

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41
EDN CXCUGM
УДК [782.1+792.54](470.44)"1918"

Н. С. Григорьева
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия
ORCID: 0000-0001-6640-775X

Оправдание «Снегурочки»: критика о первой постановке советского оперного театра в Саратове в 1918 году

АННОТАЦИЯ

Вопросы рецепции культурного наследия в период Гражданской войны обсуждались представителями противоположных социальных групп: сторонники нового общественного строя, консервативно настроенная интеллигенция и власть. Саратовская «первая советская опера» открылась постановкой «Снегурочки», в которой критика усмотрела народность и близость к массам, параллельно напоминая публике о сочувствии Н. А. Римского-Корсакова идеям революции. В местной прессе, на третьей полосе «Известий Саратовского Совета», отмечалось, что «Снегурочка» идет лучше других опер, несмотря на известный факт о том, что российские слушатели приняли ее не сразу. Краткая характеристика критических заметок о постановках «Снегурочки» в дореволюционные годы позволяет понять причины ее возрастающей популярности в исследуемую эпоху, сопоставить позицию столичной и местной критики, а также оценить логику выбора ее в качестве стартовой постановки театра в новой общественной ситуации. В контексте региональной журнально-газетной полемики тех лет постановка «Снегурочки» с проакцентированным постановщиками буколическим началом в бурлящем от революционных событий Саратове 1918-го может оцениваться как примиряющий и компромиссный культурный жест на фоне обостряющегося социального антагонизма и классовой борьбы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. А. Римский-Корсаков, «Снегурочка», А. Н. Островский, советская опера, Саратов, революция 1917 года, Гражданская война.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41
EDN CXCUGM
УДК [782.1+792.54][470.44]"1918"

Natalia S. Grigoreva
Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0001-6640-775X

In Defense of *The Snow Maiden*: Critics about the First Performance of Soviet Opera House in Saratov in 1918

ABSTRACT

During the Civil War all the issues of cultural heritage perception were discussed by the representatives of opposing social groups: supporters of the new social order, conservative intelligentsia and the government. Saratov's "first Soviet opera" was opened with the performance *The Snow Maiden*. The critics claimed that this opera was close to common people and remembered about Rimsky-Korsakov's sympathy to the ideas of the revolution. The local press wrote that *The Snow Maiden* was received by the public much better than other operas despite the fact that it was not immediately accepted by the Russian audience in other cities. The article gives a brief overview of critical texts about this opera, identifies reasons of its increasing success during the studied period, compares opinions of both Moscow and local press.

A brief description of critical notes on *The Snow Maiden* performance in different years allows us to understand the reasons for its growing popularity, to compare the position of the Moscow and local criticism, which explains the logic of choosing it as the theatre's first production in a new social situation. In the context of the local journal and newspaper polemics of those years, the production of *The Snow Maiden*, with its bucolic origin in Saratov in the times of the revolution, can be assessed as a reconciling and compromising cultural gesture against the worsening of social antagonism and class struggle.

KEYWORDS

N. A. Rimsky-Korsakov, *The Snow Maiden*, A. N. Ostrovsky, Soviet opera, Saratov, Russian revolution of 1917th, Russian Civil War.

Сложность, многогранность, парадоксальность социокультурных процессов, имевших место в годы Гражданской войны, позволяют сегодня с неменьшим интересом исследовать вопросы их развития не только в столицах, но и в регионах. В переосмыслении классического оперного наследия в первые после революционные годы региональные театры занимают особое место. В этом отношении саратовский оперный театр, открытие которого состоялось 2 октября 1918 года, можно рассматривать как явление уникальное не только потому, что институция получила сразу два наименования: «Первая советская опера» и «Оперный театр им. Н. А. Римского-Корсакова», но и в связи с рядом других причин, которые ждут своего исследователя и становятся все чаще предметом изучения.

В годы Гражданской войны Саратов приобрел стратегическое значение для большевиков, поскольку после июльского кризиса власти 1917 года в Петрограде именно здесь им удалось привлечь наибольшее число сторонников. В соседних регионах формировались и объединялись значительные оппозиционные силы, представленные эсерами, астраханским, уральским и оренбургским казачеством, белогвардейским движением, а также стоявшим к северу от губернии чехословацким корпусом [1, с. 86–95]. Население Саратовской губернии на 80% состояло из крестьян, здесь было несколько мукомольных предприятий, развитая инфраструктура, налаженные еще в дореволюционные годы логистические цепочки, в частности управление Рязанско-Уральской железной дороги [2, с. 25]. Все это в совокупности делало регион одной из главных житниц страны, что, в свою очередь, объясняло непрекращающуюся борьбу за эти территории: в 1918–1919 годах губернию дважды переводили на военное положение [1, с. 99–105]. Но была и политическая причина: взятие Саратова объединило бы антибольшевистский фронт. Именно на этой территории, по мнению историков, в 1918–1919 годах решалась судьба советской республики [1, с. 95].

