консерватории Т. Стеркин поступает в аспирантуру Ленинградского государственного музыкального научно-исследовательского института³, планируя писать диссертацию о романтической опере, а незадолго до этого, в 1939 году приходит на недавно открывшуюся киностудию «Ленфильм». Вместе с коллегами по Опытному ленинградскому телевизионному центру (ОЛТЦ) — И. Ермаковым, В. Васильевым, В. Покорским, — Т. Стеркин впервые в истории советского телевидения осуществляет показ оперы («Севильский цирюльник» Дж. Россини, 1939) и балета («Сказка о попе и о работнике его Балде» М. И. Чулаки, 1940). Это были поистине судьбоносные события в телепрактике СССР, поскольку Московская киностудия не готовила для эфира музыкальные программы. Т. Стеркин вспоминал: «Я ничуть не погрешу против истины, если скажу, что вопреки музыкального вещания всерьез и как-то сразу занялись именно на ОЛТЦ. Может быть, это случилось потому, что в Москве не оказалось к началу работы телевидения специального музыкального режиссера⁴» [5, с. 31].

Впереди было много творческих планов и телепроектов, но их оборвала Великая Отечественная война. С июля 1941 по август 1946 года Т. Стеркин служил политработником на Ленинградском и Волховском фронтах, в марте 1944 г. под Псковом получил контузию⁵. К профессиональной музыкально-режиссерской деятельности он вернулся сразу после демобилизации, приняв назначение на пост художественного руководителя музыкального отдела Ленгосэстрады, где проработал с августа 1946 по сентябрь 1947 годов. Затем последовал год службы главным режиссером в Якутском Национальном Музыкальном драмтеатре (много позже, в 1975 году Т. Стеркиным будет написана и защищена кандидатская диссертация «Становление якутского национального театра» [10]).

В 1948 году Т. Стеркин вернулся на Ленинградскую студию телевидения, где проработал вплоть до 1971 года главным режиссером музыкальной редакции⁶. В этот период им были выпущены в эфир сотни музыкальных программ, десятки спектаклей («Станционный смотритель», 1962; «Мятеж», 1969; «Дон Жуан», 1971) и музыкально-театральных постановок («Кармен», 1950; «Марьяна из Гранады», 1967), снят первый в СССР цветной музыкальный телефильм («Симфония фонтанов», 1967). В таких фильмах, как «Нунча» и «Зотик» (1965), ветеран советского телевидения выступил в качестве сценариста.

Т. Стеркин обладал великолепным литературным даром и оставил после себя внушительное количество трудов (более 50 научно-критических, публицистических, автобиографических публикаций [5; 6; 8–12] и поэтических сочинений⁷ [4; 7]).

Публикуемую здесь статью Т. Стеркин написал сорок лет назад, в то время, когда он вел курс режиссуры телевидения в консерватории. Этот уникальный материал, воскрешающий забытые события 1920–1930-х годов и иллюстрирующий один из интереснейших периодов в истории Ленинградской консерватории, был обнаружен в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) Андреем Борисовичем Павловым-Арбениным.

История оперной режиссуры неотделима от истории самой оперы. Трудно представить себе, что опера, как особый род музыкального творчества, смогла бы стать специфически театральным явлением, не будь с самого момента ее зарождения лица, организующего на сценическом пространстве взаимодействие певцов-актеров, музыкантов, художников, машинистов в полном согласии с замыслом композитора. Только лишь при таком условии опера обрела разнообразие форм и жанров, отражая наравне с другими искусствами социальное содержание исторических эпох и национальные особенности отдельных народов, являясь неотъемлемой частью художественной культуры нового времени на протяжении четырех столетий.

Но в нашу задачу не входит углубление в даль времен. Просто хотелось напомнить о стародавности этой профессии, неразрывных связях ее с судьбами оперного театра. Настоящие воспоминания имеют целью осветить некоторые наиболее существенные моменты истории возникновения и первоначального становления факультета музыкальной режиссуры ленинградской консерватории в течение предвоенных лет.

Какие же причины привели к созданию такого факультета? Возник ли он по воле группы энтузиастов, или его появление было продиктовано исторически сложившейся необходимостью? Попытка ответить на эти вопросы может несколько расширить представление о том, что привело к созданию факультета музыкаль-

³ В настоящее время — Российский институт истории искусств.

⁴ В Москве телевизионное вещание началось в 1931 г., в Ленинграде — в 1938-м.

⁵ За годы военной службы был награжден медалями «За оборону Ленинграда» (1943), «За боевые заслуги» (1945), «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» (1945), а также Орденом Отечественной войны II степени (1985).

⁶ В 1952–1953 гг. занимал пост главного режиссера Ленинградской студии телевидения.

⁷ Т. Стеркин написал поэтические тексты к песням «Сердце друга» и «Голубые сумерки» Ф. М. Квятковской, автора знаменитого эстрадного шлягера «У самовара я и моя Маша».



