

Л. Н. Баканова

В ПОИСКАХ «МЕЧТЫ МАНЯЩЕЙ ВОПЛОЩЕНИЯ»

«СНЕГУРОЧКА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ XIX–XX ВЕКОВ

Санкт-Петербург
СПбГИК
2016

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Л. Н. Баканова

В поисках «мечты манящей воплощения»

**«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова
на петербургской сцене XIX–XX веков**

Санкт-Петербург
СПбГИК
2016

УДК 792.54:782.1(=161.1)"18/19"

ББК 85.335.413(2=411.2)

Б19

Монография издается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Рецензенты:

Е. В. Третьякова, кандидат искусствоведения, профессор,

Российский государственный институт

сценических искусств, Санкт-Петербург

В. В. Молзинский, заслуженный работник высшей школы РФ,
доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, профессор,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Б19 Баканова, Людмила Николаевна

В поисках «мечты маящей воплощения»: «Снегурочка»
Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX вв. :
[монография] / Л. Н. Баканова ; М-во культуры РФ, С.-Петерб.
гос. ин-т культуры. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2016. – 160 с.,
16 с. ил.

ISBN 978-5-94708-225-8

Сценической истории оперы Н. А. Римского-Корсакова по драме
А. Н. Островского «Снегурочка» в театрах Петербурга – Ленинграда
посвящена эта книга, реконструирующая практически неизвестные по-
становки мастеров отечественной режиссуры: О. О. Палечека (Мариин-
ский театр, 1898, 1905), А. А. Санина (Народный дом, 1910), И. М. Ла-
пицкого (Театр музыкальной драмы, 1914), В. Э. Мейерхольда (Ма-
риинский театр, 1917), П. С. Оленина (Мариинский театр, 1921),
Н. В. Смолича (Государственный академический Малый оперный
театр, 1928), А. Н. Киреева (Малый оперный театр, 1947).

УДК 792.54:782.1(=161.1)"18/19"

ББК 85.335.413(2=411.2)

ISBN 978-5-94708-225-8

© Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный
институт культуры», 2016

От автора

«Мечты манящей воплощеньем» назвал А. Н. Островский Снегурочку – героиню своей любимой драмы, которая стала любимой и для Н. А. Римского-Корсакова, написавшего одноименную оперу. А ее сценическая история – это полный экспериментов многолетний режиссерский поиск достойного воплощения «манящей мечты» (художественного идеала, эстетического и этического) на театральных подмостках.

Длительное время в отечественном искусствоведении господствовало мнение, что постановки «Снегурочки» конца XIX, середины XX в., большая часть из которых была незаслуженно забыта, явились лишь эмпирическими ступенями к созданию режиссерских опусов, составивших так называемый золотой фонд оперной классики. Отсутствие интереса театроведов к сценическим версиям «весенней сказки»¹, с ее отвлеченно-фантастическим, идейно-нейтральным сюжетом, было обусловлено якобы недостаточной актуальностью, второстепенностью ее роли в культурном процессе.

Предлагаемая вашему вниманию книга восстанавливает историю спектаклей «Снегурочки» в музыкальных театрах Петербурга – Ленинграда, где были созданы наиболее существенные для жизни произведения в искусстве интерпретации². Это работы выдающихся режиссеров,

¹ Подзаголовок драмы А. Н. Островского и оперы Н. А. Римского-Корсакова.

² Данная монография включает в себя в дополненном и доработанном виде материалы кандидатской диссертации Л. Н. Бакановой «„Снегурочка“ Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене XIX–XX веков: динамика режиссерских концепций», защищенной в СПбГАТИ в 2015 г., и опубликованных статей: «Мечты манящей воплощеньем»: к 130-летию создания оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова // Вестник СПбГУКИ. – 2011. – № 3 (8). – С. 88–94; Театр Музыкальной Драмы И. М. Лапидского: к 100-летию создания // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 1 (10). – С. 130–138; Народная «весенняя сказка» Н. В. Смолича // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. – 2012. – № 4. – С. 3–11; «Гимн Аполлону» Александра Санина: Постановка «Снегурочки» в петербургском Народном доме // Музыкальная жизнь. 2013. – № 4. – С. 76–78; «Снегурочка» И. И. Палечка: Начало отечественной оперной режиссуры // Научное мнение. – 2013. – № 12. – С. 135–138; Сценическая история «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова // Документирование театрального наследия: Международная научная конференция к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств. Доклады, сообщения, публикации. М.: «Новое издательство», 2013. – С. 313–323; «Весенний полет Снегурочки»: Постановка А. Киреева, Ленинградский малый оперный театр, 1947 год // Музыкальная академия. – 2014. – № 1. – С. 94–97; Феномен «Снегурочки» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова: философские контексты // Вестник СПбГУКИ. 2014. – № 1 (18). – С. 125–132; «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова: от модерна к постмодерну // От русского «Серебряного века» к «Новому Ренессансу»: Сборник материалов международного форума к 80-летию С. М. Слонимского (4–7 апреля 2012 г.). СПб.: Lennex Corp.; Edinburg, 2014. – С. 406–410; Забытая премьера. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова в постановке П. С. Оленина // Вестник СПбГИК. – 2015. – № 4. – С. 122–126.

чьи имена стали знаковыми для русской оперной сцены: О. О. Палечка (Мариинский театр, 1898, 1905), А. А. Санина (Народный дом, 1910), И. М. Лапицкого (ТМД, 1914), В. Э. Мейерхольда (Мариинский театр, 1917), П. С. Оленина (Мариинский театр, 1921), Н. В. Смолича (МАЛЕГОТ, 1928), А. Н. Киреева (Малый оперный театр, 1947). Каждый из них в многоплановости произведения находил близкий себе пласт: сказочную фантастику, лирическую поэзию, народно-обрядовую стихию. И именно эта многоплановость явилась благодатной почвой для творческого экспериментирования, поиска собственного стиля, режиссерских принципов и методов, имевших целью создание оперного спектакля, свободного от штампов, основанного на сценическом ансамбле и содержательном соединении всех компонентов музыкально-театрального зрелища.

Автором предпринята попытка с позиций современного музыкознания и театроведения проанализировать художественные и сценические особенности «Снегурочки» Островского – Римского-Корсакова, реконструировать на основе обнаруженных архивных документов и материалов периодической печати исторические оперные постановки как систему пространственных и временных связей, определив тип отношений и способ взаимодействия режиссера, дирижера, художника, актера и зрителя. Каждый спектакль рассмотрен в культурно-эстетическом контексте своего времени, сквозь призму становления отечественной режиссуры, оперной и драматической, что позволяет объективно определить место и значение петербургских постановок «весенней сказки» в истории русского музыкального театра и существенно расширить наши знания о векторах его развития.

Философско-эстетические основы и драматургические особенности «Снегурочки» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова

Столетие назад Б. В. Асафьев писал: «Хорошо исполнять „Снегурочку“ – невероятно трудно. И всегда, когда случается знакомиться с той или иной еще не виданной и не слышанной театральной интерпретацией ее, возникает вопрос: когда и в каком театре суждено будет исполнителям рассказать эту прелестную весеннюю сказку с такой же творческой силой и упоением жизнью, как рассказали Островский и Римский-Корсаков. „Снегурочка“ – откровение, и как литературное и как музыкальное произведение»¹. В этих словах заключена оценка оперы Н. А. Римского-Корсакова, созданной по пьесе А. Н. Островского, и названа одна из главных трудностей сценического воплощения этого литературно-музыкального опуса. «Снегурочка» не только сосредоточила в себе настроения, культурные тенденции, эстетические и этические позиции своего времени, но и явилась провозвестником новых художественных стилей и направлений.

По свидетельству К. А. Коровина, это «дивное произведение» было «интимной стороной души Островского»². И. И. Лапшин считал, что сюжет «весенней сказки» был адекватен натуре Римского-Корсакова³. Подобную мысль высказывал и И. Глебов (Б. В. Асафьев): «Очами тихой, кроткой Снегурочки-девушки смотрит великий композитор на мир и внимательно слушает и людские песни и музыку, что звучит в природе»⁴. Считал эту оперу своим лучшим произведением, творческим и душевным откровением, и сам Римский-Корсаков. После появления на свет «Садко», которого называли второй «Снегурочкой», композитор в ответ на поздравления друзей воскликнул: «Нет, господа, никогда не будет второй Снегурочки»⁵.

Та легкость, с которою драматург и композитор создали пьесу и оперу (Островский – за март 1873, Римский-Корсаков – за два с половиной летних месяца 1881 г.), свидетельствовали об их мировоззренческой и твор-

¹ Асафьев Б. В. «Снегурочка» в Большом театре // Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. С. 163.

² Коровин К. А. Константин Коровин вспоминает. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 56.

³ См.: Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков // Неизданный Иван Лапшин. С. 147.

⁴ Глебов И. (Асафьев Б. В.). «Снегурочка». Весенняя сказка. Оп. в 4 д., с прологом. Муз. Н. А. Римского-Корсакова // Программа (30 января 1921 г.). Пг.: 9-я Гос. тип., 1921. С. 9.

⁵ Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. С. 203.

ческой готовности. По мнению Т. К. Шах-Азизовой, «весенняя сказка» – одна из самых органических для драматурга пьес, «предопределенная всей его жизнью, склонностями, литературными и театральными занятиями»¹. Как признавался Римский-Корсаков, ему ни одно сочинение не давалось «с такой легкостью и скоростью, как „Снегурочка“»². Сын и биограф композитора отмечал, что «этот творческий жар отразился в необычайной стройности и во внутренней логике работы. Римский-Корсаков впоследствии сам не без удивления изучал и разбирал свою „Снегурочку“. В ней все так последовательно, музыкально связно и стройно. Творческое сознание работало здесь само, как природа, с безошибочной внутренней целесообразностью»³. И хотя для творческого метода композитора было характерно «гармоническое сочетание гениальной интуиции и вдохновенной работы ума»⁴, как выразился А. И. Кандинский, все же в «весенней сказке» интуитивное начало оказалось приоритетным. Подтверждением тому явилось то обстоятельство, что Римский-Корсаков начал сочинять музыку «Снегурочки», опережая написание либретто. Обычно он приступал к созданию оперы только после того, как был готов сценарий и продумана музыкально-драматургическая концепция.

В сфере образов и смыслов «весенней сказки» нашли отражение философско-эстетические воззрения времени: интерес к национальной истории и традициям, преклонение перед природой, культ красоты, любви, гармонии, явившиеся результатом поиска первооснов мира, приведшие к популярности пантеистических, языческих настроений и вызвавшие стремление к мифологическому, космическому обобщению. По мнению А. Ф. Некрыловой, «главное в сюжете пьесы и оперы – идея гармонии человека и природы, преклонение перед красотой окружающего мира и целесообразностью законов естественной жизни. Все это, по мысли многих представителей русской интеллигенции XIX в., когда-то было свойственно человеческому обществу и потеряно с приходом цивилизации западноевропейского, урбанического типа»⁵. Как пишет автор статьи, «сегодня видно, насколько сильна была в русском обществе ностальгия по „идеальному прошлому“ и насколько это опиралось на характерное для России стремление узнать свои корни, откуда что

¹ Шах-Азизова Т. К. Реальность и фантазия: «Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX века. С. 223.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 177.

³ Римский-Корсаков А. Н. Значение «Снегурочки» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова: Сборник статей. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 7.

⁴ Кандинский А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов. С. 92.

⁵ Некрылова А. Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки». С. 135.

„есть пошло“, понять и осмыслить себя сегодняшнего через свое прошлое – историческое и мифологическое, оздоровить и исправить современное общество через обращение к заветам старины седой»¹.

Эти тенденции были характерны не только для России. Так, Ф. Ницше обратился к образам греческой мифологии в поисках утраченной «мифической родины, мифического материнского лона»², утверждая, что основа немецкой культуры и ее грядущего возрождения – в аполлоническо-дионисийском творчестве древних греков. Р. Вагнер также проявлял глубокий интерес к мифу, «герои которого от природы сильны своей целостностью»³. По словам А. Ф. Лосева, «искание обобщенной человечности», отраженное в трактате 1851 г. «Обращение к моим друзьям», привело композитора «к родной немецкой старине, и прежде всего – к общенародному мифу о Зигфриде»⁴, и явилось основанием для собственного мифотворчества.

Однако современники Островского за сказочность не увидели актуальности «Снегурочки», глубины ее философии и психологизма. Драматурга обвиняли в бессмысленности пьесы, уходе от жизненных проблем, называли его поэтическое творение «каким-то фантастическим капризом, рафинированным от всяких реальных примесей»⁵, «чужеземным и современным продуктом, переряженным в русское платье»⁶. Но «Снегурочка» как бы подытоживала наблюдения и размышления Островского, заключенные в его исторических драмах, созданных до 1872 г. «Весенняя сказка» – мечта об идеальном миропорядке, об идеальном обществе, где равны пастух и царь, где важны законы любви и «обычай честные старины», где суд за нарушение верности суров, но не кровав. Этот идеал соответствовал народническим настроениям, когда реалии экономической, общественно-политической сфер вызвали стремление найти выход из возникающих противоречий в исконных началах русской жизни. Всеобщая «остуда» чувств вызвала в 1870-е гг. активное движение искусства к психологизму. А тема «горячего сердца», приносящего гибель от «огня любви», сближала Снегурочку с целым рядом героинь Островского – от Катерины в «Грозе» до Ларисы в «Бесприданнице».

«Мало понравилась»⁷ пьеса и Н. А. Римскому-Корсакову, в первый раз прочитавшему ее в 1874 г. Позже композитор в своей «Летописи»

¹ Там же.

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 181.

³ Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера (вступит. статья) // Вагнер Рихард. Избранные работы. С. 18.

⁴ Там же. С. 30.

⁵ Герце-Виноградский С. Очерки современной журналистики // Одесский вестник. 1873. № 212.

⁶ Чебышев-Дмитриев А. Заметки о русской журналистике // Биржевые ведомости. 1873. № 247.

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 172.

объяснял это непонимание приверженностью идеям 1860-х гг., «требованиям сюжетов из так называемой жизни», а затем – захватившим в 1870-е гг. увлечением «натурализмом Мусоргского»¹. Но, по замечанию А. А. Гозенпуда, «Снегурочка» и картины В. М. Васнецова на сказочные и былинные темы «знаменовали собой не отход от идей 60-х гг. и реализма, а открытие новых пластов в народной жизни и искусстве»². Римский-Корсаков, занявшись в 1870-х гг. новым для него делом – записыванием и составлением сборника «Сто русских народных песен» (1878), «увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен»³, что оказало, по собственному признанию композитора, огромное влияние на дальнейшую его деятельность. Вторично обратившись к «весенней сказке» зимой 1879/80 г., Римский-Корсаков «точно прозрел на ее удивительную красоту»: «Мне сразу захотелось писать оперу на этот удивительный сюжет, и по мере того как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более и более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу»⁴.

После «весенней сказки» пантеистические настроения главенствовали в творчестве Римского-Корсакова. «Оперы мои, – говорил композитор В. Ястребцову, – уже по самой сущности своей – самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспитывал это поклонение»⁵. По мнению А. В. Оссовского, это «любовное поклонение солнцу, славословие его красоте и непоколебимая вера в его торжество»⁶ отразились на всем творчестве композитора. Римский-Корсаков воспринимал окружающий мир как единое целое, что позволило ему, как выразился А. Ф. Лосев, в «нервную и растрепанно-импрессионистическую эпоху» создавать такие «изумительно-стройные образцы музыкального мироощущения»⁷. В «Снегурочке» явлена, по мнению философа, высшая

¹ Там же.

² Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX в. – 1873–1889. С. 251.

³ Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 127.

⁴ Там же. С. 172–173.

⁵ Цит. по: Лаппин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. С. 48.

⁶ Оссовский А. В. Н. А. Римский-Корсаков (некролог). С. 282.

⁷ Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916. № 251–252. № 251. С. 197.

степень гармонии личности с миром – так называемое «музыкальное ощущение любви и природы»¹, где нет «границ между космическим и реально-человеческим», где «уже достигнуто всеединство и достигнуто преобразование»². И. И. Лапшин, называя композитора «величайшим певцом вселенского чувства»³, утверждал, что космическое чувство слияния с природой проявляется во многих его произведениях, но «нигде оно не достигает такой цельности и полноты, как в „Снегурочке“, где вместе с нарастанием тепла оно нарастает непрерывно вплоть до самого патетического момента таяния Снегурочки, которое как бы символизирует симпатический, радостный порыв души к слиянию с космосом»⁴. Этот «язык „космического чувства“»⁵, как заметил И. Глебов (Б. В. Асафьев), композитор нашел в русской народной поэзии и музыке.

Анализируя истоки пантеизма А. Н. Островского и эволюцию религиозных мотивов в его произведениях, Т. В. Москвина пишет, со ссылкой на А. Р. Кугеля, о «восстании языческого духа» как одном из конфликтов творчества писателя. По мнению автора исследования, противопоставление христианства язычеству для Островского означало конфликт духовного с природным, с «жаждой жизни, воли, любви». Ярило-Солнце, как утверждает Москвина, это бог, в значительной мере сотворенный драматургом, «покровительствующий любви – молодой, горячей, страстной, земной любви, требующий ее от своих подданных властно и гневно». Островский любил природу, признавал ее власть, но, в отличие от Римского-Корсакова, остро чувствовал ее «неслиянность с человеком»⁶.

«Личным домыслом» писателя, по мнению другого исследователя – Ф. Д. Батюшкова, явилась «идея сделать Снегурку недоступной чувству любви, представить в ее образе олицетворение девственного целомудрия и невинности, приписать пробуждению чувств любви такую разрушительную силу, что от нее Снегурка должна неминуемо погибнуть – растаять». Это придавало, «на фоне несколько пессимистического мирозерцания», «особый смысл и значение»⁷ простонародной сказке и выводило ее за рамки заявленного жанра. Таким образом, драматург-

¹ Там же. № 252. С. 211.

² Там же. С. 216.

³ Лапшин И. И. Указ. соч. С. 48.

⁴ Там же. С. 51.

⁵ Глебов И. Римский-Корсаков. Опыт характеристики. С. 14.

⁶ Москвина Т. В. Бог в творчестве А. Н. Островского: Христос и Ярило: эволюция религиозных мотивов от «Семейной картины» до «Грозы». URL: <http://seance.ru> (дата обращения: 19.07.2016).

⁷ Цит. по: Капшин Н. П. «Снегурочка». Весенняя сказка в 4 д. с Прологом А. Н. Островского (Опыт изучения). С. 81.

бытописатель в «Снегурочке» встал «на путь поэтического мифотворчества и как бы создал новый миф в поэтическом образе»¹.

Созданная по срочному заказу для праздничных представлений на сцене Большого театра (в связи с ремонтом здания Малого театра) силами трех трупп – драматической, оперной и балетной, «Снегурочка» при первой своей постановке в 1873 г. не имела успеха и надолго исчезла с театрального горизонта. Причиной неудачи критики считали ее большую протяженность, несценичность, т. е. невозможность средствами театра передать «воздушную неуловимость <...> поэтического образа», его «прельщающую невообразимость»². К тому же привычная для таких постановок форма дивертисмента (музыкальные номера – за три недели! – сочинил П. И. Чайковский) мешала целостности спектакля. Первоначально задумав «Снегурочку» как феерию, в процессе работы над спектаклем Островский понял, что его пьеса переросла этот отмирающий жанр. Прав был А. Н. Веселовский, когда писал о «весенней сказке», что «средства ее чрезвычайно богаты. Они, приближаясь несколько к неоднократно обрисованному Вагнером идеалу драматического произведения, совмещают в себе и речи, и пение, и пляски...»³.

Римский-Корсаков, рассматривавший вагнеровское «совокупное произведение искусств» как «сочетание равноправных по своему значению в нем *поэзии и музыки*»⁴, предпочтение отдавал музыкальной составляющей, но при этом огромное внимание уделял литературному тексту. Не зря девять из пятнадцати опер созданы на его собственные либретто, а в остальных он явился соавтором. Композитор учел печальный опыт постановки пьесы и, заручившись разрешением Островского «воспользоваться его произведением как либретто с правом изменений и сокращений, какие для этого потребуются»⁵, несколько изменил текст сказки. При этом он, по мнению И. Мальцева, сохранил певучесть и ритм стихов оригинала, прекрасно передающих «музыкальность русской речи, красоту украшающих ее эпитетов, точность образных сравнений, мелодичных звукоподражаний, звукообразов», отчего «прекрасная драматическая поэма Островского только выиграла после обработки ее Римским-Корсаковым»⁶.

¹ Там же. С. 82.

² Чебышев-Дмитриев А. Заметки о русской журналистике.

³ Х. (Веселовский А. Н.). «Снегурочка» А. Н. Островского. Критика 70-х гг. // Зелинский В. А. Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. 2-е изд. Ч. 4. М.: Типо-литография В. Рихтер, 1904. С. 153.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Вагнер и Даргомыжский. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма. С. 145.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 173.

⁶ Мальцев И. «Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.: JL, 1928. С. 17.

Композитор отлично понимал, что спетый текст звучит медленнее произнесенного. Поэтому он опустил «ослабляющие впечатление длинноты описательного характера, местами вялые»¹, поменял многосложный стих (значительная часть сказки написана пятистопным ямбом), для того чтобы насытить речь героев живыми интонациями и приблизить к народно-песенной основе. Как заметила Е. А. Ручьевская, Римский-Корсаков сократил бытовые элементы (некоторых персонажей, сцены-перебранки, связанные с употреблением сниженного языка), свел до минимума социальную проблематику – «столкновение идеальной, чистой, наивной Снегурочки с низким бытом, обостряющее в пьесе мотив обиды и одиночества»², заменил некоторые реплики и диалоги на хоровые сцены (в опере двадцать пять процентов партитуры составляют хоры) и тем самым усилил эпическую, мифологическую сторону сюжета.

В своей незавершенной попытке тематического разбора «Снегурочки» (1905 г.) композитор разделил персонажей на группы: «мифические», олицетворявшие «вечные, периодически выступающие силы природы» (Дед-Мороз, Весна-Красна, Леший, Масляница); «полумифические-полуреальные» (Девушка Снегурочка, Лель-пастух, Царь Берендей); «лица реальные, родящиеся и умирающие» – «деятели драмы» (Мизгирь, Купава, Бобыль, Бобылиха); «лица дополнительные, деятели чисто бытовые» (Бермята, бирючи, отрок)³; «берендейский народ обоего пола»; «представители бытовые» (слепые гуслары, пастухи, гудочники, волинщики, скomorохи). В этом списке даже птицы и цветы, названные «представителями природы», чьи номера в опере нередко воспринимались как вставные, утяжеляющие действие, виделись композитору «вещными» и поэтому «поющими человеческими голосами и на человеческом языке». И над всеми многочисленными существами реально-сказочного мира «незримо царит высшее божество Ярило-солнце – творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях»⁴. Судя по описанию, особый интерес для композитора представляла вторая группа действующих лиц – группа образов-символов. Это Снегурочка, «преlestная, но холодная, выросшая в глухом лесу, но попавшая в людскую среду; согреть зародившимся в ней чувством любви, лучами жгучими Ярилы-солнца, она тает и исчезает бесследно». Царь Берендей – «отец своего народа, как бы олицетворение какого-то мудрого образа правления, повидимому, вечно управлял и будет управлять своим бесхитростно уст-

¹ Там же.

² Ручьевская Е. А. Руслан Глинка. Тристан Вагнера. Снегурочка Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. С. 228.

³ Римский-Корсаков Н. А. Снегурочка – весенняя сказка (Тематический разбор). С. 182.

⁴ Там же. С. 183.

роенным государством». Пастух Лель – «певец любовных песен и покоритель сердец женской половины берендейского царства, как олицетворение вечного искусства музыки, по-видимому, вечно пребывал и будет пребывать в прекрасной и мирной стране берендеев»¹.

По мнению И. И. Лапшина, эти персонажи были дороги композитору как воплощение преобразующей силы искусства. Снегурочка – один из многочисленных образов-символов (таких как Млада, Панночка, Волхова, Царевна-Лебедь, Кашеевна, Шемаханская царица), выражающих «стремление художника представить в поэтическом образе то вечно-женственное начало, ту Мировую Душу, которая чувствовалась музыкантом как творческая сила, одушевляющая мир и человечество»². Певец-поэт Лель, наряду с Левко и Садко, играет важную роль «поэтического лейтмотива»³ в творчестве Римского-Корсакова. Да и в царстве Берендеев, помимо его мудрости, самым притягательным для композитора явился талант «художника-живописца»⁴. Эти действующие лица – не столько реальные или сказочные персонажи, сколько носители мифологической идеи.

А. Ф. Некрылова определяет сюжет «Снегурочки» как «древний календарный миф, насыщенный позднейшими текстами обрядового, песенного, эпического содержания, сохранившими если не целиком, то частично черты архаического взгляда на мир, на место и роль человека в космоприродном универсуме»⁵. Жизненный уклад берендеев представлен Римским-Корсаковым как цепь праздников и обрядов, как яркое, постоянно меняющееся действие, насыщенное, по словам Асафьева, «заговорами, заклинаниями, заклетами, подражаниями таинственным зовам и голосам природы; причитаниями, плачами, духовными стихами, былинным сказом, плясовой и игровой песнью; хороводами, колядками, скоморошскими выходками; наигрышами, запевками, переводами и переборами»⁶. Не зря Некрылова называет «весеннюю сказку» «своеобразным гимном русскому фольклору»⁷.

Собственно говоря, перед нами разворачивается непрерывный обряд заклинания природы – от проводов Масленицы до встречи Ярилы-Солнца, который непосредственно связан с темой жертвоприношения. Некрылова указывает на «пронизанность» «Снегурочки» темой жертвы «ради высшего блага, мотивами очищения и преображения через смерть,

¹ Там же. С. 182–183.

² Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. С. 186.

³ Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. С. 188.

⁴ Там же.

⁵ Некрылова А. Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки». С. 134.

⁶ Глебов И. (Асафьев Б. В.). Римский-Корсаков. Опыт характеристики. С. 14.

⁷ Некрылова А. Ф. Указ. соч. С. 134.

уничтожение»¹. Тема жертвоприношения, искупления была одной из ведущих в философии и искусстве XIX в., особенно в эстетике романтизма. Как заметил Лосев, идея самоотречения, или «самоотдания»², выражена практически во всех драмах Вагнера. Ницше признавал за дионисическими оргиями греков «значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления»³.

В творчестве русского ницшеанца Ф. М. Достоевского, к коим его причислил Л. И. Шестов⁴, статус жертвы, по мнению Е. Я. Курганова, «это очень высокий статус, что в романе *Идиот* ощущается особенно остро»⁵. Запись из подготовительных материалов к этому роману – «Мир красотой спасется. Два образчика красоты» [Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 9. С. 222] – исследователь трактовал следующим образом: «Есть два образчика красоты, но мир может спасти лишь красота, отданная в жертву, причем, мир еще должен принять эту жертву – он ведь может и не принять»⁶.

В «весенней сказке», где, по Лосеву, «всякое стремление и всякое действие совершается <...> только в пределах уже существующего царства красоты»⁷, именно красота, идеальным воплощением которой является главная героиня, приносится в жертву. «Снегурочка» – это большой жертвенный ритуал, и, выражаясь словами Курганова, «все, кто оказались втянуты в него, образуют своего рода хоровод, разветвленную и динамичную структуру, и при этом у каждого <...> своя роль, своя особая функция»⁸.

Но если концепция Островского заключалась в утверждении справедливости законов природы (гибель героини была неминуема, так как восстанавливала природное равновесие), то акцент в опере сделан на утверждении правомерности страстного стремления дочери Мороза и Весны любить и, следовательно, стать человеком. Поэтому кульминацией оперы является последнее ариозо Снегурочки «Люблю и таю...», отодвигающее на второй план торжественный апофеоз финала – прославление Ярилы-Солнца. И становится «жалко Снегурочки, жалко минувшей весны с ее нежными зорями, тихим светом вечерним и скромными белыми ланды-

¹ Там же. С. 135.

² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. С. 25.

³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. С. 51.

⁴ См.: Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии). М.: АСТ Хранитель, 2007. 220 с.

⁵ Курганов Е. Я. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Опыт прочтения. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2001. С. 16.

⁶ Там же. С. 17.

⁷ Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы. № 251. С. 198.

⁸ Курганов Е. Я. Указ. соч. С. 17.

шами»¹. Прощальная реплика главной героини определенно выражает вагнеровскую идею «слияния любви и смерти»². А с любовным напитком, изображенным в «Тристане и Изольде», пожалуй, можно сравнить веночек, подаренный Снегурочке матерью-Весной. Получив его, героиня испытывает те же ощущения «свободы, блаженства, наслаждения, смерти и фаталистической предопределенности»³, что и Изольда у Вагнера.

«Философски-осмысленное артистическое отношение к мифу»⁴, а также стремление к полному слиянию музыки и текста привели Римского-Корсакова, подобно Вагнеру, к поиску новых сценических средств и созданию музыкальной драмы, основанной на синтезе искусств. Однако вагнеровский опыт во многом ему был чужд. Римский-Корсаков не верил в равноценность участия разных видов искусств в создании «*gesamtkunstwerk*», считая, что «на долю зодчества, ваяния и живописи достается сравнительно второстепенная роль, ибо ни то, ни другое, ни третье не проявляется в совокупном произведении искусств свободно, в чистом виде, но лишь в качестве сценическо-декоративного искусства в связи с физикой, механикой и химией»⁵. В его театральной концепции краеугольным камнем была музыка, в которой он сумел найти образы, как писал А. А. Гозенпуд, «достойные вдохновившего их оригинала, и тем самым расширил границы и возможности оперного искусства»⁶. К декорационной части в момент создания «Снегурочки» у Римского-Корсакова было, по утверждению Н. В. Гиляровской, «безразличное»⁷ отношение, хотя и образная сфера оперы, и ее музыкальная ткань не только предполагали, но и требовали комплексного сценического воплощения, основанного на взаимопроникновении искусств.

Римский-Корсаков называл оперы Вагнера «словесно-драматическими произведениями с сопровождением музыки»⁸, считая недостатком отсутствие в них хоров, ансамблей, а также «архитектонических форм и музыкальной логики ходообразного построения»⁹. Оставив в «Снегурочке»

¹ Асафьев Б. В. «Снегурочка» (Весенняя сказка) // Асафьев Б. В. Об опере. С. 170.

² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. С. 42.

³ Там же. С. 47.

⁴ Лаппин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. С. 193.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Вагнер и Даргомыжский. С. 145.

⁶ Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова. С. 212.

⁷ Гиляровская Н. В. Римский-Корсаков и художники // Римский-Корсаков: исследования, материалы, письма: в 2 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. Т. 2. С. 266.

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Вагнер и Даргомыжский. С. 163.

⁹ Там же. С. 162.

номерную структуру в качестве «архитектонической» основы, композитор добился сквозного действия путем широкого применения «руководящих мотивов»¹ (лейтмотивов), также сближавшего его с великим оперным реформатором, но используемого, в отличие от Вагнера, не только в оркестровой ткани, но и в вокальных партиях. Благодаря непрерывному тематическому развитию, отражающему психологическую трансформацию героев, а также «подводному течению», выраженному в «тяге к солнцу, свету, теплу – животворному для людей, губительному для дочери Мороза и Весны и все же притягательному для Снегурочки»², «несценичная» «весенняя сказка» Островского преобразилась в музыкальную драму.

Самым ярким примером сквозного музыкально-психологического развития, выраженного в «цепи законченных состояний (музыкальных номеров)»³, явился, по мнению А. И. Кандинского, образ главной героини. Путь одушевления, «очеловечения» Снегурочки определил драматургию оперы. Ее музыкальная характеристика сосредоточена не на активном физическом действии, а на внутренней линии переживаний. «В соответствии с общим лирико-эпическим складом оперы и характером самого действующего лица (Снегурочка – нежная, мягкая, застенчивая натура) изображение внутренней жизни героини дается композитором без резких контрастов, путем раскрытия отдельных устойчивых душевных состояний и отображения лишь самых важных, узловых моментов движения образа»⁴. Это определение зафиксировало характерные черты драматургии и театрального видения композитора: лирико-эпический склад мышления, сдержанность, уравновешенность общего действия, спокойное чередование эпизодов, отсутствие острых столкновений, отказ от внешнего драматизма и эффектов, сосредоточение на внутренней жизни героев.

«Снегурочка», как и другие оперы Римского-Корсакова, представляет собой многоплановую композицию, где лирические линии отдельных действующих лиц, построенные на психологической разработке, органически переплетаются с музыкальными картинами природы и народного обрядового быта. По мнению Кандинского, подобное стремление к «многостороннему воплощению сюжета»⁵ основано на приверженности Римского-Корсакова к русскому реалистическому искусству. Несмотря на усиленную попытку Д. Б. Кабалецкого опровергнуть «легенду» о том, что композитор «примкнул к антиреалистическим направлениям в

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 181.

² Гозенпуд А. А. Указ. соч. С. 155.

³ Кандинский А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов. С. 97.

⁴ Там же. С. 86.

⁵ Там же. С. 80.

музыке и явился чуть ли не основоположником русского музыкального модернизма»¹, все же специфика содержания, настроений, чувствований и образов «Снегурочки» неопровержимо доказывает близость взглядов Римского-Корсакова эстетике театра символизма в эпоху модерна. Это и тема весны, связанная с пробуждением, обновлением, и роковое предчувствие гибели, и любовное томление, превращающееся, как выразился М. Л. Мугинштейн, в «языческий гимн эросу»². Образы «Снегурочки», по утверждению Лосева, это «не типы, а символы, и как таковые они всегда говорят нам об общем»³. Декоративности модерна созвучен инструментальный стиль автора «весенней сказки», названный Асафьевым «орнаментально-красочным»⁴. И. А. Скворцова, рассматривая стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова, в качестве типологической черты русского музыкального модерна, проявившейся в позднем творчестве композитора, назвала «особое ощущение времени», а именно – «тяготение к статике»⁵. И привела слова А. Н. Скрябина: «Музыка завораживает время, может его вовсе остановить»⁶. Музыка Римского-Корсакова, как заметил Асафьев, так претворила сказку Островского, что «*приостановила* естественное *тяготение* действия к солнцу, заменив его столь дивным *пребыванием* в мире *вечно желанной весенности*»⁷: действие в опере, в отличие от драмы, разворачивается в весенние месяцы, лишь финал захватывает самое начало лета. Популярная на рубеже XIX–XX вв. синестезия сказалась в хрупкой, прозрачной оркестровке «Снегурочки», в «звукосозерцании»⁸, передающем дрожание воздуха, пение птиц, благоухание цветов; в широком использовании тонально-цветовой палитры (как известно, Римскому-Корсакову был присущ цветовой слух – хромоскопия). Рассматривая «весеннюю сказку» с точки зрения этого особого способа чувственного переживания, Лосев находил в музыке оперы «скульптурность, живописность, архитектурность»⁹.

По словам Мугинштейна, «свет „Снегурочки“ озаряет закат романтизма, а льющаяся красота зовет к модерну „Мира искусства“»¹⁰. Такой

¹ Кабалевский Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм (Против модернистской легенды о Римском-Корсакове). С. 19.

² Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1851–1900. С. 261.

³ Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы. № 252. С. 214.

⁴ Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков. 1844–1944. С. 224.

⁵ Скворцова И. А. Новые стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова. Стиль модерн. С. 172.

⁶ Там же. С. 173.

⁷ Асафьев Б. В. «Снегурочка» (Весенняя сказка). С. 171.

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Снегурочка – весенняя сказка (Тематический разбор). С. 200.

⁹ Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы. № 251. С. 202.

¹⁰ Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. С. 262.

объем стилевых тенденций и сценических возможностей «Снегурочки» обусловлен самим ее содержанием. Главная героиня, внося разлад в гармоничное сосуществование двух миров – природно-фантастического и реального народно-бытового, является одновременно символом их единения, стирает хрупкую грань между ними. Берендеи поклоняются природе как источнику чудес, Снегурочку же покорило чудо народного искусства – «людские песни», рожденные теплом человеческой любви. И музыкальная драматургия оперы построена на постоянном балансировании между фантастикой и реальностью, между «очеловеченной» природой и утопическим миропорядком страны берендеев. А. Н. Римский-Корсаков назвал «Снегурочку» «единственным в своем роде примером слияния в одном образе поэтической мечты и реальности»¹.

Сочинив «Снегурочку», Н. А. Римский-Корсаков почувствовал себя «созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»². Но лишь десять лет спустя в своем обращении «К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения» он изложил свое видение этого жанра: «Усилиями Рихарда Вагнера и многих других композиторов, как западно-европейских, так и русских, опера давно уже перестала быть концертом в костюмах, представляющим собою ряд отдельных певучих номеров, связанных никому не нужными речитативами. <...> Речитативные сцены, обрисовка характеров и положений выдвинулись на первый план на равных с широкой мелодией и *bel canto*. Всякое современное либретто непременно уже имеет некоторую литературную ценность»³. При первом появлении «Снегурочки» на оперной сцене в дорежиссерскую эпоху эти слова не могли быть в полной мере восприняты театром, так же как не была понята и оценена глубина смыслов, подтекстов, стилистики музыкальной драмы Римского-Корсакова, ставящей перед создателями спектаклей сложные задачи.

¹ Римский-Корсаков А. Н. Значение «Снегурочки» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. С. 6.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 183.

³ Римский-Корсаков Н. А. К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения и посетителям Мариинского театра // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). С. 171.

Премьера 1882 года

Премьера «Снегурочки» прошла 29 января 1882 г. «Весенняя сказка» оказалась единственной новой постановкой на сцене Мариинского театра в сезоне 1881–1882 гг. и первым оперным спектаклем при И. А. Всеволожском, сменившем на посту директора императорских театров барона Кистера, который относился, по свидетельству Э. Ф. Направника, «вполне безразлично к судьбе Русской оперы»¹. Вступивший же в 1881 г. на престол Александр III, наоборот, любил все русское. При Всеволожском (1881–1889) «неожиданно настала блестящая, роскошнейшая эра развития императорских театров, а в особенности Русской оперы»². При покровительстве государя новый директор, не стесняясь в средствах, энергично принялся за преобразования, в результате чего оркестр Мариинского театра был увеличен «почти вдвое, хор – на одну треть, цифра солистов дошла до 60 человек, роскошь даже для императорских театров неуместная; обстановки отличались знанием, изяществом, богатством и прочими достоинствами»³.

Но при всех положительных изменениях нового периода в работе Мариинского театра наблюдалась несогласованность и отсутствие художественного организующего центра. Римский-Корсаков, столкнувшийся с этой ситуацией при постановке «Снегурочки», писал: «Декоративная, костюмерная, режиссерская и музыкальная части в императорской русской опере идут врозь, и нет в дирекции лица, которое бы все это объединяло <...> Когда наступает время постановки оперы и приведения всего к одному знаменателю, – оказывается, что рассчитывать на многое не приходится...»⁴.

Художественно-концептуальной частью занимался Всеволожский, поскольку в обязанности режиссера в тот период входило лишь управление артистами хора и массовки. Как отмечал в своей «Летописи» композитор, «Снегурочка» была включена в репертуар новым директором императорских театров «с очевидным намерением последнего блеснуть на первых порах своего управления хорошей постановкой»⁵. По утверждению В. А. Теляковского, Всеволожский к русскому репертуару был «довольно индифферентен. Новую русскую музыку, так называемых „кучкистов“, недолюбливал, а про оперы эти, начиная с опер Н. Римского-Корсакова, говорил, что это ща-моль»⁶. Будучи светски образованным

¹ Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. С. 180.

² Там же. С. 189.

³ Там же.

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 235.

⁵ Там же. С. 187.

⁶ Цит. по: Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. С. 186.

человеком, свободно говорившим на разных языках, он отдавал предпочтение французскому театру и особенно балету.

Тем не менее, увлекшись фантастикой «весенней сказки», Всеволожский решил поставить оперу в жанре господствовавшей в то время волшебной феерии с использованием типичных приемов эклектики. Спектакль отличался пышностью декораций и театральными эффектами, на что щедро потратили, по разным сведениям, от 30 000 до 40 000 рублей, много реквизита выписали из Парижа. Свидетель этого события С. Ф. Светлов писал: «Представление „Снегурочки“ было замечательно по роскошной, не виданной петербуржцами обстановке»¹. А И. Ф. Тюменев, ученик Н. А. Римского-Корсакова, оценивая качество оформления спектакля, отметил, что специально написанные декорации «не совсем соответствовали общей роскоши постановки. Улица в слободе и дворец царя Берендея, работы М. А. Шишкова, были хороши, но пейзажные декорации, писанные стариком М. И. Бочаровым, оказались какими-то общими местами, дюжинными и ординарными. Невольно приходил в голову вопрос: зачем было писать заново столь слабые и неинтересные вещи, если точно такие же, а может быть, и лучшие декорации легко можно было собрать из старого материала?»².

Новые костюмы, особенно женские, по мнению Светлова, «были восхитительны»³. Эклектика их стилизового решения после «жалких, подбритых из старья постановок времен барона Кистера»⁴ не вызвала отрицательной оценки зрителей. Автор эскизов М. К. Клодт одел героев Древней Руси в экзотические наряды скифов, скопированные с ваз в Эрмитаже. Как писал А. А. Гозенпуд, в «Снегурочке» появились «персонажи в кафтанах с узкими и длинными рукавами, в узких штанах, мягкой обуви и остроконечных скифских шапках»⁵. При этом некоторые действующие лица выступали в греческих туниках, другие же «щеголяли в средневековых костюмах»⁶. Женские платья напоминали бальные, словно героини оперы «принимали участие в костюмированном вечере»⁷. В изобилии присутствовали венки из роз на головах практически всех действующих лиц, на одеждах – гирлянды и шлейфы.

¹ Светлов С. Ф. Театральный дневник // Бирюч Петроградских Гос. театров. 1919. Июнь – август. С. 74.

² Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / Публикация М. О. Янковского // Римский-Корсаков: исследования, материалы, письма. Т. 2. С. 194.

³ Светлов С. Ф. Указ. соч. С. 74.

⁴ Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. С. 187.

⁵ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 261.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 262.

Традиционно неотъемлемой частью оперных спектаклей являлись хореографические номера, подчеркивающие развлекательный характер представления. Балет, который «больше других видов зрелищ включал в себя элементы условности и казался наиболее подходящим образцом для оперы-сказки»¹, должен был, по мнению Всеволожского, усилить фееричность «Снегурочки». В танцах, поставленных А. Н. Богдановым, кроме воспитанниц балетного училища, участвовали артисты кордебалета и «выдающиеся силы того времени»². В пляску скоморохов были введены «дополнительные персонажи – Хмель (Ф. И. Кшесинский), Хмелиха, которую вплоть до 1905 г. бессменно исполняла М. М. Петипа, Лиса, Медведь, исполнявший, между прочим, П. А. Гердт»³. Несмотря на то, что танец Хмеля и Хмелихи получился «очень недурен» и Петипа «танцевала очень мило и грациозно»⁴, а «танец птиц был поставлен широко»⁵, все же, по оценке Светлова, хореографические номера в «Снегурочке» выглядели «преотвратительно»: «Богданов очень плохой балетмейстер: он вечно проваливается со своими танцами. Он, по-видимому, не имеет фантазии и вкуса, вследствие чего и танцы его являются какими-то сухими, бесцветными»⁶. Об отсутствии у хореографа ясного представления о стиле и характере музыки Римского-Корсакова свидетельствовал тот факт, что Петипа больше походила «на греческую вакханку, чем на русскую Хмелиху. Но это вина не ее, а Богданова»⁷. И все же именно балетные номера, занимавшие существенное место в опере, повлияли на то, что «Снегурочка» осталась в репертуаре императорского театра.