На фоне политического хаоса государство взяло курс на культурное строительство, и Саратов на этом фоне предстает одним из немногих городов, в котором власть большевиков была достаточно сильна для того, чтобы эту программу реализовать. На центральном уровне дореволюционная система управления театрами была упразднена декретом Совета Народных Комиссаров от 9 (22) ноября 1917 года. Согласно этому документу, учреждения переходили в ведение Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса). В январе 1918 года при Наркомпросе был создан Театральный отдел (ТЕО), который впоследствии разработал программу, направленную на становление театров в русле обозначенных государством задач [3, с. 81].

Культурные учреждения Саратова были национализированы 6 мая 1918 года, «раньше, чем в других городах Советской России» [3, с. 83]. Театры, консерватория, городские сады перешли под контроль Губернского отдела народного образования (Губотнароба), при котором был создан отдел искусств [4, р. 210]. Эта организация занималась в Саратове созданием оперного и детского театров. Летом 1918 года в губернии состоялась конференция деятелей культуры,



Фото 1. Концертный зал (театр) Очкина. В этом здании 2 октября 1918 года открылась «Первая советская опера» в Саратове. Фото на открытке начала XX века / Ochkin Concert Hall (Theatre). In this building, on October 2nd, 1918, the "First Soviet Opera" was opened in Saratov. Postcard image, early 20th century

одной из важнейших задач которой стало переосмысление роли искусства в целом и классического наследия в частности. Довольно остро стоял вопрос о создании произведений, тематически близких эпохе, в связи с чем полемика о судьбе прежнего искусства, перешедшая из конференц-зала в газеты, растянулась на несколько месяцев [5].

В обширном репертуаре классической оперы, который далеко не в полном объеме был представлен на советской сцене, существуют произведения, едва ли не каждое десятилетие получающие неожиданно новое прочтение. Одной из таких опер для Саратова стала «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, практически постоянно присутствовавшая в репертуаре как антреприз, так и студенческой оперной студии консерватории в дореволюционные годы. Именно этим спектаклем осенью 1918-го открылась «Первая советская опера» в Саратове. Уже в первый месяц театральной жизни «Снегурочки» ей посвящаются четыре критических заметки, анализ которых выявляет попытку адаптировать произведение под актуальную повестку (фото 1).

В статье, вышедшей 3 октября 1918 года на третьей полосе «Известий Саратовского Совета», критика задавала вопросы на злобу дня: что может быть более народным, чем песни Леля, возводила в превосходную степень гражданские заслуги Н. А. Римского-Корсакова, который «пугал царей» своими песнями. Формулировки автора, пожелавшего подписать свой текст псевдонимом Астров, вписываются в общую революционную риторику, но вызывают недоумение: какой политический подтекст можно найти в основанной

на славянской мифологии «весенней сказке»? Почему критика в тот момент посчитала необходимым его искать? Каким образом предложенная трактовка позволила получить если не поддержку, то как минимум непотребление властей? Что в опере виделось наиболее благодатным для использования критиками с целью расположить к себе власть?

Прежде всего, важно отметить, что к 1918 году «Снегурочка» все еще считалась современной оперой. Премьера, состоявшаяся в Мариинском театре в 1882 году, не вызвала восторженных отзывов. Тогда текст подвергся значительным купюрам, и в течение года опера была выведена из репертуара. Л. Н. Баканова в диссертации «“Снегурочка” Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX веков: динамика режиссерских концепций» указывает иного рода причины неприятия постановки, а точнее, выбранный директором императорских театров И. А. Всеволожским жанр волшебной феерии с присущей ей эклектикой. На сцену были выведены герои в скифских костюмах, скопированных с ваз из коллекции Эрмитажа, некоторые действующие лица выступали в греческих туниках, а в балетные сцены были введены дополнительные персонажи, например Хмелиха в образе греческой вакханки [6, с. 15]. Кроме того, Всеволожский был большим поклонником французского театра, из-за чего не проникся мыслью о создании спектакля, в основе которого лежала бы восточнославянская мифология. Две более поздние постановки — 1889 и 1905 годов — были реконструкцией спектакля в тех же декорациях, костюмах, с теми же купюрами.