Теодор Абрамович Стеркин. Фото на документы 1956 года.
Архив СПбГК. Д. 774. Л. 23

**СПИСОК РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ ЗА ВРЕМЯ ОБУЧЕНИЯ
НА ОПЕРО-РЕЖИССЕРСКОМ ОТДЕЛЕНИИ СТ-ТА Т.А.
СТЕРКИНА.**

79

1. Сцена письма Татьяны из оп. "Евгений Онегин".	
2. Сцена гадания Марфы из оп. "Хованщина".	Мастерская до- цента М.Б. ТАВРОГА
3. Эксклюзивная сцена из оп. "Демон".	Мастерская до- цента П.Я. КУРЗНЕ
4. 2-й акт из оп. "Травиата".	
5. Заключит. сцена из оп. "Манон" Пуччини	
6. Заключит. сцена из оп. "Евг. Онегин"	
7. 1-я картина из оп. "Дикий Дон"	
8. Сцена 1 действия оп. "Царская невеста"	Самостоятельная ра- бота с самодеятельностью в клу- бе им. П.К. Сопова
9. Сцена Левко и Галлы из 1 акта оп. "Маяская ночь".	Иванчиков.
10. Сцена сумасшествия из оп. "Русалка"	
11. 1-я картина из оп. "Дикий Дон".	
12. II картина из оп. "Школьная дама".	
13. Страдающие концерты	Самостоятельная ра- бота в Ленингр. Опет- Телевиз. Центре.
14. Опера "Севильский цирюльник" Игровой монтаж на 1 час.	

ПРИМЕЧАНИЕ : актеры из Лен. Ак. театров.

15. Опера "Русалка"	Монтажи-постановки по радио в
16. "Царская невеста"	Лен. Радиокомитете.
17. "Иван Сузанин"	

ПРИМЕЧАНИЕ : актеры из Лен. Ак. театров.

18. Детская опера "Зайкин дом" - ансамбль оперы для детей и самостоятельная работа.

Студент V курса / Т. СТЕРКИН/

13/X1-39 г.

Список постановок Т. Стеркина во время обучения в Ленинградской консерватории на оперно-режиссерском отделении. 1939 год.
Архив СПбГК. [Личное дело студента Стеркина Т. А.]

ной режиссуры, который вот уже в течение полувека заслуженно занимает достойное место в общей системе подготовки художественных кадров нашей страны. Поэтому, прежде чем подойти к намеченной теме, нам кажется уместным сделать краткий обзор состояния оперного искусства в России, начиная с конца XIX — начала XX века.

Как известно, именно этот период в истории русской музыки отмечен небывалым до того взлетом национального оперного творчества. Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, развивая традиции Глинки и Даргомыжского, совершили грандиозную реформу, коренным образом изменившую самый подход к решению задач оперной драматургии.

Мы знаем также, что прогрессивно мыслящие талантливые певцы с энтузиазмом встретили это новое направление, открывшее перед ними неисчерпаемые возможности создания живых вокально-сценических образов. Однако, рутинная атмосфера императорских театров Петербурга и Москвы стала преградой для осуществления постановок новых сочинений композиторов-соотечественников, а заинтересованные в этих постановках актеры не находили поддержки у своих режиссеров. Так образовался период застоя, который привыкли характеризовать как кризис русской оперы. Но если разобраться, это был всего лишь кризис официальной оперной режиссуры императорской сцены, оказавшейся несостоятельной в деле обновления русского оперного театра.

В штате каждого из двух театров были главные и ведущие режиссеры, учителя сцены. Эти должности помногу лет занимали люди, которые, прежде всего, хорошо усвоили свою чиновничью зависимость от вкусов Императорского двора. Естественно, что свою задачу они видели в сохранении пышного стиля постановок, не выходящих за рамки концертно-костюмного зрелища. Правда, порой унылую картину скрашивала личная творческая инициатива талантливых певцов, дирижеров, художников, но это не меняло существа дела.

Положение же об общем кризисе русской оперы достаточно убедительно опровергается тем, что именно в это время повсеместно возрастает интерес к музыкальному театру. Об этом красноречиво свидетельствует явление, которое можно назвать широким оперно-театральным движением частных антреприз, неустанно распространявших свою полезную просветительскую деятельность от крупных городов Сибири и Средней Волги до южных губерний России. Лучшие из этих трупп ставили, как правило, новые оперы русских и зарубежных композиторов, привлекали к своим постановкам одаренную молодежь.

Неслучайно именно в московской частной опере С. И. Мамонтова открылся и уверенно заявил о себе Федор Иванович Шаляпин, талант которого бережно пестовали выдающиеся музыканты и художники, составляющие не только ядро мамонтовского театра, но и цвет всей русской художественной культуры. Тогда же появляются

ся заметные имена оперных режиссеров-постановщиков. Так из театров Мамонтова, Зимина, Марджанова и других вышли П. С. Оленин, В. А. Лосский, Н. Н. Боголюбов, В. П. Шкафер, интересными музыкальными постановками выделялся воспитанник Художественного театра А. А. Санин. Благодаря их творческим усилиям, красота «чистого голоса» вне живого сценического образа, вне естественного общения с партнером, перестала удовлетворять любителей оперы.

Много написано о том, какое огромное влияние оказал Художественный театр на всю театральную жизнь России. Это сказалось и на более высоких требованиях зрителя к музыкальному театру. Эти требования особенно укрепились в связи с великими творениями Ф. И. Шаляпина, ставшими непревзойденной школой для молодой оперной режиссуры.

Напомним, что К. С. Станиславский, создавая свою оперную студию, писал: «Был Щепкин. Создал русскую школу, которой мы считаем себя продолжателями. Явился Шаляпин. Он тот же Щепкин, законодатель в оперном деле»⁸.