Приоритетная для Римского-Корсакова музыкальная часть, по мнению критиков, оказалась на высоте. Специально к постановке «Снегурочки» для расширения оркестра наняли 10 музыкантов из Морского училища⁸. Пресса после премьеры хвалила капельмейстера Э. Ф. Направника, «прекрасную звучность оркестра, идеальную ровность строя, слаженность инструментального и хорового ансамбля»⁹. Э. А. Старк в статье 1915 г. так отзывался о музыкальном руководителе театра: «В деле художественной обработки оперного зрелища, даже когда на сцене ца-

¹ А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.-Л., 1928. С. 19.

² Там же. С. 20.

³ Там же.

⁴ Светлов С. Ф. Театральный дневник. С. 75.

⁵ А. Б. Указ. соч. С. 20.

⁶ Светлов С. Ф. Указ. соч. С. 75.

⁷ Там же.

⁸ См.: О найме 10 музыкантов из Морского училища для игры в опере «Снегурочка» и «Вражья сила» // РГИА. Ф. 497. Оп. 2 (97/1211). Ед. хр. № 24735.

⁹ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 262.

рила совершеннейшая пошлость, оркестр находился на должной высоте художественных требований, творя законченную, возвышенную музыкальную красоту»¹.

Римский-Корсаков, отмечая «опытный и отличный оркестр», дирижера, пользовавшегося «величайшим авторитетом у публики и музыкантов», сокрушался, что опера его в Мариинском театре «шла сухо и мертво, с казенно-скоренькими темпами при отвратительных купюрах». Композитора не устроили в исполнении Направника «подчас невозможно скорые темпы, метрономическая ровность, отсутствие всякой мягкости и округленности в переменах темпов и, в конце концов, отсутствие художественности исполнения»². Еще при первом знакомстве с партитурой «Снегурочки» Направник сказал, что опера, из-за отсутствия драмы, успеха иметь не будет. Опытный дирижер не мог понять, «почему автор увлекся этой сказкой, не только мало соответствующей требованиям сцены, но и не отличающейся особенным содержанием и типичностью действующих лиц», оправдывая это лишь композиторской индивидуальностью, «которая не способна создавать сильно драматические сцены или увлекаться кипучими человеческими страстями»³. Критикуя наивность, безжизненность, несценичность либретто и монотонность музыки, Направник выдвинул неперемнным условием ее значительное сокращение. Композитору, которому в первый раз в жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах, удалось отстоять исполнение оперы целиком только на трех первых представлениях.

Впоследствии дирижер пересмотрел свое отношение к «Снегурочке» и считал ее лучшей из поставленных на Мариинской сцене опер композитора: «Более подходящего сюжета для таланта автора нельзя было выбрать. В сказочном мире заключается его главная сила и мастерство. В сюжете „Снегурочки“ нет людей с их страстями, увлечениями, пороками и прочее, а есть царство Берендеев, царство сказочное, в котором автор чувствует себя точно в родной стихии. Всевозможные оркестровые краски, необходимые в сказочном мире, в его полной власти. Вот секрет, почему „Снегурочка“, несмотря на свою наивность в сценическом отношении, удачнее и цельнее других опер автора, имеет выдающийся успех и сделалась репертуарной. Есть в ней один недостаток – некоторые длинноты, которые повели к ссоре и к прекращению установившихся доброжелательных обоюдных отношений. Опера продолжалась четыре с половиной

¹ Старк Э. Художественные постановки в опере // Аполлон. 1915. № 4–5 (апрель-май). С. 61.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 241.

³ Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Л.: Музгиз, 1959. С. 66.

часа, и дирекция требовала некоторых сокращений, на которые автор ни за что не соглашался. Их пришлось сделать мне»¹.

Артисты, по признанию Римского-Корсакова, «все пели охотно»². Некоторым удалось создать неординарные образы, об актерском же ансамбле в то время речь не шла. Лель в исполнении А. А. Бичуриной казался «олицетворением страсти», а для М. А. Славиной главными качествами в этом образе являлись «простодушие, наивность и сердечность»³. Н. А. Фриде «прекрасно олицетворяла Весну. Благодаря своему ровному красивому голосу, умному музыкальному исполнению она положительно выдвинула эту роль вперед»⁴. Несмотря на преувеличенную дряхлость, Берендей М. Д. Васильева III отличался «поэтичностью вокального исполнения»⁵. И. П. Прянишников создал убедительный образ Мизгирия, «страстного и неукротимого в своих желаниях человека»⁶. Исполнительницам партии Снегурочки роль давалась сложнее. Ф. Н. Велинской, обладательнице «сильного и чистого сопрано» и «превосходной»⁷ дикции, не хватило «понимания роли, тонкости и изящества исполнения»⁸. Сменившая ее на третьем представлении В. И. Рааб «правильно поняла общие типичные черты изображаемого ею лица и строго обдуманно подчинила этим общим чертам все отдельные детали, выдержав характер роли от начала до конца»⁹. Но ни той, ни другой не удалось передать процесс сложного внутреннего преображения героини.

Режиссер спектакля Г. П. Кондратьев, в прошлом прекрасный певец (бас), а с 1872 г. главный режиссер Мариинского театра, уделил внимание лишь эффектным номерам (проводам масленицы и сцене в заповедном лесу). Его работа, по мнению Светлова, оказалась «из рук вон плоха»: «Пора бы было сменить режиссера и назначить на его место более опытного и сведущего в искусстве человека»¹⁰. Описывая спектакль «Рогнеда», состоявшийся 28 апреля, Светлов вновь упомянул Кондратьева, сделавшегося к тому моменту «притчей во языцех, мишенью газетных насмешек и олицетворением упряма, забравшегося на Парнас»¹¹. В публике «раздавались крики: „Долой Кондратьева!“». Но ведь Кондра-

¹ Цит. по: Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. С. 201.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 190.

³ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 263.

⁴ Кругликов С. «Снегурочка» // Музыкальное обозрение. 1885. № 11. С. 85.

⁵ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 263.

⁶ Там же.

⁷ Светлов С. Ф. Театральный дневник. С. 74.

⁸ Гозенпуд А. А. Указ. соч. С. 263.

⁹ Соловьев Н. «Снегурочка», опера Римского-Корсакова // СПб ведомости. 1882. № 36.

¹⁰ Светлов С. Ф. Указ. соч. С. 75.

¹¹ Там же. С. 80.

тьеву все это точно стене горюх. И, наверно, он останется и будет безобразничать в русской опере»¹.

И все же, несмотря на «нерасположение публики к радикальной партии, к которой принадлежит Римский-Корсаков»², на то, что в «Снегурочке» «не было „сценических эффектов“, декорации, художественность которых в этом произведении была обязательной, оказались посредственными, режиссерская и балетная части плохи, выдержанности стиля постановки вовсе не было»³, а актерская игра не всегда соответствовала замыслу композитора, опера постепенно завоевывала сердца слушателей. И если первые спектакли не встретили понимания, то более поздние представления, по свидетельству прессы 1885 г., «шли при совершенно полном театре и вызывали самые горячие одобрения»⁴. Слушатели постепенно осознали, что «Снегурочка» – «одно из высокохудожественных произведений последнего времени, полное чудеснейших музыкальных красот, которые нельзя оценить с первого раза»⁵. Однако к 1890-м гг. «весенняя сказка», которая, по оценке В. В. Стасова, «была в таких крупных размерах совершенна» и «представляла такие капитальные качества»⁶, исчезла из репертуара Марининского театра, поскольку требовала кардинально нового подхода к постановке.

¹ Светлов С. Ф. Театральный дневник. С. 81.

² Там же. С. 71.

³ Яковлев В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. Т. 2. Русские композиторы. М.: Советский композитор, 1971. С. 232.

⁴ «Снегурочка» // Искусство. 1885. № 2. С. 22.

⁵ Там же.

⁶ Стасов В. В. «Двадцать пять лет русского искусства». Цит. по кн.: Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. С. 366.

Начало русской оперной режиссуры: версии О. О. Палечека 1898 и 1905 годов (Марининский театр)

К середине 1890-х гг. назрела необходимость осмыслить музыкальные, образные и смысловые подтексты «весенней сказки», что и сделал Н. Ф. Финдейзен в своей статье «Тематизм оперы „Снегурочка“ Н. А. Римского-Корсакова»¹. Видимо, эта попытка искусствоведческого анализа, а также возобновление (1896) реформаторской постановки «весенней сказки» С. И. Мамонтова 1885 г., спектакль Большого театра (1893) и триумфальные гастроли Московской частной оперы в Санкт-Петербурге (1898) подготовили почву для возобновления оперы на Марининской сцене, но с новыми декорациями, исполнителями и режиссером – О. О. Палечекком.

«Снегурочка» Мамонтова знаменовала собой открытие не только Частной оперы, но и новой эры в истории музыкального театра. Соавтором спектакля можно по праву счесть В. М. Васнецова, который стремился средствами декорационной живописи истолковать музыку и создать, как выразилась В. П. Россихина, ту «органическую среду, в которой протекала жизнь актера на сцене»². По словам очевидца этого «воистину художественного праздника» В. П. Шкафера, «поэтическое произведение А. Н. Островского, так искренно и глубоко прочувствованное Н. А. Римским-Корсаковым, мастерски вылившееся в звуках его палитры, в холстах, красках и кистях В. М. Васнецова, получило совершенную гармонию, где слова, звуки, краски, все слилось воедино»³. Художник, впервые в отечественном театре, в своем оформлении соединил поэтический мир русских сказок и традиции народного творчества. Сценографические находки в «Снегурочке» явились стимулом к творческому поиску сначала для К. А. Коровина и А. Я. Головина, затем для художников «Мира искусства», которые подхватили воплощенный Васнецовым принцип отношения к спектаклю как к единому художественному целому.

Корреспонденты писали, что «в режиссерском отношении опера поставлена почти, можно сказать, образцово; такой постановке можно учиться»⁴. Добываясь красоты и синтеза искусств, Мамонтов выстраивал массовые эпизоды, проявляя глубокие знания народных обрядов и большую фантазию. Поэтому и остались в памяти зрителей «могучие ансам-

¹ Русская музыкальная газета. 1894. № 6–11.

² Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. М.: Музыка, 1985. С. 60.

³ Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Л.: Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. С. 132, 133.

⁴ «О Снегурочке» // Театр и жизнь. 1885. № 178.

бли и хоры», «веселые игрища и пестрые хороводы»¹. Постановочное решение массовых сцен в «Снегурочке» позже оказало влияние на режиссуру не только Московского Художественного, но и императорского театра.

После премьеры «весенней сказки» в Большом театре в 1893 г. (режиссер А. И. Барцал), где, по свидетельству композитора, в музыкальном отношении опера «пошла прекрасно»², но художественное оформление оказалось «слабее и проще петербургской; заведующие частями не спелись так же, как и в Петербурге»³, стала очевидной невозможность восприятия «Снегурочки», поставленной в закостенелых традициях императорской сцены.

В 1894 г. Н. Ф. Финдейзен в статье «Тематизм оперы „Снегурочка“ Н. А. Римского-Корсакова» писал: «К сожалению, далеко не все русские музыканты и еще меньшая часть публики знают и вполне понимают это глубоко поэтическое русское создание, и, быть может, одной из причин, благодаря которым задерживается в настоящее время распространение „Снегурочки“ (кроме полнейшего игнорирования ее со стороны театральных управлений и известной части музыкальной критики) служит отсутствие не только полного, беспристрастного разбора оперы, но и вспомогательного руководства, для справедливой оценки этой особенности оперы Римского-Корсакова – ее тематизма»⁴.

Проследивая по действиям развитие лейтмотивов, Финдейзен дал подробные характеристики героев. По его утверждению, в разработке партий Римский-Корсаков пошел гораздо дальше Вагнера. Композитор «художественно развил поэтический образ Снегурочки и в ее лице охарактеризовал главнейшие изгибы своей драмы». Этот «глубоко русский» музыкальный тип представлял собой «совокупность многих и разнообразных сторон характера живого человека», составлявших «одно художественное целое»⁵. Автор статьи провел параллель между Купавой, «страстной, горячей, стремительной» и «обладающим такою же натурой»⁶ Мизгирем; раскрыл глубокий смысл образа царя Берендея, «художника – и в душе, и даже на деле», «великого поклонника свободы и красоты и, в этом, достойного покровителя культа бога Ярилы»⁷.

¹ «Снегурочка» Римского-Корсакова // Новости. 1885. № 273.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 241.

³ Там же С. 240.

⁴ Финдейзен Н. Ф. Тематизм оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1894. № 6. С. 121.

⁵ Там же. С. 123–124.

⁶ Там же. № 9. С. 180.

⁷ Там же. С. 181.

Финдейзену подтекстом произведения виделась «мифическая борьба»¹ между Морозом и Солнцем, между тьмой и светом, поэтому жанр оперы он определил как музыкальную драму, в которой «красной нитью проходят <...> все перипетии внутренней трагедии Снегурочки. В музыке совершенно ясно передано это постоянное нарастание тепла, заключающееся великолепным гимном богу Яриле»². По мнению критика, «тематизм и особенно поэтически задуманная и художественно исполненная роль Снегурочки, – составляют основу и главный поэтический смысл этой красоты в настоящей музыкальной драме»³. При этом Финдейзен заострил особое внимание на жертвенном предназначении героини.

Рубеж XIX–XX вв., так называемый «поворот столетий»⁴ или «fin de siècle» («конец века»), был отмечен кризисом всех традиционных ценностных ориентиров. В этот период возникли апокалиптические настроения. По определению Е. Г. Трубецкой, начало «утрачиваться единство человека и мира», общечеловеческое оказалось «по необходимости простой суммой миллионов индивидуальностей, изолированно живущих и действующих порознь»⁵. Выход из сложившейся ситуации философы и деятели искусства видели в поиске объединяющей национальной идеи, одним из вариантов которой явилась «русская идея» В. С. Соловьева, «идея русского мессианства, избранности России и русского народа»⁶. Философ, проповедовавший «идеальное всеединство»⁷, другое средство спасения мира, как и Ф. М. Достоевский, видел в красоте: «Красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира»⁸. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, главной чертой творчества которого было «ощущение красоты сквозь призму народной эстетики»⁹, отвечала идеалам «всеединства» и красоты Соловьева и эстетически, и программно. Его мысль о том, что «страшно кажется возлагать на красоту спасение мира, когда приходится спасать саму красоту от художественных и критических опытов, старающихся заменить идеально-прекрасное реально-

¹ Там же. № 7. С. 140.

² Финдейзен Н. Ф. Тематизм оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. № 11. С. 222.

³ Там же.

⁴ Русакова А. На повороте столетий // Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 49.

⁵ Трубецкая Е. Г. Распад форм и/или рождение новой эстетической парадигмы? С. 33.

⁶ Цимбаев Н. И. Классический русский писатель. Вступ. ст. к кн.: Соловьев В. С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 16–17.

⁷ Соловьев В. С. Смысл любви. С. 177.

⁸ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. С. 76.

⁹ Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков. 1844–1944. С. 172.

безобразным»¹, по отношению к сценической истории «весенней сказки» того периода оказалась злободневной.

Во время гастролей мамонтовского театра в Петербурге в 1898 г. на представлении «Снегурочки» «публика устраивала овации композитору», а пресса отметила, что эта опера после «Садко» «может считаться лучшим произведением Римского-Корсакова»². Всеволожский, для которого этот сезон оказался последним на посту директора, подготовил ответ Частной опере. Он, по-прежнему трактуя «Снегурочку» как волшебную «русскую феерию», стремился поразить эффектным внешним оформлением и пышно поставленными балетными сценами. Как писал композитор, «Всеволожский вдруг возымел намерение поставить мою „Снегурочку“ с подобающим императорским театрам великолепием», но при этом вновь «во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы»³ директора.

Премьера новой постановки, «роскошной и художественной»⁴, прошла 15 декабря 1898 г. Е. М. Петровский назвал ее, сравнивая со «скромной» Мамонтовской версией, «настоящим павлином». «К сожалению, этому павлину заметно не хватает того, что, за исключением некоторых промахов, составляло главную прелесть постановки на частной сцене: художественного своеобразия, той свежей, прелестной наивности, которая гармонировала бы и с пьесой, и с музыкой, которая делала бы оперу действительно простой весенней сказкой, а не манерным балетом с певцами»⁵. Главная оригинальность новой постановки состояла в псевдорусской «особой рамке – просцениуме, пестрой и завитушчатой, с надписью „Снегурочка Весенняя Сказка“ на ниспадающей верхней занавеске, и в специальном занавесе, на голубом поле которого, окаймленном широким бордюром из подсолнечников и аленьких цветочков, написано серебряно-золотое изображение бога Ярилы»⁶.

А. В. Оссовский также сравнивал эту сценическую работу Мариинского театра, возобновленную в 1905 г. без изменений, не считая нескольких костюмов⁷, со спектаклем С. И. Мамонтова и В. М. Васнецова и упре-

¹ Соловьев В. С. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. С. 30.

² Яковлев В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова. С. 258.

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 275.

⁴ Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1898. 18 (30) дек. (№ 345).

⁵ П. (Петровский Е. М.). «Снегурочка» // Русская музыкальная газета. 1899. № 1 (1 янв.). С. 19.

⁶ Там же.

⁷ В постановке 1898 г. И. А. Всеволожский был автором эскизов костюмов вместе с Е. П. Пономаревым.

кал художников-декораторов П. Б. Ламбина, А. С. Янова, К. М. Иванова и автора костюмов Е. П. Пономарева в безвкусице, бесстильности и «двойной фальши», заключающейся в «безотносительной лживости и грубости этого искусства в художественном смысле и резком несоответствии его стилю музыкального произведения». Оссовский называл их «родными братьями по безжизненному и тяжелому воображению и отсутствию всякой поэзии в творчестве» и ставил в противовес «национальное художественное чутье», «подлинную художественную правду» представителей «новорусской школы живописи»¹: братьев Васнецовых, Коровина, Головина, Поленовой.

Декорации «Снегурочки» выполнялись традиционным для императорской сцены бригадным способом, когда художники, в отсутствие общей постановочной концепции, писали каждый в своей манере, как правило, игнорируя национальные основы и характер музыки. В «весенней сказке», по словам Оссовского, композиторское «неприкосновенное проникновение в жизнь природы наполняет душу слушателя трепетом как перед раскрытой мировой тайной. Действие „Снегурочки“ все развивается на этом таинственном фоне природы. И что же? Декоратор, г. Ламбин, дал три пейзажа, абсолютно лишенных поэзии и настроения, сухих и бессильно плоских в изобретении»². Из всего оформления Петровский выделил декорацию пролога «со слободкой берендеев на заднем плане». Она «красива и поэтична», «снег сыплется в изобилии; освещение удачно». Лес же из третьего акта получился «общим местом, мало эффектным и еще менее говорящим воображению». В четвертом акте Ярилина долина «слишком меланхолична и угрюма, суха по колориту, лишена красивых красок, несмотря на требуемое либреттистом изобилие цветов. Небо в ней розовое от загорающей зари, а вода остается ярко голубой»³.

«Русский стиль» дворца царя Берендея в интерпретации Иванова оказался «особенно фальшив и жалок»⁴. «Попав во вкус публики», «талантливый декоратор», «замечательный колорист» повторил самого себя и «дал какое-то индейски-фантастическое сооружение, слишком грандиозное для скромного и благодушного царя Берендея, с преобладанием мотивов скульптурных над живописными, с перспективой бассейна на заднем плане, с куполами пагод, с воздушными балконами и галереями»⁵. По свидетельству самого Римского-Корсакова, «архитектура бе-

¹ Оссовский А. В. К постановке «Снегурочки» // Слово. 1905. 25 нояб. (8 дек.). № 311.

² Оссовский А. В. К постановке «Снегурочки».

³ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 19.

⁴ Оссовский А. В. Указ. соч.

⁵ Петровский Е. М. Указ. соч. С. 20.

рендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки». Осознавший после сотрудничества с Мамонтовым важность сценографической составляющей спектакля, композитор, отличавшийся «непогрешимой верностью национального чувства»¹, понимал, что заказанные новые декорации и костюмы были «действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке»².

Пономарев, попытавшийся найти единство дизайнерского решения, к костюмам для хора и статистов выбрал в качестве главного украшения эмблему солнца – подсолнечник, заявленный на сценическом занавесе. Ограничившись этим намеком на национальную принадлежность, художник надел на всех без разбору реальных персонажей шапки – берендейки в виде «вислоухих чепцов». Был «забавен такой чепец на седой шевелюре царя Берендея», да еще не выпускавшего из рук высокий посох «с изукрашенным петухом»³. Костюмы солистов получились «удивительными по скудости фантазии и нескладному подбору тонов»⁴. Особенно выделялся «своим безвкусием и безобразием»⁵ костюм Леля, «смесь скифского и греческого одеяния с наездником из цирка. Ноги, обтянутые в темно-синее трико, обуты в польские сапожки со шнуровкой, белая туника с синими пятнами, плащ, на голове фригийский колпак с отвислыми наушниками».

Перчатки, «светло-желтые шведские» у Берендея и «белые лайковые» у Снегурочки, а также ее костюм в прологе – «заурядно современный, не только не маскирующий, но, наоборот, подчеркивающий присутствие корсета», «банальный бальный туалет» Весны с накидкой, «изукрашенной изображением птиц», рисовали картину великосветского раута, а не народной сказки. Появление Мороза «в классической тунике, обшитой бахромой», похожего на «олимпийское божество», с «голыми, хотя и отморожено-красными, ногами», и Хмеля в пляске скоморохов, будто соскочившего «с вывески немецкого винного погребка»⁶, довершали «трактовку». Как заключил Оссовский, «вместо того, чтобы поддерживать впечатление музыки и гармонично слиться с ним, измышления фантазии гг. Иванова и товарищей только оскорбляют и убивают его»⁷.

В. А. Теляковский, ставший в 1901 г. директором императорских театров, писал в 1905 г. по поводу возобновления «Снегурочки» следующее:

¹ Оссовский А. В. Указ. соч.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 275.

³ Петровский Е. М. «Снегурочка» С. 20.

⁴ Оссовский А. В. К постановке «Снегурочки».

⁵ Петровский Е. М. Указ. соч. С. 20.

⁶ Там же.

⁷ Оссовский А. В. К постановке «Снегурочки».

«Постановка старая и была сделана 12 [?] лет тому назад под личным руководством самого Всеволожского. Декорации и костюмы прямо позорные <...> Декоратор Ламбин, который писал некоторые декорации, сам говорил, что ему совестно смотреть. Но все это цветочки по сравнению с декорацией Иванова палаты Берендея. Я ничего еще более пошлого и отвратительного не видел»¹. Теляковский, заняв пост директора, привлек к сотрудничеству К. А. Коровина, А. Я. Головина, А. М. Васнецова, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, К. А. Сомова, В. А. Серова. Но при возобновлении «Снегурочки» ему не удалось преодолеть «геркулесовых столпов рутины»² казенной сцены, придворных вкусов и жесткого режима экономии, применяемого к театру министром двора бароном В. Б. Фредериксом. Признавая, что «постановка довольно скверная», директор после первого представления «весенней сказки» 8 ноября 1905 г. писал в свое оправдание: «Но что делать – это остаток постановки Всеволожского»³.

Такими же безвкусными и бессмысленными оказались хореографические номера, сочиненные А. В. Ширяевым. Пляска птиц, по свидетельству Петровского, «поставленная во вкусе шаблонной балетной грации, прошла незаметно», при этом их костюмы были «сделаны очень натурально», что усиливало «их чудовищные размеры»⁴. А танец скоморохов Оссовский признал «большим художественным грехом и невниманием к композитору», подробно описав этот номер. «Царь Берендей велит: „Скоморохи, кувыркайтесь, ломайтесь, дураки!“». Музыка Римского-Корсакова рисует размахистую и необыкновенно типичную картину русского веселья. Слышатся характерные русские забористые ритмы. <...> Движение, все разгораясь, готово, кажется, захватить своим вихрем и сцену и зал. Словом, – разошлась широкая русская душа. И вот, под эту необычайную музыку, вылетает греческий, конечно, балетный Вахк в трико и зеленой кацавейке и целый рой его спутниц, также в трико и в балетных газовых юбочках. Как это колоритно и богато фантазией! И сколько здесь русского духа, того исконного, который проявлял себя еще, так сказать, во всей наготе в день бога Ярилы! Но балетмейстер, г. Ширяев, не желает считаться не только с художественным смыслом музыки танцев, он не слышит ни ритма, ни динамики ее. В оркестре бешено кружится каким-то волчком на одном месте коротенькая фигурка в шестнадцатых: на сцене – изящная балерина, при содействии кавалера, взлетает на воздух, ма-

¹ Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. С. 556.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 559.

⁴ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 20.

нерно скрещивая ножки и всплескивая ручками. Оркестр в полном развале: на сцене танцуют одна – две пары. Наоборот, в оркестре наступает *riano*, слышны два – три голоса: балет во всем составе пускается в неистовый пляс. Может быть, по взгляду великосветских балетоманов это все и прекрасно, но для музыканта такая постановка сцены „в заповедном лесу“ – бессмысленна, и я думаю, что, „когда дело идет о народной пьесе, руководиться придворным вкусом не следует“. Так сказал когда-то Мозер в защиту гетевского „Гетца фон Берлихингена“»¹.

Ф. В. Лопухов отзывался о Ширяеве как о «человеке талантливом, чудесном репетиторе чужих балетов». Но в хореографии «нельзя создать образ одним только набором движений: можно быть прекрасным актером и никаким балетмейстером»². Поэтому Ширяеву доверяли не постановки целиком, а лишь танцевальные номера в балетах и операх. Хореограф, который исполнял в «Снегурочке» 1882 г. партию Хмеля в паре с М. М. Петипа, всерьез увлекался народными и характерными танцами, изучал их и записывал с 1902 г., путешествуя по Европе и России. Он первым в мире создал систему обучения танцовщиков характерному танцу, открыв в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище такой класс. И все же в «Снегурочке» хореография Ширяева являла собой традиционные балетные номера, отвечавшие вкусам консервативной публики.

Режиссером версий 1898 и 1905 гг. был Осип Осипович (Иосиф Иосифович) Палечек, «учитель сцены и заведующий массами русской оперной труппы Императорских Санкт-Петербургских театров»³, как указано в его паспортной книжке (1895). В год первого появления «Снегурочки» на сцене Мариинского театра (1882) Палечек оставил карьеру певца, «удивлявшего тонкой артистичностью исполнения»⁴, по словам Э. А. Старка, и получил назначение на новый пост. В статье 1895 г. М. М. Иванов писал по этому поводу: «Дирекция возложила на него всецело режиссерские обязанности по сцене, т. е. планировку при постановке опер, руководство артистами на репетициях (как солистами, так и хором). Подробные планы всех новых опер (*mise en scene*) написаны Палечекон и хранятся в библиотеке русской оперы»⁵.

¹ Оссовский А. В. К постановке «Снегурочки».

² Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки. М.: Искусство, 1966. С. 98.

³ О службе Певца Русской оперной труппы Иосифа Палечека // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. № 2362.

⁴ Зигфрид (Старк Э. А.). Пестрые заметки // Обозрение театров. 1911. 14 февр. № 1320. С. 11.

⁵ Иванов М. М. Палечек // Новое время. 1895. 17 апр. (№ 6871).

По мнению А. А. Гозенпуда, постановщик «горячо любил творчество Чайковского и композиторов „Могучей кучки“»¹, и его режиссерские экспликации свидетельствовали «о глубококом проникновении в замысел композитора»². «Монтировка „Снегурочки“»³, прописанная Палечком, содержит порядок (по пунктам) всех изменений на сцене, рисунки мизансцен массовки и солистов, схемы расположения декораций. Его сценографическое решение основывалось на ремарках Римского-Корсакова. Но художники, оформлявшие «весеннюю сказку», руководствовались своим личным видением и вкусами Всеволожского. Режиссер красными чернилами выделил моменты, связанные с освещением, как, например, в прологе: «в окнах огни», «полная луна серебрит всю открытую местность», «набегают тучи, закрывают луну». В последнем действии световая партитура, включенная в постановочный план, была прописана более подробно:

«*Утренняя зоря* [курсив означает красный цвет чернил. – Л. Б.]»

1) Из озера поднимается Весна, окруженная цветами.
2) Весна садится на траву, Снегурочка возле нее. Цветы (балетные) окружают их.

3) *Зоря разгорается ярче и ярче.*

4) [4 номер отсутствует].

5) Весна опускается в озеро вместе с цветами.

6) Над озером поднимается утренний туман.

7) Выход царя и народа.

8) Все смотрят на восток и при *первых лучах солнца* начинают петь хор.

9) *Яркий луч солнца рассеивает утренний туман и падает на Снегурочку.*

10) Снегурочка тает.

11) Мизгирь бросается в озеро.

12) На вершине горы рассеивается *туман*, и показывается Ярило в виде молодого парня в белой одежде, в правой руке – *светящаяся голова человечья*, в левой – ржаной сноп. *Вся сцена залита светом солнца.*

Занавес. Одновременно на сцене 140 человек»⁴.

В результате такой детальной режиссерской проработки «трудный в сценическом отношении» эпизод таяния Снегурочки, по замечанию Н. Соловьева, с технической стороны был выполнен прекрасно, «благодаря световым эффектам Снегурочка постепенно исчезает». В сценическом движении критику не хватило мотивации: «Когда луч солнца уда-

¹ Гозенпуд А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. С. 90.

² Там же.

³ РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. № 479.

⁴ Монтировка «Снегурочки» // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. № 479. Л. 5.

ряет на Снегурочку, последняя с Мизгирем приближаются к дуплу (кажется), где Снегурочка должна растаять. Все это делается как будто по предписанной программе. Может быть, было бы лучше, если бы Снегурочка своей игрой указывала, что она хочет укрыться от палящего луча солнца, стремилась бы к дуплу, в тени которого желала бы скрыться от губительного луча. Самый же процесс таяния, повторяю, устроен весьма искусно»¹. В постановке 1898 г. Снегурочка, скрываемая облаком пара, опускалась в люк, на крышке которого оставались капли воды. Петровский пришел к выводу, что, «если таяние Снегурочки нельзя изобразить иначе, то приходится помириться и с таким: оно, во всяком случае, проще и картиннее овидиевского „цветка“ Мамонтовской постановки»². Рецензент имел ввиду венок, остававшийся на месте гибели героини. Однако в возобновлении 1905 г. Палечек, наверняка видевший гастрولي Частной оперы, повторил – случайно или намеренно – мамонтовскую мизансцену таяния.

Петровский в четвертом действии отметил появление Ярилы, выполненное «эффектно», хотя и «кукольно – грубо», и Весны из озера, прошедшее «неинтересно». Но в третьем действии «декоративно – удачным» получился «фантастический разрастающийся лес» с «движущимися сучковатыми пнями (перереженные люди), хоромом окружающих Мизгира», производившими, правда, «комическое впечатление»: «Слишком их мало, и на сцене остается достаточно простора, чтобы вырваться из такой немудреной чащи»³. Сцена погони Мизгира за призраком Снегурочки, отличавшаяся, по мнению Петровского, «оригинальностью замысла», была тщательно продумана Палечком:

6) Снегурочка старается вырваться из объятий Мизгира, появляется Леший, который обнимает сзади Мизгира.

7) Снегурочка вырывается и бежит по поляне в лес.

8) Леший оборачивается сухим пнем.

9) Мизгирь хочет бежать за Снегурочкой; перед ним вырастает из земли лес.

10) В стороне показывается призрак Снегурочки (во второй кулисе на возвышенности).

11) Мизгирь бежит к призраку, призрак исчезает, на месте его остается пенек с двумя прилипшими, светящимися, как глаза, светляками.

12) Пока Мизгирь поет „Безумец я, любовью опьяненный“, стоя около места, где исчезла Снегурочка, то за его спиной появляются кусты, сучья, цветы, принимающие фантастические образы.

¹ Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

² Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 22.

³ Там же. С. 19.

13) За ними появляется снова образ Снегурочки (справа) и манит Мизгиря.

14) Мизгирь поет свои последние фразы налево на возвышенности, с последним „о, постой!“ он бежит к призраку Снегурочки, и в тот момент, как хочет схватить его, Леший проваливается, призрак исчезает, полная темнота на сцене. Занавес опускается»¹.

Из приведенного отрывка видно, что мизансцены режиссер выстраивал, отталкиваясь от музыки. Оссовский, знавший Палечека «как неутомимейшего руководителя сценической частью всех оперных спектаклей Мариинского театра», писал накануне премьеры «Снегурочки» 1905 г., что «его дарованию, подкрепляемому богатым опытом, и его внимательному отношению к делу обязана наша оперная сцена художественной осмысленностью постановок, входящих в ее репертуар произведений, а также тем порядком на сцене и общему сценическому слаженностью, которые так выгодно отличают Императорскую оперу от частных предприятий»².

В 1911 г. Старк, подводя итог сорокалетней творческой деятельности Палечека, подчеркнул, что режиссерские его заслуги «неисчислимы». «Нас теперь его режиссерское искусство не удовлетворяет. Мы стали слишком требовательны и утонченны. Но нельзя забывать вот чего: Палечек начал свою деятельность в ту отдаленную пору и те благословенные времена, когда ни о какой художественности в деле оперных постановок и не помышляли. В то время, когда Палечек поступил в труппу Мариинского театра (в 1870 г.), русская опера только начинала завоевывать свое настоящее положение и выходить с честью из конкуренции, которую составляла ей опера итальянская. Затем, когда Палечек <...> занялся режиссированием, он нашел в этой области совершенно девственную почву и принялся ее распахивать с такой энергией, что очень скоро на сцене уже водворилось нечто вполне осмысленное, как в отношении планировки масс, так и в отношении игры, невероятную мертвечину сменила жизненность, и его постановки заставили о себе говорить. Палечек первый проложил ту широкую дорогу в дремучем лесу всевозможных оперных условностей и несообразностей, по которой двинулись уже впоследствии другие режиссеры, приложив свой новый метод к делу оперных постановок. Все это сделалось лишь в самые последние годы, а до того Палечек работал один и вынес на своих плечах тяжесть постановки множества опер <...> трудился не покладая рук, с неустанным рвением и большой любовью к своему делу, всегда встречая полное одобрение публики»³.

¹ Монтировка «Снегурочки». Л. 7.

² Оссовский А. В. И. И. Палечек // Слово. 1905. 4 (17) мая. № 141.

³ Зигфрид (Старк Э. А.). Пестрые заметки // Обозрение театров. 1911. 14 февр. № 1320. С. 11.

Как «заведующий массами» он также старался идти в ногу со временем. По свидетельству Теляковского, «с той поры, как новая театральная школа (оперное предприятие С. И. Мамонтова, отчасти тенденции театра Станиславского) стала требовать от хора осмысленной игры на сцене, с тех пор, как в Мариинском театре с хором стал заниматься по тому времени новатор, учитель сцены, заслуженный артист и профессор Консерватории О. О. Палечек – культура и ответственность хористов значительно поднялись»¹. Д. И. Похитонов, впервые выступивший в качестве дирижера в «Снегурочке», был свидетелем кропотливой работы Палечека с хором, отличавшимся, как и все коллективы в оперных театрах в ту пору, «большой инертностью в смысле сценической игры». «В таких тяжелых условиях Палечеку приходилось добиваться от хора „жизни“ на сцене. И, надо признать, он достигал своего»².

По утверждению Соловьева, на премьере 1998 г. «хор пел великолепно»³. Г. Рихтер, руководитель и дирижер сборной немецкой труппы, гастролировавшей в 1899 г. в Петербурге, присутствовал на двух представлениях «Снегурочки». Кондратьев в своем рапорте Всеволжскому писал, что Рихтер «каждый антракт <...> приходил на сцену и высказывал свой восторг и от оперы, и от исполнения. Говорил, что ничего подобного он нигде не видел во всю свою жизнь, что хоры пением и игрой его очаровали, и прибавил, что если б он знал раньше о той обстановке и исполнении русских опер в Мариинском театре, то никогда не решился бы приезжать к нам с немецкими артистами»⁴.

Но порою артисты массовки так «заигрывались» (нередко из меркантильных соображений – выделиться и получить более высокий разряд), что выпадали из общего ансамбля. Это и зафиксировал в своей рецензии Петровский: «„Жизнь“ и игра хора на сцене нередко приводит к результатам, не менее неприятным, чем прежнее истуканство с ручками на животике. В нашем хоре имеется несколько России и Сальвинии, которые стараются сделаться центральными лицами положения при каждом неудобном случае. Они выскакивают вперед и усиленно „пашут“ вместе с героями пьесы. Не мешает сдерживать драматический пыл этих добровольцев, ибо порождаемая ими фальшь и карикатура, в конце концов, противны»⁵.

Такое поведение хористов в дальнейшем приобрело массовый характер. Как вспоминал Теляковский, артисты хора осознали, что «согласно

¹ Теляковский В. А. Императорские театры и 1905 год // Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 268.

² Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. С. 123.

³ Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

⁴ Цит. по: Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций 1905–1917. С. 113.

⁵ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 21.

требованиям современного передового театра их роль уже не ограничивается одним лишь пассивным пением, что современный театр требует от них осмысленной игры, что он относится к хору, как к действующему лицу»¹. Подогреваемые царящими в стране политическими настроениями, утром в день премьеры «Снегурочки», 8 ноября 1905 г., они пришли к директору императорских театров с петицией, в которой «вместе с заявлениями, касающимися улучшения своего быта», настаивали, как сообщала пресса, «на увольнении режиссера г. Палечека и хормейстера Помазанского, как людей отсталых и своим методом разучивания не приносящих пользы искусству»².

Вечером, на премьере, дирижер Ф. М. Blumenfeld, видимо с целью организовать хористов, «стучал им палочкою по пюпитру», и «хоры пели очень хорошо»³. Но «последствия недоразумений с хором, – как писал Теляковский, – стали вскоре же довольно ясно сказываться: хористы стали плохо держать себя на сцене, разговаривали друг с другом, выходили незагримированными, не все пели, – словом, стали держать себя крайне распушенно»⁴.

Блуменфельд дирижировал версиями 1898 и 1905 гг.⁵. Блестящий пианист, композитор, педагог с 1895 г. работал помощником Направника, который, «его очень ценил как музыканта, хотел бы в нем видеть своего преемника и нежно любил как человека»⁶. С Римским-Корсаковым молодой музыкант познакомился летом 1881 г. в Крыму, где «с восхищением»⁷ слушал «Снегурочку» в его исполнении. С той поры их связывала крепкая дружба. Для Блуменфельда Римский-Корсаков был не только педагогом по композиции, но «прежде всего великим художником, музыку которого он безгранично любил»⁸. Композитор вспоминал «преlestное исполнение» «Снегурочки» (перед возобновлением, 26 декабря 1894 г.) у него на дому артистами императорских театров. «Мравина, Долина, Каменская, Рунге, Яковлев, Васильев 3-ий, Чупрынников и другие любезно согласились исполнить оперу под рояль. Аккомпанировал Феликс Блуменфельд;

¹ Теляковский В. А. Императорские театры и 1905 год. С. 267.

² За кулисами казенной оперы // Биржевые ведомости. 1905. 14 (27) нояб. (№ 9107).

³ Театр и музыка // Новое время. 1905. 10 (23) нояб. (№ 10652).

⁴ Теляковский В. А. Императорские театры и 1905 год. С. 272.

⁵ В сезон 1898/99 г. Э. Направник не мог дирижировать из-за невралгии правого плеча и поручил Ф. М. Блуменфельду заменять его в «Снегурочке», но продолжал руководить всеми репетициями, занимался распределением ролей в спектакле.

⁶ Направник В. Э. Э. Ф. Направник и его современники. С. 342.

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 188.

⁸ Раstopчина Н. М. Ф. М. Блуменфельд. Монографический очерк. С. 12.

соло виолончели в каватине Берендея сыграл Вержбилович. Был даже маленький женский хор из хористок, участвовавших бесплатно. Гостей было много; все было очень мило»¹.

Однако оперные критики, после многолетней монополии за дирижерским пультом Направника, не воспринимали всерьез Блуменфельда в качестве музыкального руководителя. Как писал Соловьев, «разучивалась опера долго, но нельзя сказать, чтобы она прошла безусловно ровно. Эту неровность надо отнести скорее к оркестру, да и к некоторым певцам»². Петровский отозвался более резко: «Было бы грубой лестью назвать даровитого пианиста столь же даровитым дирижером, но все же он проявил много самообладания, и тоненький волосок, на котором часто держался ансамбль, ни разу не оборвался, так что дело не доходило до открытой какофонии. Разумеется, все промахи относительно стройности исполнения сглаживаются при повторительных спектаклях, и тогда дирижер найдет возможность надлежащим образом заняться нюансировкой сопровождения»³.

Нападки журналиста повторились после первого представления «Тристана», и в письме Финдейзену от 19 августа 1899 г. Римский-Корсаков выступил в защиту музыканта: «Меня крайне печалит, что на столбцах вашей газеты идет какая-то незаслуженная травля по адресу талантливого Ф. Блуменфельда. Да на такое явление на Мариинской сцене, как Блуменфельд, следует радоваться. Молодой капельмейстер, который за отсутствием Направника мог вести и вести хорошо „Виндзорских кумушек“, „Снегурочку“, „Дубровского“, „Фераморс“, „Юдифь“, „Тристана“, представляет явление отрадное и достойное возложения надежд, а не укоров, если бы даже и бывали с его стороны промахи. А у кого промахов не было? А неверные темпы и отсутствие всякого *rubato* у Направника разве желательно? Между тем Э. Ф. Направник постоянно противопоставляется молодым дирижерам. Скажу Вам факт: Ганс Рихтер, прослушавший „Снегурочку“ и „Дубровского“ под управлением Блуменфельда, облюбовал его... Я сам часто бывал в обществе Г. Рихтера, и отзывы его о Блуменфельде были самые радужные и теплые»⁴. И. Г. Нейгауз вспоминал, что Г. Рихтер после «Снегурочки» «предложил Блуменфельду работу в Венском оперном театре, отчего тот отказался, не желая расставаться с Россией»⁵.

Но критики не успокаивались. После премьерного показа «весенней сказки» в 1905 г. они утверждали, что «замена г. Направника невыгодна

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись... С. 255.

² Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

³ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 21.

⁴ ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 2. Ед. хр. № 1774.

⁵ Цит. по: Растопчина Н. М. Ф. М. Блуменфельд. С. 30.

для цельности впечатления, потому что при этом капельмейстере оркестр играет иначе, чем при г-не Блуменфельде; последний не приобрел авторитета над оркестром, что и сказывается сейчас же»¹. Р.-А. Моозер сравнивал Э. Ф. Направника, «дирижера превосходного, с точным и повелительным жестом, четким ритмом, но всегда корректного и малоэмоционального», с Ф. М. Блуменфельдом, «страстная, пылкая и увлекательная манера дирижирования» которого «вызывала ответный отклик и придавала музыке такую выразительность, что ни один слушатель не мог остаться равнодушным». И подчеркивал принципиальное различие их дарований: «У одного – холодное совершенство. У другого – жизнь глубокая, бурная и волнующая»². Прочтение «Снегурочки» Блуменфельдом было непривычно для критики, но оно более соответствовало замыслу композитора и романтическим тенденциям времени.