В другом исследовании Л. Н. Баканова сообщает, что перелом в рецепции оперы произошел в первой половине 1910-х годов, после постановок А. А. Санина (1910) и И. М. Лапицкого (1914) [7, с. 251–254]. Восприятие публики трансформировалось вслед за общим изменением театральной жизни в России, связанным с распространением идей К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Ссылаясь на С. Ю. Левика, Баканова пишет, что «Снегурочка» в Народном Доме была «большим праздником оперно-театрального искусства» [7, с. 252], поскольку режиссер требовал от артистов внутренней работы, стремился к тому, чтобы нужная мимика, жест, интонация исходили из осознания себя в предлагаемых обстоятельствах. Неменьшим успехом пользовалась постановка И. М. Лапицкого в Театре музыкальной драмы (ТМД). Будучи приверженцем идей К. С. Станиславского, Лапицкий принципиально изменил подход к работе над оперой, отдавая предпочтение четкому, понятному слову, которое стало «еще одним оружием против оперной вампуки» [7, с. 253].

О том, что в начале 1910-х годов «Снегурочка» все еще считалась новой оперой, свидетельствует и Ю. Д. Энгель. Его статьи о московской постановке Р. В. Василевского с декорациями К. А. Коровина, премьеры которой состоялась в Большом театре в ноябре 1911 года, выходили в «Ежегоднике императорских театров» (№ 1 за 1912 год) и в «Русских ведомостях» (№ 259 от 10 ноября 1911 года). Юлий Дмитриевич сопоставляет Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера, обращавшихся к мифам, и сетует на то, что последний еще при жизни «увидел “театр-храм” для образцового исполнения своих произведений»,

а первый «только начал находить признание у себя на родине...» [8, с. 326]. Достается от критика не только музыкантам, но и музыковедам: «Господи, сколько фолиантов было бы исписано уже об этих двух операх («Снегурочка» и «Сказание о граде Китеже и деде Февронии». — Н. Г.), если бы они были немецкими! <...> Но таких фолиантов у нас нет. Нет даже специальной работы, посвященной хотя бы общему обзору всех опер Римского-Корсакова со стороны их “сюжета”, духа, языка <...> солнце Римского-Корсакова только вступает на уготованный ему светлый путь восхождения к вершинам мирового влияния и признания» [8, с. 327].

Думается, что нарастающей популярностью «Снегурочка» обязана не только преобразованию театра, но и контексту эпохи. В 1900 году к «Снегурочке» А. Н. Островского обращается К. С. Станиславский [9, с. 59]. Для режиссера это был «необъяснимый зигзаг» из мира чеховской прозы в идиллически-патриархальный славянский мир. М. Н. Строева сообщает, что в этом была внутренняя необходимость для мастера, которая органично вписывалась в общие настроения эпохи. В 1900 году на столичных сценах шли как минимум четыре одноименных спектакля, их можно было увидеть в Московской частной опере в декорациях В. Васнецова («Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова), в Малом театре («Весенняя сказка» А. Н. Островского с музыкой П. И. Чайковского), в Художественном театре («Снегурочка» в сопровождении музыки А. Т. Гречанинова). «Новости и Биржевая газета» сообщали 30 сентября 1900 года: «“Снегурочку” рвут на части, на нее смотрят, как на манну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды» [9, с. 59]. Критики отмечают народность, не скованную государственностью, созвучность темы весеннего пробуждения природы с господствовавшими в изучаемую эпоху освободительными настроениями, любят старинным бытом и обрядами. Немаловажно, что 1900-е годы — период увлечения символизмом в искусстве, и К. С. Станиславский использует это обстоятельство в полной мере, расширяя действие и щедро наполняя его наивными, легко интерпретируемыми символами. Проводы Масленицы превращаются у него в обширную народную сцену, жизнь в деревне Берендеев изобилует деталями: «“Снегурочка держит в руках котенка и играет с ним”, “...верхом на лошади въезжает парень...”, “Мизгирь швыряет из сундука мешки золота на пол, на ковер...”» [9, с. 62]. Особо отмечается, что, по замыслу режиссера, царь Берендей вместе с художниками под потолком расписывал «верх колонны, взгромоздившись на пирамиду из столов и табуретов» [9, с. 64]. Вероятно, в этот период появление царя в процессе работы наравне с остальными было одним из символов нового порядка, к которому стремились революционеры. Любопытно, что литературоведы указывают на активное мифотворчество А. Н. Островского, который, оттолкнувшись от народного сюжета, создал свой собственный миф — о Берендеевом царстве [10, с. 139].