Триумф Шаляпина, успешная деятельность московской частной оперы, — все это заставило серьезно призадуматься руководство казенной сцены. Чуткий к веяниям времени, директор Императорских театров конногвардейский полковник В. А. Теляковский понял, что и его епархии пришла пора перестраиваться. Первым делом он уговорил Шаляпина перейти в Большой театр. А вскоре пригласил в Мариинский театр самого знаменитого в Петербурге десятых годов режиссера Вс. Э. Мейерхольтца, рассчитывая, что его постановки вызовут интерес зрителя и театральной общественности, поднимут престиж придворной оперы. И, как мы знаем, Теляковский не ошибся. Объединив вокруг себя выдающихся певцов, дирижеров, художников, балетмейстеров, Мейерхольтц с энергией подлинного мастера-новатора впервые решал задачу музыкальной режиссуры как пластико-ритмическое действенное воплощение оперной партитуры в различных жанрах и стилистике. В это же время в операх Вагнера и Римского-Корсакова с особой силой раскрывается могучее артистическое дарование Ивана Васильевича Ершова, по значимости своей во многом равное Шаляпину. Его впечатляющий пример заставляет многих молодых певцов и певиц Мариинского театра по-новому оценить свои вокально-сценические возможности, искать и находить в интонационной сфере источник реалистической трактовки партии-роли. В этом смысле творческий потенциал И. В. Ершова выходит далеко за пределы его актерской деятельности. В нем пламенел не только артист-исполнитель, но и артист-педагог. Как каждая богато одаренная личность, Иван Васильевич был щедр в своей профессии, был полон горячего стремления делить свой художественный опыт с молодыми пев-

цами. Эту часть своей жизнедеятельности И. В. Ершов осознавал, как патриотический долг художника, ответственного за будущее русской оперы. А будущее ее все еще оставалось туманным, несмотря на все попытки театральной дирекции гальванизировать дряхлеющий организм. Отдельные интересные постановки тонули в безотрадных служебных буднях, в безвкусных премьерных-однодневках второсортных опер. Лишь на страницах «Ежегодника императорских театров» оперное дело в России обстояло вполне благополучно; абонементы обеспечивали явку зрителей на положенные спектакли, гастролеры гарантировали полные сборы.

Но передовая музыкальная общественность столицы не хотела мириться с рушившимся на глазах искусством. Об этом свидетельствуют рецензии и обзоры сезонов, которые появлялись в прессе. Пожалуй, наиболее кратко и выразительно характеризовал состояние сцены Б. В. Асафьев: «Странное чувство охватывает, когда слушаешь оперу в Мариинском театре: смесь равнодушия, скуки и тягостного недоумения!»⁹. Это было написано в 1915 году. Именно тогда, когда уже достаточно отчетливо обозначилась тенденция реформы оперного театра, когда стала очевидной проблема воспитания вокалиста нового типа, способного бороться с укоренившимися штампами и поверхностным отношением к музыкальному материалу. Откликаясь на эти требования времени, руководство Петроградской консерватории предпринимает важный шаг, последствия которого еще трудно было тогда предвидеть, но который таил в себе заряд большой творческой энергии. В 1915 году на вокальный факультет был приглашен И. В. Ершов педагогом сценического класса. Интересно, что это произошло за четыре года до организации Оперной студии при Большом театре под руководством К. С. Станиславского. Вполне понятно, что два великих артиста, будучи провозвестниками прогрессивных художественных идей, шли к одной цели, но разными путями. И если Станиславский шел от своей «системы» в драме к музыкальному театру, экспериментально проникая в законы творчества оперного актера, то Ершов совершал противоположный путь, находя в самой музыке законы сценической правды, которую должен нести с оперной сцены актер-вокалист.

Занятия в классе И. В. Ершова носили студийный характер. В этом новом деле учитель вместе с учениками вырабатывал основы методики музыкально-драматического воспитания молодого певца. Успеху дела значительно способствовало то, что И. В. Ершов был реалистически мыслящим музыкальным режиссером. В своей педагогической практике он осуществлял не только вокально-сценическую подготовку студентов, но и добивался того, что певец, усвоивший основы такой подготовки, становился его активным единомышленником. Вместе с тем, стало ясно, что режиссер

⁸ Цит. по: [3, с. 19].

⁹ См.: [1, с. 81].

оперы должен быть музыкально образованным человеком, уметь говорить на одном языке с дирижером и вокалистом.

В то же время выход режиссера частных театров в лидеры оперного дела привел к некоторым крайностям. Появился тип режиссера-диктатора, который не только подчинял себе творческий настрой коллектива, но и сам музыкальный материал, трактуя его либо с позиций литературного первоисточника, либо и вообще произвольно, вопреки музыкально-драматическому замыслу композитора. Наиболее законченно это направление проявилось в деятельности «Театра музыкальной драмы», созданного в 1912 году известным в ту пору режиссером И. М. Лапицким, став предметом весьма бурных дискуссий на протяжении нескольких лет существования театра, однако это не стало для музыкальной режиссуры примером подлинно профессионального подхода к сценическому прочтению оперной партитуры.