А. П. Григорьева в книге о Е. К. Мравине, исполнительнице роли Снегурочки, указала, что О. О. Палечек «занимался лишь массовыми сценами, работал с хористами и статистами, а певцы-солисты, как актеры, были предоставлены сами себе. Режиссер не работал с певцами над созданием реалистического вокально-сценического образа. Но, тем не менее, в это время появилась блестящая плеяда высокоодаренных артистов, последователей О. А. Петрова, воспитанных на русском национальном оперном репертуаре и утверждавших на сцене новые реалистические исполнительские традиции»³. Действительно, одним из главных достоинств постановок «Снегурочки» 1898 и 1905 гг. явился поистине звездный состав солистов. И это противоречит представлениям о том, что актеры «были предоставлены сами себе». М. М. Иванов свидетельствовал: «Так как трудно отделить движение масс от игры солистов, то мало-помалу г. Палечек начал руководить и последними». В этом ему помогал опыт работы в качестве профессора оперного класса Петербургской консерватории, куда он был приглашен в 1888 г. А. Г. Рубинштейном, «живо интересовавшимся его занятиями и высоко ценившим его талант, энергию, терпение и добросовестное отношение к делу»⁴.

Похитонов вспоминал, как «при работе с солистами Палечек считался с индивидуальностью каждого певца и, показывая игровые куски роли, не насиловал сценических способностей исполнителя, если таковые обнаруживались. Понятно, что к таким артистам-художникам, как М. А. Славина, чета Фигнер, И. В. Ершов, Ф. И. Стравинский, у него был вообще иной подход: им Палечек давал только план мизансцен. Но не-

¹ Театр и музыка // Новое время. № 10652.

² Цит. по: Растопчина Н. М. Указ. соч. С. 52.

³ Григорьева А. П. Е. К. Мравина. Материалы к биографии. С. 21.

⁴ Иванов М. М. Палечек.

которые певцы нуждались в том, чтобы их режиссер „водил за ручку“, и тогда работа Палечека была неоценимой.

Посещая занятия Палечека с певцами у него на дому, я многократно бывал свидетелем, каких усилий стоило ему растолковать сценическую сущность исполняемой роли. Добиваясь от артиста должного выражения в исполнении партии, Палечек остатками своего голоса показывал фразировку и сам, играя за ученика, проводил целые сцены. Запомнились слова Палечека, часто повторявшиеся им на занятиях: „Прежде всего – мысль. Мысль дает выражение лица, мимику, жест. Мысль окрашивает слово и звук, сообщая фразе должное выражение“¹.

В 1898 г. в рецензии на «Снегурочку» появились слова об ансамбле солистов, которому «весьма добросовестно содействовали» и «исполнители второстепенных ролей»², такие как Н. А. Фриде, «поэтично, красиво проведшая партию Весны»³, К. Т. Серебряков, «довольно оригинальный Мороз, слегка фривольными движениями отметивший старческую шаловливость „седого проказника“»⁴. С Н. Н. Фигнером сравнивали Г. А. Морского в партии Берендея «относительно „фигнеральности“ той или иной издаваемой им ноты»⁵, указывали на то, «партия царя Берендея, требующая исключительно лирического тенора или даже тенора *di grazia*, не вполне подходит к характеру голоса и пения г. Морского, склонного к более сильным и энергичным партиям»⁶. Необходимо отметить, что и Фигнер, с его тягой к страстным, вулканическим образам, не вошел в число заметных исполнителей этой партии. В общем же, у Морского получился «вполне хороший Берендей. Не следует только поминутно утирать себе нос красным платком (автор не дает никакого указания относительно того: нюхал или не нюхал табак Берендей)»⁷. Купава (А. Г. Козаковская) в результате очередной купюры («горячей и стремительной, полной свежего, молодого порыва, ариетты») получила одностороннюю характеристику: «осталась Купава страдающая, Купава же счастливая сведена на нет»⁸. Артистке рецензенты рекомендовали «усилить» «экспрессию своего пения», а также «вложить больше характера и в сценическое исполнение»⁹.

Самыми яркими получились образы Леля (М. И. Долина), Мизгиря (Л. Г. Яковлев) и Снегурочки (Е. К. Мравина). Старк так характеризовал

¹ Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. С. 122.

² Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

³ Там же.

⁴ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 22.

⁵ Там же.

⁶ Соловьев Н. Указ. соч.

⁷ Петровский Е. М. Указ. соч. С. 22.

⁸ Там же. С. 21.

⁹ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 21.

исполнительницу партии Леля: «Обработав в мельчайших деталях вокально-музыкальную сторону роли, Долина прилагала все усилия к тому, чтобы изображаемый ею персонаж жил на сцене, облеченный в плоть и кровь»¹. Критики отметили ее «крупные артистические достоинства» и «прелестно, звучно» исполненные «обе <...> песни»² Леля (еще одна серьезная купюра).

«Превосходный Мизгирь»³ получился у Яковлева, «вложившего много таланта, жизни, страстности в партию»⁴. Как вспоминал Старк, драматическая игра певца, имевшего «великолепный, редкий по красоте звука голос, горячий темперамент, исключительно благодарные внешние данные», занимала середину «между предшествующим ему сценическим ничегонеделаньем, стоянием в ожидании, пока капельмейстер покажет вступление, и теми изощренными приемами драматической выразительности, какие пошли в ход впоследствии»⁵. Но даже при имевшихся актерских средствах артист создавал живой образ не только прочувствованным вокальным исполнением («Сколько необузданной страсти было в пении Мизгирия в лесной сцене 3-го акта!»⁶), но и выразительной игрой: «Как тонко была исполнена г-жей Мравиной и г. Яковлевым мимическая сцена на завалинке у хаты бобыля (финал 1 акта), сцена, от которой внимание публики отвлекалось, может быть, причитаниями Купавы!»⁷.

Как писал Римский-Корсаков, «Мравина – Снегурочка – была хороша»⁸. Артистка пела главную партию в «весенней сказке» с 16 января 1889 г., сменив первую Снегурочку Ф. Н. Велинскую, и, как заметила пресса, роль от этого «положительно выиграла сравнительно со всеми прежними исполнительницами»⁹. По мнению Старка, «кристально-прозрачный звук ее голоса удивительно подходил ко всей партии Снегурочки»¹⁰. Но в исполнении Мравиной привлекало «не одно только вокальное искусство»¹¹. Называя артистку «восхитительной Снегурочкой»¹², журналисты указывали, что она, «как актриса, была безукориз-

¹ Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 72.

² Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

³ Петровский Е. М. Указ. соч. С. 22.

⁴ Соловьев Н. Указ. соч.

⁵ Старк Э. А. Указ. соч. С. 161.

⁶ Петровский Е. М. Указ. соч. С. 22.

⁷ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 22.

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 275.

⁹ Театр и музыка // Новое время. 1889. 18 (30) янв. № 4630.

¹⁰ Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера. С. 29.

¹¹ Там же.

¹² Петровский Е. М. Указ. соч. С. 22.

ненна»¹. Основываясь на традиционной трактовке («особенной же игры эта роль не требует»), критики писали, что «г-жа Мравина создала чрезвычайно грациозный образ наивной молодой девушки и имела очень серьезный успех»².

По свидетельству Старка, «как актриса Мравина не отличалась особенной глубиной драматического диапазона, игра ее, во всяком случае, являлась большим шагом вперед. Все, что она делала на сцене, было продумано до конца»³. Образ Снегурочки у артистки не претерпевал особых изменений, но и не выглядел одноплановым и безжизненным. Как писала Григорьева, это было «фантастическое существо, дитя природы. Она оставалась чуждой переживаниям берендеев, ей непонятна была страстная любовь Мизгирия, а любовь к нему, вспыхнувшая в ней под влиянием могучих лучей Солнца и погубившая ее, не преображала ее девичий, целомудренный облик, а наполняла ее тихим восторгом и умилением. Познав любовь, она оставалась хрупким ребенком»⁴. По словам Старка, такая Снегурочка «очень чиста, холодна, грациозна и бесконечно наивна, подлинное лесное дитя. До сих пор вспоминается прелестная интонация, с какою Мравина, подходя к царю Берендею и беря его за бороду, произносила: „Здравствуй, царь!“»⁵. В ариетте из первого действия «Как больно здесь» она, «страдающая и беззащитная, по-детски трогательно изливала свою обиду, свою горькую жалобу, а ее ясный, чистый голос сливался со светлым звучанием флейты»⁶. Наиболее выразительной у Мравиной получалась сцена таяния. «Проникновенно пела она о переполнявшем ее душу блаженстве любви, в сладком чувстве которого она тихо таяла, а голос ее звучал необычайно прозрачно, постепенно замирая и растворяясь в воздушных пассажах арфы»⁷.

В своей монографии Григорьева назвала Мравину «одной из лучших Снегурочек на русской оперной сцене»⁸, ставя ее в один ряд с М. А. Эйхенвальд, Н. И. Забелой-Врубель и А. В. Неждановой. Римский-Корсаков, восхищенный созданным Мравиной образом, посвятил ей в 1897 г. романс «Дева и солнце» на слова А. Н. Майкова. Однако по причинам, далеким от искусства, в 1900 г. артистке пришлось покинуть императорскую сцену.

¹ Соловьев Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова.

² Театр и музыка // Новое время. № 4630.

³ Старк Э. А. Указ. соч. С. 29.

⁴ Григорьева А. П. Е. К. Мравина. С. 52.

⁵ Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера. С. 29.

⁶ Григорьева А. П. Указ. соч. С. 53.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 51.

В возобновленной постановке 1905 г. главную партию пела и, «безусловно, выдвинула»¹ А. Ю. Большка. Эта «прекрасная певица», «поэтичная исполнительница роли Снегурочки», как сообщала пресса, «выказала гибкий талант, представив прелестный образ, полный чистоты, простоты и натурального изящества. В вокальном отношении передачу можно назвать безукоризненной как по пониманию, так и по технике звука и колоратуры»². Как утверждал Старк, «лирико-колоратурное сопрано Большки было очень чисто, очень нежно, полнозвучно и более теплого тембра, чем у Мравиной», отделано «до предельного совершенства». К тому же и с внешней стороны она «была само совершенство»³.

Рецензенты отметили не только «безукоризненную школу», благодаря которой певица «легко совладела с трудностями партии» («голос артистки звучит красиво даже там, где партия неудобо написана»⁴). Впервые они зафиксировали сложный момент внутреннего перерождения главной героини. После постановки К. С. Станиславского и трактовки В. Ф. Комиссаржевской в Александринском театре в 1900 г. стало очевидным, что по-прежнему играть Снегурочку нельзя. Актерский талант Большкой «позволил создать поэтичный образ, сдержанный в первых действиях и одушевленный и страстный, когда Весна передала Снегурочке свои чары. Эта грация у г-жи Большкой очень определена и говорит о правильности замысла»⁵. По мнению критиков, артистке «особенно удались 2-я ариетта пролога и сцена таяния»⁶. Пресса писала о «полном успехе»⁷ Большкой, признавая ее лучшей Снегурочкой на Мариинской сцене.

Рядом с ней в этой постановке выступали «лучшие силы труппы»⁸, составившие в целом «подходящий ансамбль»⁹. На смену М. И. Долиной, «дававшей превосходное воплощение Леля»¹⁰, пришла Е. И. Збруева. Те слушатели, которые привыкли к «безукоризненной точности дикции г-жи Долиной, образцового Леля», сочли бы новую исполнительницу «совсем хорошим Лелем», если бы она «выговаривала яснее»¹¹. Но большинство

¹ Театр и музыка // Новое время. 1905. 10 (23) нояб. (№ 10652).

² Соловьев Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. 1905. 10 (23) нояб. (№ 9101).

³ Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера. С. 36.

⁴ Театр и музыка // Новое время. № 10652.

⁵ Там же.

⁶ LXXXVII. «Снегурочка». Мариинский театр // Русская музыкальная газета. 1905. № 46 (13 нояб.). С. 1123.

⁷ Театр и музыка.

⁸ Соловьев Н. Указ. соч.

⁹ Театр и музыка.

¹⁰ Соловьев Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова.

¹¹ Театр и музыка // Новое время. № 10652.

сходилось во мнении, что «сочный и свежий голос»¹, «верное искреннее чувство, навык к сцене, все говорит в пользу этой артистки»². Исполнение мужской роли женщиной всегда достаточно уязвимо. По утверждению рецензентов, «на Мариинской сцене только г-жа Славина [1898] давала в этом отношении характерный образ, остальные Лели были „не в серьез“». И игрой, и внешностью они все изображают женоподобного, сахарного пастушка, хотя сами поют о румянце своих смуглых щек»³. И с этой точки зрения, «в сценической передаче» Лель Збруевой «был ordinарен».

В. И. Куза, просившая в день премьеры «снисхождения у публики»⁴ по нездоровью, все же «Купаве помогла», поскольку «голос ее отлично звучал», номера ее «прошли вообще определеннее, чем прежде, и сама Купава получила большой рельеф»⁵. Этому способствовало в немалой степени восстановление пропущенной ариетты «Снегурочка, я счастлива». Такое же «отличное впечатление» произвела «сделавшая в последние годы заметные успехи»⁶ М. Маркович своей «красивой, полной лиризма передачей»⁷ образа Весны. Из прежних исполнителей в роли Мизгиря остался В. С. Шаронов, который являл собою «тип оперного артиста переходной эпохи, старающегося с хорошим вокальным исполнением совместить столь же хорошую игру»⁸. Но, несмотря на «красивый голос» Шаронова, на «искренность, столь ему свойственную»⁹, артист оказался «тяжел для Мизгиря, да и голос его слишком мужественен для этой партии, требующей скорей лирического баритона»¹⁰.

Роль царя исполнял И. В. Ершов. До и после постановки 1905 г. подобного Берендея Мариинская сцена не знала. Но на премьерном показе, как заявил сотрудник «Русской музыкальной газеты», он выглядел «довольно бледным». «Следуя непонятной оперной рутине, артист изобразил добродушно-ворчливого, усиленно жестикулирующего старикашку; в его жестах и дикции стушевался *царь* [курсив «РМГ». – Л. Б.], благородный и полный величественного достоинства даже в моменты гнева (приговор Мизгирю); стушевался также и созерцательный *артист*, эстет, для выражения которого недостаточно мазать цветочек в начале акта, но требуется, главным образом, передать тот эстетический экстаз

¹ LXXXVII. «Снегурочка». Мариинский театр.

² Соловьев Н. Указ. соч.

³ LXXXVII. Указ. соч.

⁴ Там же.

⁵ Театр и музыка.

⁶ Там же.

⁷ Соловьев Н. Указ. соч.

⁸ Старк Э. А. Петербургская опера и ее мастера. С. 117.

⁹ Соловьев Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова.

¹⁰ Театр и музыка // Новое время. № 10652.

перед красотой, который составляет суть каватины „Полна, полна чудес...“ Между тем, каватину эту певец исполнил как-то дряхло, резонерски, все время обращаясь к Снегурочке, с обычными и маловыразительными жестами, лишенными плавности и соответствия тону выраженного музыкой настроения. Также и в остальной части партии артист ограничился, главным образом, изображением „старика“. Но так как не всякий старик может быть Берендеем, то фигура царя и отошла на второй план, стала „добавочной“»¹.

Рецензент игру И. В. Ершова рассматривал уже с новой точки зрения, учитывая опыт В. И. Качалова и Л. В. Собинова в этой роли. Для Качалова роль Берендея в Художественном театре оказалась дебютной. Сломав традиционное представление о персонаже как о «характерном», добром старике, он изменил концепцию «весенней сказки». Как писал М. О. Янковский, «Берендей Качалова, не оперный, а Берендей драматического театра, был весь от музыки, словно актер сказывал поэму о красоте этого мира, о всецельной любви, о неразрывной связи людей с природой и искусством. Образ этот един в пьесе Островского и в опере Римского-Корсакова. Подобно тому, как Шаляпин учился искусству сценической игры у артистов Малого театра, Собинов, готовясь к воплощению партии Берендея, „брал уроки“ у Качалова: он жадно впитывал в себя тонкое мастерство драматического актера»².

После лирического тенора Собинова Ершову, по замечанию Соловьева, «как тенору героическому, было нелегко передать партию Берендея, требующую преобладания *mezzo voce*». И все же артист, «как натура богато художественно одаренная»³, постоянно работал над образом и над собой, преодолевая «известные особенности своего голоса, не идущие к этой роли, прежде всего в речитативных местах (в частности, в дуэте с Купавой, где он производил огромное впечатление подкупающей задушевностью, сердечностью мудрого отца). Здесь артистизм Ершова помогал ему добиваться предельно выразительного исполнения»⁴. Мало подходящую по характеру голоса каватину второго действия он пел, «под прекрасный аккомпанемент виолончелиста г. Гербека, очень тонко и красиво»⁵, «лирикой пленял», отчего его каватина была полна «просветленного, тихого экстаза перед девичьей красотой»⁶. Секрет этой

¹ LXXXVII. «Снегурочка». Мариинский театр.

² Янковский М. О. Иван Ершов и русская оперная культура // Иван Васильевич Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. Л., М.: Искусство, 1966. С. 40.

³ Соловьев Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова.

⁴ Янковский М. О. Указ. соч. С. 40.

⁵ Соловьев Н. Указ. соч.

⁶ Оссовский А. В. Великий мастер // Иван Васильевич Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. С. 77.

победы заключался, по мнению Янковского, в том, что Ершов обладал «поражающей способностью подчинять свой голосовой аппарат образно-сценической задаче»¹.

Но если в Берендее Собинова важными качествами являлись, по утверждению Гозенпуда, «поэтическое начало, младенческая ясность старческой души», то персонаж Ершова «представлял мудрецом, обладающим огромным знанием жизни и человеческой природы. Его доброта казалась выстраданной. Он ненавидел зло». Его герой был «справедлив, как природа, по законам которой он живет. Одаренный высоким чувством красоты, он наслаждается ее проявлениями, сам стремится ее воссоздавать как художник», его заботило «равнодушие людей к красоте». Главной же чертой царя Берендея в трактовке Ершова, как свидетельствовал Гозенпуд, было «сочетание старости с молодостью души»².

Очевидец этого уникального исполнения Похитонов вспоминал, как Ершов, сам художник, ученик профессора Академии художеств Я. Ф. Ционглинского, в роли Берендея «необыкновенно „вкусно“ разрисовывал лазоревый цветок под пение слепцов. Мягко, участливо и в то же время трепетно выслушивал он жалобы обиженной Купавы. В последней сцене суда Берендей – Ершов, негодуя на бесчестный поступок торгового гостя, с искренней горячностью произносил приговор Мизгирю: „В пустыню, в лес его гоните... Сердце звериное с зверями тешь, Мизгирь“»³. Благодаря тонкой актерской игре артист «очень оживлял» сцену «гуляния в лесу, внося заразительную непосредственность своего отношения и к песне Леля, и к пляске скоморохов. Его Берендей, окруженный толпой подданных, заливался беззвучным смехом, глядя на выкрутасы скоморохов-затейников»⁴.

В финале предыдущие исполнители роли царя после гибели Снегурочки и Мизгирия спокойно констатировали, что этот факт печалить их не может, и тут же переходили к гимну Яриле. Берендей Ершова был «потрясен гибелью Снегурочки. Он, не отрываясь, глядит на опустевшее после ее исчезновения место<...>Голова его поникала. Ему жаль Снегурочку, но и горько, что он усомнился в правоте Ярилы. Берендей не только человек, но и царь». И его последняя реплика звучала как попытка «убедить в справедливости кары не только народ, но и самого себя»⁵.

¹ Янковский М. О. Иван Ершов и русская оперная культура. С. 41.

² Гозенпуд А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. С. 149.

³ Похитонов Д. И. Шаляпин среди теноров // Иван Васильевич Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма. С. 125.

⁴ Там же. С. 126.

⁵ Гозенпуд А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. С. 151–152.

Необходимо отметить, что легкость перевоплощения Ершова была только видимой. Примером тому служила каватина «Полна, полна чудес могучая природа», которую артист пел, «обращаясь к только что вошедшей Снегурочке. Он весь был полон восхищения ею, любовался ею, как благоуханным цветком. Касаясь рукой подбородка Снегурочки, он слегка приподнимал ее лицо, и из этого любования рождался его восторг перед чудесами природы»¹. Е. К. Катльская, позже певшая «Снегурочку» вместе с Ершовым, рассказывала Гозенпуду об этом моменте. «Он больно впиался пальцами в мой подбородок. Я не выдержала и однажды взмолилась, чтоб он пожалел меня. Иван Васильевич просил прощения, обещал больше этого не делать, но на следующем спектакле все повторилось. Однако он пел и играл Берендея изумительно хорошо, так что я вытерпела бы и большую боль, чтоб только снова увидеть и услышать его»². Как заключал Гозенпуд, «не внутренний покой, а возбужденность, не мышечная свобода, а физическое усилие характерны для него»³.

Работа над ролью осуществлялась певцом в творческом контакте с режиссером. По словам Гозенпуда, Ершов, выступавший в спектаклях Палечека в консерватории и в Мариинском театре, «сохранил к нему чувство уважения и благодарности до конца жизни. Став в 1915 г. профессором Петроградской консерватории, он, подобно Палечеку, назвал себя „учителем сцены“»⁴.

О премьере «Снегурочки» 1898 г. Римский-Корсаков писал, что и в этой версии «купюры восстановлены не были, и опера тянулась долго благодаря невозможно продолжительным антрактам», но все же «прошла с успехом»⁵. О «большом успехе» свидетельствовали и отзывы прессы: «Автора горячо и единодушно приветствовала вся публика. Его желали видеть в каждом антракте, и при его появлениях аплодировали без конца. При грохоте этих аплодисментов дирекция, надо надеяться, вспомнит, что это тот самый человек, который написал еще „Садко“, „Майскую ночь“ и „Младу“»⁶. Надежды корреспондентов оправдались: «Снегурочка» изменила отношения композитора и императорской казенной оперы, на Мариинской сцене начали осуществляться постановки других его произведений.

В марте 1905 г. Римского-Корсакова со скандалом уволили из консерватории после открытого письма композитора в «Русских Ведомостях» в адрес дирекции консерватории, названной им «кружком любите-

¹ Похитонов Д. И. Шаляпин среди теноров. С. 126.

² Гозенпуд А. А. Указ. соч. С. 94.

³ Там же.

⁴ Гозенпуд А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. С. 91.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Летопись ... С. 275.

⁶ Петровский Е. М. «Снегурочка». С. 22.

лей-дилетантов», «совершенно равнодушным к участи своих учеников в вопросах воспитания»¹. Несмотря на этот факт, имевший не только культурный, но и политический резонанс, а может, благодаря ему, возобновление «Снегурочки» было встречено «бурным и единодушным приветствием»² зрителей. И хотя публики было немного, но она «особенно чувствовала присутствовавшего на представлении Н. А. Римского-Корсакова, теперь уже бывшего профессора консерватории, объявленного генерал-губернатором Треповым „опасным революционером“»³.

О. О. Палечек в своих версиях «Снегурочки» впервые попытался найти новое сценическое решение «весенней сказки», осмыслить действие и выстроить его в непосредственной связи с музыкой, оживить музыкальную интерпретацию, качественно изменить работу артистов по созданию образов, активизировать массовку. И все же опера не получила достойного воплощения, поскольку продолжала, согласно предпочтениям Всеволожского, трактоваться как феерия. Рутинные порядки и традиции, царившие на казенной сцене, зависимость от вкусов двора, дирекции и публики не позволяли режиссеру держать весь постановочный процесс под контролем и утверждать свою концепцию в декорационном оформлении и решении балетных сцен. И все же спектакли Палечека – это начало интенсивного поиска новых подходов к постановке, изменений общей картины оперного дела, становления отечественной режиссуры в музыкальном театре.

«Снегурочка», с ее сюжетной и образной многоплановостью, дающей массу возможностей для экспериментов, ждала постановщиков с неординарным взглядом и твердой волей, которые смогли бы подчинить весь театральный механизм единой идее. Это произошло после смерти композитора на сценах, альтернативных императорской.

¹ Оссовский А. В. Театр и музыка // Слово. 1905. 20 марта (2 апр.). № 100.

² Соловьев Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова.

³ Теляковский В. А. Императорские театры и 1905 год. С. 271.

Гимн Аполлону А. А. Санина (1910, Народный дом)

В начале 1910-х гг. в Петербурге были осуществлены две постановки «Снегурочки», коренным образом отличавшиеся от спектаклей Императорской оперы. Это версии А. А. Санина (Шенберга) в Народном доме (1910) и И. М. Лапицкого в Театре музыкальной драмы (1914). Оба режиссера, будучи последователями К. С. Станиславского, шли к реформе оперного театра каждый своим путем, и «Снегурочка» оказалась благодатным материалом для их сценических исканий. Привнеся в оперный театр опыт и постановочные традиции МХТ, режиссеры создали два разных спектакля: сказочное действо в стиле модерн и народную музыкальную драму.

«Снегурочка» явилась первой оперной постановкой Санина на отечественной сцене. Это произошло в мае 1910 г., через 10 лет после премьеры «весенней сказки» в МХТ, где он являлся сорежиссером Станиславского. Когда в 1900 г. возобновился интерес к этой пьесе, критик Н. О. Ракшанин отмечал: «„Снегурочку“ рвут на части, на нее смотрят как на манну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды»¹. Новый театр (филиал Малого), МХТ и Александринский практически одновременно взялись за ее постановку. Переживавший упадок столичный театр надеялся этой пьесой оживить ситуацию, но подошел к «хрупкому созданию художественной фантазии Островского» со старыми мерками, как выразился Ю. В. Лебедев. Среди общей «неслаженности и разброда» лишь «проскользнула робким лучом света Снегурочка В. Ф. Комиссаржевской»².

А. П. Ленский, организатор Нового театра, и К. С. Станиславский, создатель МХТ, выросли на лучших традициях Малого театра. Они мечтали вдохнуть жизнь в холодное сердце «Снегурочки», внести свою лепту в театральную реформу. После опытов Мамонтова каждый из них искал свой путь, ратовал за утверждение в театре сценического ансамбля, возглавляемого и вдохновляемого режиссером. Ленский в докладной записке директору Императорских театров Теляковскому категорично заявлял, что «ансамбль на нашей сцене – явление случайное. А для того чтобы он стал явлением обычным, к сожалению, недостаточно одного участия крупных артистических сил театра, как это полагают многие. Ансамбль создается другим, столь же необходимым художником сцены, как артист, и этот художник сцены – режиссер!»³.

¹ Рок Н. (Ракшанин Н. О.). Из Москвы. История о двух «Снегурочках» // Новости и Биржевая газета. 1900. № 271 (30 сент.). С. 3.

² Лебедев Ю. В. К сценической истории «Снегурочки» А. Н. Островского. С. 78–82.

³ Пажитнов Л. Н. Александр Павлович Ленский. М.: Искусство, 1988. С. 211.

Говоря в 1900 г. о специфических особенностях пьесы Островского и ее образности, критик Н. Е. Эфрос так формулировал задачи перед режиссером-постановщиком: «Придать конкретной постановке возможную поэтичность, найти среднее между фантастичностью сказки и реализмом сцены и дать иллюзию всех волшебных причуд пьесы, не впадая во враждебную художественности феерию. Для таких задач нужен режиссер-художник, со вкусом и тактом, который бы знал сцену и ее условия, но не был бы рабом их»¹. Ленский и Станиславский, обращаясь к «Снегурочке», при общности цели ставили перед собой разные задачи, «каждый из режиссеров подходил к своей задаче по своей собственной дороге», поэтому и их постановки «интересны каждая в отдельности и каждая в своем роде», «оба толкования в одинаковой степени интересны»².

Залогом успеха постановки Ленского явилась постоянная забота о сценическом ансамбле, тщательная работа с молодыми актерами, но главное – это поэтическая трактовка «весенней сказки», благодаря которой «„Снегурочка“ на сцене Нового театра осталась в полной мере „Снегурочкой“ Островского, сохранив всю свою нежность и сказочную неуловимость. Кое-какие промахи, то декоративные, то постановочные, то в самом исполнении, не ослабили впечатления»³.

Для Станиславского ближе был живописно-сказочный, фантастический пласт. «Фантастика на сцене – мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. Это весело, красиво, забавно; это – мой отдых, моя шутка, которая изредка необходима артисту <...> Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что, тем не менее, правда, что существует в нас, в народе – в его повериях и воображении»⁴. Основное внимание Станиславского было направлено на оформление спектакля. С присущей ему дотошностью режиссер занимался новой постановкой, традиционно предприняв экспедицию в Архангельскую губернию, где был собран богатейший материал: костюмы, вышивки, посуда, деревянная скульптура. Художник В. А. Симов, чье творческое становление произошло в Абрамцеве у Мамонтова, «отъявленный художник, прекрасного таланта человек»⁵, осуществлял все фантазии постановщика.

«Смело скажу, никогда еще ни у какого русского режиссера не было такого богатства и блеска вымысла, „выдумки“, как говорил Тургенев. Больше всего захватывают К. С. Станиславского сочетания красок, роскошь колорита, игра света, неожиданная компоновка групп несут его с неудержимой силою и часто уносят за рамки пьесы, наперекор ее ясным требованиям... Красоту живописную он чувствует неизмеримо лучше и

¹ Старик (Эфрос Н. Е.). Из Москвы // Театр и искусство. 1900. № 38. С. 670.

² Рок Н. (Ракпанин Н. О.). Из Москвы. История о двух «Снегурочках».

³ Старик (Эфрос Н. Е.). Из Москвы. С. 671.

⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007. С. 236.

⁵ Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 109.

сильнее, чем красоту слова»¹, – в этом отзыве Эфроса кроются причины удач и неудач спектакля. По мнению критика, пьесу Островского Станиславский «ценит только как толчок его фантазии, признает только как канву, по которой вправе уже расшивать свои собственные узоры»². Упрекая драматурга в длиннотах, постановщик позволил себе сделать сокращения, пропуски и перестановки, но при этом насытил «весеннюю сказку» собственным сценическим текстом, отчего она разрослась неимоверно, что явилось типичным случаем авторской режиссуры в пору ее формирования.

А. А. Санин, который дебютировал в качестве артиста в Алексеевском кружке еще в 1888 г., а с 1894 г. работал сорежиссером Станиславского, при всей восторженности замыслом главного постановщика предчувствовал последствия такого режиссерского «произвола»: «Это – фу-фур, волшебство... Обстановка задавит текст, поэзию, полчаса будут думать: „как они это все соорудили“»³. Как отмечает в своей монографии Н. М. Кинкулькина, «„Снегурочка“ в трактовке Станиславского была близка Санину – режиссеру. Эмоциональная раскованность и яркость красок, буйство фантазии и стремление к живописности – все это было свойственно его художественной индивидуальности»⁴. В письме А. П. Чехову в марте 1900 г. Санин сообщал: «Теперь занят „Снегурочкой“ Островского, с ее главным героем – солнцем, светозарным, животворным, красоту и счастье несущим... Очень увлечен новой задачей»⁵. Поэтому Санин с таким энтузиазмом и самоотверженностью занимался всей черновой работой по подготовке этого спектакля в отсутствие главного постановщика. Из переписки со Станиславским, отдыхавшим в августе 1900 г. в Ялте, очевидно, что Санин успешно контролировал работу всего постановочного механизма⁶ и параллельно с этим проводил репетиции, которыми не был доволен, так как часть труппы к тому моменту еще не вернулась из отпуска.

Еще при первой совместной режиссерской работе в Обществе искусства и литературы в 1894 г. (трагедия К. Гуцкова «Уриэль Акоста») Санин помогал Станиславскому в постановке массовых сцен, стремясь оживить толпу, включить ее в общее действие, подчинить единому замыслу. «В спектакле были применены новые приемы мизансценирования, индивидуализации толпы – каждый участник массовой сцены имел свою ненаписанную роль, – и в определенный момент толпа действовала, охвачен-

¹ Эфрос Н. Е. «Снегурочка» // Новости дня. 1900. 27 сент.

² Там же.

³ Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 109.

⁴ Кинкулькина Н. М. Александр Санин: Жизнь и творчество. С. 99.

⁵ Санин А. А. Указ. соч. С. 105.

⁶ См.: Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 109 – 111.

ная единым чувством, в едином „стихийном порыве“»¹. Этот тип сценического поведения массовки станет ведущим в режиссуре Санина.

В «Снегурочке» практически все массовые сцены он ставил самостоятельно по режиссерскому плану Станиславского, кроме эпизода с бирючами и схода народа на суд. Обладая недюжинной фантазией, Санин находил множество мелочей и деталей для разнообразия поведения массовки. Так для сцены проводов Масленицы он выпросил «еще 4-х ребятишек – берендеев, возиться на горе, оживлять всю толпу»². Находка пришлась по вкусу Станиславскому, о чем свидетельствует описание этого эпизода в его книге: «Веселая толпа поющих, танцующих молодых берендят, вместе со стариками и бабами, врывается на сцену; они бегут по склонам горы, падают, вновь встанут, водят хороводы вокруг чучела и уходят дальше, ища наиболее подходящего места для сожжения»³. Этот пример свидетельствует о чутком понимании Саниным художественного замысла главного постановщика, решившего соединить в «Снегурочке», по выражению Е. И. Поляковой, «образ праисторического детства» с образами «детства просто»⁴.

В поле зрения Санина находилась и музыкальная сторона постановки. Он координировал работу хора, оркестра и его дирижера В. С. Калиникова (брата композитора В. С. Калиникова). Станиславский, видимо, разделяя мнение критика С. Васильева, что музыка Чайковского «слишком самостоятельна для того, чтобы достигать только вспомогательных целей»⁵, специально заказал музыкальную партитуру А. Т. Гречанинову. Санин разбирался с его рукописями, называя композитора «преступником» и «совершеннейшим дилетантом в деле театральном» за то, что «переписчики потерялись в дебрях его набросков»⁶. И все же совместная работа, основанная на общности взглядов и вкусов, сдружила композитора и режиссера, и Гречанинов тогда уже почувствовал неординарность мышления Санина в воплощении музыкальных сцен. Это особое внимание к музыке проявилось у постановщика еще в 1880-е гг., когда он, не на шутку увлеченный начинаниями Московской Частной оперы, посещал практически все ее спектакли и даже репетиции с разрешения самого С. И. Мамонтова, «лично имел

¹ Кинкулькина Н. М. Александр Санин: Жизнь и творчество. С. 56.

² Санин. А. А. Указ. соч. С. 111.

³ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 237.

⁴ Полякова Е. И. «Снегурочка» А. Островского // Московский художественный театр: Сто лет. В 2 т. Т. 1. Спектакли и сценография. М.: Московский Художественный театр, 1998. С. 23.

⁵ Васильев С. (Флеров). Театральная хроника // Московские ведомости. 1900, 18 сент. (№ 258).

⁶ Санин А. А. С. 110.

счастье присутствовать в Москве на всех оперных премьерах незабвенного Н. А. Римского-Корсакова»¹.

Несмотря на «затрату нерв [правописание. – А. С.] и сил убийственную»² при подготовке «весенней сказки», Санин отмечал: «хорошо ставится у нас „Снегурочка“, третья большая пьеса в существовании нашего театра!!»³ О. Л. Книппер в письмах А. П. Чехову, описывая усилия постановщика («Санин в раже, работает вовсю, склеивает пьесу, вводит хор»), также восторгалась проделанной работой: «Снегурка будет замечательно поставлена...»⁴ И Станиславский, вернувшись из отпуска и приняв три акта, «остался страшно доволен, сказал, что все готово, благодарил труппу, целовал Санина»⁵.

Результат не оправдал ожиданий. «Спектакль не имел успеха», как позже писал Станиславский, предполагая, что всему виной явились громоздкие декорации двух последних актов, которые решили не менять для экономии времени, «что совершенно спутало мизансцены и вызвало нежелательное сокращение пьесы»⁶. Но Л. В. Собинов отмечал после премьеры, что в постановке МХТ «многое как-то очень уж перехвачено <...> отдельные персонажи пропадают с головой за всеми этими утомляющими внимание подробностями... В общем поставлено хитро, но скучновато... Фантазии-то много, но поэзии-то осталось мало. Все как-то стерлось в этом мейнингенстве»⁷. Понравилось же певцу, наряду с «удивительными» костюмами, то, что «массы двигаются замечательно». И в этом была значительная заслуга Санина, отдавшего столько сил разработке народных сцен.

С. П. Дягилеву для постановки оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» в Париже в 1908 г. требовался режиссер новой формации. Спектакли А. А. Санина в «Русских сезонах» («Борис Годунов», «Псковитянка», «Хованщина») отличали художественная целостность, стилевое единство, чему способствовало в немалой степени новое решение народных эпизодов. Д. И. Похитонов, работавший с Саниным в дягилевской антрепризе в качестве хормейстера и считавший его «большим мастером массовых сцен»⁸, в своих воспоминаниях утверждал, что «успех опер „Борис Годунов“ и „Хованщина“ в Париже Шаляпин делил

¹ Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 252.

² Там же. С. 110.

³ Там же. С. 112.

⁴ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: в 2 т. Т. 1. 16 июня 1899 г. – 13 апреля 1902 г. М.: Искусство, 2004. С. 79.

⁵ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. С. 81.

⁶ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 242.

⁷ Собинов Л. В. Письма. М.: Искусство, 1970. С. 86–87.

⁸ Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949. С. 245.

с хором»¹. Французов удивило, что хор «поет так ритмично», «даже при таком обилии движений»².

Неожиданно для зрителей, несмотря на феноменальную игру Шалыпина, народ явился главным героем опер благодаря ярким и детально проработанным массовым сценам, где каждый участник «был живым действующим лицом, имел свои сценические задачи, свой особый грим, пластику и не только свое место в мизансцене, но и свою судьбу», и при этом «был лишь частью многоликой массы, от которой в кульминационные моменты режиссер добивался единой, мощной, целеустремленной реакции»³.

Режиссер умел и любил работать над массовыми сценами. Это, по мнению Е. А. Полевицкой, «было его коньком, его радостью, его актерской импровизацией, в которых он изживал себя»⁴. В своих воспоминаниях актриса, выступавшая в сезоне 1909/10 гг. в Театре В. Ф. Комиссаржевской, где в тот момент работал Санин, указывала, что «среди режиссеров всего мира он занимал свое неоспоримо первое место режиссера народных масс. Человек громадного темперамента, он умел своей властью подчинить толпу и воспитать ее. Он умел бесталанную, серую, безликую массу, в которой характерным признаком каждого было равнодушие к театру и интерес исключительно к рублю, превратить в целеустремленный, бурлящий, наэлектризованный, темпераментный организм, рвущийся к действию. Этого он добивался путем воздействия на психику, пробуждая в народных массах горение в искусстве»⁵.

Санин, «человек оригинального склада ума и психики», «не обычно, не ordinarily относившийся к людям и к искусству»⁶, как писал о нем Мейерхольд, к каждому участнику массовки обращался по имени и отчеству. «Он кричал, хвалил на ходу, взвинчивал, наэлектризовывал людей, вгоняя и себя и статистов в пот»⁷. Не зря в статье, написанной в конце сентября – начале октября 1909 г., режиссер был назван «большим выдумщиком», «баталистом», «поэтом толпы», чувствовавшим себя «неизменно маткой пчелиного улья: куда полетит, туда и все за ним»⁸.

¹ Похитонов Д. И. С. 246.

² Похитонов Д. И. С. 246.

³ Кинкулькина. С. 205.

⁴ Полевицкая Е. А. Путь актрисы [Воспоминания] // Встречи с прошлым. Вып. 3. М.: Советская Россия, 1987. С. 120.

⁵ Полевицкая Е. А. Путь актрисы. С. 119.

⁶ Письмо В. Э. Мейерхольда Санину. Март 1903 г. // Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 126.

⁷ Полевицкая Е. А. Указ. соч. С. 120.

⁸ Дрон. Нечто о режиссере Санине. Статья/корректурa (гранки) с авторской правкой и пометами Н. В. Дризенa. Кон. сент. – нач. окт. 1909 г. // ОР РНБ. Ф. 263 (Н. В. Дризен). Оп. 1. Ед. хр. № 368.

С таким же темпераментом и самоотдачей взялся Санин за постановку «Снегурочки», оперы, вся музыкальная ткань которой пронизана хорами, а сценическое действие представляет собой непрерывную череду народных праздников и обрядов. Именно «Снегурочкой» – «весенней сказкой», символизирующей обновление, преобразование – 24 мая 1910 г. открылся оперный театр, под руководством Н. Н. Фигнера, в Петербургском Народном доме, где, по словам Н. Н. Малько, «последние годы опера шла благодаря своим руководителям к медленной, но верной смерти»¹. Новый директор Народного дома отличался «любовью ко всему новому, интересному, ко всем проявлениям культуры и прогресса»². Он задался целью коренным образом изменить ситуацию в оперной антрепризе с первой же постановки – «Снегурочки».

Произведение это было выбрано не случайно. В октябре 1909 г. вышел в свет первый номер журнала «Аполлон», создатели которого, сторонники философии Ф. Ницше, среди многочисленных течений и направлений модерна хотели бы, по словам редактора С. К. Маковского, «называть своим только строгое искание красоты, только свободное, стройное и ясное, только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лже-новаторства»³. В статье «В ожидании гимна Аполлону» А. Н. Бенуа писал: «Нечто похожее на <...> агонию происходит в настоящее время. И мы чувствуем приближение какой-то общей смерти (поведет ли она к воскресению или только еще к метаморфозе – это нам не дано знать); мы <...> переживаем агонию, в которой таится великая красота (и прямо театральная пышность) апофеоза. <...> Но все же мы не совсем уверены, переживем ли мы восторг радости или восторг отчаяния. Нас что-то закутывает и пьянит, мы все более и более возносимся, вокруг распадаются колоссальные громады, рушатся тысячелетние иллюзии, падают недавно еще нужнейшие надежды, и мы сами далеко не уверены в том, не спалит ли нас лучи восходящего солнца, не ослепит ли оно нас. Наконец, коварно вырастает вопрос: доживем ли?»⁴. Подразумевая под восходящим солнцем Аполлона, при явлении которого дионисическая «общая вакханалия, покамест еще ночная, дикая, нескладная и даже богохульная <...> развратная смятенность превратится в стройный танец, в истинную литургию»⁵, Бенуа призывал современников создавать своим твор-

¹ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме // Речь. 1910. 26 мая (8 июня). № 142.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 245.

³ Маковский С. К. Вступленье // Аполлон. 1909. № 1 (октябрь). С. 4.

⁴ Бенуа А. Н. В ожидании гимна Аполлону // Там же. С. 5.

⁵ Бенуа А. Н. В ожидании гимна Аполлону. С. 6.

чеством и всей своей жизнью гимн этому божеству: «Единственный гимн, угодный ему, – это создание красоты, но непременно просветление всей жизни и самого человека красотой»¹.

«Снегурочка» Римского-Корсакова, с ее гимном красоте и Яриле-солнцу, оказалась для ратующих за «новое возрождение»², к коим относился и Фигнер, актуальным, программным сочинением, отражающим эстетические идеалы модерна. Названный рецензентом «Обозрения театров» «магом и волшебником», новый директор пригласил себе в помощники «еще одного духа обновления» – Санина, осознавая насущную необходимость появления в оперном театре режиссера-постановщика. «И чем-то бесконечно-жизнерадостным, свежим и бодрящим повеяло с угрюмой и запущенной сцены „Народного дома“, точно и впрямь здесь пышно расцветала нежная, привольная и ароматная русская красавица-весна. Та весна, которую так трогательно-красиво воспел в своей „Снегурочке“ Островский, которую так нежно полюбил в весенней сказке музыкальный творец „Снегурочки“ Н. А. Римский-Корсаков»³. Об этой весенней атмосфере преобразования и возрождения в новой постановке сообщали практически все рецензии, так как от Санина, после его триумфа за рубежом, «очень много ждали нового и интересного»⁴. Например: «Какая-то весна в оперном деле!»⁵, или: «Впервые – у Фигнера Весна! В природе и на сцене. Все молодежь – и какая чудесная весна искусства»⁶. И это «обаяние свежести, дуновение весны, которое чувствовалось в постановке»⁷, – заслуга, в первую очередь, Санина.