В. Е. Хализев сопоставляет мифотворчество А. Н. Островского с аналогичными западноевропейскими образцами: «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера, «Пер Гюнттом» Г. Ибсена, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, поднимающими

сущностные проблемы бытия. Признавая различия между «Снегурочкой» Островского и европейскими произведениями, автор отмечает, что во всех этих примерах на авансцену выводится «нарушитель некоего предустановленного порядка» [11, с. 209], но в «Снегурочке» это «нарушитель» иного плана. Здесь преобладает идея особого жизненного уклада — гармоничного, цельного, многопланового, связанного с природой. В «весенней сказке» создана модель общества, в котором свобода — одна из важнейших ценностей. На то, что «девке воля милей всего», указывает Весна-Красна в споре с Морозом, Лель поет о раздолье и приволье, царь Берендей утверждает, что «не терпит принуждения свободный брак». За поддержание этого миропорядка царь удостоен народной хвалы: «Для счастья народа Богами ты храним, и царствует свобода под скипетром твоим!» О свободе же пишет и саратовский критик Астров: «Где искать такое царство, как царство свободы, царство фантастичного Берендея?»¹ Примечательно, что исследователи подчеркивают именно личностный характер свободы. По мнению В. Е. Хализева, А. Н. Островский не противопоставляет индивидуально-личное и родовое начала, а приводит их в гармоничное равновесие, которое, в свою очередь, отсылает к суждениям Г. П. Федотова о русском менталитете: «Удивительная мягкость и легкость человеческих отношений... Здесь чужие в минутной встрече могут почувствовать себя близкими, здесь нет чужих...» [11, с. 211]. Об этом же уже в XX веке писал Д. С. Лихачев: «“Бытовая демократия” всегда была более сильна в России, чем на Западе. Несмотря на крепостное право! Помещики, особенно их дети, часто дружили с дворовыми. Были и няньки и дядьки из крестьян» [11, с. 212] (в цитате сохранена авторская пунктуация. — Н. Г.). Драматические тона в «весеннюю сказку» вносит лишь судьба главной героини, основным мотивом которой также становится чувство свободы и желание любви. Тяготясь жизнью в заточении, Снегурочка заявляет: «... пусть гибну я, любви одно мгновенье // дороже мне годов тоски и слез» [11, с. 213]. В этом эпоха могла усмотреть присущую романтизму жертвенность как готовность умереть ради некоей модели идеального бытия и даже ради попытки ее достижения.

Не только эти близкие эпохе мотивы обнаружили саратовские критики в постановке. Даже если предположить, что местные деятели искусств могли не бывать на постановках Лапицкого и Станиславского, то, во всяком случае, они были хорошо знакомы с профессором консерватории И. В. Липаевым, игравшим в оркестре в день открытия театра. Перед началом оперы он же, по свидетельству критика Астрова, выступил с приветствием, в котором «обрисовал большое значение оперы в пролетарском творчестве»². Липаев интересен также тем, что был одним из тех, кого сегодня принято называть «лидерами мнений».

Он был одним из основателей Народной консерватории и читал лекции по истории музыки не только студентам-музыкантам, но и вольным слушателям (фото 2).

Текст речи Липаева на открытии театра опубликован не был, но в курсе лекций по истории музыки, изданном

1 *Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.*

2 *Там же.*

в дореволюционный период, находим анализ фигуры Римского-Корсакова и его творчества в весьма интересном для нас ключе. Отмечая оперу как сильную сторону творчества композитора, Липаев пишет, что его «мелодизм <...> будто вытянут из народного мировоззрения, чему достаточный пример — песни Тучи (Псковитянка), Леля (Снегурочка), Любаши (Царская невеста), Милитрисы (Царь Салтан), Садко и др.» [12, с. 208]. Эту же идею видим и у критика Астрова уже в первой статье, посвященной открытию оперного театра, в «Известиях Саратовского Совета» от 3 октября 1918 года: «Есть ли что более народное, чем песни Леля?» — восклицает он³. «Народность» оперных мелодий Римского-Корсакова Липаев объяснял использованием диатонических ладов и ритмическими особенностями: «Звукоряд подлинно народного песенного склада дал возможность Римскому-Корсакову воспользоваться гармонизацией церковных ладов, диатонизм которых как бы завещан был русским самою историею. Так, в “Снегурочке” первая песня Леля, в “Садко” колыбельная морской царевны написаны в дорийском ладу; гимн берендеев в “Снегурочке”, Гай дружина верная в “Садко”, песнь Яромира в “Младе” — во фригийском; песнь Любаши из “Царской невесты” — в эолийском, “Он спит, великий пан” — в лидийском, двойной хор из “Майской ночи” — в миксолидийском. В зависимости от склада народной песни или личных тем, построенных в народном духе, находится и ритм в его операх. Пятидольные (5/4), семидольные (пляска птиц в “Снегурочке” в 7/4), одиннадцатидольные (11/4 гимна Яриле) ритмы у него совсем не редкость. В инструментовке местный колорит также сквозит очень часто. Есть подражание народным инструментам, рожкам, сопелке, гуслиам, подражание набату, церковному звону...» [12, с. 209]. На этой же идее акцентирует внимание читателя Астров: «...все песни Николая Андреевича — песни народа, чарующие в своей простоте, свободные от классической итальянщины, рисующие простую элегичность и задушевность всего того, что происходит в душе у простолюдина» [12, с. 209].