Положительное значение подобного опыта состояло в том, что главным содержанием его была борьба с рутинной, стремление к серьезному переосмыслению музыкально-театральной культуры. Недостатками же этого опыта следует считать разобщенность художественной практики немногочисленных оперных режиссеров, самостоятельный характер их профессиональной подготовки и неустойчивость мировоззренческих позиций, а отсюда и отсутствие какой-либо попытки обобщить результаты своей деятельности, привести ее к определенной творческой платформе. И уж совсем парадоксальной оказалась ситуация, при которой вокалисты, оркестранты, дирижер, художники, да и весь обслуживающий театральный персонал должны были иметь определенную специальную подготовку, тогда как режиссер мог заниматься постановками, имея техническое или гуманитарное образование, будучи лишь интеллигентным любителем музыки. Поэтому, вероятно, тогда и сложилось мнение, что режиссуре научить нельзя, словно эта профессия осеняет избранных свыше.

Октябрьская социалистическая революция подвергла решительному пересмотру, казалось бы, неоспоримые истины и незыблемые традиции в общественной и духовной жизни страны. Одним из исторических мероприятий новой власти стала государственная политика в области развития и совершенствования театрального дела, его повсеместной национализации. Музыкальные театры, консерватории и другие музыкальные учреждения стали звеньями единой цепи процесса многонационального культурного строительства. Об интенсивности этого процесса свидетельствует множество общеизвестных фактов, содержание которых составило наступательное движение культурной революции.

Петроградская консерватория поначалу довольно медленно входила в русло современности. Но уже

к началу 20-х годов здесь наметился серьезный перелом: в старые стены пришел новый социальный состав студентов, среди которых была в основном рабочая молодежь. Большинство из них училось на вокальном факультете, куда для поступления достаточно было обладать обнадеживающими голосовыми данными. Однако именно этот факт помог воплотиться в жизнь одному из главных событий этого периода. Педагоги сценической подготовки — С. Д. Масловская и Д. М. Мусина во главе с И. В. Ершовым, горячо поддержанные А. К. Глазуновым, А. В. Оссовским, М. О. Штейнбергом, при весьма активном участии студентов-вокалистов добились открытия учебной Оперной студии. Это произошло весной 1922 года. (Тогда же в Москве открылась Оперная студия-театр под руководством К. С. Станиславского.) И хотя консерватория получила сцену Большого зала в весьма плачевном состоянии — работавшие в нем разные театры увезли с собой все имущество — энтузиазм учителей и молодежи победил. Своими силами было восстановлено все постановочное хозяйство, сами же студенты сделали занавес, писали декорации. Но, главное, работа в сценических классах приобрела большую целенаправленность: будущие оперные артисты имели свой театр — первый и единственный в мире, вокруг которого начали собираться творческие силы других факультетов. Теперь руководители сценических мастерских могли в постановках целых оперных спектаклей искать и утверждать принципы подлинной музыкальной режиссуры. Поэтому следующим впечатляющим этапом стали постановки И. В. Ершовым на сцене Оперной студии в течение 1923–1924 гг. «Царской невесты», «Свадьбы Фигаро», «Русалки», «Каменного гостя».

Год спустя, в 1925 году, в консерватории появился спектакль, которому суждено было стать в известном смысле отправной точкой многих важных событий, из которых закономерно проросла идея специального воспитания режиссеров музыкального театра. То была первая постановка молодого певца, недавно окончившего консерваторию, ученика И. В. Ершова — Эммануила Иосифовича Каплана. Поставил он тогда одноактную оперу Моцарта «Бастьен и Бастьенна». Этой постановкой начинающий режиссер показал себя тонким музыкантом, верным композиторскому замыслу и в то же время стремящимся внести в классические формы моцартовского шедевра динамический дух современности, обратившись к лучшим традициям комического театра. Спектакль удался. «По свежести и своеобразию „Бастьен и Бастьенна“ — лучшая постановка молодого театра, свидетельствующая о его жизнеспособности и постоянном продвижении на новые позиции»¹⁰. Так писал журнал «Жизнь искусства».

Счастливые встречи сопутствовали Эммануилу Иосифовичу с самого начала его музыкально-театрального пути. Сперва было близкое общение с Ф. И. Шаляпиным в качестве партнера по сцене, затем его незабываемый

¹⁰ Цит. по: [2, с. 140].

урок работы над партией Моцарта в опере «Моцарт и Сальери», многократное присутствие на спектаклях великого певца, беседы с ним. Вслед за этим — мудрое наставничество И. В. Ершова на протяжении нескольких лет.

Затем волнующие разговоры с Вс. Э. Мейерхольдом, в которых выдающийся мастер высказывал значительные по своей глубине мысли о профессии режиссера, о главенствующей роли музыки в сценическом воплощении оперы, о взаимосвязи искусств. Убедительным подтверждением заинтересованного отношения к молодому режиссеру служит обнаруженная нами личная записка к нему Всеволода Эмильевича, которую приводим полностью. На типографском бланке ГосТиМа¹¹ рукой Мейерхольда написано:

9.III.1927
режиссеру Оперной студии
Ленинградской государственной консерватории
Э. И. Каплану.

Познакомившись с выработанной Вами программой для руководимого Вами оперно-сценического класса, а также с черновым планом постановки оперы Филидора «Санчо Пансо», считаю необходимым выразить свое одобрение как в отношении программы, так и в отношении экспликации к «Санчо Пансо»¹².