Режиссер, чей принцип, по определению В. Максимовой, это «динамика, острота, красочность, движение на преодоление»⁸, принялся за работу по созданию на русской сцене (в противовес казенной рутинной феерии, костюмированному концерту), новый вид оперного спектакля, подчинив его составляющие единому режиссерскому замыслу. А. П. Коптяев писал, что «стремление осмыслить оперное действие делает большую честь г. Санину: лучшего режиссера г. Фигнеру

¹ Там же. С. 7.

² Там же. С. 6.

³ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка» // Обозрение театров. 1910. 27 мая (№ 1069). С. 6.

⁴ Там же.

⁵ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме) // Обозрение театров. 1910. 22 мая. № 1065. С. 6.

⁶ С. В. Народный дом. Оперная весна // Обозрение театров. 1910. 22 июня. № 1094. С. 6.

⁷ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁸ Максимова В. Дальняя дорога // Московский наблюдатель. 1994. № 11–12. С. 90.

нечего и желать»¹. Н. Н. Малько также приходил к выводу, что постановка «Снегурочки» «чрезвычайно интересна, осмысленна, колоритна, полна красивых положений, где много замысла и красоты»².

Образы детства, сказочной фантазии «Снегурочки» МХТ преобразились в трактовке Санина на сцене Народного дома в обобщенный образ молодости, весны, обновления, преображения. Попытки «оживить оперу» и произвести «резкую ломку „священных устоев оперного вампукизма“»³ он, как всегда, начал с массовых сцен. Так же как и Фигнер, Санин не делил участников спектакля на первых и вторых. И хористы, чувствуя свою ответственность за успех постановки наравне с солистами, по мнению журналиста, присутствовавшего на репетициях, «поют с увлечением, играют без усталости. Каждый день, по многу раз. Но большего, все большего хотят от них»⁴. Режиссер запретил им «топать ногами в такт музыке и дирижировать руками и глазами»⁵, заставил хор частенько «обращаться спиной к капельмейстеру и действительно „играть“!»⁶. И поэтому, как отметили рецензенты, «для хора и певцов дирижерская палочка не была тем обычным магнитом, с которого они не сводят глаз»⁷.

Режиссер, борющийся с трафаретностью и бессмысленностью оперных канонов, добивался от каждого артиста массовки не просто больше движения, но движения осознанного. «Это же Вампука!», – восклицал Санин на репетициях. «Вы киньтесь сюда так, чтобы зритель видел, что движение зародилось в вас самих, а не режиссер за кулисами дернул вас за ниточку. Дело режиссера дать мысль – он не может управлять всеми вашими движениями»⁸. Рецензент, восхищаясь постановочным решением Пролога, сформулировал характерные черты массовых сцен Санина: «Какая живописная картина – это устремление всей подгулявшей массы к найденной в лесу Снегурочке. Любимая санинская поза – слитая масса, пораженная одной мыслью, разнообразная в частностях, но объединенная одним порывом, что выражается зрительно в одном наклоне, в общем движении, типичном для иллюстрируемого момента»⁹.

¹ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме // Биржевые ведомости. 1910. 25 мая (№ 11731). Веч. вып.

² La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

³ W. Z. Указ. соч.

⁴ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁵ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка» аз. соч.

⁶ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

⁷ W. Z. Указ. соч.

⁸ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁹ Там же.

Новые принципы мизансценирования Санина проявились в том, что «группировка масс на сцене была как-то свободнее, непринужденнее и колоритнее»¹. Раскрывая участникам действия суть, смысл эпизода, например: «Зиму провожают, веселые, пьяные, а не молоко везут!...»², режиссер объяснял необходимость выразительной игры рук. Недаром критики писали после премьеры об отсутствии «„единодушной“ жестикуляции у хористов»³. Зрителей приятно удивило, что «массы не качаются ритмически из стороны в сторону, не стоят истуканами, возводя руки вверх и вниз, по палочке, но – живут, действуют и – поют, не нарушая ни одного из законов оперного искусства»⁴.

Санин тщательно работал над тем, чтобы безлика, инертная масса хора, столь привычная в казенной опере, стала, наряду с солистами, полноценным участником действия. И в «Снегурочке», по мнению рецензентов, хор «умелой рукой превращен в живое действующее лицо, свободное в своих движениях»⁵. Впервые в истории постановок «весенней сказки» Римского-Корсакова наиболее интересными оказались массовые сцены, и фантастические, и обрядовые. И не только из-за того, что в них было «много жизненности, красочности и движения»⁶ или непривычно были «свободны передвижения толпы берендеев!»⁷. Главное, что массовые эпизоды были проникнуты живым человеческим чувством, объединены общей идеей тяготения к любви и теплу. Например, как писал Коптяев, «стоит только запеть Лелю, как он уже обрамлен венком девушек, заглядывающих ему в глаза». Или в финале сцены суда царь Берендей «любовно ласкает народ, плотно окруживший его, простирающий к нему руки». А как «мило жмутся от холода к весне – красные пичужки в прологе»!

Критик, оценив игру массовки и назвав постановщика «прекрасным драматическим режиссером», указал все же на необходимость в опере «еще выделить музыкальный элемент»: «Чрезмерная пестрота передвижений и перемен, равно как старание подчеркнуть игрой чуть ли не каждый такт, заставляет отвлекаться от музыки, а на успешности пения это, несомненно, отражается. И потом строгий реализм в опере вызывает улыбку: что сказать, если один певец поет с телеги, другой – с забора, а третий – давясь коркой черного хлеба?»⁸.

¹ W. Z. Указ. соч.

² Старый Воробей (Соляный П. М.). Указ. соч.

³ W. Z. Указ. соч.

⁴ В. (Фролов В. К.). «Снегурочка» // Театр и спорт. СПб. 1910. 21 сент. № 20.

⁵ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁶ Там же.

⁷ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁸ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

Подобную активность массовки можно объяснить особым взглядом режиссера на музыку любимого композитора. Анализируя первые представления опер Римского-Корсакова, Санин обвинял в их недостаточной успешности самого автора: «Были замечательные музыкальные моменты, идеальные отдельные исполнения – но не было у Корсаковских спектаклей общей души, пульса, нерва жизни, захвата!!! Всегда в душе моей как-то не мирился Римский-Корсаков – гениальный певец народной души, поэт, мыслитель, с иным Римским-Корсаковым – педантом, ученым, дидактиком. Всегда казалось мне ошибочным и преступным это авторское предпослание к исполнению всех его оперных произведений: стойте на месте, не дышите, не двигайтесь – блюдите лишь музыкальную канву! <...> Нет, тысячу раз нет!! Весь Римский-Корсаков полон бесконечной стихийной русской жизни!! Живой жизни!!!»¹.

Но, воплощая на сцене эту стихию жизни, постановщик бережно относился к партитуре, считая ее первоосновой спектакля. Максимова в своей статье приводит отрывок из письма дирижера Н. А. Малько А. А. Санину: «Ваши работы восхищали меня, между прочим, и тем, что вы не „покушались“ на оперу и не боялись признать ее тем, что она есть, – музыкальным произведением»². Зная тонкости музыкальной партитуры, режиссер, по свидетельству корреспондента, побывавшего на репетиции «Снегурочки», корректировал звучание оркестра. За эту универсальность Санина называли «необыкновенным кудесником», который, «как леший, слышит все звуки леса, шепот деревьев и рост травы»³. При этом в музыкальную ткань оперы Санин добавил оригинальные тембры, что положительно оценили рецензенты: «В сцене судьбища мы слышим настоящие русские старинные трещотки (для созыва толпы)»⁴. Здесь режиссер использовал находки «Снегурочки» МХТ. Правда, в той, драматической, постановке была разработана звуковая партитура для изображения завывания пурги в прологе с использованием «огромного количества пищиков, трещоток, свистков, кри-кри, гнусавых дудок»⁵, а в сцене с бирючами звучал «оригинальный оркестр из одних досок»⁶, имитировавших колокольный звон.

Дирижировал оперой А. В. Павлов-Арбенин, работавший некоторое время в провинциальных антрепризах, в Народном доме (1905/06 гг.), а затем совершенствовавший свое мастерство за границей, наблюдая за

¹ Санин А. А. Мои постановки // Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 253.

² Максимова В. Дальняя дорога. С. 93.

³ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁴ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 239.

⁶ Там же. С. 240.

лучшими современными дирижерами: Ф. Моттлем, А. Никишем, Э. Колонном, А. Тосканини. Рецензенты, сравнивая новое звучание с тем, что было раньше в Народном доме, утверждали, что Павлов-Арбенин привнес в музыкальную часть постановки «оживление, бодрость»¹, «сотворил чудеса и с оркестром, который играет теперь несравненно чище и стройнее»², «с оттенками, звучит бодро»³, даже при неполном составе оркестра, что было естественным для антрепризы, но не соответствовало запросам нового предприятия. С. Ю. Левик, вспоминая, как Павлов-Арбенин бывал на репетициях «многоглаголюя, часто вдавался в детали»⁴, все же признавал, что «такая детализация приучала певца задумываться над каждой фразой»⁵.

Эти же требования предъявляли к исполнителям Санин и Фигнер. По справедливому замечанию Левика, «основные устремления Фигнера – соединить музыкальную и драматическую выразительность – развивали русскую национальную традицию в оперном театре»⁶. Главными критериями при наборе солистов директор считал не только их вокальные, но и драматические возможности. Из старого состава этим требованиям соответствовали, очевидно, только певцы Л. Ф. Савранский, Н. М. Барышев и М. Ф. Швец, благодаря чему и попали в целиком обновленную молодежную труппу. За «прекрасный подбор» артистов Фигнер был назван рецензентами «исключительно опытным и талантливым руководителем»⁷.

Свои требования к певцам, еще не испорченным сценическими штампами, Санин изложил в письме к А. М. Шишмаревой, приглашенной солисткой в Народный дом: «Манеру пения надо совсем переменить... Надо взять новый тон – размашистый, эскизный, импрессионистичный... Мазать, а не рисовать... <...> Больше воли, озорства, характера и решимости – дело „окажется в шляпе“»⁸. Помимо вокального ансамбля, Санин добивался от артистов создания объемных образов.

Результат вызвал восторженную реакцию прессы: «Все, как на подбор, свежие, красивые, молодые голоса, все с какою-то юношескою любовью и искренностью ведут свои роли и стремятся выдвинуть не самих себя, а нечто общее, стройное, цельную, красивую идею. При самом внимательном наблюдении не чувствовалось ни одного антихудожественного приема и жеста, ни одного лишнего

¹ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

² W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

³ La-mi (Малько Н. Н.). Указ. соч.

⁴ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 595.

⁵ Там же.

⁶ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 249.

⁷ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁸ Санин А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания. С. 147.

движения.<...> Общий тон исполнения был настолько строен и красив, что выделять исполнителей не хотелось бы»¹. О рождении сценического ансамбля свидетельствовал и тот факт, что артисты отказывались от поклонов и «бисов» на аплодисменты, до конца спектакля оставаясь в образе, сохраняя единую драматургическую линию.

Впервые критики, анализировавшие выступление солистов Народного дома, оценивали не только их вокальные, но и актерские возможности. Такой подход, очевидно, был вызван, в первую очередь, известностью постановщика как драматического режиссера, продолжателя традиций МХТ. А во-вторых, индивидуальная работа Санина с артистами над ролью принесла свои плоды, и, как отметили рецензенты, «даже в исполнениях актеров чувствовалось нечто свежее, навеянное оригинальной мыслью режиссера», «не было „плавных“ жестов у певцов»², то есть образы действительно получились не трафаретными.

Правда, не всем артистам сопутствовала удача, поскольку отсутствие сценического опыта имеет, как известно, свои достоинства и недостатки. Так, на премьере в роли Снегурочки выступила никому к тому моменту не известная Н. И. Глебова, «певица интересной музыкальной натуры, с несомненным артистическим чутьем»³, проявившая «много сценических стараний, изящества и внешней красоты»⁴. Но рецензентов не удовлетворил «несколько неполный образ» героини, подчеркивавший «больше ту сторону, которая так была мила в ней Римскому-Корсакову – трогательную поэтичность и наивность»⁵. «Неужели эта постоянная сладкая улыбка характерна для Снегурочки? А чтобы подбавить наивного холодка? А чтобы подразнить фантазию выражением, детски-наивным, но и холодным, почти апатичным?»⁶ – такие вопросы-пожелания возникли у зрителей после первого спектакля.

Начинающая же лирико-колоратурная певица Т. И. Сабанеева, исполнившая Снегурочку в спектакле 20 июня, «одним серебристым голосом своим добивалась той связи с сердцем зрителя»⁷, которая не удавалась Глебовой. Рецензенты отметили и голос Сабанеевой, «большой, выдающегося по красоте тембра, свежий, на нем нет налета времени»⁸, и «выразительное лицо, с большими говорящими глазами».

¹ W. Z. Указ. соч.

² W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

³ Там же.

⁴ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁵ W. Z. Указ. соч.

⁶ Коптяев А. П. Указ. соч.

⁷ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 335.

⁸ С. В. Народный дом. Оперная весна // Обозрение театров. 1910. 22 июня. № 1094. С. 6.

Ее героиня, в отличие от трактовки Глебовой, больше дитя Мороза, чем Весны: «еще недостаточно быстры ее движения, еще условны ее жесты». Досадным недоразумением явился тот факт, что у девушки, «не знавшей любви – от чего гневен сам бог Ярила», на пальце оказалось обручальное кольцо, «и брови темные, резко отличные от золотистого парика». И все же Снегурочка Сабанеевой показалась критикам более убедительной, если они пришли к выводу, что «работой многое можно сделать с таким материалом»¹. Их прогнозы подтвердил спектакль, состоявшийся 20 сентября 1910 г. в Большом зале консерватории. К этому времени артистка «хорошо овладела ролью Снегурочки, так подходящей и к ее голосовым средствам, и к ее фигуре»².

Молодая певица Никитина, первая исполнившая партию Леля, произвела на публику «очень хорошее впечатление» своей «прекрасной, подходящей внешностью, сильным альтом (не совсем еще выровненным), массой темперамента»³. Интересным, по единодушному мнению рецензентов, получился персонаж Л. А. Андреевой-Дельмас – «с высоким посохом в руке, с волной чудесных золотистых волос на голове, такая стройная, очаровательная весна-красна»⁴. Имея достаточный сценический опыт со времени дебюта в 1905 г. в антрепризе А. А. Церетели, певица сумела создать поэтический образ благодаря «пониманию сцены в соединении с красивым по тембру голосом (меццо-сопрано)»⁵. Именно в этой партии ее голос звучал «с какою-то особенной полнотой. Во внешнем облике – много пластичности, изящества»⁶. Позже, уже в Театре музыкальной драмы, Андреева-Дельмас с не меньшим успехом исполняла Весну-Красну. Роль вошла в число лучших работ певицы.

П. Л. Карповой, отличавшейся «красотой тембра и певучестью своего недюжинного голоса»⁷, ярким сценическим темпераментом и способностью исполнять различные по характеру партии, не хватило чувства меры в передаче пылкого образа Купавы. Коптяеву, наблюдавшему, как молодая певица «суетилась» и «так неестественно выкрикивала свои верхи», «поневоле вспоминалось изречение: „В вопросах чувства лучше не досказать, чем пересказать!“»⁸. Другая испол-

¹ Там же.

² В. (Фролов В. К.). «Снегурочка».

³ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁴ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁵ Коптяев А. П. Указ. соч.

⁶ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁷ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 337.

⁸ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

нительница роли Купавы – Ф. Е. Деранкова – на спектакле 20 сентября, наоборот, «не досказала» в передаче чувств, и хотя были в ее интерпретации «сильные, драматические места», но артистке не хватило «достаточной общей яркости мятущейся, оскорбленной души женской»¹.

Очень удачно, по общему мнению, были распределены мужские партии. В первую очередь выделяли выдающихся певцов, впоследствии солистов Московского Большого театра, Л. Ф. Савранского в роли Мизгиря и Н. М. Барышева, исполнившего Бобыля, которые «великолепные типы дали и прекрасно пели»². Правда, Савранский, «талантливый артист и интересный музыкальный певец»³, игравший Мизгиря еще у Циммермана и свободно чувствовавший себя в этой роли, проводя ее «с большим темпераментом»⁴, решил внешне обновить образ. Он загримировался «каким-то царем эфиопским»⁵, «Амонасро из „Аиды,“»⁶, вызвав неодобрительную реакцию зрителей. Барышев, выступавший с 1907 г. в оперных антрепризах Санкт-Петербурга, а в 1909 г. в Товариществе Циммермана певший в «Снегурочке», заслужил высшую похвалу: «великолепен Бобыль-Бакула»⁷, «какой превосходный бобыль ломается перед публикой!»⁸. Правда, артисту не повезло с партнершей: в противоположность Барышеву, у Е. П. Тихомировой – Бобылихи «слишком мало юмора и партия выходит бесцветной»⁹.

Роль царя Берендея мог бы исполнить сам Н. Н. Фигнер, поскольку по диапазону она ему вполне подходила, к тому же Солист Его Величества не довольствовался только административными функциями в своей антрепризе. Но, по утверждению Левика, «человек большой воли и страстных порывов, он не нашел бы достаточного удовлетворения <...> в ролях созерцательных, как, например, Берендей из „Снегурочки“, которого он поэтому и не пел»¹⁰. Эту партию «с замечательной музыкальностью и красотой»¹¹ исполнил на премьере Б. И. Залипский, «обладатель красивого тенора»¹². В репертуаре К. С. Исаченко партия Берендея считалась одной из лучших. Попад на оперную сцену Народного дома в 1908 г. после

¹ В. (Фролов В. К.). «Снегурочка».

² Коптяев А. П. Указ. соч.

³ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁴ Там же.

⁵ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

⁶ Коптяев А. П. Указ. соч.

⁷ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

⁸ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁹ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

¹⁰ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 252.

¹¹ W. Z. Указ. соч.

¹² La-mi (Малько Н. Н.). Указ. соч.

окончания Петербургской консерватории, певец сразу получил эту роль. Впоследствии он исполнял Берендея и в Театре музыкальной драмы. Правда, на спектакле 20 сентября 1910 г. «приятный лирический тенор г. Исаченко» оказывался «не всегда на высоте... силы, которая должна быть присуща царю, хотя и старому»¹. «Слаб» получился тогда и Дед-Мороз в исполнении А. Я. Порубиновского – «не перед весной ли?» И вообще, судя по рецензии от 21 сентября, слушателей более удовлетворял премьерный состав исполнителей, при котором эта опера «идет более красиво, возвышенно, ближе к светлому царству бога Ярилы»². В первом составе даже исполнители небольших партий кропотливой, тщательной работой стремились органично влиться в общий сценический ансамбль: «с самого же начала приятно поразил хорошей дикцией Леший (г. Симбирский), хороша и Масленица (г. Эзров)»³, «Дед-Мороз удался г. Швецу»⁴.

Балетмейстером постановки в афише был заявлен Ф. Ф. Ватич, но результаты его работы пресса не удостоила вниманием. При известном интересе зрителей к балетному искусству это можно объяснить лишь тем, что танцы не выпадали из концепции режиссера, который и хореографическую часть держал под контролем. Свидетельством тому явился репортаж с репетиции пролога: «Раз-два! – хлопает А. А. Санин, добродушный дедка – и птички разбегаются и в стройном хороводе ведут свои птичьи танцы, под нежную, чудесную, расцветающую весеннюю мелодию»⁵.

«Случалось ли вам увидеть одного из своих бедных знакомых вдруг богато и со вкусом одетым? Так нарядился, бедняга, что и узнать нельзя... Вот и вчера я не мог узнать былую „народную“ оперу: так блестяще прошел спектакль»⁶. Эти слова рецензента характеризовали новое качество не только музыкального исполнения, но и декорационного оформления. Среди технических усовершенствований сцены, произведенных к открытию новой антрепризы, было обновление светового оборудования. И на премьере «Снегурочки» «осветительная часть, столь шалившая в Народном доме, преобразилась и дала, конечно, под руководством того же г. Санина, в прологе целую гамму очаровательных оттенков и настроений, – такой красивый и постепенный рассвет на сцене не часто можно увидеть»⁷.

¹ В. (Фролов В. К.). «Снегурочка».

² В. (Фролов В. К.). «Снегурочка».

³ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

⁴ Там же.

⁵ Старый Воробей (Соляный П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме).

⁶ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁷ La-mi (Малько Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме.

В архиве Санкт-Петербургского театрального музея нет фотографий этого спектакля, но сохранились снимки самой первой постановки «Снегурочки» на сцене Народного дома (1903 г., режиссер А. Я. Алексеев), на которых отчетливо видно, что декорации написаны разными художниками, коренным образом отличавшимися манерой письма и талантом. Безусловно, антрепренеру гораздо выгодней было арендовать или использовать старый реквизит, чем заказывать новый. Для «Снегурочки» Санина декорации были «частью написаны новые, частью подобраны старые»¹. Среди документов А. Р. Аксарина, возглавившего после Фигнера в 1915 г. антрепризу Народного дома, сохранилась «Опись декораций, костюмов, бутафории, обуви, трико, музыкальных инструментов, мебели и разных вещей оперного отдела с обозначением их стоимости»². Самыми первыми в этом объемном документе были зафиксированы декорации к «Снегурочке». В списке было указано всего лишь девять наименований (!), в отличие, например, от пятидесяти семи декораций «Садко». Выясняется, что специально для «весенней сказки» были написаны лишь «арка палаты Берендея», «завеса палаты Берендея», «задняя завеса палаты Берендея», «вышка» и «задник к вышке», «порочня» [видимо, поручни – Л. Б.] (4 шт.), четыре куста, «боковые стенки».

И все же декорации, по мнению журналистов, «весьма удачны и соответствуют замыслу режиссера»³ благодаря многочисленным деталям, «о которых прежде и не думали»⁴. Это и «особые языческие значки – нечто в роде языческих хоругвей» в виде звезд, присутствовавшие в сцене проводов Масленицы и сопровождавшие берендеев в заповедный лес, и «оригинальнейшие мотивы костюмов и декораций, какие-то сказочно-русские с своеобразно придуманной и скомпонованной орнаментикой»⁵. Эти многочисленные атрибуты концептуально объединили старые и новые декорации, придав им, по выражению Коптяева, «стильность». Но, поскольку такое пристальное внимание к деталям было новым явлением на петербургской сцене, критик усмотрел здесь даже «чрезмерную стилизацию»⁶. Тяга к стилизации, явившаяся одним из основных художественных принципов модерна, проявилась у режиссера еще в МХТ и со временем стала характерной чертой его постановочного почерка. По замечанию В. Максимовой, «с молодости он обожал русскую историю. За границей Санин становится тончайшим ее стилизатором»⁷.

¹ Там же.

² РГИА. Ф. 646. Оп. 1. Год 1880–1916. Дело № 9–10.

³ La-mi (Малько Н. Н.). Указ. соч.

⁴ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁵ W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

⁶ Коптяев А. П. Открытие оперы в Народном доме.

⁷ Максимова В. Дальняя дорога.

Имя художника, который воплотил в жизнь визуальные идеи постановщика, традиционно не было указано в афише Народного дома. Мало интересовало оно, видимо, и критиков, поскольку ни в одной газете не упомянуто, несмотря на восторженные отзывы. И все же для постановок Санина, сотрудничавшего в театре Станиславского и в антрепризе Дягилева с такими выдающимися сценографами-оформителями, как В. А. Симов, А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, И. Я. Билибин, Н. К. Рерих, и высоко ценившего труд художника-постановщика, факт забвения авторов декораций и костюмов не характерен.

Коптяев, помимо заповедного леса, колорит которого «бросается в глаза», отметил особую оригинальность палат Берендея: «Совсем так, как нужно: небольшой, но пестро и красочно разукрашенный дворец, с перспективой вдаль»¹. Такая яркая картина, «сказочно-русские» мотивы и орнаменты в оформлении напоминают стиль И. Я. Билибина, который к этому моменту уже имел опыт сотрудничества с Саниным: художник создал эскизы костюмов к спектаклю «Борис Годунов» в Париже. К тому же театральная работа Билибина началась именно со «Снегурочки», поставленной 29 марта 1905 г. в Праге. Это был первый случай сценического воплощения одной из лучших опер Римского-Корсакова за рубежом. Руководство Пражской Национальной оперы заказало молодому графику эскизы декораций, поскольку уже в начале 1900-х гг. акварели Билибина – сказочника были популярны за пределами России.

Никаких сведений о той постановке не сохранилось, кроме фотографии эскиза декорации палат царя Берендея в архиве художника. Бесспорно, эта работа была выполнена под впечатлением от «Снегурочки» В. М. Васнецова. И все же в этом эскизе начинающего декоратора много оригинального, характерного для билибинского стиля, проявившегося в обилии археологических подробностей и графической четкости. Как отмечают в своей монографии Г. В. и С. В. Гольныец, здесь «увлечение русским Севером, его природой и деревянным зодчеством отразилось в полной мере. Деревянные резные столбы и мощные балки несут на себе тесовую кровлю. На фоне темных бревенчатых стен выразительно рисуются архаические узоры и росписи со сценами охоты на льва, кабана и косулю. В отличие от следующих своих постановок, Билибин разворачивает сцену не параллельно рампе, а под углом к ней, что сообщает картине внутренний динамизм, усиливает ощущение глубины, помогает связать интерьер с пейзажем. Пространство палат переходит в пространство примыкающей к ним крытой галереи, в арочные пролеты которой сквозь кружевной узор берез и елей видна широкая светлая панорама: среди лесистых холмов деревянная Берендеевка и над ней острый шатер сторожевой башни»².

¹ Коптяев А. П. Указ. соч.

² Гольныец Г. В., Гольныец С. В. Иван Яковлевич Билибин. М.: Изобразит. ис-
во, 1972. С. 89.

Товарищ Билибина по «Миру искусства» Н. К. Рерих к этому моменту также создал эскизы к «Снегурочке» для парижской Орега Соміе (в 1908 г.), но на сцене они не были реализованы. Интересен тот факт, что в документах Санина, знакомого с творчеством Рериха по совместной работе над «Псковитянкой» в театре Шатле в 1909 г., был обнаружен эскиз Пролога «Лес»¹. Изображенные на нем плотной стеной возвышающиеся заснеженные сосны, высокое звездное небо и как-то неуклюже жмущиеся друг к другу на заднем плане домики Берендеевки объединены в общую картину посредством использования синего цвета во всем многообразии его оттенков. Исследователи творчества Рериха В. Черникова и Н. Кочергина заметили, что он «всегда искал звук в цвете – оттого краски его звучат и поют»², что перекликается с «цветописью» Римского-Корсакова. А в 1911–1912 гг. художник написал декорации к одноименному спектаклю в Петербургском Русском драматическом театре А. К. Рейнеке, где А. Я. Таиров исполнил роль Мизгиря, оказавшейся его последней актерской работой. Эскизы к этой постановке отличаются от предыдущей версии большей одухотворенностью и поэтичностью. «Лес» в Прологе «передает ночные колдовские чары: валуны-оборотни с глазами-светляками, гнущиеся под ветром „живые деревья“. Это Леший, чтобы защитить Снегурочку, заколдовал лес». В пейзаже «Урочище» «радостно звучащие зеленые и золотистые краски передают весеннее ликование природы». Эскиз «Палаты Берендея» навеян, по мнению исследователей, «любовью и знанием русского деревянного зодчества, к которому Рерих приобщился в народных мастерских княгини М. К. Тенишевой»³. Уходящие в глубину бревенчатые, украшенные резьбой и росписью своды арок, венчающие небольшое помещение царских покоев, завершаются полукруглыми оконцами с видом Берендеевского посада. Несмотря на обилие художественных деталей заметно, что художник «не ставил узкоэтнографических и археологических задач, не копировал старину, а сохранял верность духу воспроизводимых образов»⁴.

Конечно, можно было бы предположить, что Санин подсказал работавшему с ним в Народном доме декоратору варианты оформления Симова, но у того в палатах Берендея не было «перспективы вдаль», как выразился Коптяев. Отсутствовала она и в декорации 1903 г.

¹ См.: Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. Самара: АГНИ, 1996. С. 110.

² Черникова В., Кочергина Н. Рерих и Римский-Корсаков // Восход. 2003. № 4 (108). Апрель. URL: rossasia.sibro.ru/voshod/artikle/19040 (дата обращения: 28.04.2011).

³ Там же.

⁴ Яковлева Е. П. Рерих и театр: вступ. ст. // Яковлева Е. Рерих и театр [Изома-териал]: комплект открыток. М.: Международный центр Рерихов, 2000. Вып. 1. 16 л. цв. ил.

Часть сценографической работы мог выполнить К. П. Цыгвинцев, о котором вскользь упомянул в своих мемуарах С. Ю. Левик в связи с постановкой «Золотого петушка» в зале консерватории силами артистов Народного дома, студентов и церковных певчих¹. Это единственный художник, о котором хоть что-то известно, работавший в Народном доме и, в частности, с М. С. Циммерманом. Сравнительно недавно, в 2003 г., забытое имя Цыгвинцева возникло в прессе: «Неизвестный автограф Федора Шаляпина появился в Ставропольском краеведческом музее, сообщает ИТАР-ТАСС. В его экспозиции представлена фотография великого певца с дарственной надписью: „Константину Петровичу Цыгвинцеву на добрую память с искренними пожеланиями успехов в его карьере“. Константин Цыгвинцев – известный в „эпоху Федора Шаляпина“ театральный художник-декоратор, оформлявший спектакли на сценах Санкт-Петербурга и нескольких провинциальных российских городов. Последние годы жизни он провел в Ставрополе. Шаляпинский автограф в музее передала вдова Константина Цыгвинцева. По ее воспоминаниям, Цыгвинцев делал декорации ко многим операм, в которых Шаляпин исполнял главные партии. Свой портрет с дарственной надписью певец подарил художнику в знак признательности за высокий профессионализм в 1911 г.»².

В указанное время Шаляпин выступал на сцене Народного дома в «Борисе Годунове». О работе над этой постановкой Цыгвинцева свидетельствует дневниковая запись О. М. Гардер от 8 июня 1910 г.: «Сегодня поехали в Петергоф показывать макеты Бориса принцу <...> Н. Н. [Фигнер. – Л. Б.] был ужасно доволен тем, что принц пригласил завтракать, кроме его, и декоратора, простого самоучку, выписанного им из Нижнего – (Костя, фамилию забыла)»³. Точной информации о прибытии художника из Нижнего Новгорода не сохранилось, но можно предположить, что Цыгвинцев внес свою лепту и в оформление «Снегурочки».

В любом случае неизвестный художник, работавший над «весенней сказкой», был хорошо знаком с постановкой Мамонтова и с произведшими революцию в сценографии работами Васнецова, а также находился под влиянием стилизаторских тенденций «Мира искусств».

Премьера «Снегурочки» 24 мая 1910 г. явилась «большим праздником оперно-театрального искусства»⁴. Санин, режиссер нового поколения, наученный в Художественном театре «ясно ставить перед

¹ См.: Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 272.

² Найден неизвестный автограф Шаляпина // Известия. 2003. 14 янв. URL: www.cargobay.ru/news/izvestija_moskva/2003/1/14/id_110963.html (дата обращения: 20.01.2011).

³ Гардер О. М. Дневник // ОР РНБ. Архив Н. Н. Фигнера. Ед. хр. 95. С. 18.

⁴ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 332.

собой задачу и толково разрешить ее»¹, впервые на петербургской оперной сцене создал спектакль, где все составляющие были подчинены замыслу и воле постановщика. При этом, по справедливому замечанию критики, «здесь не чувствовалось желания себя показать, непременно перевернуть в постановке все вверх дном, демонстративно обернуть певца, стоявшего справа – на левую сторону; не было попыток за один раз произвести целую революцию. Но умная работа, заботливая рука, стройная, красиво и осторожно проведенная идея чувствовались во всей постановке от начала до конца»².

Постановщик, так же как и дирижер А. В. Павлов-Арбенин, требовал от певцов осмысленного исполнения каждой фразы. Ему удалось создать сценический ансамбль, в котором осознанно, наряду с солистами, действовали артисты массовки, ставшие равноправными участниками спектакля. Народные эпизоды, где режиссер использовал новые принципы мизансценирования, оказались в этой версии самыми выразительными. Санин разрушил стереотипы казенной сцены, связанные с трактовкой «Снегурочки» как идиллической феерии: зрителям Народного дома было представлено весеннее сказочное действо в стилистике модерна, где каждая из многочисленных деталей постановки была продумана режиссером и органично вплетена в общий концептуальный орнамент. Первый спектакль в антрепризе Фигнера рецензенты сочли «знамением», предчувствуя, что «на сцене Народного дома затевается нечто большое, новое и весьма интересное»³. Действительно, руководитель театра и режиссер взяли курс на постановку русского классического репертуара, куда, помимо «Снегурочки», вошли «Борис Годунов», «Садко», «Князь Игорь», «Иван Сусанин» и другие оперы. Левик, оценивая эти спектакли спустя годы, назвал их «по тем возможностям великолепными»⁴. Но Санин быстро остывал к плодам своего труда. «Снегурочка» после двенадцати спектаклей в течение 1910 г. исчезла из репертуара антрепризы. В 1913 г. была восстановлена Фигнером, но уже с другим дирижером (М. М. Галинкиным) и с новыми исполнителями.

¹ Там же. С. 564.

² W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка».

³ Там же.

⁴ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 332.

Народная музыкальная драма И. М. Лапицкого (1914, ТМД)

И. М. Лапицкий, сторонник идей молодого Художественного театра, решил применить их на оперной сцене, считая это «наиболее рациональным средством» для борьбы с «рутиной и отсталостью»¹. Он не ограничился отдельно взятыми постановками, как Санин, а создал свой театр. В выступлении «О художественной опере в С. Петербурге» в феврале 1910 г. Лапицкий заявил: «В дни морального упадничества и духовного шатания, когда все прежнее переоценено до нуля, а ценность нового не установлена, на долю искусства должна выпасть крупная общественная роль двигателя духовной культуры». Здесь же он высказался о необходимости реформы оперного дела, которая «заключается, прежде всего, в осуждении рутины, в оригинальности и осмысленности постановок, в стремлении к внутренней и внешней правде, то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля...»².

В 1912 г. Лапицкий создал в Петербурге Театр музыкальной драмы, явившийся, по выражению Э. А. Старка, «венцом всех стремлений» реформаторов, «поставившим краеугольным камнем своей деятельности заботу о художественности каждого своего спектакля и объявившим вместе с тем беспощадную войну рутине оперного зрелища»³. С. Ю. Левик, работавший солистом в этом театре, в своих мемуарах отмечал, что само открытие ТМД в здании консерватории напротив Мариинского театра «звучало дерзким вызовом старым оперным устоям»⁴.

Ориентируясь на МХТ как на образец «чисто идейного театра»⁵, Лапицкий в «Основных положениях Театра Музыкальной Драмы» (1912 г.) стремление к художественной правде выдвинул в качестве главной эстетической доктрины: «путь кажущейся правды или художественного реализма... избирает ТМД основной своей работой, подразумевая под художественным реализмом не узкое стремление изображать действительность, а выполнение художественной логики»⁶. Эта установка режиссера выражалась в наличии в основе спектакля целостной идейной концепции, определяющей единую трактовку исполнения отдельных ролей и сценическую обстановку. В поисках художественной правды

¹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 614.

² Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера // Театр. 2007. Дек. С. 145.

³ Старк Э. А. Художественные постановки в опере (По поводу Театра музыкальной драмы) // Аполлон. 1915. № 4–5. Апрель – май. С. 61.

⁴ Левик С. Ю. Четверть века в опере. С. 52.

⁵ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 561.

⁶ Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 145.

Лапицкий «добивался непрерывности действия, разрабатывая партитуру мизансцен, точно фиксировал поведение каждого из персонажей»¹.

Но «Снегурочка», с ее двойственностью, не укладывалась в рамки главной эстетической доктрины ТМД. Поэтому ее постановка вызвала противоречивые мнения современников и исследователей. Как заметил А. А. Гозенпуд, «театр потерпел неудачу в „Снегурочке“», поставленной в 1914 г., поскольку в жертву бытовой достоверности «приносилась поэзия оперного искусства»². По свидетельству Левика, несмотря на «обычную заботливость об ансамбле, об историчности, о доступности спектакля неподготовленному зрителю», все же «передать красоту светлых образов „Снегурочки“ ТМД не сумел»³. Об этом писал и рецензент журнала «Аполлон»: «Режиссерская сторона спектакля направлена больше к приданию постановке реалистического колорита, чем к посильному выявлению поэтических элементов сюжета и музыки. Сказочной атмосферы не чувствуется»⁴. Еще категоричнее высказался Р. В. Арабаджиу (биограф Л. Я. Липковской, первой исполнительницы роли Снегурочки в ТМД): «Ее можно было назвать ультрареальной. Без значительной доли фантастики постановка „Снегурочки“ немислима, но в Театре музыкальной драмы эта доля доведена была до минимума»⁵.

Критик «Русской музыкальной газеты» указывал, что в «весенней сказке» «миф неразрывно сплетается с правдой жизни». И, говоря о необходимости сбалансированной передачи реальной и фантастической сфер в «Снегурочке», подчеркивал, насколько трудно «найти художественное равновесие сказки и действительности и, оставаясь в раме широкой бытовой картины, в то же время сохранить легкий сказочный налет»⁶. Но Лапицкий, споря с трактовкой «Снегурочки» как фантастической феерии на Марининской сцене, в своем спектакле выдвинул на первый план «все истинно-глубоко человеческое, которое выявилось к пробуждающейся весной жизни, к весенней природе»⁷, как вспоминала Липковская. «Он дал Снегурочку в нежных красках весенней зари и подчеркнул силу и мужественность в Мизгире, Леле и других мужских типах»⁸. Постановщик считал, что истоком народной сказки является «„триптих“ – солнце, урожай, жизнь», что «музыка „Снегурочки“ – это

¹ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. С. 313.

² Там же. С. 314.

³ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 681.

⁴ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде // Аполлон. 1914. № 9. Ноябрь. С. 70.

⁵ Арабаджиу Р. В. Судьба примадонны. С. 198.

⁶ Лель. «Снегурочка» в «Музыкальной Дrame» // Русская музыкальная газета. 1914. № 44 (2 нояб.). С. 787.

⁷ Арабаджиу Р. В. Указ. соч. С. 82.

⁸ Там же.

„весенняя сказка“, то есть гимн вечной, радостной, без конца обновляемой жизни», а «в основе замечательного произведения» лежит «протест против темноты и угнетения»¹. Тема его спектакля – «это радость жизни – и эта тема отнюдь не только тема сказки, а <...> тема бытия»².

Однако на практике режиссерское прочтение «весенней сказки» не имело стилистического единства: «одни сцены давались в сугубо бытовых тонах, другие – в ирреальных»³. В этом рецензент «Аполлона» усмотрел отсутствие «общих, планомерных художественных начал» и «выдержанного художественного вкуса»⁴. Автор рецензии недоумевал по поводу сценического поведения артистов: «Снегурочка бегаёт, Мороз машет дубиной, как настоящий мужик, лешие тоже ведут себя, как одушевленные существа, – почему же среди реально-антропоморфических образов славянской мифологии одна единственная Весна ведет себя нарочно „мистически“?», то есть на общем оживленном фоне она «держится все время неподвижно, поднимаясь из воды и вновь опускаясь в озеро, как призрак»⁵.

В поисках нового постановочного языка Лапицкий, опираясь на опыт драматического театра, принципиально изменил отношение исполнителей к слову. «Отдавая предпочтение русскому репертуару, ТМД не мог не уважать выпеваемое слово. Естественно было поэтому, что борьба за хорошо слышное и интонируемое слово была еще одним оружием против оперной вампуки»⁶. Отталкиваясь от реальной речи и рассматривая вокальную строку как «единый слиток слова-звука»⁷, Лапицкий вместе с музыкальным руководителем театра, пианистом и дирижером М. А. Бихтером сосредоточил внимание на фразировке и требовал от исполнителей максимально четкой дикции, вокальной техники, нацеленной на осмысленное выразительное пение. В большинстве случаев это помогало артистам в создании образов, но иногда приводило к «ненужной изощренности», как выражалась пресса. Так, рецензент нашел во фразировке Липковской «странности, преследующие малопонятные цели. Зачем, например, основной колоратурный лейтмотив Снегурочки г-жа Липковская поет так, что он резко распадается на три, не связанные друг с другом, фразы?»⁸.

А изменение темпов и необычная ритмическая акцентировка, вызванные стремлением Бихтера раскрыть «двуетниный» (музыкальный и

¹ Левик. Записки оперного певца. С. 682.

² Там же.

³ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 681.

⁴ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 70.

⁵ Там же.

⁶ Левик С. Ю. Указ. соч. С. 611.

⁷ Там же.

⁸ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 71.

словесный) подтекст вокальной строки, многим казались извращением и особенно подвергались нападкам со стороны критики. Например, рецензент «Аполлона» отметил, что дирижер «не может отрешиться от разного рода преувеличений в переменах темпа, в градациях оттенков экспрессии»¹. Б. В. Асафьев назвал бихтеровскую трактовку «Снегурочки» «вандализмом»². Музыкальный критик, прекрасно знавший и любивший эту оперу, неоднократно ее анализировавший и посвятивший ей немало поэтичнейших строк, пришел к выводу, что Бихтер – «аккомпаниатор, но отнюдь не дирижер»³, поскольку он ломал целостность произведения, допуская в своей интерпретации «либо замедление такое, что разваливается ансамбль, ибо задумано – невозможное, либо непрестанные, назойливые ускорения и внезапные изломы, рушащие нормальное течение темпа, либо какое-то нервное вибрирование, подергиванье ритма. Когда вас на каждом такте хотят поразить новым замыслом, новым необычайным толкованием, то уже музыки некогда слушать, а все ждешь, что-то еще придумает талантливый дирижер»⁴. Поскольку Римский-Корсаков продумывал все до мелочей и не допускал случайностей, музыка его, по убеждению Асафьева, «не поддается всяческому произвольному толкованию и всякий внешний безудержный индивидуальный подход терпит здесь жестокое крушение и заслуживает резкого отпора»⁵.

Мнение Асафьева о музыкальном руководителе ТМД разделял и дирижер Мариинского театра Н. А. Малько, считавший, что Бихтер, окончивший Петербургскую консерваторию с золотой медалью по двум специальностям, «был талантлив, но из этого не следует, что он мог дирижировать»⁶. Режиссер императорской оперы Н. Н. Боголюбов находил, что бихтеровская новизна заключалась в произвольных купюрах и замедлениях темпов, во вкусовых «рубато», что «опьяненный своей фантазией Бихтер увлек трезвого Лапицкого на совершенно ложный путь»⁷. Однако, заявление художественного руководителя о том, что «дирижер музыкальной драмы должен накладывать личную окраску на свою работу, тушуя все устаревшее, наскучившее и выдвигая красоты, не выделенные еще, освежающие новые чувства и переживания автора, отве-

¹ Там же.

² Глебов И. (Асафьев Б. В.). «Снегурочка» в Музыкальной драме // Музыка. 1914, № 197. С. 538.

³ Там же. С. 539.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 540.

⁶ Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1972. С. 320.

⁷ Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. М.: ВТО, 1967. С. 217.

чающего общему духу произведения»¹, свидетельствует скорее о следовании Бихтера замыслам режиссера-новатора. Лапицкий, декларировавший абсолютную свободу творчества, свободу от каких бы то ни было академических правил, заявлял, что «воля каждого данного театра его единый художественный закон» и что «каждая новая постановка должна создавать некое новое произведение искусства»².