Фото 2. Иван Васильевич Липаев, тромбонист, педагог, музыкальный критик, общественный деятель. С 1912 года — преподаватель, с 1917 года — профессор Саратовской консерватории. Фото из архива Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова / Ivan Vasilyevich Lipaev, a trombonist, a lecturer, a music critic, a public figure. Since 1912 — the teacher, since 1917 — the professor at the Saratov State Conservatory in trombone classes and music history. Photo from the archives of the Saratov State Conservatory n.a. L. V. Sobinov

³ Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

Но не только близость к идеалам эпохи послужила причиной столь грандиозного успеха «Снегурочки» на саратовской сцене. Астров ссылается на авторство оперы, называя Римского-Корсакова одним «из дерзающих в своей области», упоминая свободолюбие его героев, сюжеты опер. Имеется в виду, вероятно, факт симпатии композитора к студенческому революционному движению 1905 года, к которому после событий Кровавого воскресенья присоединились студенты Петербургской консерватории. Об этом в Саратове могло быть известно от первого лица — в 1918–1920 годах профессора Саратовской консерватории А. Н. Дроздова⁴ (фото 3) [13]. На профессора Дроздова в своей статье ссылается и критик Астров⁵.

По словам А. Н. Дроздова, Римский-Корсаков был одним из немногих профессоров, которые с симпатией и уважением отнеслись к решению студентов о присоединении к политической забастовке, в связи с чем в Петербургской консерватории были отменены занятия [14]. Позже Римский-Корсаков дал согласие на постановку студентами оперы «Кащей Бессмертный» и принял в ее подготовке активное участие. Показ планировался как благотворительный, в пользу сирот рабочих, погибших 9 января. Дроздов писал: «Решено было сделать спектакль смотром наших музыкальных сил, и тем опровергнуть клевету, исходившую из реакционного лагеря, будто среди забастовщиков нет ни талантов, ни дельных музыкантов. <...> Для нас эта опера («Кащей Бессмертный». — Н. Г.) была привлекательна в трех отношениях: во-первых, она принадлежала перу нашего любимого профессора, сторонника нашего движения, она была новинкой и в Петербурге еще не шла; во-вторых, в своей музыке эта опера была наиболее передовой и “левой” и в-третьих, сюжет ее заключал в себе довольно рельефные символы освободительного движения (освобождения пленной Царевны, томящейся в царстве Кащея, царстве вечного мрака

и холода, Буря-Богатырь как главный деятель этого освобождения, разрушение злых чар, открытие двери свободы)» [14, с. 322]. В период работы над оперой Римский-Корсаков узнал о своем увольнении из консерватории. Поводом послужило его письмо в газету, в котором композитор выразил протест против репрессий в отношении бастующих студентов [14, с. 323]. Отставка профессора вызвала отпор в виде открытых писем в газеты как со стороны обучающихся у него молодых музыкантов, так и со стороны признанных деятелей искусства, в том числе из-за рубежа, затем последовал бойкот концертов РМО и отказы от членства в организации. На этой волне состоявшийся в марте спектакль собрал огромное количество публики, но пройти спокойно ему было не суждено. По словам А. Н. Дроздова, в зале было немало радикально настроенных людей из числа интеллигенции, студентов, рабочих и... полиции. Предполагалось чтение писем композитора и чтение поздравительных адресов, полученных по случаю творческого юбилея

4 Анатолий Николаевич Дроздов (1883–1950), композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, в 1905 году — активный участник революционного движения, один из его вдохновителей в петербургской консерватории. Его воспоминания об этих событиях, в том числе в связи с именем Римского-Корсакова, были опубликованы в 1926 году в № 1, 2 журнала «Музыка и революция». Здесь и далее цитируются по книге М. Ф. Гнесина «Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове» [13].

5 Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

автора оперы, но официально разрешена была только музыкальная часть. После того как, проигнорировав требование властей, организаторы все же начали читать телеграммы, был опущен железный занавес. М. Ф. Гнесин пишет, что опускать его начали именно в тот момент, когда А. Н. Дроздов читал поздравление профессору от студентов [13, с. 220].