Положенная Вами в основу программы концентрическая система дает Вам возможность с наибольшей эластичностью вносить в нее изменения и дополнения, необходимость которых встретится в процессе Вашей работы.

Я со своей стороны и в дальнейшем буду оказывать Вам свое содействие.

Вс. Мейерхольд

Наконец, большая творческая дружба связывала Э. И. Каплана с Б. В. Асафьевым, который раскрывал перед ним необъятный горизонт своих теоретических и философских раздумий о мире музыки, ставший единомышленником неистового режиссера в их общей заветной мечте «превратить театр в музыку и музыку в театр» (выражение Б. В. Асафьева).

Ведя педагогическую работу на вокальном факультете, Эммануил Иосифович не оставлял мысль о новой постановке в Оперной студии. Но хотелось попробовать себя в произведении современного композитора. По совету Б. В. Асафьева, остановились на комической опере Бернхарда Паумгартнера «Саламанкская пещера», написанной по одноименной комедии Сервантеса. В апреле 1928 года состоялась премьера. Режиссером и художником был Э. И. Каплан. В рецензии на новый спектакль Б. В. Асафьев писал: «Постановкой остроумной буффонады Паумгартнера „Саламанкская пещера“

Оперная студия консерватории откликнулась на живые искания и опыты наших дней в области музыкальной театральности. В устах заядлых традиционалистов, конечно, неизбежны возражения против внедрения нового репертуара и новых постановочных принципов в „очаг традиций“, которым хотят сделать консерваторскую студию враги ее жизнеспособности. Увы, эти традиции — один мираж! Нельзя же создать современный оперный спектакль из воспоминаний о чьих-то давних предписаниях о том, куда и как надо двигаться, шевелить руками, когда сидеть или вставать!.. На мой взгляд, режиссер Э. И. Каплан, при богатстве вымысла и изобретения обладает ценными качествами музыканта-режиссера-конструктивиста. В его лице мы имеем новый, нарождающийся, очень желательный тип оперного постановщика» [1, с. 284]. В этом эмоциональном высказывании словно оживает та атмосфера дискуссий и борьбы за обновление музыкального театра, в которой рождались принципиальные требования к профессии музыкального режиссера.

Памятной осталась в истории консерватории поездка Оперной студии в августе 1928 года в Зальцбург на «Международные моцартовские торжества» и тот успех, который вызвали там постановки опер «Бастьен и Бастьенна» и «Саламанкская пещера». Возглавляли поездку Б. В. Асафьев и его заместитель Э. И. Каплан. Это было первое знакомство зарубежного зрителя с советским музыкальным театром. А вскоре сказались и результаты этой поездки. Дело в том, что в процессе подготовки к выступлениям в Зальцбурге, в длительных беседах Каплана с Асафьевым о сущности творчества музыкального режиссера, в их совместных наблюдениях и оценках, откристаллизовалась законченная концепция реформы оперного театра.

Так была подготовлена почва для создания в консерватории оперно-режиссерского отделения. Идеями вдохновителями этого дела были Б. В. Асафьев, И. В. Ершов, А. В. Оссовский, Л. В. Николаев, М. О. Штейнберг. Но самым энергичным проводником этой идеи в жизнь оказался Э. И. Каплан. В этом сказались удивительная целенаправленность его неумемной творческой природы, его художественная биография. Кроме того, Эммануил Иосифович был самым молодым среди своих коллег. Поэтому именно ему руководство консерватории поручило организацию первого в истории оперно-режиссерского отделения.

Официально оно начало функционировать в 1934 году. Репутация талантливого музыкального режиссера и личные отношения помогли Э. И. Каплану собрать на новом отделении профессорско-преподавательский состав, который представлял собой поистине яркое созвездие ленинградских деятелей искусства. И. И. Соллертинский и А. А. Гвоздев, В. Н. Соловьев и А. Н. Дмит-

¹¹ ГосТиМ (или ГОСТИМ) — государственный театр имени Вс. Мейерхольда — экспериментальный драматический театр, основанный Мейерхольдом в Москве в 1923 г. и просуществовавший до 1938 г.

¹² Постановка оперы предполагалась вместе с «Саламанкской пещерой», но не была осуществлена.

риев, С. С. Мокульский и Ю. И. Слонимский, Н. Л. Извеков и Л. В. Баратов... Почти каждый из них был основоположником определенной отрасли искусствознания и театральной практики. Все они жили актуальными интересами современного искусства, вовлекая в круг своих интересов коллектив студентов.

Э. И. Каплану и новым педагогам предстояло начинать обучение будущих музыкальных режиссеров на неизвестных до того методических основах, поэтому процесс составления учебной программы представлял собой серьезную научную разработку содержания каждого предмета. Спустя некоторое время был составлен довольно стройный учебный план, во вступительной части которого дана следующая основополагающая установка: «Рост советского музыкального театра поставил перед Ленинградской Государственной консерваторией вопрос о необходимости подготовки режиссерских кадров... Осуществить спектакль, глубоко раскрыв содержание музыкального произведения может только режиссер, который помимо общей даровитости и художественной интуиции, обладает еще рядом профессиональных музыкально-технических знаний. Качество спектакля находится в прямой связи с творчески правильно прочитанной партитурой. Способность понять музыку, глубоко ее прочувствовать, уметь прочесть не только напечатанные ноты, но и все, что между строк нотного стана, уметь слышать музыку так, чтобы видеть скрывающуюся за ней жизнь — в этом важнейшая задача режиссера»¹³.