Однако, рецензенты, в один голос ругавшие музыкального руководителя театра за неоправданную свободу в воспроизведении партитуры «Снегурочки», не могли не отметить «прекрасную, сочную, компактную, содержательную»³ звучность оркестра и даже были готовы извинить Бихтеру «его произвольные, а порой неопозволенные темпы за богатство оттенков, за прелесть звуков, которыми дарит <...> его оркестр во вступлении к опере, в сцене Мизгирия с лесными призраками или в сцене поцелуя»⁴.

Дело в том, что творческие поиски руководителей ТМД были обусловлены не пренебрежением к музыке, в чем их пытались уличить критики, а «влюбленностью» в нее, и эта влюбленность стала «девизом театра»⁵. Просто Лапицкий и Бихтер стремились «базировать все исполнение на музыке, но не на музыкальных традициях»⁶, что и приводило к непривычному звучанию партитуры. Нового качества исполнения дирижер добивался кропотливым трудом, работая в оркестре с каждым пультом отдельно, требовал от хористов, «чтобы дыхания не были случайными, чтобы звучность хора передавала живую, правдивую психику масс, а не патентованный идеал абстрактной хорошей звучности, как „орган“»⁷. Наряду с естественным пением дирижер и режиссер добивались от хористов осмысленного сценического поведения. В «Основных положениях ТМД» Лапицкий указывал на то, что в оперном театре физическое действие и музыка «изображают одно и то же и в то же время, а потому должны быть слиты во внутреннем толковании, т. е. зрительные впечатления должны совпадать со слуховыми»⁸. И чтобы добиться от исполнителей действенной сценической свободы, Бихтер «сплошь и рядом <...> усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижерскую палочку»⁹. В результате такой репетиционной работы исполнители во время спектакля свободно перемещались по сцене, а

¹ Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 146.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 567.

³ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 70.

⁴ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме. С. 789.

⁵ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 612.

⁶ Там же. С. 612.

⁷ Там же. С. 588.

⁸ Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 146.

⁹ Левик С. Ю. Указ. соч. С. 578.

номер «Сбирались птицы» хор пел «из разных боковых лож, скрытый занавесами и без видимого контакта с дирижером»¹.

Лапицкий считал душой спектакля ансамбль в целом, поэтому к хористам предъявлял те же требования, что и к солистам. В ТМД «все были равны, со всеми велась одинаковая кропотливая работа, каждому... давались характерные черты, которые были присущи образу, изображаемому на сцене»². За мимистами также закреплялись определенные роли. Корреспондент «Русской музыкальной газеты» одобрил дышащий «патриархальностью» «выход Берендея к народу», «заключительное приветствие берендеев Яриле», где «в молитвенном восхищении народ вместе с мудрым царем простирает руки навстречу первым лучам летнего солнца», а также «появление Весны из недр земных в сопровождении птиц почти вещего вида»³.

Сотрудник же «Аполлона» продолжение сцены с птицами из Пролога увидел в другом свете. «Серые, нескладные, беспорядочно толкуются они где-то на заднем плане. На сцене темно; птицы отделены от зрителей какой-то изгородью из покрытых снегом сучьев»⁴, и, как отметил рецензент, практически ничего не видно. Лапицкий принципиально исключил балет из ТМД как инородное тело, видя в танце «либо актерскую функцию солистов и хора, вызываемую соответствующей сценической задачей, либо игрище, празднество и т. д., непосредственно вытекающие из действия»⁵. Но, несмотря на то, что хореографии артистов обучал один из лучших танцовщиков Мариинского театра Б. Г. Романов, а над пластикой с ними работал, по свидетельству Левика⁶, Адольф Алппа, сподвижник автора системы музыкально-ритмического построения спектакля Э. Жак-Далькроза, «танцы птиц совсем „не вышли“»⁷.

Влияние Алппа, «революционного реформатора сценографии», как назвал его В. И. Максимов, видимо, сказалось на принципиальной позиции Лапицкого и в вопросе декорационного оформления постановки. Главным в реформе швейцарского художника и режиссера было «подчинение сценографии спектаклю, режиссерскому замыслу и построение декорации, ориентированной на человека, актера»⁸. Лапицкий в «Основных положениях» закрепил безусловную зависимость сценографии от художественных требований артиста: «Обстановка лишь помощник его.

¹ Там же. С. 590.

² Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 146.

³ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной Дrame. С. 788.

⁴ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 71.

⁵ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 654.

⁶ Там же. С. 591.

⁷ Каратыгин В. Г. Указ. соч.

⁸ Максимов В. И. Символизм // Искусство режиссуры за рубежом. СПб.: СПбГАТИ, 2004. С. 64.

Только то, что удобно актеру в выполнении его художественных замыслов, только помогающее ему творить, только согласное с музыкой и гармонирующее с человеком, может быть в сценической обстановке»¹.

Каждая опера имела свое сценографическое решение. Художнику Лапицкий предлагал для окончательного завершения уже готовый вариант декоративного обрамления всех сцен в карандашном наброске, не позволяя существенно менять планировку, так как «своему непосредственному впечатлению он верил больше, чем всяким обдуманым и впоследствии придуманным частностям оформления»². Естественно, что крупные художники редко соглашались сотрудничать с ТМД. К тому же Лапицкий настаивал на бригадном оформлении спектакля, считая, что один мастер не сможет написать все одинаково хорошо.

О художниках, создавших декорации к «Снегурочке», никаких сведений не сохранилось. Лишь можно предположить, что в этой работе участвовал П. Н. Шильдкнехт, поскольку в тринадцатом номере «Вестника общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы» за 1918 г. был напечатан рисунок этого художника, изображавший Л. В. Собинова в роли Берендея в Музыкальной Дrame³. Несмотря на то, что некоторые сценографические находки, к которым принадлежали «земля и пригорки в последнем акте „Снегурочки“», производили «прекрасное реалистическое впечатление»⁴, все же, «как правило, декорации по живописи стояли ниже постановки в целом»⁵. По мнению корреспондента «Аполлона», последняя картина «весенней сказки» вместе со сценой в палатах Берендея получились «сравнительно недурны». Остальные декорации – «довольно-таки лубочны, особенно зимний пейзаж в прологе»⁶. В другом отзыве «бледный набросок вида из дворца Берендея»⁷ так же расценивался как один из недостатков внешнего облика постановки.

Старк, больше всего претензий предъявлявший к декорационному оформлению спектаклей в ТМД, утверждал, что «всякая художественная оперная постановка должна сводиться к одному: созданию из различных эстетических элементов единой гармоничной красоты, и среди этих элементов красоте живописной подобает занимать свое определенное место, без всякого умаления ее достоинств». По мнению критика, художник должен «заставить свои краски звучать в <...> гармонии с красками

¹ Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 145.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 622.

³ Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 13. С. 5.

⁴ Левик. С. Ю. Записки оперного певца. С. 624.

⁵ Там же. С. 623.

⁶ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 71.

⁷ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной Дrame. С. 789.

музыкальными»¹. Но в Театре музыкальной драмы, «насквозь проникнутым стремлениями возвысить достоинство оперы», Старка удивлял «факт отрицания необходимости „большой“ живописи»². По мнению критика, декорации ТМД напоминали «почти везде раскрашенную фотографию»³ или «увеличенные до громадных размеров и очень тщательно исполненные, при помощи картона, разноцветной бумаги и клея, макеты». Тяготение к «чрезмерному реализму», а также неудобное устройство сцены с «купольным горизонтом», отсутствие «надлежаще оборудованных технических приспособлений» приводило к тому, что в этом театре были «невозможны так называемые „чистые перемены“, а следовательно, немислимы и никакие театральные волшебства»⁴.

Однако Н. Н. Боголюбов, не отрицая в практике ТМД «погони за излишним натурализмом», утверждал, что главным достоинством спектаклей театра была их внешняя, монтировочная часть: «Здесь вкус, изобретательность и целеустремленная воля режиссера достигали предельных результатов. По сравнению с застывшим академизмом Марининской сцены в постановках Лапицкого было что-то свежее и новое. Прекрасное освещение, круглый твердый горизонт, уничтожение падуг – все это, новое для невской столицы, было хорошо известно в Германии, и заслуга Лапицкого в том, что он внес в нашу жизнь новости западной сценической техники»⁵. Действительно, руководитель «Музыкальной драмы» первым в своем театре использовал проекционные фонари для создания облаков и дождя, в «Снегурочке» применил даже кинопроектор, оглядываясь на работы Аппи в символистском театре, где он создавал «взамен декорации, имитирующей реальную обстановку, художественный образ – сценическую реальность, состоящую из объемов, пространств и света как главного организующего средства»⁶.

Костюмы же в ТМД всегда шились качественно, из дорогого шелка и бархата, сапоги из настоящего сафьяна. И в этом Лапицкий брал пример с Художественного театра, славившегося богатством и качеством сценических атрибутов. Так же, как и Станиславский, он заботился о бытовой достоверности, об исторической и географической точности, насыщая постановку порою избытком деталей. Но в «Снегурочке» рецензентов не устроили «неудачные рисунки одежды Леля и Мизгиря»⁷.

¹ Старк Э. А. Художественные постановки в опере. С. 62.

² Там же. С. 64.

³ Там же.

⁴ Старк Э. А. Художественные постановки в опере. С. 65.

⁵ Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. С. 217.

⁶ Максимов В. И. Символизм. С. 64.

⁷ Лель. «Снегурочка» в «Музыкальной Дrame». С. 789.

Автором этих рисунков был П. К. Степанов, художник и певец, впоследствии работавший главным художником по костюмам миланского театра «Ла Скала». Левик, вспоминая Степанова, писал, что тот «нередко проявлял незаурядную фантазию», как, например, в случае с костюмом Весны: «На ней был розовый хитон из легкой ткани. Венок на голове, золотистые волосы и полупрозрачный наряд придавали этому образу поэтичность и одновременно земную красочность, сказочность и легкость»¹.

Поскольку постановки считались плодом коллективного труда, то в афишах поначалу принципиально не указывались имена не только художников, но и исполнителей. Лапицкому удалось создать особый коллектив единомышленников, где ценен был каждый сотрудник, от дирижера до гардеробщика. Но и ответственность за общее дело была одинаковой для всех. Так, на Бихтера 30 декабря 1915 г. был наложен штраф за отмену «без всякой основательной причины» оркестровой и хоровой репетиции оперы «Снегурочка», «результатом чего было крайне неудовлетворительное исполнение хоровых номеров на представлении названной оперы в тот же день»².

Созданию сплоченного коллектива во многом способствовала ставка Лапицкого на не испорченную оперными штампами молодежь, фанатически любящую искусство. Он набирал в труппу молодых солистов не столько за певческий талант, сколько за артистизм и перспективы развития, стремясь, по примеру Мамонтова, воспитать «поющего артиста». При работе с исполнителями руководитель ТМД «умел не только сыграть роль, но и образно интонировать вокальную партию»³. Музыкальный критик В. Волин, рассматривая исполнителей «Снегурочки» уже с точки зрения драматического искусства, приходил к выводу, что «артисты Музыкальной драмы, пусть все это и одаренная молодежь, не соответствуют художественным заданиям театра. Не соответствуют не только как певцы (этого я меньше всего хочу касаться...), но не соответствуют, главным образом, как драматические исполнители»⁴. И в «Аполлоне» отмечалось, например, что К. Ф. Мореншильд, исполнявшая партию Весны, «поет хорошо, играет странно»⁵. Левик вспоминал И. В. Иванова, который в роли Мизгирия «был мало интересен»⁶. Л. А. Леонидову этот персонаж, по отзыву «Русской музыкальной газеты», также не удался из-за «отсутствия красоты голоса, пластичности и умения носить русскую одежду». А К. С. Исаченко в роли Берендея, при

¹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 625.

² Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера. С. 148.

³ Там же. С. 146.

⁴ Волин В. Итоги работы ТМД // Театральная газета. 1914. № 43.

⁵ Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде. С. 71.

⁶ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 644.

всей «красивости замысла», не смог преодолеть «некоторого однообразия исполнения».

Больше того, корреспондент этой газеты заявил, что в постановке «почти половина исполнителей, как говорится, не на местах», поэтому «не может быть и речи о цельности впечатления». Купава, например, в исполнении А. А. Сантагано-Горчаковой получилась «отнюдь не бесхитростной, но зато весьма оперной особой». Бермята (В. М. Луканин) произвел «бледное впечатление», а чета Бобылей в исполнении Б. И. Толмачевского и г-жи Чайковской «почти утратила блески тонкого корсаковского юмора». И вину за слабость воплощения бытовых персонажей критик возложил на руководителей театра, у которых либо «не лежит сердце к особенностям русского народного быта, либо они на этот раз не заботились о соответствии внутренних и внешних качеств исполнителей порученной им задаче»¹. Односторонняя же режиссерская трактовка символического образа Леля, по мнению корреспондента, «слишком опростила», «низвела его на один уровень с толпой остальных „юношей цветущих“». И «музыкальное исполнение» молодой артистки А. Г. Ребонэ, перешедшей в солистки из хора, что практиковалось в ТМД, при всех положительных качествах голоса, «страдает бледностью оттенков и не выходит из ученической области»².

Рецензент «Театральной газеты» из многочисленного состава исполнителей только Л. Я. Липковскую ставил в один уровень с постановкой: «...она одна только драматическая актриса и, судя по „Снегурочке“, актриса превосходная. Много раз я видел „Снегурочку“ на драматической сцене. И не помню ни одной исполнительницы, которая бы заставила верить в то, что она изображает девочку, сказочную красавицу. <...> Липковской же в полной мере удалось воспроизвести девочку, удалось ей передать и жажду любви в обращении Снегурочки к Весне, и сцену с Мизгирем, где Снегурочка – уже перерожденная. И все, что ни делает Липковская, играя Снегурочку, отмечено большой художественной чуткостью, ясным пониманием сценических задач...»³.

Липковская с 1908 г. (с перерывами) пела Снегурочку в Мариинском театре, где имела большой успех. Когда в 1914 г. артистка пришла в Театр музыкальной драмы, ее трактовка этого образа, по собственному признанию певицы, «несколько изменилась» в соответствии с новой постановочной задачей. Помощник режиссера С. Д. Масловская, которая «исключительно успешно занималась с артистами по закреплению намечаемых постановочными планами характеристик персонажей и мизан-

¹ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме. С. 788.

² Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме.

³ Волин В. Итоги работы ТМД.

сцен»¹, много лет спустя, на Межобластной режиссерской конференции 1945 г. в своем докладе «Образ в музыкальном театре» вспоминала работу над «весенней сказкой» в ТМД: «В образе Снегурочки мы намечали четыре этапа. Первый этап: Снегурка – часть снежного целого, льдинка, снежинка, отколовшаяся от окружающей действительности. Человеческие очертания ее намечаются только в намеке, и движения ее напоминают собой движения снежинки, которую несет ветер. Такова легкость музыки, которая определяет именно эти движения.

Второй этап: Снегурка – девушка, с внешним холодом и застывшими холодными движениями, но с устремленным взором к некоему восприятию жизни, к некоему пониманию; но холодная, застывшая, движущаяся еще со всеми остатками ее происхождения. <...> начало познания жизни.

[Третий этап] Охват чувством. Внутренняя работа чувства.

[Четвертый этап] Снегурочка, тающая в любви»².

Судя по отзыву «Русской музыкальной газеты», Липковской удалось раскрыть образ, поэтапно намеченный постановщиками и совмещающий в себе реальное и сказочное начала: «Едва уловимыми оттенками выражения она очертила необычность душевных переживаний Снегурочки; в ее, быть может, немного резких движениях чувствовалась сказка»³.

По свидетельству Р. В. Арабаджиу, первое представление «Снегурочки», состоявшееся в ноябре 1914 г., «собрало многочисленную публику, среди которой по поводу постановки высказывались разнообразные мнения, в общем благоприятные. Она не была похожа ни на одну из прежних постановок этой оперы за ее 32-летнее существование»⁴. Реформаторские искания режиссера оценил и В. Волин, который, подводя итоги работы Театра музыкальной драмы за два месяца 1914 г., назвал «Снегурочку» «прекрасно поставленной»⁵.

Корреспондент «Русской музыкальной газеты», недовольный составом исполнителей и сценографическим решением спектакля, пришел к выводу, что «Снегурочка» «появилась на подмостках молодого театра в слишком неблагоприятное время», когда, несмотря на гениальную музыку Римского-Корсакова и на «преlestное исполнение г-жи Липковской», «трудно ожидать усиленного посещения этой оперы многочисленными поклонниками „Фауста“ и „Паяцев“, любезно предлагаемых левой рукой того же театра». Автор статьи сомневался, «хватит ли у

¹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 592.

² Масловская С. Д. Образ в музыкальном театре (Доклад на Межобластной режиссерской конференции. Машинопись с авторской правкой. 3 декабря 1945 г.)// ЦГАЛИ. Ф. 489. Оп. 1. Д. 4. С. 14–15.

³ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме. С. 787.

⁴ Арабаджиу Р. В. Судьба примадонны. С. 198.

⁵ Волин В. Итоги работы ТМД.

руководителей художественной части силы духа не только исправить допущенные ошибки, но и кое-что переделать сызнова»¹.

Лапицкий же, твердо веря в свою «художественную правду» и в перспективную молодежь, методично занимался воспитанием начинающих актеров, призывал их стремиться к идеальной технике, связывать душевное состояние с музыкой и соответственно этому решать сценическую задачу. И талантливая молодежь творчески росла от спектакля к спектаклю. Так, «медленно, но неуклонно»² происходил творческий рост Ребонэ. И в рецензии 1918 г. Лель в ее исполнении был поставлен на второе место после Берендея Собинова благодаря «красивому контральто» и актерскому мастерству певицы. Переосмысленный и детально проработанный ею образ воспринимался как «воплощение певца, пожеждающего своим искусством народ»³.

В 1918 г. в Музыкальной драме в партиях Ленского и Берендея выступал «заслуженный артист Государственных театров»⁴ Л. В. Собинов, но в качестве не гастролера, а, как выразился А. П. Коптяев, «лучшего артиста». «Именно его, олицетворяющего красоту пения, красоту игры, недоставало в театре, влюбленном в красоту постановки»⁵. Музыкальный критик одобрял «железную дисциплину», оригинальность планов, идейные установки ТМД («частное приносится в жертву общему!», «актеров нет, есть лишь произведения!») как «показатель „культы искусства“, а не „культы личностей“». И в то же время высказывал опасения по поводу подавления данным театром индивидуальности Собинова.

Но певец, «движимый симпатией к театру новых путей и смелых начинаний»⁶, соблюдал установленные в ТМД правила коллегиальной этики, первым являлся на все репетиции. «С особенно большой любовью репетировал он и пел партию Берендея в „Снегурочке“»⁷. В этой роли Собинов с большим успехом выступал с 1900 г. в Большом театре. Поступив в ТМД, умный и гибкий артист сумел свое видение образа адаптировать к концепции постановщика. «Это был тонко отделанный, весьма интересный царь Берендей. Трактовка, видимо, чисто индивидуальная, но все же связанная с общим планом театра. Говорят, что, если в Ленском Л. В. Собинов „уступил“ И. М. Лапицкому, подчинившись

¹ Лель. «Снегурочка» в Музыкальной драме. С. 789.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 632.

³ Коптяев А. П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame» («Снегурочка») // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 9 (28 сент.).

⁴ Афиша ТМД // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 7 (25 сент.).

⁵ Коптяев А. П. Указ. соч.

⁶ Коптяев А. П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame».

⁷ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 654.

трактовке театра, то в царе Берендее получился параллелограмм двух талантов, к обоюдному их удовольствию и к удовольствию публики!»¹.

От манер «душки-тенора», как вспоминал Левик, Собинов «каким-то внутренним чутьем избавлялся в партии Берендея, хотя, казалось, именно в партии Берендея эта слащавость могла сходиться за „царскую ласку“»². Мемуарист предположил, что из опасения подобной трактовки Собинов «избегал обычной манеры, сделал исполнение как будто более жестким, но каким-то вещающе восторженным»³. Однако, данная интерпретация этого образа, скорее всего, была подсказана артисту Лапицким, требовавшим от исполнителей мужских ролей большего выявления сильного начала.

Берендей Собинова – «старик с громадной белой бородой, напоминавший одного государственного деятеля недавней эпохи... Движения быстры, как у тех стариков, которые сохранили юношескую энергию. <...> Прекрасно передан пароксизм старческого гнева, с капризными ударениями на концах фраз»⁴. Собинову удалось совместить в этом образе реальные, человеческие, и символические качества: мудрого правителя, покровителя искусств и жреца культа красоты. «Чисто собиновская нежность» проявлялась в ариозо «Полна чудес», поддержанная трепетной партией виолончели в исполнении Ступеля.

Спектакль с участием Собинова был назван Коптяевым «двойкой победой: артиста и театра». Театр, отличавшийся «талантливостью его руководителя», «новым, царящим здесь сценическим духом», оригинальностью, которая, правда, «переходит иногда в манеру», победил тем, что он «предоставил артисту красивую рамку, художественность обстановки». Собинов же добился победы благодаря своим «особенным» чарам, «дивному таланту», голосу, звучавшему так, «как будто совсем не сдал времени»⁵.

В этой же рецензии был упомянут «прекрасный направитель оркестра» А. В. Павлов – Арбенин, пришедший на смену М. А. Бихтеру. «Замена, безусловно, удачная»⁶, – заметил еще в майском выпуске «Обозрения театров» Б. Никонов. «В „Снегурочке“ г. Павлов-Арбенин, в противоположность г. Бихтеру, дал живые, яркие темпы. Проводы Масленицы, из которых г. Бихтер ухитрялся делать панихиду, проходят в темпе весьма и весьма заздравном, что очень украшает эту дивную сцену. Отлично, с громадным подъемом и великолепными акцентами страсти и

¹ Коптяев А. П. Указ. соч.

² Левик С. Ю. Указ. соч. С. 380.

³ Там же.

⁴ Коптяев А. П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame».

⁵ Там же.

⁶ Никонов Б. Ретроспективные рецензии // Обозрение театров. 1918. № 3731. 11 мая.

энергии проводится сцена в заповедном лесу (погоня Мизгиря за призраком). Одним словом, дирижерская часть в „Снегурочке“ нынче неизмеримо лучше, чем прежде»¹.

И все же, как заключил Левик, свидетель и непосредственный участник побед и поражений Лапицкого, «как ни была своеобразно хороша постановка „Снегурочки“ в ТМД, полностью преодолеть свое тяготение к прозаизмам Лапицкому удалось, по-видимому, только двадцать лет спустя, при постановке „Снегурочки“ в Киеве. О ней „Правда“ писала, что „это образец классической постановки“, и я могу подтвердить, что постановка этой оперы в ТМД не стояла на таком высоком уровне»². Действительно, в 1936 г. Лапицкий привез в Москву на первую Декаду украинского музыкального искусства «весеннюю сказку», которую он поставил в Киевском оперном театре и которая явилась кульминацией его режиссерских исканий. В этой версии, названной К. Кузнецовым, «вдохновенной поэтической страницей»³, были на равных фантастика и реальность, музыка, слово и живопись.

Спектакль же периода ТМД стал попыткой режиссера выявить человеческую, реальную составляющую в многоликом мире «весенней сказки» и с этой точки зрения трактовать ее сюжет. Фантастическая основа «Снегурочки» была рассмотрена, в отличие от «французско-мифологических» спектаклей Императорской оперы, как древний славянский миф о природном круге бытия. Пользуясь средствами, которые, по учению Станиславского, «приближают сказочное к действительности» – «логикой и последовательностью»⁴, Лапицкий поставил «Снегурочку» как народную музыкальную драму, со сквозным действием, отказавшись от «большой живописи» и традиционного балета. «Весенняя сказка» ТМД, как и большинство спектаклей этого уникального театра, явилась результатом совершенно нового режиссерского подхода к постановке. Впервые Лапицкий работал в тесном контакте с дирижером Бихтером, добиваясь равноправного положения в оперном спектакле музыки и слова, выявляя новые смыслы драмы и меняя привычное звучание партитуры.

¹ Там же.

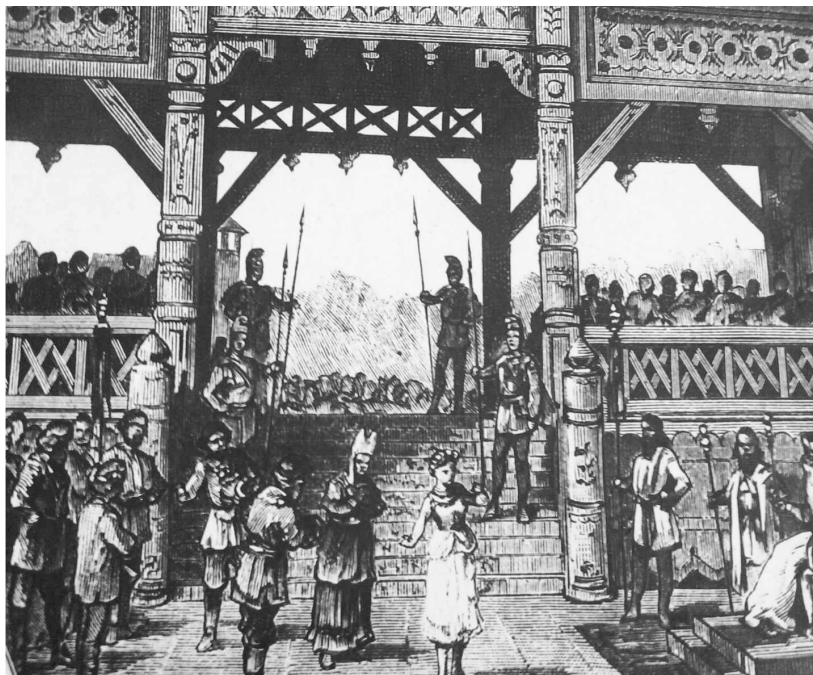
² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 682.

³ Кузнецов К. Музыка советской Украины (Украинская опера в Москве) // Советская музыка. 1936. № 5 (май). С. 79.

⁴ Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 85.



Илл. 1



Илл. 2

3/

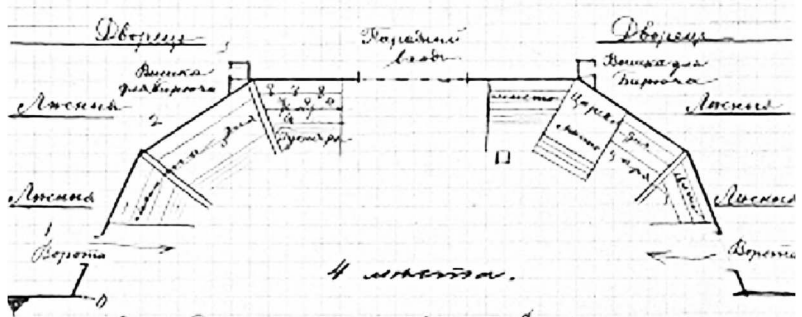
3

Копия составлена
Н. И. Улановым
24.12.1911

Сурьмянка
внутри вперев

Вид сурьмянки с юго-востока. Тренировка.

4 Вперев



4 сурьмянка.

Вид сурьмянки с юго-востока. Визуальная раз-
ница в вышках и в вышках.

Углы Тренировки сурьмянки по горизонтали сурьмянки и
продольным краем сурьмянки видны из сурьмянки.

Из Тренировки сурьмянки сурьмянки

Вид сурьмянки (с юго-востока и с юго-запада) видны
на вышках.

Сурьмянка сурьмянки.

Адрес сурьмянки одновременно по сурьмянке
140 человек.

4

В. Уланов



ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II.

СЕГОДНЯ

Открытие опернаго сезона.

Подъ управленіемъ

Солиста Его Величества Н. Н. Фигнера.

представлено будетъ

Снѣгурочка

Опера въ 4 д. съ прологомъ, муз. Н. А. Римскаго-Корсакова.

ВЪ ПРОЛОГѢ.

Весна-Красна г.-жа Андреева-Дельмасть
 Дѣда-Морозъ г. Швецъ
 Снѣгурочка г.-жа Глѣбова.
 Лѣній г. Симбирскій.
 Масляница, соломенное чучело г. Зеровъ.
 Бобыль Вакула г. Барышевъ.
 Бобылиха, жена его г. Тихоміровъ.
 Свита Весны: птицы, журавли, гуси, утки, грачи, сороки, скворцы, жаворонки и друг.

Царь Берендей г. Залипскій.
 Берята, ближній бояринъ г. Пустовойтъ.
 Весна-Красна г.-жа Андреева-Дельмасть.
 Снѣгурочка г.-жа Глѣбова.
 Дѣда-Морозъ г. Швецъ.
 Бобыль-Вакула г. Барышевъ.
 Бобылиха г.-жа Тихомірова.
 Лель, пастухъ г.-жа Никитина I
 Кулава, молодая дѣвушка г.-жа Карпова
 Отецъ Кулавы " "
 Мизгирь, торговый гость г. Саврачскій.
 1-й бирючь г. Симбирскій.
 2-й бирючь г. Лучовъ.
 Царскій отрокъ г.-жа Тункова

Бояре, боярыни и свита царя, гусли, слѣпые, скомо-рохи, гудочники, волынщики, пастухи, парни и дѣвки, берендей, всякаго званія, обоюго пола цѣлты—свита Весны.

Сценическая постановка А. А. Санина.
 Капельмейстеръ А. А. Павловъ-Аренингъ.
 Аллетмейстеръ Ф. Ф. Ватичъ.

Начало въ 8 час. вечера.

Илл. 5



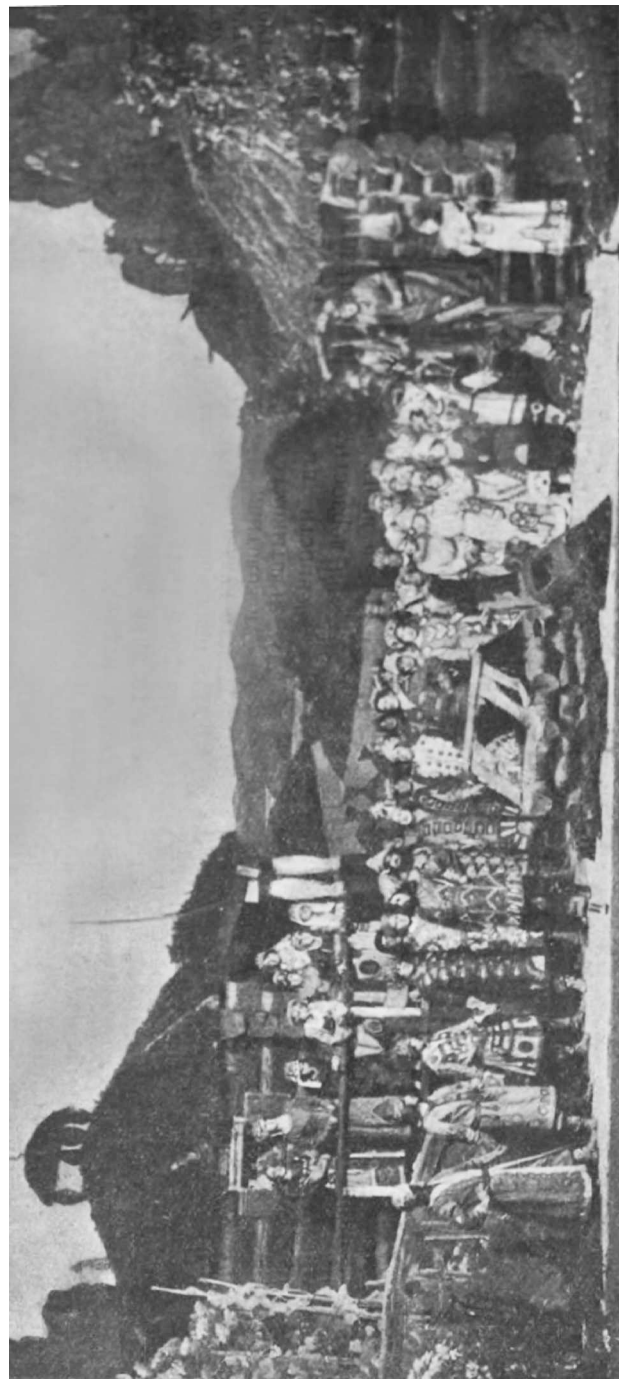
Илл. 4



Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9

Въ Канцелярію Главноуполномоченнаго по Государственнымъ
Деламъ.
УПРАВЛЮЩЕМУ
26.11.17
Отъ Управляющаго
оперной труппой.
? Не тайно-ли и не секретно?
На Высказаніи А. П. Кра, 18 Дек. 1917.
Там подтверждено: подтвердить сумму
по порученію Мейеркина за божественны
Смелу рожи 1,500 рубль, или подтверди
вслуху (официально сумми).
А. Зинотис

Илл. 10



Илл. 11



Илл. 12



Илл. 13



Илл. 14



Илл. 15



Илл. 16



Илл. 17



Илл. 18

Список используемых иллюстраций

- Илл. 1* Сцена из I действия (1882, Мариинский театр). Рисунок из журнала «Всемирная Иллюстрация» // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 2* Сцена во дворце царя Берендея (1882, Мариинский театр). Рисунок из журнала «Всемирная Иллюстрация» // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 3* Режиссерский план О. О. Палечека (1898, Мариинский театр) // Монтировка спектакля по опере Римского-Корсакова «Снегурочка» // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. № 479.
- Илл. 4* Н. И. Глебова, исполнительница роли Снегурочки (1910, Народный дом) // Обзорение театров. 1910. № 1066.
- Илл. 5* Афиша спектакля (1910, Народный дом) // Обзорение театров. 1910. № 1067.
- Илл. 6* Л. Я. Липковская – Снегурочка (1914, ТМД) // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 7* Л. В. Собинов – Берендей. Рисунок П. Н. Шильдкнехта (Театр музыкальной драмы, 1918) // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 13. С. 5.
- Илл. 8* Сцена из спектакля Театра музыкальной драмы, 1914 г. // Театр и искусство. 1914. № 41. С. 808.
- Илл. 9* К. И. Пиотровский – Берендей (1917, Мариинский театр) // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 10* Заявление А. И. Зилоти в Канцелярию Главноуполномоченного по Государственным Театрам от 26 декабря 1917 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Дело 670. Л. 93.
- Илл. 11* Р. Г. Горская – Снегурочка (1926, Мариинский театр) // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 12* П. З. Андреев, Р. Г. Горская, А. Коутс, О. Ф. Мпанская, К. В. Кузнецова (1 ряд), А. Т. Фомин, А. В. Белянин, В. М. Калинин, Е. А. Сабина, Л. А. Самарина, А. М. Кабанов (2 ряд) (1926, Мариинский театр) // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

- Илл. 13* А. М. Кабанов – Берендей (1926, ГАТОБ) // Фонды Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.
- Илл. 14* Р. Г. Горская – Снегурочка и П. П. Болотин – Мизгирь (1928, МАЛЕГОТ) // Фонды Музея Михайловского театра оперы и балета.
- Илл. 15* Сцена из первого действия спектакля 1928 года (МАЛЕГОТ) // Фонды Музея Михайловского театра оперы и балета.
- Илл. 16* Сцена в Заповедном лесу (1928, Малегот) // Фонды Музея Михайловского театра оперы и балета.
- Илл. 17* Е. А. Сабинина – Бобылиха. Рисунок Н. М. Кочергина. Постановка 1928 г., МАЛЕГОТ // Рабочий и театр. 1928. № 19. С. 11.
- Илл. 18* Т. Н. Лаврова – Снегурочка, В. А. Овчаренко – Лель (1947, Малый оперный театр) // Вечерний Ленинград. 1947. № 71.

«Снегурочка» В. Э. Мейерхольда (1917, Мариинский театр)

В 1915 г. руководство императорских театров решило возобновить «Снегурочку» на Мариинской сцене в декорациях и костюмах К. А. Коровина. Эта мысль возникла у В. А. Теляковского не только в связи с театральной политикой: в Москве с 1911 г. успешно шел спектакль В. А. Лосского в Большом театре, а в Петербурге «весенняя сказка» совсем исчезла из афиш казенной оперы. Возвращение «Снегурочки» на официальную сцену было требованием времени. Еще в 1908 г. А. А. Блок в статье «Три вопроса» писал о назревшей необходимости «в переходные, ночные эпохи»¹ появления произведений искусства, соединяющих красоту и пользу для духовного очищения, «как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни»². «Снегурочка» своей тематикой и фольклорной основой отвечала эстетической и этической позициям поэта. В том же году А. В. Оссовский, по случаю смерти Н. А. Римского-Корсакова, отмечал оптимистическое мировоззрение композитора, «совершенно необыкновенную прозрачность и светозарность», отразившиеся в «Снегурочке», как ни в одном другом произведении. В этих свойствах заключалась «целебная сила его музыки», «неиссякаемый ключ жизни, здоровой и ликующей, источник нашего в ней обновления»³. Эта «успокаивающая нервы» музыка давала «силы для борьбы», по мнению А. Ф. Лосева, утверждавшего в 1916 г., что «с такими произведениями высшего искусства, как „Снегурочка“ становится легче жить и свободнее дышать. Пусть завтра моя несчастная душа опять погрузится в бездонное море страдания и слез, неслышанных вздохов и одиноких, бессонных ночей. Пусть! Сегодня душа моя празднует свой светлый праздник и радуется весеннему поцелую „Снегурочки“»⁴.

Новую постановку на сцене Мариинского театра осуществил В. Э. Мейерхольд. В своей работе «Реальность и фантазия», посвященной судьбе «Снегурочки» А. Н. Островского в русском искусстве последней трети XIX и начала XX века, Т. К. Шах-Азизова утверждала, что режиссер, которому была близка эстетика и сказочная условность «весенней сказки», так к ней и не обратился, «вероятно, сохраняя память о неуспехе спектакля „художественников“ (а вместе с этой памятью и опреде-

¹ Блок А. А. Три вопроса // Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М., Л.: Гос. издательство художественной литературы, 1962. С. 238.

² Там же. С. 240.

³ Оссовский А. В. Н. А. Римский-Корсаков (некролог). С. 282.

⁴ Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы // Музыка. 1916. № 252 (2 апр.). С. 217.

ленное восприятие пьесы), не видя в „Снегурочке“ достаточных ресурсов драматизма»¹. Но, как выяснилось, Мейерхольд поставил не только драму Островского, но и оперу Римского-Корсакова, хотя судьба этих сценических опусов оказалась очень непростой.

Действительно, «Снегурочка», поставленная К. С. Станиславским в МХТ, сыграла определенную роль в истории обращения Мейерхольда к этой драме. В 1900 г., в период подготовки легендарного спектакля, у актера начались осложнения в отношениях с руководством Художественного театра. Он не был занят в «Снегурочке», но исправно посещал репетиции и своими впечатлениями делился в переписке с А. П. Чеховым. Так, в письме от 4 сентября 1900 г. Мейерхольд сообщал: «В театре нашем идет большая спешка. Репетиции утром и вечером. Много народу, оживление. „Снегурочка“ почти слажена. Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес. Гречанинов, написавший музыку к „Снегурочке“, перешеголял Римского-Корсакова наивной простотой и стильным колоритом. Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка. Постарайтесь приехать к открытию (20 сентября), чтобы послушать эту прелесть.

В Москве у нас теперь гостит Максим Горький. Он не пропускает ни одной репетиции и в полном восторге»².

После премьеры в письме от 1 октября 1900 г. Мейерхольд, внимательно следивший за подготовкой к спектаклю и вместе со всем коллективом Художественного театра веривший в успех, сообщил Чехову, что «„Снегурочка“, на которую потрачено безумное количество артистических сил, столько напряжений режиссерской фантазии и столько денег, – провалилась. Все участвующие пали духом и продолжают свою работу с болью в душе и уныло... Публика, равнодушная и к красоте пьесы, и к тонкому юмору ее, критиканствует, повторяя мнения разных „ведомостей“ и „листок“. Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко...»³.

Среди причин провала Мейерхольд называл «слепое <...> доверие к прессе» «развинченной публики», качество самой пьесы, которая «мелка, хоть и красива». Часть вины он взваливал на главного режиссера: «опять перемудрил». Но главную причину неуспеха постановки МХТ Мейерхольд видел в том, что «очевидно, „Снегурочка“ отжила свой век.

¹ Шах-Азизова Т. К. Реальность и фантазия: «Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX века. С. 259.

² Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. С. 27.

³ Там же. С. 28.

Очевидно, при „современной смуте“ на развалинах строя всей нашей жизни – мало призыва к одной лишь красоте...»¹.

Еще до получения этого письма А. П. Чехов писал О. Л. Книппер: «Читал сегодня первые рецензии насчет „Снегурочки“, только вначале нравится, потом же надоедает, как забава. Я того мнения, что ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь, ту самую, какую живет интеллигенция и какая не находит себе трактования в других театрах за полную их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью»². То же самое он советует Мейерхольду: «Не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас. Ваше дело – „Одинокие“, это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. „Одинокие“, имели бы даже неуспех»³.

Мейерхольд, не попав в число пайщиков при реорганизации МХТ в 1902 г. и уехав в провинцию, создал Товарищество новой драмы, где, по заветам Чехова, ставил в основном современные пьесы: Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана, Шницлера, Стриндберга, Чехова. И в этот современный репертуар, находясь в сезон 1904/1905 гг. в Тифлисе, режиссер включил «Снегурочку» Островского. Очевидно, это была попытка довести замысел учителя до успешного завершения, поскольку «в Тифлисе, как некогда в Херсоне, Мейерхольда сразу и с радостью восприняли как продолжателя традиций МХТ. Предваряя гастроли, газеты писали: „Забота об общем ансамбле, о стройности исполнения и цельности впечатления пьесы – вот основные тезисы, заимствованные г-ном Мейерхольдом у Художественного театра“ [Тифлисский листок. 1904. 12 сентября – Л. Б.]»⁴.

Снегурочку, по-видимому, играла Е. М. Мунт, которая, также не попав в число пайщиков, оказалась с Мейерхольдом в Херсоне, а затем в Тифлисе. Претендуя по своим актерским данным на те же роли, что и жена Станиславского М. П. Лилина, Мунт в МХТ находилась в положении вечной дублерши. «В Москве было тогда четыре Снегурочки: две – в Художественном театре и две – в Малом. Материалы прессы <...> убеждают в том, что восхищенные критики безоговорочно признали Мунт победительницей в этом невольном соревновании. Горький подарил ей сборник своих рассказов с надписью: „Екатерине Михайловне Мунт – воистину сказочной прекрасной Снегурочке“. И, тем не менее, в театре, понятно, она оставалась в тени»⁵. Не обладая выдающимися внешними

¹ Там же.

² Гладков А. К. Мейерхольд. В 2 т. Т. 1. С. 198.

³ Там же.

⁴ Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905. М.: УРСС, 2004. С. 139.

⁵ Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. С. 166.

данными, она умела быть прелестной. В «Тифлисском листке» от 14 октября 1904 г. отмечалось, что «у г-жи Мунт очень выразительны лицо и глаза, и всякая смена впечатлений отражается в них с удивительной ясностью»¹. «„Ясность“, „свежесть“, „простота“, „искренность“, „задушевность“. Рецензенты точно соревновались в подборе достойных ее эпитетов. А кто-то из критиков назвал игру Мунт „лучистой“»².

«Снегурочка» в Тифлисе была показана трижды: 30 декабря 1904 г., 6 и 16 января 1905 г. Перечисляя длинный список пьес, поставленных на рождественских праздниках, биограф Мейерхольда Н. Д. Волков отмечал, что «с постановочной точки зрения представляли интерес „Снегурочка“ и „Царь Федор“, но чего-либо нового, по сравнению с Художественным театром, Мейерхольд здесь не дал»³.