Событие вызвало широкий общественный резонанс. Как пишет Юлия Вейсберг, ученица Н. А. Римского-Корсакова и участница тех событий, «постановку “Кашея” многие ошибочно считали и считают чем-то вроде сознательной демонстрации по поводу увольнения Римского-Корсакова, — на самом деле, идея эта зародилась у организационного комитета раньше, чуть не с первых дней забастовки» [15, с. 307]. Любопытно, что сам Римский-Корсаков к идее студентов отнесся довольно скептически, спросил: «Да зачем именно “Кашея”? Взяли бы что-нибудь полегче, право!» [15, с. 308]. Далее в своих воспоминаниях Ю. Вейсберг описывает, что на премьере «Кашея», когда стали опускать железный занавес и несколько человек успели спуститься в зал после прочтения нескольких телеграмм, Николай Андреевич сам попросил собравшихся разойтись, «чтобы не омрачать этого дня возможными неприятными инцидентами» [15, с. 309]. М. Ф. Гнесин пишет, что никаких особенных чувств в отношении «своего гражданского подвига» композитор никогда не питал. Напротив, его смущали проводившиеся для него денежные сборы, а «по поводу депутатий от различных групп рабочих» он с горечью замечал, что «никто из них и не слышал-то моих сочинений» [13, с. 222].

Сопоставляя факты, несложно заметить, что посчитавший необходимым вступить за студентов Римский-Корсаков с большой натяжкой может быть отнесен к числу революционеров. Тем не менее выступившие на открытии



Фото 3. Анатолий Николаевич Дроздов, пианист, композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог. В 1918–1920 годах — профессор Саратовской консерватории. Фото из архива Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова / Anatoly Nikolaevich Drozdov, a pianist, a composer, a musicologist, a music critic, a lecturer. In 1918–1920 — the professor at the Saratov State Conservatory. Photo from the archives of the Saratov State Conservatory n.a. L. V. Sobinov

саратовского оперного театра А. Н. Дроздов и И. В. Липаев нашли, как донести до новой власти мысль о том, что деятели искусства с самого начала, с первой революции 1905 года не оставались в стороне. Были ли эти убеждения искренними, или текст был написан в соответствии с благородной целью — оправдать искусство?

Ответ на этот вопрос на данном этапе исследования может быть лишь гипотетическим и исходящим из анализа статей, опубликованных в саратовской прессе в 1918 году. В губернии издавался печатный рупор Пролеткульта — журнал «Горнило», на страницах которого клеймили старое искусство, потому и альтернативная точка зрения должна была звучать. Власть создавала театр, но единое отношение к искусству на тот момент еще не было достигнуто. Любопытно, что в первой статье Астрова, посвященной открытию театра, нет никакой критики вынесенной на суд публики творческой работы, напротив: текст сплошь исполнен восторга, в том числе по поводу того, что «величайшее искусство, испокон веку принадлежавшее только богатым <...> — теперь народное»⁶. Критиковать постановку Астров начинает спустя месяц ее сценической жизни, в четвертой (!) посвященной ей статье. Из формулировок видно, что отмечаемые им «недочеты» были и в день премьеры: «...режиссура упорно не хочет снять деревни с неба <...>, балет, *продолжающий* быть до невозможности безобразным»⁷ (курсив мой. — Н. Г.). Замечание о декорациях «деревни возле неба» и вовсе наталкивает на мысль о том, что, интерпретируя режиссерскую идею о Берендеевом царстве, интеллигенция могла указывать на воссоздание в спектакле мифического топоса оперы как своего рода избыточно сакрализованного сельского пространства и идеализацию деревенского уклада в целом. Что, впрочем, неудивительно для этого времени и поисков нового, революционного искусства.

В 1918 году, когда новая культурная повестка находилась в стадии формирования, репертуар советской оперы мог быть только классическим, поскольку революционная тематика еще только начинала осваиваться композиторами. Произшедшая в этот же период резкая смена публики ставила перед критикой важнейшую задачу — примирить новое детище интеллигенции с властью и аудиторией, оправдать «старое искусство» (или хотя бы часть его признать достойной внимания), найти в нем то, что вполне могло вписаться в актуальную повестку, даже если сюжет исключал сам факт борьбы. Слушатели оперы должны были увидеть картину иной, прекрасной жизни, курс на которую был обозначен новой властью.