Незыблемыми принципами этой установки были проникнуты занятия по специальности в классе Э. И. Каплана. Своей влюбленностью в музыку и театр он заражал студентов. Внимательно всматриваясь в индивидуальность каждого из них, он особенно ценил оригинальность фантазии, неожиданное раскрытие музыкального подтекста, остроту, необычность сценической формы. Эммануил Иосифович проводил занятия темпераментно, артистично, речь его изобилвала образными ассоциациями, которые носили характер вольных импровизаций, но всегда несли в себе конкретную педагогическую задачу. В этом сказывался его многообразный опыт жизни в искусстве.

В 1923 году Э. И. Каплан окончил вокальное отделение Петроградской консерватории по классу известного солиста оперы, профессора Г. А. Боссэ, а в 1926 году — архитектурный факультет Академии художеств. С 1927 по 1929 годы он научный сотрудник Музыкального отдела Государственного института истории искусств. Одновременно Эммануил Иосифович ведет класс сценического мастерства в Оперной студии, а затем на вокальном факультете. В те же годы работает солистом в ГАТОБ'е и МАЛЕГОТ'е, где зарекомендовал себя прекрасным певцом-актером на амплу характерного тенора, выступив более чем в 35 операх классического

и современного репертуара. Но главным пристрастием его дарования была оперная режиссура.

С 1936 года, параллельно с Э. И. Капланом, начал вести специальный курс режиссуры Владимир Николаевич Соловьев, до того читавший общий курс «Основы режиссуры» (теория и история). Интересно заметить, что в то время занятия по специальности на I курсе начинались со второго семестра, после прохождения цикла лекций по основам режиссуры в течение первого семестра. Что касается занятий по специальности в классе В. Н. Соловьева, то они с особой выразительностью носили на себе отпечаток личности учителя. Это был признанный мастер сцены, в котором как-то очень непосредственно сочетались глубокая эрудиция ученого искусствоведа с практикой неустанного режиссерского поиска.

В молодости Владимир Николаевич был ближайшим сотрудником Мейерхольда в студии на Бородинской, членом редколлегии и постоянным автором журнала Доктора Дюпертутто. В 1918 году он активный деятель Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, где разделял руководство секцией с Александром Блоком. В 1920 году избирается профессором только что открытого Российского института истории искусств, становится одним из основателей советской науки о театре. Но научную работу Владимир Николаевич всегда совмещал с режиссурой. Он с энтузиазмом включается в строительство молодого советского театра, участвуя во множестве постановок — от экспериментальных студий, драматических и музыкальных спектаклей до знаменитых массовых действий на площадях Петрограда. В то же время он в течение многих лет бессменный руководитель актерской мастерской в Театральном институте, воспитав плеяду замечательных наших актеров.

Большой знаток истории мировой театральной культуры, В. Н. Соловьев сумел создать стройную теорию режиссуры и с увлечением передавал свои знания студентам. Его склонность к широким обобщениям направляла мысль студента на всесторонний теоретический анализ оперной драматургии, и, прежде всего, к определению жанровой характеристики. Этой стороне подхода к сценическому решению Владимир Николаевич придавал первостепенное значение, правильное определение жанра было на его взгляд исходной позицией для дальнейшей разработки экспликации.

Но, отмечая своеобразные черты в педагогической манере мастера, надо сказать, что встречи-занятия с ним носили, на первый взгляд, несколько необычный характер. Продолжаясь много часов подряд, чаще у него дома (он был слаб здоровьем), беседы принимали самый неожиданный поворот, далеко уходя от темы занятия. Однако внимательный студент знал, что эти кажущиеся отклонения, как бы нанизываются, словно

¹³ В источнике цитата не откомментирована.

жемчужины, на единственную нить главной темы, ради которой ученик пришел к учителю.

Уводя в сферы истории и теории, профессор, в конце концов, наталкивал мысль студента на неожиданный, казалось, единственно правильный вывод, который озарял откровением мучительный творческий поиск. Можно сказать, что прохождение курса у В. Н. Соловьева было особой школой, в которой теория и история режиссуры, поставленные на уровень прикладной науки, как бы давали в руки ключ к решению самых замысловатых режиссерских загадок.

Важнейшим предметом, прямо примыкавшим к специальности, была «История музыкальной драматургии», которую читал Иван Иванович Соллертинский. Нет, он, конечно, не читал! Вернее было бы сказать — сочинял перед студентами увлекательные страницы своего курса. Кстати, никто из педагогов не приходил к режисерам на свои лекции с заранее заготовленными рукописями, а уж тем более Иван Иванович! В назначенный час он стремительно входил в класс, бросал на стол туго набитый книгами портфель и... начинал ходить. Он никогда не садился за стол. Иногда останавливался, опираясь руками о спинку стула. И так, в движении, держа в поле зрения немногочисленную аудиторию, он завораживал неотразимой силой глубоко эрудированной аргументации. За каждой изучаемой оперой вставляли живые исторические связи, литературное окружение, борьба театральных течений. Но главное, чем поражал И. И. Соллертинский, это каким-то дирижерско-режиссерским слышанием и видением музыкально-драматической структуры произведения. Кроме того, Иван Иванович приучал студентов к самостоятельным коротким сообщениям на заданную тему. Например, «Шекспировские оперы Верди», «Музыкально-драматическая концепция „Луизы Шарпантье“» и т. п.