И все же «весенняя сказка» в постановке Товарищества новой драмы осталась в памяти зрителей, вручивших Мейерхольду на закрытии тифлисского сезона 27 февраля 1905 г. адрес со словами: «Вы победили нас. Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Когда вы явились к нам, мы не знали вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво спрашивали друг друга: „Что это за Товарищество новой драмы? Какие новые пути старается оно нам открыть?“ Вы победили. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед вы доказали нам, что путь, намеченный вами, – верный путь, искусство, которому вы служите, – истинное искусство! <...> Вы покорили нас дружным натиском стройного ансамбля, упорными атаками пьес нового репертуара. Ибсен, Гауптман, Зудерман, Чехов. Ряд славных имен, ряд чутких толкователей движений человеческой души. Вы идею облекли в плоть и кровь, заставили нас задуматься над вопросами жизни. Вы воскресили старого Шекспира, с подмостков сцены дали мрачную картину древней Руси, перенесли нас в сказочный мир берендеев...». [Тифлисский листок. 1905. 1 марта]⁴.

В 1910-е гг. в культурной среде меняется отношение к А. Н. Островскому и его «Снегурочке». В это время издаются основательные научные труды Ф. Д. Батюшкова и Н. П. Кашина, посвященные фольклорной основе и образной природе «весенней сказки». Наконец-то в Островском увидели поэта, а не только реалиста-сатирика. Мейерхольд, ставя «Грозу» на сцене Александринского театра (1916 г.), в своей речи к актерам в 1915 г. обратил их внимание «на особенности языка Островского и на различия между его языком и языком Гоголя», для того, чтобы они

¹ Там же. С. 167.

² Там же.

³ Волков Н. Д. Мейерхольд: Материалы к биографии. В 2 т. Т. 1. 1874–1908. С. 189.

⁴ Цит. по: Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. С. 173.

«установили для себя тот план, в котором должны по-особенному зазвучать слова художника, творившего из начал коренных русских, отнюдь не сатирика, а *народного поэта*»¹. «Гроза» Мейерхольда проникнута поэзией, образностью и сказочной условностью «Снегурочки», что подметил А. Р. Кугель в 1916 г.: «Дело идет уже не о „Темном царстве“, во вкусе Добролюбова... Дело идет все же о том, реальна ли история Катерины, и самая Катерина, и все ее окружающие – или никого из них нет, всех нужно рассматривать, как в сказке, живущих в некоем царстве, не в нашем государстве... Берендейский ли купец Дикой, берендейский ли ухарь Кудряш – или Калиновский? Г. Мейерхольд решает, что берендейские... И так как все берендейские, и Кабаниха – берендейка, – то во всем нашем отношении к „Грозе“ должно преобладать то философско-созерцательное, сказочно-пассивное, намеренно-условное отношение, какое мы испытываем, когда смотрим, например, „Снегурочку“»².

А. А. Гозенпуд утверждал, что в оперных и драматических постановках Мейерхольд «нередко обращался к разработке родственных тем. Это не были спектакли-двойники. Чаще всего произведения и их сценическая реализация существенно отличались. Но для режиссера было внутренне необходимо вновь вернуться к разработке волновавшей его темы»³. И история со «Снегурочкой» Островского явилась тому подтверждением, но в случае с одноименной оперой Н. А. Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра такое обращение возникло по воле обстоятельств.

Мейерхольд считал, что «смысл всякой музыки становится ясным <...> когда душа слушателя сливается с душой композитора»⁴, о чем он говорил еще перед тифлисской премьерой «Смерти Тентажиля» Метерлинка в 1906 г. С этими же мыслями он пришел в Мариинский театр, где в течение четырех сезонов (1909–1913) поставил оперы: «Тристан и Изольда» Вагнера, «Борис Годунов» Мусоргского, «Орфей и Эвридика» Глюка, «Электра» Р. Штрауса. Мейерхольд ценил сложившиеся в Мариинском театре исполнительские и постановочные традиции и, по утверждению И. Д. Гликмана, «меньше всего стремился эти традиции разрушить», «у него была иная цель: переосмыслить эти традиции»⁵.

В этот период он энергично отстаивал первенство музыки в оперном спектакле, доказывая, что «неправда и фальшь приобретают осо-

¹ Мейерхольд В. Э. «Гроза». К возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра. Речь режиссера к актерам // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 291.

² Кугель А. Р. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 62.

³ Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. С. 275.

⁴ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 26.

⁵ Там же. С. 27.

бенно острый характер, когда оперная сцена подвергается влиянию драматического театра реалистического направления»¹. В зрелые годы Мейерхольд признавался: «В своих постановках, осуществленных до революции в бывшем Мариинском театре, я ставил задачей подчинить режиссуру и актерскую игру не тексту либретто, а музыке, искал сценических решений в оркестровой партитуре. На этом отрезке пути у меня были известные достижения, но были и потери. В своих работах после революции я, не отказываясь от общей подчиненности партитуре, стал стремиться освободить актера-певца от слишком большой скованности музыкой»². В процессе работы над оперными постановками у Мейерхольда сложилось окончательное представление о музыкальной драме, которая «должна исполняться так, чтобы у слушателя зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят»³.

Возобновлять «Снегурочку» должен был режиссер театра Н. Н. Боголюбов, но тот в начале 1917 г. по состоянию здоровья уехал на юг, где и задержался на долгое время, застигнутый революционными событиями. Мейерхольду, поставившему в Мариинском театре в январе 1917 г. оперу Даргомыжского «Каменный гость», явившуюся последним спектаклем Императорской оперы, после октябрьского революционного переворота срочно поручили взять на себя возобновление «Снегурочки». В письме от 28 октября 1917 г. (по старому стилю) Мейерхольд обратился к консультанту бывших императорских театров К. Д. Чичагову с просьбой: «Многоуважаемый Константин Дмитриевич, вследствие того, что Н. Н. Боголюбов, которому была поручена постановка „Снегурочки“, не вернулся из данного ему Государственным театром отпуска, А. И. Зилоти обратился ко мне с просьбой следить за репетициями „Снегурочки“. Я было принялся за работу, но вот заболел (фурункул на ноге, сделана операция, не могу ходить). В четверг 26-го я должен был подобрать костюмы с тем, чтобы потом представить выбранное Вашему утверждению, но вместо меня эту работу произвели другие режиссеры оперного театра – гг. Кравченко и Воеводин. На вторник 31 с. м. назначена первая обстановочная репетиция. Покорнейше прошу Вас пожаловать в Мариинский театр... и посмотреть все, что выбрано режиссерами-заместителями. Предварительно вызовите, пожалуйста, к себе костюмера г. Павлова и возьмите от него отчет, в каком положении дело со „Снегурочкой“. Пусть он скажет Вам, из каких других опер делался подбор»⁴.

¹ Там же. С. 43.

² Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 2. С. 330.

³ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 43.

⁴ Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 191.

Гликман утверждал, что эта постановка была для Мейерхольда как режиссера «безрадостной, вследствие сложившихся трудных обстоятельств»¹, таких как, во-первых, нездоровье, а во-вторых, готовые декорации и костюмы из другого спектакля. Но здесь надо отметить, что Мейерхольд изначально не отказался ставить «Снегурочку», так как тема эта, если судить по неоднократному обращению, была ему интересна, и это, наверняка, было известно заведующему труппой А. И. Зилоти, человеку высокой культуры. В этом вопросе никто на режиссера не оказывал давления, как может показаться при учете обстоятельств только что свершившейся революции. Н. А. Малько рассказывал об отношениях театра с новой властью: «Что касается художественной стороны, здесь не было абсолютно никакого нажима, даже влияния. Сразу определилось отношение к искусству и театру как к художественной ценности, художественному наследству, которое надо сохранить, а не разрушать»².

Создание спектакля в уже готовых декорациях могло расстроить режиссера, на протяжении многих лет тесно сотрудничавшего с А. Я. Головиным. Но «замечательные декорации К. А. Коровина»³ как нельзя лучше передавали лирическую поэзию «Снегурочки», которая так привлекала Мейерхольда. Коровин, сложившийся как театральный художник в абрамцевском кружке и Частной опере Мамонтова, признавался, что, создавая свои картины, всегда стремился «петь красками». «Красота сочетаний красок, – говорил он, – их подбор, вкус, ритм – это и есть радость аккорда, взятого звучно <...> Оттого-то... и в театре я сделал праздник глаза и поэзию – картины ноктурна, почти романс, почти музыку»⁴. В. П. Россихина назвала оперные спектакли в оформлении Коровина «своеобразными музыкально-цветовыми симфониями»⁵.

Выполненное художником для постановки «весенней сказки» в Большом театре (1911, режиссер В. А. Лосский) декорационное оформление сгорело при пожаре 1914 г. По свидетельству Р. И. Власовой, «в апреле 1915 г. Коровин вместе со своими помощниками Г. И. Головым и Н. А. Клодтом приступил к возобновлению оформления „Снегурочки“». Но лишь костюмы были оставлены без изменений, эскизы же декораций художники, по-видимому, переработали основательно. С этих оригиналов в 1916 г. были сделаны декорации и костюмы для Мариинского

¹ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 243.

² Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 97.

³ Гликман И. Д. Указ. соч. С. 243.

⁴ Коровин К. А. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. С. 460, 476.

⁵ Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. С. 62.

театра»¹. В РГИА сохранились заверенные Теляковским документы, подтверждающие, что в апреле 1915 г. Коровин обязался «перед Дирекцией Императорских Театров предоставить к 1 ноября 1915 г. декорации к опере Римского-Корсакова „Снегурочка“, состоящие из семи нижеследующих картин декораций:

- 1) Начало весны – полночь, приход весны.
- 2) Утро – посад Берендея.
- 3) Слобода Берендеевка.
- 4) Открытые сени во дворце Берендея.
- 5) Заповедный лес.
- 6) Превращение леса.
- 7) Ярилина долина».

Готовые работы Коровин должен был представить в московский Большой театр, «причем с декораций этих должны быть сделаны повторные, приблизительно такие же декорации, с некоторыми изменениями в размерах для Петроградского Мариинского театра»² (также к 1 ноября 1915 г.). Но, судя по многочисленным письмам и справкам о задержках с отправлением материалов и денег из Петербурга в Москву и обратно, декорации к указанному сроку выполнены не были. В мае 1917 г. «Комиссар Временного Правительства над б. Министерством Двора и Уделов Ф. А. Головин разрешил уплатить Академику К. Коровину за написание им для Мариинского театра 7-ми картин декораций для оперы „Снегурочка“» остатки гонорара «с отнесением расхода на счет подлежащего кредита по смете Петроградской Конторы театров»³.

Утверждение Власовой о том, что костюмы в новой версии были оставлены без изменений, необходимо уточнить. Рецензент журнала «Театр и искусство» отметил, что к премьере были «сделаны новые костюмы для солистов»⁴. В январе 1915 г. Петроградская контора императорских театров купила у крестьянина М. П. Голованова «подлинные Мордовские гардеробные вещи»: «костюмов цельных, мордовских с подвесками, украшениями, ожерельями и головными уборами 14 штук», «13 верхних рубашек с головными уборами», «9 бисерных головных уборов, из них 6 с подвесками», «5 грудных брошек», «46 шитых головных уборов»⁵. И Коровин при создании костюмов для берендеев брал за основу

¹ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 170.

² Переписка с К. А. Коровиным в связи с написанием им декораций к опере «Снегурочка» // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. № 294. Л. 266.

³ Переписка с К. А. Коровиным в связи с написанием им декораций к опере «Снегурочка». Л. 304.

⁴ Ал-ый. Мариинский театр. Хроника // Театр и искусство. 1917. № 52. С. 364.

⁵ Переписка с К. А. Коровиным ... Л. 256, 254.

оригинальную народную одежду, о чем свидетельствует надпись на эскизе нарядов для берендеек (1916 г.), хранящемся в фондах Санкт-Петербургского театрального музея: «Рубашки, головной убор, тюнрюры взять от мордовских костюмов... Окрасить... холст набойками различных цветов, но проверенных со старых русских набоек, а не от себя». Но, очевидно, по вышеуказанным причинам не все успели изготовить к премьере 1917 г., поэтому для массовки использовались костюмы из «Сказки о царе Салтане», о чем сообщил в ответном письме К. Д. Чичагов¹.

Коровин так определял задачу декоратора при постановке «Снегурочки»: «Здесь надо дать поэму России, поэму русской природы... Ее лес, иней, речную струю, мелколесье... Ее пробуждение весны... Ведь „Снегурочка“ – это поэма, трогательнейшая поэма русской природы!»². Пейзаж, самая сильная сторона коровинского творчества, явился доминирующим в оформлении «Снегурочки», так как присутствовал во всех актах, кроме второго. И каждый раз это был новый художественный образ, непосредственно связанный с одной из основных идей оперы – с мечтой о неиссякаемом источнике жизни и животворящем тепле. Эту идею Коровин, чутко следуя музыке Римского-Корсакова, последовательно проводил от картины к картине.

Уже в прологе художник давал настоящее ощущение зарождающейся весны: «Как будто еще молчалива земля, покрытая пуховой порошей, холодом веет от фиолетово-розового, темнеющего кверху ночного неба, но в пейзаже уже нет спокойного торжества зимы, в нем все напряжено, наполнено ожиданием тепла»³. В первой картине пролога, с одной стороны, еще чувствовалось влияние В. М. Васнецова, но, с другой стороны, художнику, чье декорационное искусство «по смелости, размаху и сочности мазка приближалось к фресковой живописи»⁴, удалось преодолеть камерность васнецовского решения. Коровин добился на сцене ощущения простора, отодвинув пригорок к заднему плану и отделив домики берендеев от места действия настолько, что становились «еле различимыми мерцающие огоньки освещенных строений»⁵, а это более соответствовало характеру музыки. Раздражавший некоторых критиков «будничность реализма» этой картины, якобы изображающей «ельник около Перловки», «создавал естественное сопровождение прологу оперы с его своеобразными натурными музыкальными этюдами»⁶, построенными на подражании звукам природы.

¹ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 397.

² Вестник. В мастерской у К. А. Коровина // Московская газета. 1910. 18 окт.

³ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 171.

⁴ Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова. С. 61.

⁵ Власова Р. И. Указ. соч. С. 171.

⁶ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 174.

Во второй картине пролога, где происходила первая встреча берендеев со Снегурочкой, столкновение реальности со сказкой, художник противопоставлял серым избам и неказистому забору из почерневших кольев на сменившемся заднике обобщенную живопись сумрачного, в порывистых облаках неба. Задник у Коровина всегда нес основную смысловую нагрузку. В первом акте художник разместил на нем слободку, утопающую в молодой зелени, утверждая главную тему «Снегурочки» – прославление русской весенней природы. И, в отличие от Васнецова, следовавшего указанию автора и изобразившего в эскизе этого акта цветущий подсолнечник, Коровин сделал композиционным и смысловым центром только что распустившуюся березку. А для усиления впечатления большой сцены использовал особый прием: «линии плетня, взбирающегося на холм, выходящей дорожки в слободку, даже расстановка изб образуют форму своеобразного рупора, раскрывающегося на зрителя»¹.

Декорации заповедного леса особенно отличались богатой нюансировкой и цветовой емкостью живописи. Сумрачно-зеленый колорит огромных елей, размещенных на двух кулисах, арке и тюлевой завесе, складывался из сложного сочетания густых фиолетовых, серых, розовых, синих, красных импрессионистических мазков. А на сияющем красками живописном заднике Коровин изобразил свежий пейзаж, смело используя приемы станковой живописи: «на солнечном песчаном пригорке приоткрылся молодой соснячок; чуть-чуть проглядывает сквозь верхушки деревьев звонко-голубое небо. Притихшие, поболотному темные глубокие воды лесного озера холодят теплую землю его обрывистого берега, в их глубине, смутно, как во сне, живут облегченные краски отражений»².

Для Коровина была характерна продуманность общего декоративного ансамбля. Здесь с солнечными тонами песчаного пригорка замечательно сочетались теплые рыжеватые цвета скоморошских костюмов. А кирпично-красная рубаша и широкий фиолетовый пояс блуждающего в поисках Снегурочки Мизгиря на фоне цветового спектра затененных елей при выключенном освещении задника настраивали на переход к следующей картине – волшебному лесу.

Свободно трактуя авторские ремарки, художник, чтобы не нарушить поэзию пейзажа, в третьем акте отказался от шатров берендеев и выбрал временем суток день вместо догорающей зари, чтобы избежать колористических повторов в изображении раннего утра четвертого акта. Последнее действие явилось кульминацией спектакля, здесь

¹ Там же. С. 175.

² Там же. С. 178.

драматургический, музыкальный и живописный замыслы достигли полного слияния. Несмотря на то, что в пейзаже и в организации сцены по сравнению с третьим актом практически ничего не изменилось, в живописи задника возникал иной образно-интонационный строй. «Оранжевой зарей охвачено высокое небо. Легко плывут по нему жемчужные облака, красиво оконтуренные оранжевым ободком – тенью. А внизу широко расстилаются воды огромного озера. Дрожат в чуть заметной его ряби золотистые отзвуки багрянца, вдали на горизонте отражается, как в зеркале, силуэт далекой лесной гряды, возле берега нежные чашечки кувшинок белым ковром расстилаются на озере. И словно вобравши в себя всю звонкую силу лесных красок, ярко зеленеет на береговой косе справа молодой лесок... Уже при открытии занавеса, когда сцена еще пуста, этот пейзаж воспринимается как гимн природе, как прославление ее богатства и красоты»¹. Яркость красок вступающего в свои права лета отражалась и в костюмах действующих в этой сцене героев, отчего общая атмосфера тепла создавала ощущение реальности происходящего на глазах зрителей чуда превращения холодной Снегурочки в любящую женщину и естественности перехода после ее трагической гибели к финалу – гимну Яриле – солнцу.

Б. В. Асафьев, видевший декорации Коровина на московском спектакле, отметил, что художник в «Снегурочке» «подлинно красками и красочно мыслил». Особое впечатление производили «озеро Ярилиной долины (4 акт)» и «открытые сени дворца Берендея (2 акт)»². Коровин, опять же свободно обращаясь с авторскими указаниями, перенес действие второго акта из открытых дворцовых сеней на широкий двор. «Слева в излюбленном художником диагональном развороте величественно возвышаются дворцовые открытые сени, а в глубине сцена замыкается крытой тесом высокой бревенчатой лестницей. В такой интерпретации декорации более приспособлены для широкого развертывания массовой сцены – суда над Мизгирем, на который по царскому зову сошлись берендеи»³. В изображении самого дворца Берендея Коровин, глубоко чувствовавший и знавший стиль отечественной архитектуры, довольно свободно трактовал пропорции древнерусского зодчества, преувеличивая их и избегая мелких деталей для создания ощущения монументальности, «для большей внушительности в деревянном дворце» помещал «каменные массивные проемы окон»⁴. А в

¹ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 179.

² Асафьев Б. В. «Снегурочка» в Большом театре. С. 165.

³ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 177.

⁴ Там же.

виртуозной росписи дворцовых стен художник проявлял такую недюжинную фантазию, что ни один из многочисленных узоров не повторялся.

Большой роскошью отличались наряды главных героев: богато расшитый кафтан Мизгиря, белоснежная в разноцветных камнях мантия Берендея. Костюм Снегурочки художник сначала хотел сделать похожим на одежду берендеек, только понарядней, но в конечном итоге, чтобы подчеркнуть особое происхождение и иную сущность главной героини, оставил васнецовский вариант: белую длинную шубку с белым мехом, белые же шапочку, сапожки и варежки.

Коровин оформил практически все оперы Римского-Корсакова, но «Снегурочка» явилась одной из самых больших удач художника, подлинным выражением сути и духа оперы с ее человечностью, теплым лиризмом и глубокой поэзией. Здесь «вылилась вся его страстная любовь к русской природе, сказались все лучшие стороны его искусства – непосредственность чувства, высокий образный строй, тождественный драматургическому замыслу, блистательная живопись»¹.

Работа Мейерхольда с Коровиным была построена на взаимопонимании, что подтверждает история с костюмами для птиц в прологе. «В эскизах и 1911 и 1916 г. – это обычные балетные туники; слегка украшены перышками лишь головы и запястья. Однако Мейерхольд <...> учитывая, что спектакль предназначен главным образом для детей, счел необходимым сделать эти костюмы более натуральными. На эскизе номер семь возле пометки „для детей“ он приписал: „Прошу плечи и руки (обнаженные в рисунке. – *Р. В.*) закутать“, и сбоку: „Сделать маски из материи, обшить перышками“. Поправку режиссера Коровин принял, хотя оперение птиц он сделал рисованным – это было удобнее и для артистов, и практичнее, и выразительнее»².

Премьера возобновленной «Снегурочки» состоялась 14 декабря 1917 г. В это сложное время идейно-нейтральное, фантастически-отвлеченное, поэтически-возвышенное произведение для петербургской интеллигенции вдруг обрело свою актуальность. Оказалось, что «при „современной смуте“ на развалинах строя» (уже в буквальном смысле) люди нуждались в «призыве к одной лишь красоте». В рецензии на этот спектакль Г. Н. Тимофеев писал: «Вдохновенная веселая сказка Римского-Корсакова (по Островскому) вновь появилась на Мариинской сцене в то время, как царит зима в природе и в нашей жизни. Но волшебство искусства вызвало весеннее настроение. Мечта художника стала действительностью, а действительность отпала, как тяже-

¹ Власова Р. И. Константин Коровин. С. 180.

² Там же. С. 174.

лый кошмар. Мы в счастливой стране Берендеев, где царствует свобода и красота»¹.

«Солидный, глубоко эрудированный и безупречно честный»² рецензент, убежденный, что «главное в „Снегурочке“ – ее гениальная музыка», был категоричен в оценке работы дирижера и режиссера. Отметив слабость пролога из-за «неустойчивых ритмов», он все же заключил, что «в остальном дирижер Н. Малько достиг не только равновесия ансамбля, но и художественности»³. А вот сотрудника журнала «Театр и искусство» работа музыкального руководителя постановки, «стильно, уверенно и с нюансами передавшего сложную партитуру Римского-Корсакова»⁴, полностью удовлетворила.

Долгое время из-за отсутствия информации публиковались неверные сведения об этой постановке. Так, рецензент А. Б. в статье «„Снегурочка“ на сцене Мариинского театра» в 1928 г. указывал, что «еще в 1916 г. в дирекции императорских театров возникла мысль обновить „Снегурочку“». Постановка была поручена В. Э. Мейерхольду, декорации заказаны К. А. Коровину, дирижировать должен был Альберт Коутс. Война и революция задержали осуществление спектакля, который состоялся только в 1918 г.»⁵. Гликман также считал, что за дирижерским пультом на премьере находился Коутс, хотя в афише этого спектакля, сохранившейся в фондах музея Мариинского театра⁶, значится фамилия Малько. Это подтвердил и Л. Н. Раабен в статье «Дирижеры», напечатанной в юбилейной монографии о Ленинградском театре им. С. М. Кирова в 1967 г.: «С Малько связана первая пореволюционная постановка оперы „Снегурочка“ Римского-Корсакова, осуществленная через два месяца после Октября (14 декабря 1917 г.)»⁷.

Творческий союз дирижера и режиссера сложился еще до «Снегурочки». На титульном листе журнала «Любовь к трем апельсинам», редактором-издателем которого был Мейерхольд, постановщик написал: «С глубокой признательностью режиссер, ищущий с дирижером прочного союза». [После постановки «Каменного гостя» Пушкина – Даргомыж-

¹ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки» // Наш век. 1917. 16 дек. (28). № 15.

² Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 444.

³ Тимофеев Г. Н. Указ. соч.

⁴ Ал-ый. Мариинский театр.

⁵ А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.; Л.: Теа-Кино-Печать, 1928. С. 21.

⁶ Афиши сезона 1917/1918 гг. // Фонды Музея Государственного академического Мариинского театра.

⁷ Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. Л.: Музыка, 1967. С. 175.

ского, которая определила – Л. Б.] «тонкий вкус и нежные чувства»¹ (правописание. – В. М.). Малько, музыкально сформировавшийся под влиянием Римского-Корсакова, Лядова, Черепнина, Глазунова, Феликса Моттля, «был в подлинном смысле слова дирижером-артистом со всеми качествами и чертами, свойственными именно этой профессии»², как писал о нем Н. С. Рабинович. Подтверждением вдумчивой, заинтересованной работы Малько над «Снегурочкой» могут служить его более поздние ссылки на партитуру этой оперы в качестве примеров в книге «Основы техники дирижирования»³.

«Ставил „Снегурочку“ г. Мейерхольд, не внесший, однако, в новую постановку каких-либо существенных изменений по сравнению с прежней»⁴. Это мнение критика Ал-ого разделял и Тимофеев, посчитавший, что режиссер «не проявил здесь сколько-нибудь выдающегося творчества»⁵. В сложившихся обстоятельствах, когда Мейерхольд был подключен к процессу создания спектакля на заключительном этапе, он был вынужден оперативно откорректировать и собрать воедино результаты работы всех звеньев оперного представления. В РГИА была обнаружена экспликация «Снегурочки» В. А. Лосского, присланная в 1916 г. из Москвы к возобновлению в Мариинском театре, с пометкой: «Предполагается к постановке в конце октября»⁶. Судя по комментариям Тимофеева, Мейерхольд работал по этому режиссерскому плану. Так, критик был недоволен «появлением Весны в четвертом действии из-за кулисы вместо поэтического явления Весны из озера, согласно ремарке либретто». Лосский в этой сцене предлагал на выбор или большой люк, из которого «очень медленно подымается Весна с цветами», или «выплывающий из 2-й левой кулисы плот с группой в 10 человек»⁷.

Другая претензия возникла у Тимофеева к хореографическим номерам. Пляску птиц он назвал «шаблоном неестественно пляшущих птиц – переодетых воспитанниц и воспитанников театрального училища». Этот шаблон, с одной стороны, был унаследован из постановки Палечека, но и в версии Лосского в названном эпизоде участвовали «Орел, Перепел, Сова, Гуси, Утята, Чирята, Воробьи, Журавль, Петух, Чечет, Ласточки, Дятел, Цапля, Кукушка, Ворона, Сороки, Грачи, Жа-

¹ Фото из кн.: Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма.

² Рабинович Н. С. Предисловие к кн.: Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М., Л.: Музыка, 1965. С. 3.

³ Малько Н. А. Основы техники дирижирования. С. 67.

⁴ Ал-ый. Мариинский театр.

⁵ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

⁶ Монтировка оперы «Снегурочка» [Экспликация В. А. Лосского, Москва, 9/IV, 1916] // РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Ед. хр. 643. Л. 51. С. 1.

⁷ Там же. Л. 54. С. 7.

воронки, Лебедушки – костюмы по рисункам (часть балета воспитанники и воспитанницы)»¹.

Неудачной, по мнению рецензента, оказалась постановка хора «Просо»: «Мизерное впечатление производят эти жидкие две шеренги, вяло сходящиеся и отступающие при словах: „А мы просо сеяли“ („А мы просо вытопчем“)»². По плану Лосского, здесь участвовало всего лишь 10 человек: 5 женихов и 5 невест в венках из полевых цветов³. Тимофеев, очевидно, ждал от Мейерхольда в «Снегурочке» хореографических новшеств, подобных сценам из «Орфея и Эвридики». Но над оперой Глюка вместе с режиссером работал М. М. Фокин, здесь же пластической частью занимался А. В. Ширяев. К 1917 г. хореограф имел уже большой опыт изучения и интерпретации фольклорных традиций, и танцы к «весенней сказке» им были «заново поставлены»⁴.

Судя по описанию Тимофеева, Ширяев хорошо знал традиции исполнения русской народной весенней песни «А мы просо сеяли», которую Римский-Корсаков, одну из немногих, использовал в своей опере. Исследователи Н. М. Бачинская и Т. В. Попова причисляли этот хоровод-игру к «некруговым формам с разделением участников на два хора (обычно парней и девушек) и движением „стена на стену“»⁵. Пляска же скоморохов, «столь замечательная по оригинальным модуляциям в ее музыке», все-таки доказала состоятельность хореографа: прошла «бойко, с увлечением»⁶. Критик ничего не написал про балетные шаблоны в этом номере, за которые Ширяева ругали в предыдущих постановках, но и не обмолвился о новой хореографии. Видимо, балетмейстер учел прежние замечания и усовершенствовал этот танец.

В спектакле участвовали, как писал Гликман, «выдающиеся вокалисты. Снегурочку пела М. В. Коваленко, Купаву – М. Б. Черкасская, Берендея – К. И. Пиотровский, Мизгира – П. З. Андреев»⁷. Несмотря на то, что Мейерхольду пришлось работать с уже сложившимся ансамблем опытных артистов, это было явным плюсом в создавшейся ситуации. И большинство из них были гибкими и талантливыми драматическими исполнителями.

Например, П. З. Андреев, первый раз исполнивший роль Мизгира в сезоне 1903 г. в театре петербургского Народного дома, в работе над

¹ Там же. Л. 52. С. 3.

² Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

³ Монтировка оперы «Снегурочка» [Экспликация В. А. Лосского]. Л. 54. С. 8.

⁴ Ал-ый. Мариинский театр.

⁵ Бачинская Н. М., Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1974. С. 41.

⁶ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

⁷ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 244.

ролю «пользовался личными указаниями и советами Н. А. Римского-Корсакова, послужившими молодому певцу неоценимым руководством и в последующих творческих работах»¹. В знак высокой оценки артистизма Андреева композитор подарил певцу портрет с собственноручной подписью: «Исполнителю роли Мизгирия Павлу Захаровичу Андрееву на память от сочинителя Снегурочки»². Уйдя в «Лирическую оперу» Соловьева, художественным руководителем которой в сезон 1904/1905 гг. был Мамонтов, Андреев осознанно сделал этот шаг, дабы поучиться «глубочайшему художественному реализму»³. Впоследствии артист вспоминал, как Мамонтов «упорно и тонко работал над образом, детально отделявал жест и ритм сценического рисунка»⁴. Пройдя такую школу, Андреев поражал слушателей не только «красивым, звучным и ровным во всех регистрах баритоном, полным владением голосом, прекрасной, яркой дикцией», но и «вдумчивой, осмысленной игрой»⁵. Тимофеев после премьеры 1917 г. отметил «характерного Мизгирия П. Андреева, артистично передавшего свою партию»⁶.

Снегурочку, как отметил Ал-ый, «красиво и музыкально» спела М. В. Коваленко. Единственным ее недостатком оказался «очень неудачный грим»⁷. По мнению же Тимофеева, это исполнение оказалось «слабой стороной спектакля», поскольку артистка «ни в сценическом, ни в вокальном отношении не осуществляет всех намерений композитора. Нет легкости колоратуры, нет очарования экспрессии»⁸. Видимо, певица была в тот момент не в лучшей форме, да и ее собственная трактовка не подразумевала особой экспрессии. В статье к двадцатилетию артистической деятельности Коваленко (1924 г.) среди многочисленных ролей особенно упоминался этот созданный ею образ и отмечалось, что «три слова горят над ее артистическим „я“ – тепло, простота и искренность»⁹.

В мейерхольдовском спектакле на первое место среди мужских персонажей рецензенты поставили Берендея. «Очень интересным» в

¹ Лебедев Д. Н. Павел Захарович Андреев: Очерк жизни и творческой деятельности. С. 18.

² Там же. С. 39.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Павел Андреев // Обозрение театров. 1909. № 854. С. 78.

⁶ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

⁷ Ал-ый. Мариинский театр.

⁸ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

⁹ К XX-летию артистической деятельности // Ежедневник академических театров. 1924. № 13. С. 11.

этой роли оказался К. И. Пиотровский, «отлично фразировавший, красиво певший и давший живой образ доброго старца – царя»¹, – писал Ал-ый. По свидетельству Тимофеева, Пиотровский «дал превосходный тон царя Берендея, не преувеличивая его старости и не делая из него молодящегося старичка. Его прелестный голос и артистическая вокальная экспрессия довершили красоту сказочного образа. Чрезвычайно трогательной вышла у него сцена со Снегурочкой – знаменитая каватина (с виолончелью в прекрасном исполнении г. Вольф-Израэля) „Полна чудес могучая природа“». Зрители услышали и «чудесную каватину»² из третьего действия, так как Мейерхольд в своей постановке восстановил купюры.

Если Н. М. Калинина в роли Леля была «хороша в вокальном и не интересна в сценическом отношении», то остальным исполнителям удалось создать в той или иной степени убедительные образы. Это и «великолепная Купава» М. Б. Черкасской, увлекавшая «чудесным голосом и горячностью исполнения»; и «неутомимый» Г. П. Угринович в роли Бобыля; и П. Я. Курзнер (Дед-Мороз), показавший «отличную дикцию»³, Г. В. Пустовойт, И. К. Денисов (бирючи), которые «выделились» в эпизодических партиях. Так что и в музыкальной части, которая была для Мейерхольда в этот период творчества приоритетной, условия были не настолько «безрадостные», как на этом настаивал Гликман.

Альберт Коутс сменил Малько лишь 1 ноября 1918 г. Это был не менее талантливый дирижер, который «добивался изумительной красочности оркестра, находил тонкие лирические нюансы, с тем большей яркостью оттенявшие драматические эпизоды»⁴. Д. И. Похитонов, который в скором времени встал вместо Коутса за дирижерский пульт в опере Римского-Корсакова, вспоминал: «Коутсу все удавалось. Единственная опера русского репертуара, от которой он отошел, была „Снегурочка“⁵. Что явилось причиной этого – неизвестно, но только после нескольких спевов он от нее отказался»⁵. Может быть, определенную роль сыграли изменения, отразившиеся в афише от 1 ноября 1918 г., где рядом с именем В. Э. Мейерхольда («сценарная постановка») впервые был упомянут в качестве режиссера В. А. Кравченко, который уже 9 декабря, через представление, значился в афише вместе с С. Д. Масловской ответственным за сценар-

¹ Ал-ый. Мариинский театр.

² Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

³ Ал-ый. Мариинский театр.

⁴ Ленинградский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. С. 174.

⁵ Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. С. 114.

ную постановку, вместо Мейерхольда. И здесь же в качестве дирижера был заявлен Похитонов.

16 ноября режиссер объявил о своем уходе из-за «глубокой ссоры... со всем театром в вопросе о стиле работы театра»¹, как он объяснил это в своей речи. Гликман писал, что «Мейерхольд сетовал на то, что на его долю выпала оскорбительная роль „штопальщика“ старых постановок. Но „штопать“ ему пришлось только „Снегурочку“»². Такое категоричное утверждение вызывает сомнения. Реакция режиссера, как известно, последовала после раскритикованного возобновления постановки Н. Н. Боголюбова «Фенелла» (ноябрь 1918 г.), над которым Мейерхольд работал вместе с Масловской. А после «Снегурочки» он тут же поставил «Соловья» И. Ф. Стравинского – «спектакль, занимающий особое место в его оперной режиссуре»³. Видимо, премьера оперы Римского-Корсакова не вызвала у режиссера сомнений в «стиле работы театра». И слова И. И. Соллертинского о том, что в работе Мейерхольда в Мариинском театре «старые атрибуты режиссерской оперной эстетики – „сказочность“, „иллюзорность“, „зрелищность“ – остались незыблемыми»⁴, подтверждают это.

В своем кратком обзоре «Снегурочки» Гликман сначала писал, что «спектакль получился профессионально слаженным», а затем назвал его «ничем не примечательной „Снегурочкой“». Но уже тот факт, что «Снегурочка» прошла под именем Мейерхольда с декабря 1917 г. по ноябрь 1918 г. 11 раз, говорит в ее пользу. Постановка имела явный успех у публики, о чем свидетельствовал необычайный в ту, особую, пору интерес к ней. В «Новой Петроградской газете» от 24 декабря 1917 г. появилась заметка «„Осада“ Мариинского театра»: «Вчера, к началу открытия предварительных касс Мариинского театра, собралась огромная толпа балетоманов и меломанов, из которых многие, несмотря на мороз, дежурили всю ночь. Около кассы балкона и галереи хвост образовался в полторы тысячи человек. В результате уже к часу дня у подъездов касс были вывешены аншлаги о продаже не только дешевых мест, но и всех кресел и лож на балеты „Спящая красавица“, „Дон-Кихот“ и оперу „Снегурочка“»⁵. Об успехе мейерхольдовской интерпретации «весенней сказки» Римского-Корсакова говорит и информация в сентябрьском номере «Вестника общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы» (1918 г.) о том, что режиссер «приглашен для постановки двух

¹ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. С. 273.

² Там же.

³ Там же. С. 244.

⁴ Там же. С. 42.

⁵ «Осада» Мариинского театра // Новая петроградская газета. 1917. 24 дек. (№ 19).

опер в оперный театр Народного дома. Между прочим, в его постановке пойдет „Майская ночь“»¹.

Зрители стремились попасть на «Снегурочку» в надежде хоть на время уйти от тревожной действительности и не подозревали, что эта действительность уже проникла за кулисы театра. Как сообщала газета «Наш век» от 3 (16) января 1918 г., согласно распоряжению А. В. Луначарского, в бывших императорских театрах упразднены должности управляющих труппами, а их функции передавались автономным комитетам. В связи с этим «управляющий труппой Мариинского театра А. И. Зилоти, избранный на эту должность всеми группами Мариинского театра, решил подать в отставку. Заявление об этом он сделает в экстренном заседании художественно-репертуарного комитета 4 января»².

Зилоти, блестящий пианист, дирижер, организатор циклов симфонических и камерных концертов, занял пост управляющего после Февральской революции 1917 г. Будучи талантливым организатором, он успешно справлялся со своими обязанностями. Так, убедив Мейерхольда ставить «Снегурочку», он сам лично добивался достойной оплаты труда режиссера. В РГИА были найдены два письменных заявления Зилоти в Канцелярию Главноуполномоченного по Государственным Театрам. В первом, от 18 декабря 1917 г., сообщалось: «Т. к. Ф. Д. Батюшков заявил, что нельзя Мейерхольду быть режиссером в Мариинском и Александринском театрах, то было решено, что Мейерхольд будет у нас „гастрольно“ работать. На основании этого Х.-Р. К-т [художественно-репертуарный комитет. – Л. Б.] сегодня постановил уплатить Мейерхольду за постановку „Снегурочки“ – 1500 руб., каковую сумму надо выплатить из суммы бюджета солистов оперной труппы. А. Зилоти»³.

Второе заявление, помеченное 26 декабря 1917 г., было подобным по содержанию и начиналось репликой Зилоти: «Не помню – было ли мною сообщено?». «На заседании Х.-Р. К-та 18 декабря 1917 г. было постановлено: утвердить сумму гонорара г. Мейерхольду за постановку „Снегурочки“ 1,500 рублей из бюджета оперн. тр. [оперной труппы. – Л. Б.] (остающейся суммы). А. Зилоти». Далее шло дополнительное разъяснение: «Постановка этой оперы не входила в обязанности г. Мейерхольда, т. к. была поручена г. Боголюбову, который на основании параграфа 44 Инструкц. оп. тр. [Инструкции оперной труппы. – Л. Б.] в труппе не считается состоящим и никаких гонораров не получает, а потому плата

¹ Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 10.

² Театр и музыка // Наш век. 1918. 3 (16) янв. № 1 (27).

³ РГИА, ф. 497. Оп. 13. Д. 670. Л. 92. С. 2.

Мейерхольду и производится из остающегося свободного гонорара г. Боголюбова. А. Зилоти»¹.

За человеческие и организаторские качества управляющего труппой уважали во всех подразделениях Мариинского театра. Артисты, выступившие в поддержку Зилоти, и весь состав художественно-репертуарного комитета были уволены по распоряжению Луначарского. Намеченная на 11 января «Снегурочка» не состоялась из-за забастовки коллектива театра. В ночь на 12 января был арестован Зилоти и отправлен в «Кресты». 14 (27) января газета «Наш век», чьи сообщения в рубрике «Театр и музыка» напоминали тревожные сводки с места боевых действий, писала: «А. И. Зилоти арестован по распоряжению комиссара Бакрылова, по мнению которого изоляция Зилоти необходима для того, чтобы наладить работу государственных театров. По мнению властей, у Зилоти сосредотачиваются все нити театрального саботажа»². Знаменитого музыканта сутки продержали в «Крестах» и отпустили. Приказ об увольнении артистов отменили. В номере от 18 (31) января появилась информация о «ликвидации забастовки хора Мариинского театра», где предполагалось, «что оперные спектакли в Мариинском театре с 18 января будут идти нормально <...> 19 января будет поставлена вне абоне-мента „Снегурочка“»³.

Спектакли продолжались, но уже без «великолепной Купавы М. Черкасской»⁴, которая после разногласий с новой властью покинула сначала театр, а потом страну. В феврале 1918 г. постановщика танцев А. В. Ширяева в «весенней сказке» сменил Б. Г. Романов. Постепенно исчезли с афиш имена Н. А. Малько и В. Э. Мейерхольда. А в конце декабря «Бирюч» Петроградских государственных театров сообщил, что «„Снегурочка“ Н. А. Римского-Корсакова возобновлена в Мариинском театре в старых декорациях. Новые декорации К. А. Коровина признаны неудовлетворительными»⁵.

Спустя десятилетие, когда возникла возможность и назрела необходимость сравнить «Снегурочку» Мейерхольда со старыми и новыми трактовками, рецензенты попытались объективно взглянуть на постановку 1917 г. Одни, в ожидании готовящейся в МАЛЕГОТе премьеры «весенней сказки» Н. В. Смолича, считали, что в мейерхольдовской версии была «значительно поправлена „вампучность“», но «избавиться

¹ РГИА, ф. 497. Оп. 13. Д. 670. Л. 93. С. 3–4.

² К аресту А. И. Зилоти // Наш век. 1918. 14 (27) янв. № 9 (34).

³ Ликвидация забастовки хора Мариинского театра // Наш век. 1918. 18 (31) янв. № 12 (37).

⁴ Тимофеев Г. Н. Возобновление «Снегурочки».

⁵ Хроника // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 8. 23–31 дек. С. 60.

окончательно от традиций оперно-балетного спектакля XIX в. не удалось»¹.

Другие, оглядываясь назад, осознавали, что это произведение долгое время ставилось на Мариинской сцене «в обычных оперно-балетных тонах пышного спектакля прошлого столетия»: «Старая музыкальная культура, итальянская манера пения, застывшие трафаретно-красивые жесты и костюмы, не идущие к русской сказке, шаблон исторического маскарада в ложно-национальном стиле, – все это создало из оперы, в основе которой быт, народная песня и сказочность – эффектное феерическое зрелище, а не народную сказку»².

И постановка Мейерхольда оказалась «значительным событием для оперного театра, пытавшегося выйти из рамок старых канонов и традиций»³, даже несмотря на то, что она включала в себя элементы версий Палечека и Лосского и не представляла собой авангардное зрелище. Но декорации и костюмы Коровина, со всей полнотой отражавшие национальную основу и лирическое многообразие музыки Римского-Корсакова, оказались близки взглядам Мейерхольда и Малько и определили концепцию всего спектакля, изменив даже характер и содержание «святая святых» Императорского театра – балетных номеров. Впервые на Мариинской сцене «Снегурочка» предстала как русская сказочная опера.

¹ А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра. С. 21.

² Конский П. «Снегурочка» в Ак-Малом // Рабочий и театр. 1928. № 19. 5 мая.

³ Там же.