Таким образом, попытка критики найти опору в созданном А. Н. Островским мифе о Берендеевом «царстве свободы», так хорошо коррелирующем с народной мечтой о воле и справедливости, имеет вполне благородную цель и ясное обоснование — дать произведениям искусства дореволюционной эпохи право на новую жизнь. На этом фоне обнажается причина, ради которой Н. А. Римского-Корсакова представили публике как революционера и был приглашен непосредственный

6 Известия Саратовского Совета. 1918. № 205. С. 3.

7 Известия Саратовского Совета. 1918. № 237. С. 4.

участник революционных событий 1905 года, профессор Саратовской консерватории А. Н. Дроздов. Нужна была не только легенда, но и свидетель, которому могли бы верить.

На страницах журнала «Горнило» также публиковались статьи и второго апологета старого искусства, высказавшегося на церемонии открытия театра, — упомянутого выше профессора консерватории И. В. Липаева. Если в пролеткультовском рупоре он делает акцент на том, что творческая интеллигенция страдала от рук прежней власти не меньше народа, то теперь он практически уравнивает оперное искусство с народным посредством «мелодизма, будто вытянутого из народного мировоззрения» [12, с. 208]. Нельзя обойти стороной мысль, настойчиво высказанную критикой, о том, что это искусство теперь народное. Именно исходя из задачи оправдать прежнее искусство, дать ему право на существование, критика представляет читателю «Известий Саратовского Совета» столь неожиданное политическое прочтение «весенней сказки» и находит в опере народность, идеальное царство и людей, готовых жертвовать собой во имя свободы. Вероятно, сумма изложенных фактов — от личности композитора и его связи с революционным движением 1905 года до понятного народу мифа о Берендеевом царстве — и сделала «Снегурочку» наилучшим выбором для премьеры и открытия «первой советской оперы».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Очерки истории Саратовского Поволжья (1917–1941). Т. 3. Ч. 1 / под ред. Ю. Г. Голуба. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2006. — 496 с.
2. Рейли Д. Дж. Политические судьбы российской губернии: 1917 год в Саратове. Саратов: Слово, 1995. — 400 с.
3. Ходорковская Л., Клиничин А. Путь режиссера. А. И. Канин. 1877–1953. Москва: Всероссийское театральное общество, 1962. — 272 с.
4. Raleigh D. Experiencing Russia's Civil War: Politics, Society, and Revolutionary Culture in Saratov, 1917–1922. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. — 438 p.
5. Григорьева Н. С. Саратовские диалоги об искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 22–27.
6. Баканова Л. Н. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX веков: динамика режиссерских концепций: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015. — 209 с.
7. Баканова Л. Н. Роль мемуарной литературы в воссоздании истории постановок оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» // Театральная мемуаристика: одиннадцатые Международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим». М.: РГБИ: Три квадрата, 2015. С. 249–263.
8. Энгель Ю. Д. «Снегурочка» // Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. М.: Советский композитор, 1971. С. 326–330.
9. Строева М. Н. «Снегурочка» // Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. М.: Наука, 1973. С. 59–65.
10. Коптелова Н. Г. «Святая кровь» З. Н. Гиппиус и «Снегурочка» А. Н. Островского // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2014. № 1. С. 138–142.
11. Хализев В. Е. «Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество писателей второй половины XIX века // Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 209–219.
12. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное изд-во, 1956. — 335 с.
13. Липаев И. В. История музыки: курс лекций. Саратов, 1915. — 301 с.

14. Дроздов А. Н. Спектакль-манifestация «Кашей бессмертный» и увольнение Римского-Корсакова // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 322–325.
15. Вейсберг Ю. Л. Консерватория в 1905 г. Воспоминания // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 304–310.