Считая предмет И. И. Соллертинского очень важным для воспитания общей музыкальной культуры будущих режиссеров, в октябре 1938 года кафедра обратилась к нему с просьбой о создании специальной книги по музыкальной драматургии. Иван Иванович дал на это свое согласие и уже в декабре того же года представил подробный конспект будущей работы, которую обозначил как докторскую диссертацию.

Книга должна была называться «Драматургия оперы» и состоять из двух томов. I том — «Либретто (сценарий), его теория, технология и история». В первой части этого тома намечено было шесть глав, содержащих проблемы теории и технологии. Вторая часть — историческая, распределялась на 16 глав, в которых прослеживался процесс развития драматургии либретто от итальянской и французской оперы XVIII века до сценарной проблемы в советской опере. Объем I тома предполагался 15–20 листов. II том — «Партитура и ее

драматургический анализ», автор обязывался написать в течение 1939/40 г. К сожалению, свой замысел И. И. Соллертинскому не удалось осуществить, а отдельные фрагменты этой столь необходимой книги разбросаны в стенограммах его блистательных лекций и отдельных статьях.

О необыкновенной личности Ивана Ивановича много написано, его хорошо помнят друзья, коллеги, ученики. Существует немало легенд о его феноменальной памяти, о количестве языков, которыми он владел. Чтобы окончательно уточнить «легенду о языках» пришлось обратиться к первоисточнику — личному листку по учету кадров, заполненному рукой Ивана Ивановича. И вот, что оказалось: на вопрос «названия языков, на которых читает и переводит со словарем», — ответ «свыше 20»; «название языков, на которых читает и может объясняться», — ответ «франц., немецк., англ., итальянск., португальск. и др.»¹⁴.

Лекции И. И. Соллертинского получали практическое продолжение у Анатолия Никодимовича Дмитриева, преданного ученика и продолжателя дела Б. В. Асафьева. Официально его предмет назывался «Анализ оперной партитуры», но не имел никакого отношения к текущей работе по специальности. То был общий курс.

По-видимому, так уж сложился стиль общения педагогов с небольшим количеством слушателей, характерным для курсового состава оперно-режиссерского отделения (5–6 человек), что занятия, как правило, проходили в непринужденной, свободной атмосфере. Одним из первых, кто утвердил эту традицию, был А. Н. Дмитриев. Сам он был обаятельно прост и невольно располагал к себе. Студентам было легко вести с ним беседу, как говорится, «на равных», но, конечно, без намека на панибратство. Но стоило Анатолию Никодимовичу сесть за рояль, как начиналось то волшебство открытия незнакомого в знакомом, которое надолго обогащает память и учит вслушиваться в тончайшие течения музыкальной мысли, ее интонационное воплощение в образную ткань оперного симфонизма. А. Н. Дмитриев был прекрасным пианистом и, зная на память множество партитур, умел на рояле рельефно воспроизводить переплетения оркестровых голосов, ухитряясь даже придавать им тембровую окраску. Анализируя какую-нибудь оперу, он сам откровенно наслаждался музыкой, и его искреннее восхищение мастерством композитора западало в души студентов. На уроках Анатолия Никодимовича закладывался прочный фундамент профессионализма будущих музыкальных режиссеров.

Среди предметов, входящих в учебный план, несомненно, полезны были лекции известного историка и теоретика балета Юрия Иосифовича Слонимского — «Основы балетной драматургии и режиссуры».

¹⁴ Т. А. Стеркин ссылается на личное дело И. И. Соллертинского, в те годы хранящееся в архиве Санкт-Петербургской консерватории. В настоящее время дело передано в ЦГАЛИ СПб.

Сюда входили не только общие сведения об искусстве хореографии, но также вопросы о месте балета в оперном спектакле, о взаимоотношениях режиссера-постановщика с балетмейстером, о танцевальных жанрах, а также о выдающихся балетмейстерах различных исторических эпох и стран. Ю. И. Слонимский был первооткрывателем и исследователем ряда забытых страниц русского и зарубежного балета и с увлечением рассказывал о своих находках на занятиях; он лично знал состояние современного балетного театра, сам был автором нескольких балетных сценариев. Таким образом студенты, мало знакомые с хореографией, в результате становились элементарно грамотными в столь близком опере пластическом искусстве.

Большое внимание уделялось изучению техники сцены. Этот предмет преподавал крупный специалист в своем деле Николай Павлович Извеков. Свою работу в консерватории он начал с оборудования специального кабинета с необходимой аппаратурой, при помощи которой студенты могли своими руками экспериментировать в области света и цвета, добиваясь на специальных макетах сложных сценических иллюзий, применяя новейшие люминесцентные краски. Подлинным событием для учеников Николая Павловича был выход двух его книг, в которых научно, не минуя истории театра, были показаны современные достижения в техническом и световом оснащении сценических площадок различных архитектурных решений. Надо сказать, что Николай Павлович был человеком весьма сведущим во всех областях театрального искусства, всегда готов был дать практический совет студенту. По поводу его экспликации, дружески вникал в творческую судьбу каждого своего ученика. Основная работа Н. П. Извекова была в Государственном институте истории искусств, где он заведовал театральной лабораторией. Во время войны он оставался на своем посту и погиб от голода.