Последний вклад П. С. Оленина в оперную реформу (1921, Мариинский театр)

Следующий сюжет сценической истории «Снегурочки» связан с именем выдающегося русского оперного певца и режиссера Петра Сергеевича Оленина, «„застрельщика“ реформы музыкального театра в начале века»¹, как назвал его С. Ю. Левик. Выученик К. С. Станиславского и С. И. Мамонтова, Оленин был «мастером хорошо организованного, художественно цельного спектакля»². В буклете к премьере «весенней сказки» 2004 г. А. Галибина³ короткий список предыдущих постановок этой оперы в Мариинском театре (О. О. Палечек – 1898, 1905, В. Э. Мейерхольд – 1917) завершала сценическая версия Оленина, помеченная 1923 г. В двух обнаруженных рецензиях на тот спектакль приветствовалось возобновление исчезнувшей одно время из репертуара «Снегурочки» как «одно из весьма отрадных событий в текущем сезоне»⁴. Критики отмечали актуальность и популярность этой оперы в непростой переходный период начала 20-х гг., утверждали, что она «по справедливости должна считаться „классической“ и не сходить с академической кафедры вовсе»⁵.

В постановке П. С. Оленина, по мнению рецензентов, единственным достижением оказалась «хорошо выглядевшая в общем» музыкальная составляющая – «и вокальные исполнители, и оркестр, руководимый Эмилем Купером»⁶. Общее же впечатление было «несколько вялым» из-за «отсутствия движения, не только прогрессирующего, но и элементарно – классного». Особенно это было заметно в массовых сценах, где участвовали «анемичные группы людей всякого чина и звания». Эта анемичность проявилась и в звучании: как сообщали критики, «спектакль по программе назывался „юбилейным спектаклем хормейстера Г. А. Козаченко (XL лет службы в б. Мариинском театре)“, но «ни по чему другому это не подтвердилось»⁷, то есть хор оказался не на высоте как в вокальном, так и в сценическом отношении.

Подобная оценка совершенно не соответствовала режиссерскому стилю Оленина, ставившему спектакли в ГАТОБе (Государственном

¹ Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. С. 129.

² Там же. С. 552.

³ «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра // «Снегурочка» [Текст]: [весенняя сказка в 4 д. с прологом: материалы к спектаклю]. СПб., 2004. С. 12–15.

⁴ Ес. «Снегурочка» (Академический Театр Оперы) // Жизнь искусства. 1923. № 12 (887). 27 марта. С. 9.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 10

⁷ Там же.

академическом театре оперы и балета, бывшем Мариинском) с 1918 г. Одной из сильных сторон его деятельности, как указывал Ю. В. Келдыш, было «умение динамизировать массовые народные сцены, насытить их движением и жизнью»¹. Еще в период работы Оленина главным режиссером в частной опере С. И. Зимина (1907–1915) критики писали о реформаторских находках в его спектаклях: «В музыкально-сценическом исполнении первое место принадлежит хору и массовым сценам. Ничего подобного ранее видеть не приходилось. Живая толпа с живой речью, с гибкими движениями и извивами коллективной души»².

К тому же, как известно, к 1923 г. режиссера уже не было в живых (он умер в 1922 г.). Следовательно, в тот момент театр возобновил более раннюю версию Оленина. В фондах Российской национальной библиотеки было найдено специальное издание³, напечатанное к его спектаклю 1921 г., с двумя музыкаведческими статьями И. Глебова (Б. В. Асафьева) – о творчестве Римского-Корсакова и его «Снегурочке» – и с программой на 30 января, где впервые в качестве автора сценической постановки этой оперы выступил Оленин. Рецензия Асафьева на ту премьеру была включена в его сборник избранных статей «Об опере»⁴ (номер еженедельника «Жизнь искусства»⁵, где была напечатана рецензия, в РНБ не сохранился). Других отзывов на «Снегурочку» 1921 г. не удалось обнаружить.

С точки зрения Асафьева, элементарное верное чтение музыкального текста приобретает в «Снегурочке» «значение важнейшего задания»: необходимо «выйти за пределы своего я, своей „самости“ и при этом обладать гибкой техникой воспроизведения, чтобы понять простоту, мудрость и величие корсаковской звукописи с ее основным принципом экономии распределения сил»⁶. Э. А. Купер, «талантливейший дирижер»⁷, «с большим темпераментом»⁸, как отзывался о нем С. Ю. Левик, с заданием, по мнению Асафьева, справился, поскольку в своем исполнении основывался на «стремлении к идеальному постижению сложнейшей в своей простоте звукописи» «Снегурочки». Это помогло раскрыть

¹ Келдыш Ю. В. Оперный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3. М.: Наука, 1977. С. 330.

² Цит. по: Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. М.: Советский композитор, 1977. С. 75.

³ Снегурочка. Весенняя сказка. Опера в 4 д., с прологом. Музыка Н. А. Римского-Корсакова. Программа. Пг.: 9-я Гос. тип., 1921. 24 с.

⁴ Асафьев Б. В. «Снегурочка» (Академический театр оперы и балета) // Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. С. 166–168.

⁵ Жизнь искусства. 1921. 12, 13 февр.

⁶ Асафьев Б. В. «Снегурочка». С. 166.

⁷ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 572.

⁸ Там же. С. 412.

«многое неведомое и до сих пор неслыханное среди оркестровых и вокальных красот оперы»¹. Среди «счастливейших удачных художественных открытий» Купера критик выделил заклинания обиженной Купавы с «изумительным рокотом литавр», «пьянящий и одурманивающий» хор весенних цветов, «оркестровое пение тем Весны», танец птиц, пляска скоморохов и «впервые великолепно прозвучавшая песня Деда-Мороза»².

Особо были отмечены массовые сцены. Проводы Масленицы и заключительный гимн солнцу явились «примерами радующего слух по стройности исполнения ансамблей», «редкой по полновесности, напряженности и подъему» звучности хора. Выдающимся достижением назвал Асафьев «самый план воспроизведения»³ этих сцен. И здесь, несомненно, сказались результаты творческого сотрудничества дирижера и режиссера, начало которому было положено еще в театре Зимина, где Оленин и Купер начали работать практически одновременно. В тот экспериментальный период постановщик, как правило, после подготовительной работы, включавшей чтение, изучение источников, походы по музеям, проходил с концертмейстером намеченные к постановке оперы, разбирался в музыкальных темах, обсуждал с дирижером фразировку в массовых сценах, занимался с хором, объясняя характер, образный строй и динамику произведения. Г. Д. Исаханов пишет в своем исследовании, что Оленин от художников требовал «возведения на планшете сцены разновысоких по горизонтали и вертикали декораций, где размещал хор по группам голосов, создавая таким путем условия для качественного звучания. Динамика действия имитировалась перемещением по сцене статистов, число которых достигало порой ста человек. Нередко он сам участвовал в массовках, заряжая своим темпераментом участников спектакля»⁴.

В рецензиях 1910-х гг. сообщалось, что «центр интереса» в совместных постановках Оленина и Купера оказывался зачастую на сценической стороне, заботящейся «о возможности избежания „вампук“»: «Сам г. Оленин – певец, а потому его режиссерские искания никогда не идут вразрез с музыкой. Наоборот, нередко удачно используя настроение и всю фактуру той или другой страницы, он согласованием сценического движения с музыкой достигает усиленного впечатления»⁵.

¹ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 166.

² Там же. С. 167.

³ Асафьев Б. В. «Снегурочка». С. 167.

⁴ Исаханов Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера // Театр. 2007. № 30 (декабрь). С. 140.

⁵ Кочетов Н. Опера С. И. Зимина // Московский листок. 1911. 17 сент. Цит. по: Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. С. 138.

Пытаясь, как и многие новаторы, привнести «жизненную правду» на оперную сцену, Оленин грешил порой повышенным вниманием к бытовым деталям, максимальной достоверности, но, по утверждению В. Боровского, более поздние работы постановщика свидетельствовали о «постепенном исчезновении „натурализма“, свойственного его режиссерским дебютам»¹. Так, по мнению Асафьева, «Снегурочка» сценически «отчасти выиграла от введения целого ряда обрядных сцен и бытовых черт». Но рецензент предостерег режиссера от излишней детализации, поскольку «опасно разлагать стиль музыки Римского-Корсакова на отдельные миги и моменты. Она сама такова, и ее при сценическом воспроизведении необходимо сплавлять и сковывать крепкой цепью ритмически стройного контрапункта сценического действия и жеста»².

Недоумение Асафьева вызвал «странный с музыкальной точки зрения прием» игровой анимации оркестрового вступления к первому акту, непривычный для начала XX в. и столь характерный для современной режиссуры. Появление на сцене «при открытом занавесе» во время звучания оркестрового эпизода «мальчишки, уподобляющего бревно коню», критик расценил как веселую, но бессмысленную находку, «приманку для зрителей, не умеющих слушать музыки»³, тем самым затронув одну из злободневных и по сей день проблем правомерности режиссерских трактовок оперной классики. Но скорее всего этот постановочный шаг явился репликой на спектакль К. С. Станиславского 1900 г., где образы детства были доминирующими.

По утверждению Боровского, уже в частном предприятии Зимина «постановочная новизна оленинских премьер, музыкальность режиссуры, принципиальный интерес к зрительному образу спектакля и очевидный успех в решении этих насущных вопросов оперного театра определили и несколько иной угол зрения на задачи, стоящие перед певцами. Поднимался вопрос о создании образа, характера»⁴. Талантливый актер, Оленин, по словам Исаханова, в начале режиссерской карьеры «с молодыми вокалистами работал методом показа, а в исполнение опытных солистов вообще не вмешивался»⁵. В «Снегурочке» 1921 г. Асафьев по большей части остался доволен артистами-вокалистами. Исполнительница главной роли А. А. Коломийцева, владевшая «красивым свежим голосом», правда, с неустойчивой интонацией, создала «нежный трогательный облик (в особенности в передаче

¹ Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. С. 70.

² Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 168.

³ Асафьев Б. В. «Снегурочка». С. 168.

⁴ Боровский В. Московская опера С. И. Зимина. С. 73.

⁵ Исаханов Г. Д. Призрак оперного режиссера. С. 140.

двух „скорбных“ ариозо)»¹. О. Ф. Мшанская (Лель) и А. И. Кобзарева (Купава) привлекали красотой голоса, мастерством фразировки и чистотой интонации. М. Г. Крыловой (Лель) не хватило этой чистоты и ритмической точности, особенно в первой песне. Партию Весны, «трудную и скорее инструментальную, чем вокальную» О. В. Тарновская исполняла лучше Л. А. Самариной: «чеканка слов – выразительнее, а пение – томнее и изнеженнее, в особенности в сцене опьянения Снегурочки дурманом весенних цветов и трав».

Наиболее яркими в вокальном и сценическом плане, с точки зрения Асафьева, получились образы Берендея и Мизгирия. А. М. Кабанов (Берендей) «на редкость цельно и выдержанно, без старческой слезливости и сентиментальной вычурности» сыграл «сказочного царя-пастыря и жреца». Слушателей глубоко захватило «пение знаменитой „ландышевой“ каватины». У В. А. Селяха получился отличный Мизгирь: «Несколько приподнятый пафос в его облике „молодца с печатью обреченности во взоре и на челе“» очень гармонировал с заглушенным матовым тембром его красивого голоса и русской „надрывной“ и „истомной“ манерой пения»².

О сложившемся сценическом ансамбле, объединенном идеей режиссера, свидетельствовали слова критика: «Все остальные исполнители строго и стройно выполняли предназначенное, содействуя по мере сил и способностей целостному „складному“ созиданию оперы»³. Балетные номера, нещадно критиковавшиеся в предыдущих постановках за несоответствие стилю и замыслу, заново были поставлены молодым хореографом Ф. В. Лопуховым и органично вписались в общую картину. Танцы птиц в прологе исполняли воспитанницы и воспитанники Театрального училища, в номерах же третьего действия – «Песня о бобре» и «Пляска скоморохов» – выступали А. А. Христансон, Н. П. Ивановский, А. В. Лопухов и М. А. Дудко. Особо Асафьев отметил «скоморошье действо»: «Эта постановка настолько талантлива, самобытна, свежа и музыкально-вдумчива и находчива, что остается только радоваться и приветствовать молодое дарование»⁴.

Ф. В. Лопухов танцевал на сцене Мариинского театра с 1905 г. На его выпускном спектакле в качестве балетмейстера дебютировал М. М. Фокин, чьи постановочные принципы, построенные на взаимодействии музыки и танца, впоследствии стали основополагающими в работе Лопухова. С 1920 г. заняв должность репетитора при опере, хореограф увлекся фольклором, видимо, под влиянием своего учителя

¹ Асафьев Б. В. Указ. соч. С. 167.

² Там же.

³ Асафьев Б. В. «Снегурочка». С. 168.

⁴ Там же.

А. В. Ширяева, ставившего балетные номера в «Снегурочке» О. О. Палечка и В. Э. Мейерхольтда. В своих воспоминаниях Лопухов писал: «Импровизаторский дар я считаю проявлением национальных особенностей русского человека. Издревле славилась этим скоморохи; импровизация лежит в основе русской пляски; этим же отличались плясуны в балаганах на Марсовом поле»¹. При этом балетмейстер выступал против прямого заимствования, «лишь изредка прибегал к цитатам, делал все „в духе фольклора“, то есть сочинял его балетный образ»², как отмечал Ю. И. Слонимский.

Создание Лопуховым новой хореографии к «Снегурочке» было подготовлено всем его предыдущим профессиональным опытом. Еще в Театральном училище он участвовал в постановке «Садко» Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра. «На репетициях танцев – мы изображали маленьких рыбок в подводном царстве – я нередко видел Римского-Корсакова, который часто сам аккомпанировал на рояле. Помню, что лицо его бывало напряженным и даже недовольным. <...> Впоследствии, когда я вырос и стал как-то разбираться в происходящем, в особенности познакоmintвшись с творчеством М. Фокина, я понял гримасы Римского-Корсакова <...> Постановщик [Аслин] не чувствовал ни ритмики, ни особенностей структуры музыки, ни ее былинного характера. Подводное царство в “Садко” ставилось так же, как подводное царство в балете „Дочь фараона“. А здесь перед зрителем должно было возникнуть не просто морское дно, а дно Ильмень-озера, находящегося подле Новгорода – города, где живы были старинные верования и древние народные пляски»³.

Работая после выпуска артистом кордебалета Мариинского театра, Лопухов «участвовал в сцене, где Мизгиря окружают деревья, то есть был статистом, изображающим дерево»⁴, о чем он вспоминал с болью и досадой. На музыкальных занятиях в Театральном училище хореограф начал общаться с Э. А. Купером, который проверял его «восприятие музыки и умение понимать ее, в частности научил читать оркестровые партии, определять строение музыкальных номеров и т. п.»⁵, после чего Лопухов мог сочинять танцевальное действие по партитуре. Все эти факторы способствовали созданию хореографических номеров, соответствовавших стилю и духу корсаковской музыки.

¹ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. С. 119.

² Слонимский Ю. И. Пути балетмейстера Лопухова // Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 47.

³ Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 90.

⁴ Там же. С. 96.

⁵ Там же. С. 215.

В своей рецензии на «Снегурочку» Асафьев писал: «Судя по данному выступлению Лопухова, предстоящая порученная ему постановка «Жар-птицы» обещает много затейливого и незаурядного»¹. Увлечение балетмейстера народным творчеством, столь ярко проявившееся в «Снегурочке», стало одним из ведущих направлений его деятельности. После балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» (октябрь 1921 г.) он поставил «Ночь на Лысой горе» («скоморошье бесовское позорище») на музыку М. П. Мусоргского. В январе 1927 г. прошла премьера балета-пантомимы «Байка про лису, петуха и барана», названного Стравинским «веселым представлением с пением и музыкой». Здесь, по словам Ю. И. Слонимского, «создавался двойной образ: русские парни-скоморохи изображали животных»². Произведение это было выбрано по совету Асафьева, «ставшего постоянным советчиком и вдохновителем Лопухова»³. А в январе 1947 г. в репертуаре хореографа вновь возник сюжет «Снегурочки» – балет «Весенняя сказка» на музыку уже самого Б. В. Асафьева по материалам П. И. Чайковского.

Между прочим, в книге Ф. В. Лопухова «Шестьдесят лет в балете» нигде не упоминается «Снегурочка» 1921 г. В полном перечне работ балетмейстера, составленном Г. В. Томсон, версия Оленина помечена 1923 г. (17 марта)⁴.

Спектакль шел в декорациях и костюмах К. А. Коровина, признанных «неудовлетворительными»⁵ в 1918 г., но к 1921 оцененных по достоинству. Асафьев, впервые увидевший коровинское сценографическое решение «Снегурочки» в Большом театре (постановка В. А. Лосского, 1911), отметил, что художник здесь «подлинно красками и красочно мыслит»⁶. Художнику, как никому из предшественников и последователей, удалось передать изобразительными средствами «изумрудно яркие звуковые вышивки с затейливыми узорами»⁷ музыки Римского-Корсакова, «затейливую переливчатую игру света и теней, ярких и заглушенных красок, смену пестрой чисто-восточной узорчатости и прелестной, как бы воздушной, в лазури неба парящей, звончато-сти»⁸.

¹ Асафьев Б. В. «Снегурочка». С. 168.

² Слонимский Ю. И. Пути балетмейстера Лопухова. С. 27.

³ Там же.

⁴ Лопухов Ф. В. Указ. соч. С. 352.

⁵ Хроника // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 8. 23–31 дек. С. 60.

⁶ Асафьев Б. В. «Снегурочка» в Большом театре // Об опере. С. 165.

⁷ Глебов И. (Асафьев Б. В.). Н. А. Римский-Корсаков. Программа (30 января 1921 г.) («Снегурочка»). С. 9.

⁸ Там же. С. 10.

Как констатировал Асафьев, «возродить и реставрировать эту оперу оказалось делом не легким, но в итоге можно считать цель достигнутой и поздравить театр с несомненным наличием в нем художественной дисциплины и неугасшего стремления к артистичности»¹. Однако постановка Оленина, как и Мейерхольда, в своем оригинальном виде просуществовала лишь год. 28 января режиссера не стало. В сводке посещаемости театров за февраль месяц эта опера не была названа². В 1922 г. последний раз она появилась в программе театров 23 марта³.

Анализируя в ноябре 1922 г. работу Государственного академического театра оперы (бывшего Мариинского) за прошедшие пять сезонов (1918–1923), сотрудник Еженедельника Петроградских театров пришел к выводу, что репертуар, включавший 53 постановки, «не только окончательно установился в пользу русских опер, но, мало того, в пользу выдающихся русских опер и, главным образом, в пользу опер великого мастера Н. А. Римского-Корсакова <...> вновь разученных с любовью. Таковыми особенно были возобновления „Псковитянки“, „Снегурочки“, „Китежа“, „Салтана“ и „Садко“ (под управлением Э. А. Купера). Прохождение в репертуаре опер Римского-Корсакова – заслуга последнего пятилетия. Путь к этим операм и господство их – естественноисторический путь русского оперного театра»⁴.

Оставаясь верным выбранному пути, ГАТОБ в следующем году возобновил версию П. С. Оленина. В главной партии выступила М. В. Коваленко. В Еженедельнике 1923 г. рецензент писал о «высоком качестве звука» артистки, которая «поет „смычком“», а это «особенно ценно в „Снегурочке“». И добавлял, что «драматическое и пластическое воплощение ею этого образа удовлетворяет в высокой степени»⁵. Далее критик подробно прослеживал изменения в поведении артистки от картины к картине, подчеркивая, что она «очень мила „снежинкой“ в прологе, скромненько сидит в сторонке и беседует с Лелем в первом действии, уютно съезживается у ног Царя Берендея и ласково расцветает навстречу Мизгирю. Да как и не расцвести перед таким „Мизгирем“, как П. З. Андреев – и статен и пригож, и хмельны его объятья, и ширь и сила в каждом движении»⁶.

¹ Асафьев Б. В. «Снегурочка» (Академический театр оперы и балета). С. 166.

² Посещаемость театров // Вестник театра и искусства. 1922. № 19. 14 марта. С. 12.

³ Программы театров // Вестник театра и искусства. 1922. № 20. 21 марта. С. 13.

⁴ Государственный академический театр оперы // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 8. 5 ноября. С. 25.

⁵ [М]. «Снегурочка» // Еженедельник академических театров. 1923. № 29–30. С. 7.

⁶ [М]. «Снегурочка».

А. И. Кобзарева была «очень темпераментной и искренней в интонациях» Купавой, но «тяжеловатой» и оставляла «желать лучшего в смысле игры». Партия Берендея была названа коронной в карьере А. М. Кабанова, «в ней все его „я“ как певца и артиста, излучает нежный, чарующий свет. И настолько очевидна красота создаваемого им, что даже наша вялая публика почувствовала ее и шумно приветствовала артиста»¹.

Однако дух, динамику оленинской режиссуры возобновить не удалось. Как писали очевидцы, «кто-то взял в скобки „весенняя сказка“ на программах, а нам бы хотелось, чтобы „весенняя сказка“ стояла над „Снегурочкой“, и, увы, постановка не делает этого перемещения. Налицо „весенние“ прекрасные декорации Коровина, но „весны“, но „сказки“ нет. Сказка не может быть тяжеловесной, сказка – сон, тень от облака, цветенье яблони – и в этом все ее очарование»². К этому добавилась «докучная декоративность»³, проявившаяся, например, в «на редкость безвкусном антураже Весны-Красны – девиц в шляпах образца 1893 г.»⁴.

Очередное, и последнее, возобновление постановки П. С. Оленина состоялось в 1926 г. Вновь рецензенты провозглашали, что «Снегурочка» «не имеет себе подобного образца во всей оперной литературе» и «вечно будет жизненна», поскольку по страницам ее партитуры «разлит ясный весенний свет, и им впоены все мелодические побеги и жилки, все гармонические порывы»⁵. Спектакль «приберегли»⁶ ко дню закрытия сезона, чтобы завершить театральный год «этой гордостью нашей оперной сцены»⁷.

Музыкальной частью руководил Альберт Коутс. В ноябре 1918 г. он стоял за дирижерским пультом на двух последних представлениях «весенней сказки», прошедших под именем В. Э. Мейерхольда. «Талантливый и экспансивный», с «большим темпераментом»⁸, как писал о нем С. Ю. Левик, Коутс оживил прочтение «Снегурочки». По мнению рецензентов, «музыкально спектакль должно всячески приветствовать. Невыравненность некоторых деталей отступает перед „озаренностью“ общего плана исполнения. Тут Коутс местами даже не считается с реальными возможностями»⁹.

¹ Там же.

² Там же.

³ Ес. «Снегурочка». С. 10.

⁴ Там же.

⁵ Валерьянов Б. «Снегурочка» // Рабочий и театр. 1926. № 24 (91). 13 июня. С. 6.

⁶ Конский П. «Снегурочка» // Рабочий и театр. 1926. № 25 (92). 20 июня. С. 6.

⁷ Там же.

⁸ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 412.

⁹ Валерьянов Б. «Снегурочка».

Состав артистов остался практически прежним. Все так же «радовал своими песнями Лель»¹ в исполнении О. Ф. Мшанской. «Незабываемое впечатление» производил А. М. Кабанов в роли Берендея, сумевший «придать характерность и выразительность каждой своей фразе». Правда, Л. А. Самариной – Весне «не хватило сил для истолкования заклинания», Мизгирь – П. З. Андреев «не волновал своею страстью» и «нераскрытым остался глубоко сердечный, яркий лик Купавы»² – К. В. Кузнецовой.

Особых похвал удостоилась исполнительница роли Снегурочки Р. Г. Горская. Эта партия, ставшая в 1913 г. ее дипломной работой, очень подходила певице по характеру и темпераменту, хотя С. Ю. Левик считал Горскую артисткой, не отличавшейся блестящими актерскими данными, с неразвитой мимикой, но принадлежавшей к тем «выдающимся явлениям вокального искусства, которые заставляют слушателя удовлетворяться основными ресурсами исполнителя, то есть одним пением»³. После спектакля 1926 г. у критиков сложилось иное мнение: «Заглавная партия отлично проведена Горской. Свойственный артистке холодок в сочетании с трогательной наивностью, в которой она ведет свою роль, приобретает какую-то трогательную обреченность, чувствующуюся с первых же ее слов в прологе»⁴. Горская создала настолько неординарный образ, что ей посвятили отдельную статью. Этой чести оперные певцы, в отличие от драматических, в то время редко удостоивались. Автор текста утверждал, что не только «весь внешний облик этой артистки как-то необычайно подошел к героине»⁵, но также в вокальном и сценическом плане она была на высоте. «С большим тактом и вдумчивостью Р. Г. Горская разработала фразировку и все детали своей большой и трудной роли. С момента своего появления в прологе и до момента смерти в последней сцене артистка держала весь зрительный зал в нервном напряжении. Исключительная скромность жеста, трогательная скупость тонко обдуманых движений, умиляющая робость и озаренная высоким искусством девическая невинность образа, созданного Горской, запечатлевается надолго. В этой роли Горская показала, какую большую художницу в ней имеет наш оперный театр»⁶.

В рецензиях на возобновление 1926 г. ни слова не говорилось о массовых эпизодах, трактовка которых была самым сильным местом версии

¹ Конский П. «Снегурочка».

² Там же.

³ Левик С. Ю. Записки оперного певца. С. 383.

⁴ Валерьянов Б. «Снегурочка».

⁵ С. А. Горская – «Снегурочка» // Рабочий и театр. 1926. № 24 (91). 13 июня. С. 6.

⁶ Там же.

П. С. Оленина. Вновь критики писали о «вялости отдельных сцен»¹, оправдывая «некоторые досадные промахи»² недостатком репетиционного времени. Как отметил П. Конский, «сильный и вдумчивый дирижер А. Коутс, первоклассный коллектив артистов ак-оперы, наш великолепный оркестр – все было на лицо, а благоуханная сказка Римского-Корсакова не расцвечена, не выявлена ее весенняя прелесть»³. С каждым новым возобновлением постановка 1921 г. теряла свою индивидуальность, свою русскую сказочную обрядовость, привнесенную П. С. Олениным и выглядевшую на бывшей императорской сцене новаторским режиссерским решением. В статье 1928 г. об этой версии было сказано, что в последний раз «весенняя сказка» «прошла 11 июня 1926 г., сойдя со сцены ГАТОБа для того, чтобы в 1928 г. возродиться в МАЛЕГОТе»⁴. Имя постановщика не упоминалось, но утверждалось, что до того момента «Снегурочка» «продолжала быть оперой, а не народной сказкой, какой она представлялась ее создателям»⁵. Действительно, стала очевидной назревшая необходимость кардинально новой интерпретации произведения Островского – Римского-Корсакова.

И все же «Снегурочка» 1921 г. явилась не только ее последним режиссерским прочтением на сцене Мариинского театра в XX в., но и последним вкладом П. С. Оленина в реформу оперного дела. Постановщик предпринял попытку поставить это произведение, вслед за В. Э. Мейерхольдом, как русскую сказку, по-новому разрабатывая обрядовые массовые сцены и, в то же время, подчиняя трактовку образов требованиям «жизненной правды» К. С. Станиславского.

¹ Конский П. «Снегурочка».

² Там же.

³ Конский П. «Снегурочка».

⁴ А. Б. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.; Л., 1928. С. 21.

⁵ Там же.

Игровое обрядовое действо Н. В. Смолича (1928, МАЛЕГОТ)

Дальнейшая судьба «весенней сказки» была связана с МАЛЕГО-Том, ставшим экспериментальной площадкой для отечественных режиссеров.

23 апреля 1928 г. премьерой «Снегурочки» Академический Малый оперный театр отметил свой десятилетний юбилей. «10 лет упорной работы Ак. Малого Оперного театра над созданием своего художественного лика увенчались спектаклем, достойным памяти композитора, чьи произведения – “Майская Ночь” и „Золотой Петушок“ так образцово поставлены на этой же сцене»¹, – сообщалось в прессе после премьеры. Это событие также было приурочено к двадцатилетию со дня смерти Н. А. Римского-Корсакова. Композитор, как писал П. Конский, «любил „Снегурочку“ и называл ее своей 9-й симфонией»².

Постановщик Н. В. Смолич, ученик русских актеров В. Н. Давыдова и С. И. Яковлева, «блестящий исполнитель ролей преимущественно комедийного плана»³, а позже режиссер Александринского театра, с 1921 г. работал в Малом оперном театре по предложению директора академических театров И. В. Эскузовича, оценившего музыкальное решение драматических массовых сцен молодого постановщика. С. Ю. Левик так отзывался о Смоличе-режиссере: «Достаточно музыкальный, он вначале был очень осторожен в своих требованиях на оперной сцене. С течением времени и ростом своего авторитета он, однако, стал терять „оперный такт“. Выдумщик и трюкач не хуже других, порой поощряемый Самосудом, который одно время сильно увлекался модернизмом в музыке и симпатизировал биомеханике на сцене, Смолич иногда отходил от реализма музыкального театра. Уловить его основную режиссерскую концепцию, какую-то принципиальную линию, вроде радловской „спектакль важнее произведения“ или раппапортовской „давайте пока строить музей“, мне не удалось. Ее, кажется, у него и не было. Он брал каждый спектакль <...> (сам по себе) и старался, во всяком случае, эпатировать зрителя. Чаще всего это ему удавалось»⁴.

Данная Левиком характеристика указывала не столько на увлечение Смолича модернизмом, сколько на последовательную авангардистскую позицию режиссера, проявлявшуюся в осознанном экспериментальном характере постановок, в протесте против традиционного искусства, в отка-

¹ Конский П. «Снегурочка» в Ак-Малом.

² Конский П. К постановке «Снегурочки» // Рабочий и театр. 1928. № 14.

³ Мастер музыкального театра // Вечерний Ленинград. 1948. 25 июня (№ 148).

⁴ Левик С. Ю. Четверть века в опере. С. 342.

зе от реалистически-натуралистического подхода, в стремлении к созданию новых сценических форм и языка, превративших бывший Михайловский театр в «лабораторию советской оперы», а по определению Е. В. Третьяковой, в «лабораторию современного музыкального спектакля»¹.

Работая с 1925 г. заведующим художественно-административной частью МАЛЕГОТа, Смолич основное внимание уделял постановкам современных произведений, а к классике обращался «спорадически и с большими перерывами между спектаклями»². Но считал «произведения нашего богатого прошлого, по качеству и силе мастерства не подлежащие забвению», наряду с «произведениями новыми, данными современными нам авторами как материал для идеологической и музыкальной эволюции оперного спектакля»³, слагаемыми элементами репертуарной базы театра. Режиссеру были интересны классические оперы, «еще нескрытые, или в сценическом отношении, или в музыкальном, а, порой, и в обоих», над которыми «повис театральный дамоклов меч, как кара за якобы малосценичность, скудость и пр.»⁴. К подобным произведениям относили, в частности, оперы Римского-Корсакова. То, что это не вина композитора, Смолич доказал своей постановкой «Золотого петушка», «произведения не только высокого музыкального порядка, но весьма яркого по своей сценической фабуле»⁴. В этой работе 1923 г. (в декорациях М. П. Бобышова) явно просматривались черты почерка режиссера-экспериментатора: музыкально организованное изобилие «трюков, придумок, эффектов, словом, многоцветной мозаики из живописи и кино, светящихся транспарантов и фейерверков»⁵.

К «Снегурочке», самому несценичному, по общему мнению, произведению Римского-Корсакова, Смолич обратился в перерыве между знаковыми постановками опер Э. Кшенека: «Прыжок через тень» (премьера 21 мая 1927 г.) и «Джонни наигрывает» (13 ноября 1928 г.). Эти спектакли явились своеобразной декларацией сложившегося творческого метода режиссера – продолжателя традиций условного театра В. Э. Мейерхольда. Здесь налицо был и монтажный принцип чередования сцен, создающий «мозаичность композиции», и «заостренность средств выразительности в игре актеров, показ внутреннего, скрытого через внешнее»⁶. Обе постановки разоблачали буржуазную мораль. Но если в «Прыжке» «на сцене

¹ Третьякова Е. В. Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа. С. 133.

² Богданов-Березовский В. М. Творческий путь театра // Ленинградский государственный орден Ленина академический Малый оперный театр. Л.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 27.

³ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле // «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. М.: JL, 1928. С. 25.

⁴ Там же.

⁵ Третьякова Е. В. Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа. С. 126.

⁶ Там же. С. 123.

воссоздавался полуфантастический, гротескный мир, в котором не было места лирике, подлинности чувств», то в «Джонни» «сквозь сатиру просвечивала психологическая драма»² современных героев. И сказочно-реальная, лирическая «Снегурочка» явилась своеобразным переходом между этими опусами. По мысли самого режиссера, «„Снегурочка“ помещена между „Прыжком через тень“ и „Джонни наигрывает“ Кшенека, как контрастирующий элемент деревни среди звуков индустриализованного европейского города»³.

Для Смолича важно было определить идею произведения и будущей постановки. Он говорил, как вспоминала солистка театра Н. Л. Вельтер, что «только правильно понятая идея спектакля – это зерно, которое в благоприятных условиях непременно даст ростки, – определяет верное сценическое решение и целого, и каждой роли»⁴. По убеждению Смолича, тонко чувствовавшего музыку и детально изучившего партитуру, «Снегурочка» «соткана из народной песни, песни игровой, переплетенной с фольклорными элементами деревенского быта и эпосом языческой мифологии». И в своей интерпретации постановщик решил «приблизить это произведение к родившим его корням», поскольку «русская опера на сцене императорского театра утратила свою черноземность. Вместо мужиков появились пейзаны. Вместо птиц – балет в тюниках. Пастух Лель – меццо-сопрано в бальных туфельках. Снегурочка – барышня из хорошей семьи в меховой шубке. Весна – дама из общества в костюме для живой картины на великосветском балу. И так далее. Внешнему облику соответствовала музыкальная трактовка и характер жестов – условно-красивых и приторно-балетных»⁵.

Причины неудач предыдущих версий «весенней сказки» Смолич видел в игнорировании постановщиками народно-песенной основы этой оперы и в несовершенстве сценического воплощения сказочной сферы: «Русскую народную песню пели так же, как арии итальянских опер, а фантастику обескрылили тяжестью натуралистических деталей. В настоящей постановке хотелось четко провести эти две линии – сказочности и быта, преломленного сквозь песню и отшелушить от народной песни то, что насильно было ей навязано придворным театром XIX в. „Снегурочка“ должна не просто петься, а играть, как и по сию пору в наших деревнях играют песни, носящие на себе следы языческих обрядов»⁶.

¹ Третьякова Е. В. Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа. С. 136.

² Там же. С. 138.

³ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 26.

⁴ Вельтер Н. Л. Об оперном театре и о себе. С. 75.

⁵ Смолич Н. В. Указ. соч. С. 26.

⁶ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 26.

Таким образом, Смолич решил поставить «Снегурочку» как игровое действо, то есть «в системе координат условного театра»¹. В этом же ключе была решена и сценография, подвергшаяся после премьеры наибольшему обсуждению. Конский, сторонник и защитник новой интерпретации, считал, что «вся трудность, как постановки, так и восприятия „Снегурочки“ в новом оформлении заключается в традиции, – большой, серьезной, с которой связана эта опера». Именно эта традиция видела в «весенней сказке» «эффектное феерическое зрелище, а не народную сказку». Рецензент находил версию Смолича «не случайным экспериментом в поисках новых театральных форм» и указывал, что «„Луиза“, „Похищение из сераля“ и „Прыжок через тень“ – вот основные этапы, которые должны были привести и постановку „Снегурочки“ к иному оформлению: не с точки зрения неприкосновенности традиций, а в современном преломлении, отбросив шаблоны и применив техническое богатство новых приемов и форм»².

Художник-постановщик М. П. Бобышов, «„декоратор“, ставший главным действующим лицом»³ спектакля, к моменту работы над «весенней сказкой» уже десять лет сотрудничал со Смоличем. Их первая совместная постановка – «Декабрист» в Александринском театре (1918 г.) – явилась режиссерским дебютом «молодого артиста Смолича под наблюдением автора П. П. Гнедича»⁴. После «Заговора Фиеско» по Шиллеру (1920), повернувшего судьбу постановщика и художника в сторону музыкального театра, были общие работы в Малом оперном: «Золотой петушок» (1923), оперетты «Испанский соловей» Л. Фалля (1924) и «Желтая кофта» Ф. Легара (1925), опера «Мона Лиза» М. Шиллингса (1926), «Клоун», оперетта М. Краussa (1927). «Снегурочка» 1928 г. оказалась последней постановкой Бобышова в союзе со Смоличем.

Г. М. Левитин, давая оценку ленинградским театральным художникам первой половины XX века, писал, что Бобышов «не принадлежал к числу новаторов. Мирискуснические традиции в его творчестве определились достаточно отчетливо. Убеденный „живописец“, Бобышов в своих работах для театра, в многолетней педагогической практике утверждал „добротную“, иллюзорную живописную декорацию»⁵. Но автор этих строк упустил из виду экспериментальный опыт художника, приобретенный в

¹ Третьякова Е. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа. С. 124.

² Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

³ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. Веч. вып. 1928. 3 мая (№ 120).

⁴ Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 11.

⁵ Левитин Г. М. Художники // Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. Л.: Музыка, 1967. С. 261.

работе со Смолlichem и Самосудом. Как выразилась Л. С. Овэс, «отравленный „ядом“ совместной работы с дирижером и режиссером, Бобышов уже ни за что бы не согласился на обычное оформительство»¹.

Действительно, декорационный замысел «Снегурочки» был основан на стилизации древнерусской архитектуры и прикладного искусства. Но если мирискусники стремились к исторической точности, то Бобышов решает свою сценографию в условной, нарочито упрощенной, несколько грубоватой манере народной сказки. Как заметил Конский, «в этой опере не нужно знать, где кончается история и где начинается сказка: Римский-Корсаков заставляет нас верить в подлинность созданных им поэтических образов. Общий облик действующих лиц, корявых, волосатых, их красочные костюмы, чем-то напоминают изображения скифов»².

Макеты объемных, многоплановых декораций Бобышова, словно наспех вырубленных мужицким топором из дерева или камня, по стилю напоминали языческий монументализм Н. К. Рериха. Сценическое же воплощение задуманного художником, «массивные глыбы, тяжелые деревья, неуклюжие постройки», по мнению Б. В. Мазинга, «никоим образом» не отражало «весенности „Снегурочки“»³. Увлеченный демонстрацией древнеславянского примитивизма, художник утяжелил оформление: «Грузно, давяще нависают декорации над актерами; в такой обстановке можно ставить монументальный миф вагнеровских музыкальных драм, а не пронизанную дыханием весны и солнечным светом „Снегурочку“»⁴. А С. С. Мокульский, наоборот, обвинил Бобышова в нелогичной легковесности трактовки «контрастирующего элемента деревни» средствами «дешевой опереточной экзотики со слащавой писаной зеленью и силуэтами каких-то экзотических деревьев <...> с костюмами „берендеев“, ни на какую „деревню“ не похожими и взятыми на прокат из западных „ревю“»⁵.

Но Смолличу в оформлении «Снегурочки» были важны не столько живописные декорации, сколько новые технические возможности сцены. В. И. Музалевский в ожидании премьеры писал, что «сказочно-картинный сюжет „Снегурочки“ таит в себе <...> большие театральные возможности, далеко еще не исчерпанные при прошлых постановках». И эти возможности рецензент видел в привлечении «изысканной современной театральной техники»⁶.

¹ Овэс Л. С. Начало // Художники сцены. СПб.: ЛИК, 2004. С. 18.

² Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

³ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁴ Там же.

⁵ Мокульский С. С. «Снегурочка» // Жизнь искусства. 1928. № 19. С. 7.

⁶ Музалевский В. И. Перед «Снегурочкой» // Красная газета. 1928. 7 апр. (№ 83).

Постановщики поместили масштабные архитектурные и пейзажные конструкции, состоявшие «частью из писаных, частью из объемных частей»¹, на сравнительно небольшую площадку вращающегося круга, что еще больше усиливало неправдоподобность, условность изображаемого. Круг, впервые использованный художником В. В. Дмитриевым в оформлении «Прыжка через тень», явился, по мнению Смолича, «наиболее удобной формой макета» для «Снегурочки», так как «сказочность оперы потребовала быстрых превращений сценической обстановки»². Эти намерения режиссера по достоинству оценили не все. Если, по утверждению Конского, использование подвижного диска «внесло много сказочности и динамики»³, то Мокульский считал, что это вращение, когда «диск и то и дело поворачивается», «никак не мотивируется сценическим действием и заставляет предположить, что постановщику, во что бы то ни стало, хотелось использовать вращающуюся сцену, которая принесла ему такие лавры в „Прыжке через тень“»⁴. Уличая режиссера в формалистическом подходе к «весенней сказке» («прием ради приема, голый трюк ради трюка»⁵), рецензент не понял, что этот «прием», или «трюк», был непосредственно связан с условной природой представляемого действия, построенного на монтажном принципе.

Главной же находкой в оформлении оказался свет. Впервые за сценическую историю «Снегурочки» постановщики обратили внимание на такую особенность таланта Римского-Корсакова, как хромоскопия, и решили сделать его цветовую партитуру зримой, для чего использовали современную осветительную аппаратуру. Как отмечал Смолич, «у текста оперы много указаний на окраску окружающей природы („Там сине, там красно, а там вишнево“, „На румяной заре“, „Солнце в лучах зари вечерней утопает“, „На розовой заре“, „Уходит день веселый, лучи зари вечерней догорают“, „Какой красой зеленый лес оделся“ и т. д.). Кроме того, Римский-Корсаков – основоположник цветовой тональности. Звук у него постоянно ассоциируется с цветом. Неподвижная раскрашенная декорация с ее мертвыми красками не может дать цветового аккомпанемента музыке, изменяющей эмоциональную окраску на протяжении одного акта по несколько раз. Потребовался более гибкий, живой материал, позволяющий менять окраску сцены параллельно музыке. Его мы нашли в свете. Переливчатость музыки должна сопровождаться такими же переливами света и красок»⁶.

¹ Мокульский С. С. «Снегурочка».

² Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 26.

³ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁴ Мокульский С. С. Указ. соч.

⁵ Там же.

⁶ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 27.

Особое внимание к цвету, как драматургической составляющей, проявилось еще в первой совместной работе Смолича и Бобышова – в александринском «Декабристе». В той постановке, как сообщала «Театральная хроника», третья картина, где «происходит тайное собрание заговорщиков-офицеров», была «выдержана вся в ярко-красных тонах»¹. В 1926 г. Бобышов был направлен в заграничную командировку для изучения опыта современных декораторов и светотехников. Ознакомившись во Франции с постановками театров «Комеди Франсез», «Старая голубятня» и других и побывав, в частности, в «Комедии Франсез» на премьере пьесы «Рюи Блаз» В. Гюго в оформлении Л. С. Бакста, художник по возвращении «создал ряд произведений, отмеченных чертами поиска новых средств выразительности»². Как указывал А. В. Бартошевич, «влияние экспрессионизма», проявившееся у Бобышова «в смещении пропорций, в сознательном укрупнении деталей, в подчеркнутом огрублении рисунка»³, сказалось и в особом интересе к свету и его театральным возможностям.

Зарубежный опыт перенимали, с легкой руки главного режиссера, и светотехники. В фондах музея Михайловского театра хранится машинописный документ 1928 г., сообщающий, что «в Малом оперном театре заканчиваются репетиции „Снегурочки“ Римского-Корсакова, в постановке которой будут широко использованы световые возможности сцены». В этой статье-отчете «консультант актеатров» А. А. Котомин, легендарный советский инженер, технический директор «Электроточка» («Ленэнерго»)⁴, докладывал: «Кроме ряда усиленных и заново поданных осветительных эффектов <...> мы в данной постановке впервые пытаемся применить на сцене светящиеся, так наз. (сокращение. – А. К.) „люминесцирующие краски“. Опыты применения этих красок в течение последних лет производятся в ленинградских театрах, но, в связи с законспирированием иностранцами ряда мелких деталей, не удалось эти эффекты широко развернуть на сцене. В одну из моих последних заграничных поездок удалось расшифровать некоторые секреты, и недавно были произведены опыты в театре оперы и балета, давшие положительные результаты. Эти опыты будут использованы и частично применены при постановке „Снегурочки“, где, кроме светящихся деревьев, кустарников, берегов и проч., будет впервые применен ряд эффектов, как так наз. „ландшафтные машины“, специальные ап-

¹ Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 11.