REFERENCES

1. *Ocherki istorii Saratovskogo Povolzhja (1917–1941)*. T. 3. Ch. 1 [Essays on the History of the Saratov Volga Region (1917–1941). Vol. 3. Part 1]. Ed. Yu. G. Golub. Saratov: Izdatelstvo Saratovskogo universiteta, 2006. 496 p.
2. Raleigh D. J. *Politicheskie sud'by rossijskoj gubernii: 1917 god v Saratove* [Political Destinies of the Russian Province: 1917 in Saratov]. Saratov: Slovo, 1995. 400 p.
3. Hodorkovskaya L., Klinchin A. *Put' rezhissera. A. I. Kanin. 1877–1953* [The Director's Path. A. I. Kanin. 1877–1953.]. Moscow: Vserossijskoe teatralnoe obshchestvo, 1962. 272 p.
4. Raleigh D. J. *Experiencing Russia's Civil War: Politics, Society, and Revolutionary Culture in Saratov, 1917–1922*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002. 438 p.
5. Grigoreva N. S. *Saratovskie dialogi ob iskusstve* [Saratov Dialogues about Arts in 1918]. *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya*. 2022, no. 1 (15), pp. 22–27.
6. Bakanova L. N. *"Snegurochka" N. A. Rimskogo-Korsakova na peterburgskoi stsene XIX–XX vekov: dinamika rezhisserskikh kontseptsiy* [The Snow Maiden by N. A. Rimsky-Korsakov on the St. Petersburg Stage in 19–20th Centuries: Dynamics of Director's Conceptions]. Dissertation Thesis (Cand. Sc. in Art Studies). St. Petersburg, 2015. 209 p.
7. Bakanova L. N. *Rol memuarnoj literatury v vossozdanii istorii postanovok opery N. A. Rimskogo-Korsakova "Snegurochka"* [The Role of Memoir Literature in Reconstruction of Productions of N. A. Rimsky-Korsakov's Opera The Snow Maiden]. In: *Teatral'naja memuaristika: odinnadsatye Mezhdunarodnie nauchnye chtenija "Teatral'naja kniga mezhdru proshlym i budushchim"* [Theatre Memoirs: 11th International Scientific Readings Theatre Book between the Past and the Future]. Moscow: RGBI: Tri kvadrata, 2015, pp. 249–263.
8. Ehngel Ju. D. *"Snegurochka" [The Snow Maiden]*. In: Ehngel' Ju. D. *Glazami sovremennika. Izbrannye stat'i o russkoj muzyke. 1898–1918* [Through the Eyes of a Contemporary. Selected Articles about Russian Music. 1898–1918]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971, pp. 326–330.
9. Stroeva M. N. *«Snegurochka» [The Snow Maiden]*. In: Stroeva M. N. *Rezhisserskie iskanija Stanislavskogo* [Director's Searchings of Stanislavsky]. Moscow: Nauka, 1973. pp. 59–65.
10. Koptelova N. G. *"Svjataja krov" Z. N. Gippius i «Snegurochka» A. N. Ostrovskogo* [The Holy Blood of Z. N. Gippius and The Snow Maiden of A. N. Ostrovsky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. A. Nekrasova*. 2014, no. 1, pp. 138–142.
11. Khalizev V. E. *Snegurochka A. N. Ostrovskogo i mifotvorchestvo pisatelei vtoroi poloviny XIX veka* [The Snow Maiden of N. A. Ostrovsky and Myth-making of Russian Writers in the Second Half of 19th Century]. In: Khalizev V. E. *Tsenostnye orientatsii russkoj klassiki* [Value Orientations of Russian Classics]. Moscow: Gnozis, 2005, pp. 209–219.
12. Lipaev I. V. *Istorija muzyki. Kurs lektsii* [History of Music. Lecture Course]. Saratov, 1915. 301 p.
13. Gnesin M. F. *Mysli i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956. 335 p.
14. Drozdov A. N. *Spektakl-manifestatsija "Kashchei bessmertny" i uvolnenie Rimskogo-Korsakova* [Performance-manifestation Kashchei the Immortal and Dismissal of Rimsky-Korsakov]. In: Gnesin M. F. *Mysli i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956, pp. 322–325.
15. Veisberg Ju. L. *Konservatorija v 1905 g. Vospominanija* [Conservatoire in 1905. Memoirs]. In: Gnesin M. F. *Mysli i vospominanija o Rimskom-Korsakove* [Thoughts and Memoirs about Rimsky-Korsakov]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1956, pp. 304–310.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьева Наталья Сергеевна — аспирант, преподаватель кафедры академического пения, начальник отдела международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: surenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6640-775X

Научный руководитель: Краснова Ольга Борисовна — кандидат социологических наук, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.

ABOUT THE AUTHOR

Natalia S. Grigoreva — Post-Graduate student, Teacher of Academic Singing Department, Chief International Relations Manager, Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire.

E-mail: surenko@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-6640-775X

Scientific supervisor: Krasnova Olga Borisovna, Cand. Sc. in Sociology, Professor of Musical History Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию: 25.12.2023

Отредактирована: 29.01.2024

Принята к публикации: 14.02.2024

Received: 25.12.2023

Revised: 29.01.2024

Accepted: 14.02.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Григорьева Н. С. Оправдание «Снегурочки»: критика о первой постановке советского оперного театра в Саратове в 1918 году // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 28–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41

EDN CXCUGM

FOR CITATION

Grigoreva N. S. In Defense of *The Snow Maiden*: Critics about the First Performance of Soviet Opera House in Saratov in 1918. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 28–41.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-28-41

EDN CXCUGM