К специальному циклу предметов, упомянутых мною, относились еще «Актерское мастерство», которое преподавали на разных курсах В. Н. Соловьев, Л. Б. Баратов и Я. Б. Фрид, и «Изобразительное искусство в музыкальном театре», для ведения которого был приглашен опытный художник А. В. Рыков. Осенью 1939 года на IV курсе был введен семинар по основам музыкальной режиссуры кино под руководством Л. А. Арнштама. Практику студентам предоставил «Ленфильм». Естественно, что в учебный план входили еще и музыкально-образовательные дисциплины общевузовского значения.

Производственная практика протекала, в основном, в сценических мастерских вокального факультета под руководством Э. И. Каплана, М. Б. Таврога, Н. Я. Курзнера, В. В. Максимова. Осуществлять дипломные работы на сцене Оперной студии было трудно, тем не менее за довоенный период удалось поставить три оперы: «Фра-Дьяволо» Обера, «Тайный брак» Чимарозы и «Рассвет» ленинградского композитора Френкеля. Все эти постановки пришлось осуществлять коллективно — по 2–3 выпускника на один спектакль. Но это не снижало их художественных достоинств, и они получили признание у зрителей и были тепло отмечены прессой.

В 1939 году оперно-режиссерское отделение было официально переименовано в факультет. Авторитет нового факультета рос, первые его выпускники уже начали самостоятельную творческую жизнь, впереди были увлекательные перспективы. В апреле 1939 года декан факультета Э. И. Каплан докладывал коллегам проект пятилетнего плана дальнейшего развития учебно-воспитательного процесса подготовки оперных режиссеров. Но надвигались трудные годы Великой Отечественной войны.

Публикация А. Б. Павлова-Арбенина.

Подготовка к печати, примечания

А. Б. Павлова-Арбенина и М. В. Рудко.

Вступительная статья М. В. Рудко.

Литература

1. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 336 с.
2. Каплан Э. И. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1969. 220 с.
3. Станиславский — реформатор оперного искусства. Материалы. Документы / ред. Ю. С. Калашников; сост. Г. В. Кристи; предисл., коммент. и указатель имен О. С. Соболевская. М.: Музыка, 1977. 357 с.
4. Дойков Ю. Архангельские тени (По архивам ФСБ). Т. 1 (1908–1942). URL: <http://www.arhisповedniki.ru/upload/iblock/802/802b0f8156dd0229a1e49036d4d28e44.pdf> (дата обращения: 16.04.2024).
5. Стеркин Т. Музыка приходит на экран // Советское радио и телевидение. 1964. № 6. С. 31–34.
6. Стеркин Т. Печать и театр Иркутска в середине XIX века // Сибирские огни. 1962. № 5. С. 171–174.
7. Стеркин Т. Прощание с веком: стихи. СПб.: РИК «Культура», 1994. 80 с.
8. Стеркин Т. Санкт-Петербургское TV: У истоков // Print & Publishing. 1993. № 2. С. 44–45.
9. Стеркин Т. Становление профессии: О режиссуре музыкального телевидения. М.: Искусство, 1980. 151 с.
10. Стеркин Т. Становление якутского национального театра: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1975. 26 с.
11. Стеркин Т. Театральная общественность дореволюционной Якутии и полицейская цензура. Страницы истории // Полярная звезда. 1978. № 6. С. 120–124.
12. Стеркин Т. Ученый-революционер (К 80-летию со дня смерти И. А. Худякова) // Сибирские огни. 1960. № 4. С. 156–161.

- АКСИНЕНКО Диана Владимировна — студентка V курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- АКСИНЕНКО Diana — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- МУХОРТОВА Ольга Петровна — режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.
- MUKHORTOVA Olga — production director, professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.
- ПАВЛОВ-АРБЕНИН Андрей Борисович — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.
- PAVLOV-ARBENIN Andrey — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.
- ПОПОВА Ирина Степановна — заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: etnomus@mail.ru.
- POPOVA Irina — PhD, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, professor of the Ethnomusicology Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: etnomus@mail.ru.
- РУДКО Мария Владимировна — доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: marybell@yandex.ru.
- RUDKO Maria — PhD, Associate professor of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru.
- САВИЦКАЯ Софья Петровна — студентка II курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: sofapetro@gmail.com.
- SAVITSKAYA Sofia — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sofapetro@gmail.com.
- ФЕДОСЕЕВА Алина Андреевна — соискатель кафедры теории музыки музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: alina_piano@mail.ru.
- FEDOSEEVA Alina — candidate of the Department of Music Theory of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: alina_piano@mail.ru.
- ХОЛИНА Александра Сергеевна — студентка II курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: saho2000@mail.ru.
- KHOLINA Alexandra — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: saho2000@mail.ru.
- ЧИЖОВА Юлия Сергеевна — студентка IV курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: jylia.chizhova.love@yandex.ru.
- CHIZHOVA Julia — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: jylia.chizhova.love@yandex.ru.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „”. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*Пример 3*), на другие изображения — жирным курсивом: (**Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3**). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.