² Блянова И. М. Михаил Павлович Бобышов (1885–1964) // Каталог выставки. Л.: Искусство, 1986. С. 8.

³ Цит. по: Овэс Л. С. Начало. С. 20.

⁴ А. А. Котомин – первый энергетик, награжденный орденом Ленина. Репрессирован в 1937 г.

параты для облаков, т. е. весь тот арсенал осветительных достижений, который применяется за границей. Я думаю, что применение светящихся красок в небольшом размере и в небольшом масштабе даст возможность через некоторое время создать постановки со световыми эффектами превращения, так что под влиянием той или иной световой гаммы декорации из одного вида будут превращаться в другой. Это широко применяется за границей, но применяется на мелких, мало интересных сценах»¹.

«Световые эффекты превращений», которые Котомин предполагал осуществить в будущем, Смолич задумал использовать уже в «весенней сказке»: «Транспаранты должны сказочно изменять не только цвет, но и рисунок вещей. Для общего замысла „Снегурочки“ это ценно вдвойне»². Конский, с энтузиазмом поддерживавший режиссерскую «попытку – и это очень ценно – дать световой аккомпанемент действию на сцене», отметил, что в постановке Смолича «большое внимание обращено на световые эффекты»³. Однако, по мнению других критиков, это внимание оказалось чрезмерным, что привело к перегруженности спектакля световыми приемами, не соответствовавшими порой характеру музыки. Как выразился Мазинг, «Малый Академический оперный театр в своей постановке „Снегурочки“ остался верен обычной для него зрелищности в ущерб внутреннему смыслу художественного произведения»⁴. Рецензент в качестве примера приводил пролог, который «особенно пострадал» из-за режиссерского «увлечения световыми эффектами и внешней занимательностью»: «„Весна-Красна“ где-то в небесах повторяет слова из сил выбивающегося суфлера, а „Дед-Мороз“ запятан в коробку и принужден петь, как Фафнер в пещере, через рупор. Световые зайчики, не в меру игривые, особенно в тот момент, когда терции скрипок характеризуют как раз обратное – застывание и оледенение. Скромные весенние северные птицы, зябнувшие в негостеприимной стороне, вопреки музыке носятся бурными световыми стаями горящих золотом жар – птиц. Что световая аппаратура действует превосходно, пролог „Снегурочки“ убеждает, но насколько необходима подобная феерия в данном случае – никак не доказывается»⁵.

О прологе оперы с его «беспросветной тьмой на сцене, с заморозными „вещаниями“ Мороза и Весны»⁶ вспоминал шесть лет спу-

¹ Перед «Снегурочкой». Машинопись. 1928 // Фонды Музея Михайловского театра оперы и балета.

² Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 28.

³ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁴ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁵ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁶ Музалевский В. И. Обновленная «Снегурочка» // Рабочий и театр. 1934. № 28 (окт.). С. 10.

стя и Музалевский, ожидавший возобновления «Снегурочки» в 1928 г. «с особыми надеждами»¹. Рецензент был разочарован премьерой из-за «недостаточной связи ряда постановочных моментов с основным характером музыки этой оперы»². И если в рецензии от 3 мая Музалевский указывал лишь на «отдельные моменты сценического оформления, недостаточно обоснованного с точки зрения связи с материалом оперы (пролог, сцена у царя Берендея)»³, то уже 4 мая он обвинял постановщиков в «излишней перегруженности действия световыми эффектами», которая «выходила за пределы спокойного лирического склада музыки Римского-Корсакова». В результате «особого упора» на игру света «художественное воздействие лишь ослабило музыкальные основы спектакля, как, например, в прологе или в сцене Берендея. Внешнее нагромождение явилось здесь совершенно ненужным балластом»⁴.

Мокульский, недовольный «обильным использованием транспарантов и прожекторов, окрашивающих декорацию чаще всего в сладенький лиловый цвет»⁵, так описал момент встречи царя Берендея со Снегурочкой: «При огромном скоплении народа, сцена неожиданно погружается в полный мрак, на первом плане выезжают какие-то ширмы с изображением ландышей, эти ширмы освещаются неизменным лиловым цветом, и на этом сладеньком фоне царь, оставшись наедине со Снегурочкой, поет свою знаменитую арию „Полна чудес могучая природа“, по окончании которой ведет со Снегурочкой реальнейший диалог все в том же фиолетовом полумраке»⁶.

У критика Дэма также вызвало «решительный протест живописно-световое оформление первого ариозо Берендея и неудачный по замыслу эпизод „таяния“»⁷, хотя, по его признанию, «ночные пейзажи определенно хороши». Журналист оценил, при всей «сумбурности», сценографические находки пролога, где были «мобилизованы и кино и все „последние слова“ театральной техники, в его внезапных снежных бурях, в серебристом мелькании, в подушках снега на лапах елей». Основным же недоразумением в оформлении постановки, по мнению Дэма, явилось то,

¹ Музалевский В. И. Перед «Снегурочкой» // Красная газета. 1928. 7 апр. (№ 83).

² Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра) // Красная газета. 1928. 4 мая (№ 102).

³ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. Веч. вып. 1928. 3 мая (№ 120).

⁴ Музалевский В. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁵ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁶ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁷ Дэм (Мазуров Д. Н.). «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном // Ленинградская правда. 1928. 8 мая (№ 105).

что «весны в ней нет, ее **не видно**» (шрифт. – Д.). И если в прологе «можно еще угадать преддверие весны», то «далее сразу лето, знойное солнце, зрелые краски, теплое золото сосновых стволов». Даже вместо традиционной березы, символа русских весенних языческих праздников, художник выбрал сосну, «единственное, пожалуй, в наших широтах дерево, которое не надевает весеннего убора». Напоминая постановщикам, что «Снегурочка» – это «гимн весне, „весенняя сказка“, – так хотел Римский-Корсаков», рецензент обращался к ним с вопросом: «зачем же давать **слышать** одно, а заставлять **видеть** другое?».

Но поскольку авторы спектакля рассматривали жанр «Снегурочки» не как лирическую поэму, а как народную сказку, то и их «цветовой аккомпанемент» отличался не столько соответствием «ласковой зыби „весенних“ настроений этой музыки»¹, сколько внешней красочной насыщенностью, характерной для игрового зрелища. Световая же перегруженность явилась следствием недостаточного опыта постановщиков в этой области, в отличие от их зарубежных коллег. Наш же театр только начинал осваивать, порою методом проб и ошибок, современную, «законспирированную», зарубежную технику. Но если на драматической сцене такие эксперименты, как правило, приветствовались, то оперный театр в этом отношении был более консервативен. Так, в № 19 журнала «Жизнь искусства» за 1928 г. патетическая статья сообщала о «вылазке в революционный романтический спектакль» («Плавятся дни») ТРАМа, где была использована «изобретательная монументальная конструкция, не лишенная декоративной фактурности (И. Вускович), в соединении с кинофицированным и феерическим действием театральных прожекторов»². А на следующей странице говорилось об оформлении новой «Снегурочки» в Малом оперном театре в «стиле нарядной, покрытой блестками открытки, осуществленной – увы! – конструктивными средствами»³.

И все же, при всех технических недочетах, которые, по убеждению Конского, «конечно, со временем будут устранены»⁴, критики вынуждены были признать, что «как зрелище вообще», «Снегурочка» «смотрится легко и моментами приятно»⁵. А газета «Смена», накануне приглашавшая зрителей на премьеру в Академическую Оперу в рамках Весеннего праздника культуры⁶, назвала «Снегурочку» «исключительной постановкой, построенной в значительной степени на электросветовом прин-

¹ Там же.

² В. Б. «Плавятся дни» // Жизнь искусства. 1928. № 19. С. 6.

³ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁴ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁵ Дэм. «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном.

⁶ См.: Афиша // Смена. 1928. 28 апр. (№ 99).

ципе», добавив, что «в нашем весеннем празднике „Снегурочка“ настоящий праздничный спектакль»¹.

Большую роль в этом, помимо столь необычного оформления, сыграли многочисленные древнерусские языческие обряды, «художественную передачу» которых «зритель с интересом наблюдает»². Режиссерское решение картин народных праздников сказалось в «динамически развернутых массовых сценах»: «проводы масленицы, пляска скоморохов, заключительная сцена встречи солнца – все эти моменты свидетельствуют о том, что при наличии опытной режиссуры можно перестать повторять обычные слова об инертной массе хора»³. Активная действенность берендеев, выраженная в «живых темпах массовых сцен», явилась результатом «безоговорочно большой работы»⁴ постановщика.

Помимо оживления, Смолич хотел «бесконечно разнообразить»⁵ массовые эпизоды и сделал это при помощи вращающегося круга. Но из-за недостаточных размеров диска возникли некоторые неудобства. Как писал Конский, «нельзя сказать, чтобы берендееву царству было особенно привольно жить на этом вращающемся кругу: огненная плясовая стихия не могла широко развернуться на небольшой площадке и жизненная энергия счастливых берендеев была скована»⁶. И все же использование этого технического приема позволило по-новому представить «отдельные массовые сцены: они вырезывались на диске, получался ясный, четкий горельеф»⁷.

Однако же, по мнению Мокульского, «несмотря на явное стремление режиссера к оживлению хоровой массы, особых достижений не заметно»⁸. Критик оценил лишь блестящее в вокальном отношении исполнение и все лавры отдал хормейстеру А. Ф. Бауэру, «сумевшему за недолгий срок поднять организованный им хор МАЛЕГОТа на большую высоту»⁹. Действительно, благодаря «талантливому руководителю»¹⁰ Бауэру, 30-летие которого также отмечалось премьерой «Снегурочки», «испытанной и ценной художественной единицей»¹¹, «героем вечера был, несомненно, коллектив хора»¹², вызвавший «подлинное

¹ «Снегурочка» // Смена. 1928. 29 апр. (№ 100).

² «Снегурочка» // Смена. 1928. 29 апр. (№ 100).

³ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁴ Дэм. «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном.

⁵ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 26.

⁶ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁷ Там же.

⁸ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁹ Там же.

¹⁰ Дэм. «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном.

¹¹ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

¹² Дэм. Указ. соч.

восхищение»¹. Но хормейстер работал под руководством режиссера, осознававшего, что «в приближении музыкального языка „Снегурочки“ к естественному народно-песенному сказу кроется залог живучести этого давно не исполнявшегося произведения»², и требовавшего от хора такого же, как у народных исполнителей, «естественного» звучания. В результате, в постановке Смолича «был не обычный оперный хор, вся интерпретация хора – чисто народная, чеканка хоровых выступлений – острая»³. Такие прочтения «блестящих хоровых эпизодов „Снегурочки“»⁴, по мнению рецензентов, «развернули вовсю» «отменные свойства» коллектива. «Исполнение „проводов Масленицы“ и других хоров отличалось исключительной точностью и звуковой насыщенностью, сочетавшейся с высокохудожественной проработкой»⁵.

Хору, видимо, удалось осуществить замысел режиссера – не просто спеть, а сыграть «Снегурочку», как в деревнях «играются» песни, по-скольку, судя по отзывам, «чувствовалось в пении», а также «в игре здорового начала неисчерпаемых богатств народных песен»⁶. Благодаря тщательной проработке Смоличем и Бауэром массовых сцен, в которых были «выявлены те акценты из народной гущи, которые замаскировывались до сих пор в ложно-национальных постановках»⁷, по заявлению прессы, «наиболее впечатляющими моментами „Снегурочки“ оказались сцены с участием хора»⁸, занявшего «доминирующее положение на этот раз»⁹.

Яркости и живости народных сцен способствовала также работа балетмейстера А. И. Чекрыгина, заведовавшего хореографической частью в Малом оперном театре с 1923 по 1928 г. Чекрыгин, ученик А. В. Ширяева, был ярким характерным актером, выделившимся исполнением гротесковых партий. Он смог в довольно эксцентричную постановку Смолича внести свою достойную лепту, и хореографическая часть спектакля, находившаяся в его руках, по отзывам категорически настроенного Мокульского, оказалась «на полной высоте»¹⁰. Например, скоморошья пляска была поставлена «с искусным использованием спортивно-акробатических приемов» и представляла собой «яркий номер несколько эстрадного стиля»¹¹.

¹ Там же.

² Музалевский В. Перед «Снегурочкой».

³ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁴ Музалевский В. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁵ Там же.

⁶ Конский П. Указ. соч.

⁷ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁸ Музалевский В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁹ Музалевский В. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

¹⁰ Мокульский С. С. «Снегурочка».

¹¹ Там же.

А вот актерская игра вызвала массу нареканий со стороны рецензентов. Они вспомнили высказывание Станиславского о том, что «постановщик и декоратор делаются главными действующими лицами в спектакле лишь тогда, когда в нем нет актера», поскольку «на этот раз мудрая фраза великого мастера сценического искусства всецело характеризует спектакль „Снегурочки“»¹, где «сценические эффекты отодвинули на последнее место то, что должно быть на первом – актера». Тем самым критики укоряли режиссера в недостаточной работе с солистами, утверждая, что для раскрытия сути «весенней сказки» «нужна не только внятная занимательность», но и «глубокое художественное обобщение каждого сценического образа»².

Но Смолич с первого же момента своего появления в оперном театре взялся за воспитание артистов. Как писал сам постановщик, «по укоренившейся традиции, певцы привыкли, что их основная задача в опере – петь, и не уделяли достаточного внимания сценическому решению образа, мизансценам и актерской игре. Мне, режиссеру драматического театра, это было непонятно; ...и я поставил перед собой задачу научить их этому»³. По свидетельству современников, «талантливый драматический артист»⁴, «великолепный актер»⁵, Смолич имел «одно важное преимущество перед многими режиссерами: он умел показать актеру не только, что делать, но и как делать»⁶.

Композитор И. И. Держинский так описывал манеру работы этого постановщика с артистами: «Режиссер он был опытный и в противоположность своим коллегам не кричал, не бегал по сцене, не появлялся в зрительном зале, а просто сидел на стуле, в уголке сцены и, покуривая, время от времени подзывал к себе то солиста, то хориста и что-то шептал им на ухо. Так возникала стройная и обдуманная постановка. В антрактах он продолжал сидеть на своем месте. В такие моменты я подходил к нему для беседы.

– Как вы ставите спектакль, не сходя с места?

– Милый, у меня спектакль давно готов в голове, а остальное – чепуха!..»⁷.

¹ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

² Там же.

³ Смолич Н. В. Секрет успеха – в творческой смелости и самостоятельности // Ленинградский государственный орден Ленина академический Малый оперный театр. Л.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 160.

⁴ Левик С. Ю. Четверть века в опере. С. 342.

⁵ Держинский И. И. Брюсовский переулок // Иван Держинский. Статьи. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1988. С. 91.

⁶ Левик С. Ю. Указ. соч. С. 342.

⁷ Держинский И. И. Указ. соч. С. 91.

Но этот стиль общения с исполнителями Смолич использовал, как правило, уже после начального, студийного, этапа. Так произошло и в «Снегурочке», где, по признанию режиссера, «несмотря на небольшое сравнительно количество времени, затраченного на подготовку спектакля, театру удалось провести в репетиционных работах принцип студийности»¹. В данной постановке это было особенно необходимо, так как вместе с опытными исполнителями, певшими «Снегурочку» в ГАТОБе, здесь принимала участие молодежь, впервые выступавшая на сцене. Но признанным мастерам «предстояло даже больше работы, так как приходилось переучиваться, совершенно изменяя и упрощая не только характер образов, но и перерабатывая коренным образом вокальную сторону партий»².

Однако некоторые критики не заметили в актерском исполнении «особых попыток освежения шаблона оперной игры»³. По их мнению, солисты «далеко не все одинаково сумели проникнуться настроением славянского, лирического склада оперы и овладеть ее техническими трудностями»⁴. Указывая на «целый ряд погрешностей», допущенных в «трактовке своих ролей – партий солистами»⁵, рецензенты не соотнесли эту трактовку с общим, условным, характером постановки.

«„Весенняя сказка“ „Снегурочка“, – говорит Н. А. Римский-Корсаков, – есть вырванный эпизод и бытовая картинка из безначальной и бесконечной летописи берендеева царства». Так, по-видимому, и трактовалась эта опера в новой постановке»⁶. Это замечание Конского указывало на более приземленное толкование Смоличем известного сюжета, связанное, возможно, с желанием приблизить его к современному слушателю. Для этого требовалась большая наглядность и оформления и исполнения. Поэтому режиссер персонажей «весенней сказки» сделал проще и, оставаясь верным себе, хотя не превратил их в маски, как в «Золотом петушке», все же заострил внимание на какой-то одной характерной черте. И эту сконцентрированную внутреннюю сущность образов постановщик попытался вывести через внешнее проявление.

Так, Мизгирь в исполнении П. П. Болотина вместо привычного «героя русского народного эпоса» предстал «„эфиопским царем“ из „Аиды“»⁷, что подчеркивалось и темным гримом, и «излишней», по заключению критики, «„темпераментной“ жестикуляцией, несвойствен-

¹ Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 28.

² Там же.

³ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁴ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁵ Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁶ Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

⁷ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

ными сказочному герою резкими манерами и ненужным громыханием голоса»¹. Засезжий «торговый гость», со своей «паучьей» сутью, явился источником конфликта и должен был, по замыслу постановщика, внешне отличаться от чистых сердцем берендеев, но рецензенты сочли, что Мизгирь Болотина «совсем выпирал из общей линии спектакля»².

Смолич задумал главную роль также упростить, свести ее к «трогательному образу Снегурочки, жаждущей человеческой любви, но лишенной человеческой теплоты»³. И Р. Г. Горской это удалось, судя по замечанию критика, что персонаж переработан ею «заново, он более статичен и выгодно отличается от того, что давала артистка прежде»⁴. Критики, которые ожидали от Смолича если не кардинальных, то хотя бы более внятных изменений центрального образа, писали, что «изящный облик Снегурочки – Горской определяется исключительно индивидуальными данными артистки и ни о какой новой „трактовке“ не свидетельствует»⁵; что в ее исполнении это «не персонаж народной весенней сказки»⁶, а «скорее весьма благовоспитанная барышня»⁷. Рецензенты не хотели мириться в интерпретации Снегурочки Горской, так же, как и Берендея Балашовым, «при общей корректности», с отсутствием «настоящих эмоциональных моментов, без которых исполнение этих партий являет собою мертвую материю»⁸.

Смолич лишил образ Берендея царственного пафоса, превратив героя из жреца бога Ярилы, покровителя искусств в доброго царя-батюшку, очень близкого своему незатейливому народу. Этот персонаж, вместо привычного «мудрого Берендея, в стариковстве своем понимающего смысл вечного круговорота природы»⁹, получился у С. В. Балашова «просто милым старикашкой, благодушным и не далеким»¹⁰; «щупленьким, тщедушным старикашкой, ползающим по земле, ухаживая за цветами, и принимающим просителей, сидя на ступеньках дворцового крыльца»¹¹.

А вот О. Ф. Мшанская не смогла преодолеть традиционной трактовки пастуха Леля – «меццо-сопрано в бальных туфлях»¹². Ее попытка хотя

¹ Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

² Там же.

³ «Снегурочка» // Смена. 1928. 29 апр. № 100.

⁴ Дэм. «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном.

⁵ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁶ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁷ Там же.

⁸ Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁹ Мазинг Б. В. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ Мокульский С. С. Указ. соч.

¹² Смолич Н. В. Постановщик о спектакле. С. 26.

бы вокальными средствами добавить мужественности своему персонажу привела лишь к «ненужному переизбытку звука», который «принизил качество исполнения» артистки, певшей к тому же «недостаточно чисто»¹. В результате Мшанская «ни по внешнему облику, ни по голосу, не ассоциировалась с образом бесхитростного пастуха из оперной сказки»². Лель в ее исполнении оказался «в достаточной мере трафаретен»³ и «в новом сценическом изображении недалеко ушел от аркадского пастушка былых постановок „Снегурочки“»⁴.

Если уменьшение смыслового объема, нарочитое снижение сказочно-символических образов явилось довольно спорным экспериментом, то условное заострение характеров реальных героев явилось большим достижением постановщика. В сравнении со Снегурочкой, Берендеем и Лелем «гораздо рельефнее и сценически, и вокально»⁵ выглядела Купава в исполнении К. В. Кузнецовой, представшая как «темпераментное олицетворение солнечного лета, пылкая подруга Леля»⁶. «Свежее всех»⁷ оказались комические персонажи Бобыля (П. И. Засецкий), Бобылихи (Е. А. Сабинина) и Бермяты (А. Т. Фомин). «Бытовые фигуры „Снегурочки“ – как и вообще бытовые эпизодические фигуры русской оперы, представляющие собой чрезвычайно выигрышный материал, как с вокальной, так и со сценической точки зрения, нашли в данном случае отличных истолкователей»⁸. Новым «истолкователям» удалось выполнить сверхзадачу постановщика – вернуть «черноземность» русской опере.

Работа с исполнителями всегда была самой сложной частью режиссерского труда. В МАЛЕГОТе Н. В. Смоличу в этом помогал музыкальный руководитель С. А. Самосуд, прошедший школу Народного дома и увлекавшийся в молодости новаторскими поисками М. А. Бихтера в Театре музыкальной драмы. Вместе они, по свидетельству С. Ю. Левика, «изо всех сил старались расшевелить актерскую массу, воспитать синтетического певца-актера, где сегодня надо было уметь перевоплощаться в Вальтера („Мастера пения“), а завтра в Айзенштейна („Летучая мышь“)»⁹. Режиссер и дирижер, как писал о них В. М. Богданов-Березовский, «выработали единый, общий художественный метод постановочной работы,

¹ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

² Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

³ Мокульский С. С. «Снегурочка».

⁴ Мазинг Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁵ Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁶ Мазинг Б. В. Указ. соч.

⁷ Мокульский С. С. Указ. соч.

⁸ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

⁹ Левик С. Ю. Четверть века в опере. С. 369.

образовав подлинное творческое содружество»¹. Они неизменно присутствовали друг у друга на репетициях, и «в то время как Самосуд раскрывал интонационное богатство вокальных партий, поражая актерским и режиссерским чутьем, удивительным чувством сцены, Смолич, добиваясь единства сценического и музыкального темпоритма, охотно утверждал неожиданно возникавшие у актера нюансы»².

Так как от спектакля к спектаклю постановщик искал новые средства для создания сценических образов, то и работа с артистами велась постоянно, росли требования к исполнителям. Например, о спектакле «Прыжок через тень», где Смолич трактовал персонажей в стиле «заостренной и несколько лобовой плакатности»³, К. С. Станиславский отзывался следующим образом: «Такого совершенного спектакля я до сих пор не видел. Остается одна забота – развивать совершенство актерского мастерства у певцов, которое должно дотянуться до мастерства режиссера»⁴. Попытка Смолича использовать подобный прием и в «Снегурочке» положительно сказалась лишь на реально-бытовых образах и вызвала массу нареканий со стороны критики. И уже в следующей постановке «Джонни наигрывает» наблюдалась «более подробная прорисовка характеров, психологии действующих лиц»⁵ и, соответственно, более тщательная работа с исполнителями. Смолич впоследствии так оценивал результаты этой деятельности: «Артисты Малого оперного театра, исполняя очень разнообразный репертуар – от „Снегурочки“ Н. Римского-Корсакова до „Прыжка через тень“ Э. Кшенека, – имели возможность развить свое актерское мастерство, стать исключительно гибким коллективом, держащим и осваивающим все большие трудности»⁶.

И все же новая версия «Снегурочки» могла, в конечном счете, стать «зрелищем» или «ревю», по выражению критики, если бы экспериментальные фантазии Смолича не сдерживались главной, организующей, составляющей оперного спектакля – партитурой. Как писала пресса, «музыкальную проработку „Снегурочки“ надо признать очень значительным художественным достижением Малого оперного театра. Большей частью своего успеха спектакль обязан дирижеру С. А. Самосуду, заметно выросшему за последнее время и сумевшему добиться полнейшей гибкости оркестра, законченности ансамблей и крепкой слаженности всего музы-

¹ Богданов-Березовский В. М. Творческий путь театра. С. 12.

² Вельтер Н. Л. Об оперном театре и о себе. С. 52.

³ Третьякова Е. В. Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа. С. 138.

⁴ Киселев В. Николай Васильевич Смолич. С. 277.

⁵ Третьякова Е. В. Указ. соч. С. 138.

⁶ Смолич Н. В. Секрет успеха – в творческой смелости и самостоятельности. С. 162.

кального механизма спектакля»¹. Оркестром под управлением Самосуда была «бережно освещена каждая мысль композитора», но при этом «опера звучала по-новому», «на редкость свежо, ярко»². Исполнение отличалось «своей общей слаженностью, стройностью и уравновешенностью»³, «отдельные эпизоды звучали превосходно»⁴. Дирижеру, глубоко уважавшему законы музыкальной партитуры, и режиссеру, нарушавшему ради эксперимента законы жанра, удалось в «Снегурочке» добиться действия, которое оказалось «соритмично в оркестре и на сцене»⁵.

«Весенняя сказка» явилась очередным шагом Смолича, Самосуда и Бобышова к созданию авангардистского синтетического спектакля. Постановщики стремились объединить на равных условиях музыку, драму, живописную и строенную декорацию, танец, цвет, свет, кино. И все же техническая сторона (вращающийся круг сцены, свето-цветовая партитура, призванная отразить хромоскопию композитора) оказалась приоритетной, поскольку открывала новые возможности для создания сказочной атмосферы. Смолич, работая в союзе с Самосудом по законам условного театра, поставил «Снегурочку» как игровое народно-обрядовое действо, построенное на принципах монтажа. Артистам в процессе организованной режиссером и дирижером студийной работы удалось создать заостренные образы – маски. Хоры «играли» свои песни в народной традиции, сопровождаемые оригинальными плясками, на фоне декораций, выполненных в конструктивистской манере.

Двадцать лет спустя газета «Вечерний Ленинград» писала по случаю 60-летия Смолича, что проникнутое поисками новых смыслов и сценических форм прочтение классического репертуара («Травиата», «Золотой петушок» и «Снегурочка») выдвинуло его «в число крупнейших оперных режиссеров»⁶. В. М. Богданов-Березовский отметил, что «три его постановки классических опер («Снегурочка», «Кармен», «Евгений Онегин») по четкости общего плана, детализированности мизансцен и качеству работы с актерами составили лучшую часть классического раздела репертуара»⁷.

¹ Музалевский В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр).

² Конский П. «Снегурочка» в Ак – Малом.

³ Музалевский В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра).

⁴ Дэм. «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном.

⁵ Конский П. Указ. соч.

⁶ Мастер музыкального театра // Вечерний Ленинград. 1948. 25 июня. № 148.

⁷ Богданов-Березовский В. М. Творческий путь театра. С. 27.

Лирическая поэма А. Н. Киреева (1947, Малый оперный театр)

В 1947 г. Малый оперный театр вновь обратился к «Снегурочке». Возникший со стороны музыкальной и театральной научной общественности интерес к личности и творчеству Н. А. Римского-Корсакова был во многом обусловлен приближающимся 40-летием со дня смерти композитора. Как информировала в январе 1947 г. газета «Вечерний Ленинград», «Научно-исследовательский институт театра и музыки ведет большую работу по изучению творческого наследия великого русского композитора». К этому моменту была закончена монография члена-корреспондента Академии наук СССР А. В. Оссовского «Н. А. Римский-Корсаков. Учитель, мыслитель, человек», институтом был подготовлен к печати сборник воспоминаний детей и внука композитора. Также институт взял шефство над домом-музеем Римского-Корсакова в Тихвине, а 1 февраля в Ленинграде открыл квартиру-музей, где были собраны «ценные экспонаты, характеризующие основные моменты жизни и творчества великого композитора»¹.

В трудный послевоенный период среди других произведений композитора «Снегурочка» с ее темой любви, красоты, весеннего обновления и продолжения жизни была как нельзя кстати. Солостка Малого оперного театра Н. Л. Вельтер вспоминала, что в первой музыкальной передаче на Ленинградском радио блокадной весной 1942 г. (18 марта) исполнялась именно «Снегурочка», и «в эфире впервые после долгого перерыва зазвучали голоса живых артистов», «похудевших, с серыми лицами и ввалившимися глазами»².

В марте 1947 г. в газете «Вечерний Ленинград» была напечатана статья Ю. (Г. В.) Свиридова, молодого композитора, к тому моменту уже Лауреата Сталинской премии, сообщавшая, что «после десятилетнего перерыва „Снегурочка“ снова появилась на сцене Малого оперного театра. Это – отрадное явление в театральной жизни Ленинграда. Опера прозвучала свежо и ярко. Видимо, творческий коллектив театра любовно и вдумчиво работал над постановкой „Снегурочки“»³. Режиссер А. Н. Киреев был тоже молод, и «Снегурочка» стала его первой большой самостоятельной работой на сцене профессионального оперного театра. Он получил специальное образование в Ленинградской консерватории: как пианист – в классе профессора Н. Н. Позняковской, как режиссер – в

¹ Наследие великого композитора. Материалы о Н. А. Римском-Корсакове // Вечерний Ленинград. 1947. 12 янв. (№ 10).

² Вельтер Н. Л. Об оперном театре и о себе. С. 134.

³ Свиридов Ю. (Г. В.). «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. 1947. 26 марта (№ 71).

классе профессора Э. И. Каплана, и был одним из лучших выпускников консерватории. «Отличный пианист и музыкант, режиссер, одаренный глубоким пониманием законов музыкальной драматургии, человек с тонким вкусом и чувством правды на сцене, Киреев вошел в режиссуру музыкального театра по праву: он был всесторонне подготовлен для работы в оперном театре»¹.

По словам Л. А. Энтелиса, Киреев являлся представителем «нового поколения оперной режиссуры, призванной решать большие задачи, стоящие перед советским музыкальным театром»². Профессиональное образование этого поколения основывалось на богатом опыте драматического и музыкального театра, на лучших сценических достижениях, на синтезе искусств. Кирееву, «молодому талантливому режиссеру», как выразилась М. Д. Слуцкая, «суждено было стать не открывателем, а продолжателем прогрессивной линии в музыкальном театре»³.

Наличие консерваторского образования, которое, по мнению музыкального руководителя постановки «Снегурочки» Э. П. Грикурова, «выгодно отличает его в работе над оперным спектаклем от мастеров, приходящих из драматического театра», разносторонняя одаренность – пианиста и художника – помогали Кирееву профессионально общаться с дирижером и сценографом, что явно способствовало «цельности и полному единомыслию постановочной бригады»⁴. Спустя тридцать лет Грикуров писал: «Так же, как он уважал во мне „режиссера“, я уважал его как музыканта, во многом подсказавшего мне ряд интересных музыкальных решений»⁵. О высоком профессионализме Киреева свидетельствовала и характеристика, данная режиссеру в 1949 г. С. П. Преображенской, знавшей его по работе над «Снегурочкой» и «Черевичками». Народная артистка РСФСР назвала постановщика «высокоталантливым мастером сцены» и отметила его «безукоризненное знание специфики сценических решений к тому же и партитуры»⁶.

Киреев не только досконально знал музыкальный текст оперы, но и мог мастерски исполнить его в ходе постановочного процесса. Е. Ольховский в статье «Все от музыки» (1961) так писал о выступлении «нового режиссера» на первой сценической репетиции «Паяцев» в Малом

¹ Ольховский Е. Все от музыки // Театральная жизнь. 1961. № 7. С. 18.

² Энтелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре // Смена. 1947. 19 апреля.

³ Слуцкая М. Д. А. Н. Киреев. Заметки к творческой биографии. С. 168.

⁴ Грикуров Э. П. Характеристика А. Н. Киреева. 1949 год // ЦГАЛИ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 29. Л. 5.

⁵ Грикуров Э. П., Тимофеев П. П. Все от музыки. Рукопись статьи в редакцию журнала «Музыкальная жизнь». 1977. Июнь // ЦГАЛИ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 42.

⁶ Преображенская С. П. Характеристика А. Н. Киреева. 13 октября 1949 г. // ЦГАЛИ. Ф. 197. Оп. 1. Д. 29. Л. 1.

оперном театре в 1945 г.: «Вместо обычной режиссерской экспозиции в зал несутся звуки рояля... С увлечением, перемежая музыкальную экспозицию пояснениями, режиссер исполняет отдельные фрагменты. <...> Все пояснения молодого режиссера идут от музыки. Вне музыки или вопреки музыке нет ничего в его трактовке»¹.

«Паяцы» явились режиссерским дебютом выпускников Э. И. Каплана – А. Н. Киреева и Н. С. Самосуд на профессиональной сцене и первой совместной работой с Э. П. Грикуровым в Малом оперном театре. Неудивительно, что Грикуров и П. П. Тимофеев рукопись статьи о Кирееве также назвали «Все от музыки» (1977), подчеркнув, что «в его режиссерской работе, прежде всего, покорила исключительная и безграничная вера в могучую силу музыки. Он был сам весь пронизан музыкой»². И Слуцкая в своих заметках о постановщике указывала на то, что «влюбленность в музыку и поэзию наполняли его жизнь, делали его позицию принципиальной, репертуар – избирательным»³. Критики, присутствовавшие на премьере «Снегурочки», не могли не обратить внимания на то, что «работа режиссера А. Киреева – постановщика спектакля – отмечена настоящим знанием и пониманием музыки»⁴. Особо подчеркивалось, что молодой режиссер – воспитанник оперно-режиссерского факультета Консерватории, что он «хорошо чувствует музыку в ее непрерывном движении, и лучшие мизансцены спектакля пронизаны настоящей музыкальностью»⁵.

Эстетические идеалы и лирическая поэзия «Снегурочки» были крайне близки начинающему режиссеру. Почувствовав это, Каплан, задумывавший ставить «весеннюю сказку» совместно с Киреевым, доверил работу талантливому ученику. А тот в своей трактовке многоплановой оперы Римского-Корсакова пошел по пути углубления лирической линии. И постановка получилась, по свидетельству Ольховского, «на редкость поэтичная, искренняя и взволнованная»⁶. Здесь постановщику помогли, а может быть, и подсказали идею интерпретации готовые декорации К. А. Коровина, «в которых с замечательным талантом переданы поэзия и дух русской сказки»⁷. Эти декорации вместе с костюмами в 1934 г. были перевезены в МАЛЕГОТ из ГАТОБа, где они лежали с 1926 г. без употребления, для постановки В. П. Шкафера. Тот спектакль соответствовал настроениям времени. В. И. Музалевский назвал его «претворением фантастики в реальность», добавив, что «такими и долж-

¹ Ольховский Е. Все от музыки. С. 18.

² Грикуров Э. П., Тимофеев П. П. Все от музыки.

³ Слуцкая М. Д. А. Н. Киреев. С. 168.

⁴ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре // Ленинградская правда. 1947. 30 марта (№ 75).

⁵ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁶ Ольховский Е. Все от музыки. С. 18.

⁷ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

ны быть сказки для детей нашего поколения, где вся фантастика – это творчество самой жизни». Но поэзия сценографии Коровина «предрешила» «успех этого дела», преодолев ограниченность идейных установок. «И сразу же, как только поднявшийся занавес обнажил декорации пролога, зритель почувствовал новую неотразимую силу гениального произведения. Светлый поэтический колорит коровинских декораций, блеск красок и привлекательность художественного оформления костюмов в корне меняют отношение к этой популярной опере»¹.

Киреев сам был художник и знал о работе декоратора не понаслышке, поскольку ему в 1942 г. пришлось оформлять вместе с В. А. Афанасьевым спектакль «Севильский цирюльник», поставленный Капланом в Узбекистане во время эвакуации. И Киреев – постановщик не смог не оценить поэзии коровинской сценографии, вдохновленной музыкой «Снегурочки». В его лирической трактовке «великолепные декорации»² Коровина явились органичной, неотъемлемой частью сценического ансамбля и, среди прочих его составляющих, «снискали спектаклю заслуженный успех»³.

Ольховский назвал «Снегурочку» Киреева «подлинной творческой удачей», поскольку режиссер справился с общеизвестными трудностями, возникающими при постановке опер Римского-Корсакова. Это и «обилие массовых сцен», и «сложная музыкальная фактура, временами замедленность сценического действия, элементы статичности». При этом постановщик «избежал соблазна увлечься сценическими эффектами, обычными при воплощении оперы-сказки. Все свое внимание режиссер направил на бережное раскрытие музыкально-сценических образов»⁴. Киреев, для которого было характерно, по определению Слуцкой, «проникновение в тончайшую материю человеческих отношений»⁵, сосредоточил свои основные усилия на психологической разработке образов «Снегурочки». Рецензенты, отметившие в новой постановке «вдумчивую работу режиссера»⁶, в первую очередь обратили внимание на «мастерское, прочувствованное исполнение певцов»⁷ и на то, что «в трактовке образов „Снегурочки“ режиссер нашел много выразительных деталей»⁸.

¹ Музалевский В. И. Обновленная «Снегурочка» // Рабочий и театр. 1934. № 28. Октябрь.

² Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

³ Там же.

⁴ Ольховский Е. Все от музыки. С. 18.

⁵ Слуцкая М. Д. А. Н. Киреев. С. 168.

⁶ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁷ Там же.

⁸ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

Работа с актерами явилась самой сильной стороной деятельности Киреева. Решающую роль в этом сыграло общение с Н. К. Печковским в период творческого становления режиссера. Киреев, обучаясь на IV курсе, попал в сентябре 1940 г. вместе с однокурсником А. С. Пикаром на практику к Печковскому в филиал Кировского театра, открытый в 1938 г. в бывшем Народном доме. По признанию Киреева, талантливый артист был в филиале не только «актером – певцом, но и подлинно творческим организатором и вдохновителем», он «не только пел, но и ставил спектакли, творчески руководил постановками молодых режиссеров, развивая в нас самостоятельность, творческую фантазию, любовь к театру»¹. Печковский был учеником и другом Станиславского, гордился этим и призывал начинающих режиссеров чаще обращаться к опыту Мастера. Особое значение он придавал вниманию, которое «нужно не только актеру, но и режиссеру. Так же как творческое воображение, фантазия, воля»². Молодой режиссер на репетициях с солистами помнил уроки наставника, утверждавшего, что «хорошо спетое – это уже хорошо сыгранное. Естественно, хорошо спетое это не значит чисто и красиво, когда голос подчиняется твоей воле. Хорошо спетое – это спетое с мыслью, окрашенное той эмоцией, которую дал композитор, когда чувствуешь, что твои интонации попадают в душу зрителя. Ведь каждая пауза, каждый нюанс – это все не просто нюансы, указанные автором, а содержание музыкального образа»³.

И рецензенты, присутствовавшие на премьере «Снегурочки», заметили, как, «не злоупотребляя внешними сценическими эффектами, бережно следуя за партитурой, режиссер помогает артистам раскрыть и донести до зрителя музыкально-сценический образ»⁴. Большую роль здесь сыграло творческое единомыслие постановщика и дирижера. Грикуров утверждал, что «надо знак равенства ставить не между понятиями „пение“ = „голос“, а гораздо более емко: „пение“ = „музыка“ (где голос есть основное средство, а не самоцель)»⁵. Музыкальный руководитель спектакля рассматривал пение как «синтез двух понятий: музыки и звукоизвлечения», а оперное пение как «уже более сложный симбиоз: музыки, звукоизвлечения и действия, то есть актерского мастерства»⁶.

Одной из самых главных удач спектакля оказалась Снегурочка в исполнении Т. Н. Лавровой: «В ее игре нет ничего нарочитого и надуман-

¹ Киреев А. Н. Воспоминания о Н. К. Печковском (Машинопись) // ЦГАЛИ. Ф. 197. Оп. 2. Д. 7. С. 1.

² Киреев А. Н. Воспоминания о Н. К. Печковском. С. 13.

³ Там же. С. 10.

⁴ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁵ Грикуров Э. П. Воспитание молодого певца // КР РИИИ. Ф. 145. Оп. 1. Ед. хр. 2. С. 1.

⁶ Там же. С. 14.

ного. Все ее поведение проникнуто обаятельной наивностью и чистотой. Это – милое и нежное дитя леса, пришедшее к людям и окунувшееся в водоворот незнакомой жизни. Пение Лавровой очень музыкально и осмысленно, интонация безупречна»¹, – писал Свиридов. По утверждению Энтелиса, Снегурочка – следующая, после «незабываемого образа» Наташи Ростовской, «безусловная творческая удача талантливой артистки»: «Пленяющей чистотой и непосредственностью веет от каждого движения, каждой фразы Снегурочки. И в первом диалоге с Лелем, и в сцене с Берендеем, и в последней сцене с Мизгирем у Лавровой столько трогательной простоты и наивности, так искренне звучит ее выразительный, как бы серебристым инеем покрытый голос, что Снегурочка кажется реально живущей»².

В 1950 г. В. М. Богданов-Березовский в монографии, посвященной певице, утверждал, что из всех оперных партий, исполненных Лавровой, «самой целостной по тщательной продуманности и выношенности образа» была партия Снегурочки. Ключевой в этой трактовке, по его мнению, явилась «поэтизация целомудренного девичества»³. Богданов-Березовский заострил внимание на своеобразии и динамике созданного артисткой образа: «От первой реплики – возгласа, „вокального наигрыша“, раздающегося за сценой, и до трогательного умирания – истаивания девственной Снегурочки под нарастающим жаром ярилина света – затопившего ее сердца чувства любви – он проходит через весь спектакль как воплощение его основной, главной темы. Этот образ не неподвижен и не одноокрасочен. Он раскрыт в живом процессе зарождающегося, зреющего и достигающего большой лирической кульминации чувства. Он жизненно правдив и динамичен во всем – в движении, мимике, манере вокальной и речитативной фразировки, в самой интонации, сначала тускловатой, матовой, но постепенно наполняющейся звенящими нотами, теплом и светом сильного душевного порыва»⁴. По утверждению автора монографии, «безусловно, одним из самых значительных исполнительских достижений Лавровой»⁵ явилась «поэтичнейшая сцена истаивания, полная прелести народной фантастики»: «В прощальном ариозо образ, возникший из вымысла, приобретший реалистические, конкретно человеческие черты, снова уходит в сферу сказки. Он угасает, улетучивается вместе с почти неприметным слуху, но неуклонно постепенным замиранием певческого звука»⁶.

¹ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

² Энтелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

³ Богданов-Березовский В. М. Т. Н. Лаврова. С. 18.

⁴ Там же. С. 21.

⁵ Богданов-Березовский В. М. Т. Н. Лаврова. С. 29.

⁶ Там же. С. 28.

Подробный разбор созданного артисткой образа Богданов-Березовский завершал словами, в которых заключена высокая оценка работы и Лавровой, и всего исполнительского коллектива, объединенного режиссером Киреевым в музыкально-сценический ансамбль: «Если Снегурочка – лучшая из партий в репертуаре Лавровой, то весь спектакль Ленинградского Малого оперного театра с ее участием в заглавной роли может быть с полным основанием причислен к примерам наиболее убедительных творческих решений отечественного классического наследия в советском музыкальном театре»¹.

Девственной чистоте Снегурочки обладательница «прекрасного голоса» Ф. Л. Ратнер «правильно» противопоставляла «активность и пылкость характера Купавы»², однако «та теплота и проникновенность, которые определяют Купаву, испытавшую жестокую обиду, охватившую болью отверженной любви, должна быть выражена тоньше и многогранней»³. Лель артистки В. А. Овчаренко, «с художественным тактом» исполнившей «трудную партию»⁴, оказался, по мнению критики, «начисто лишен присущей ему привлекательности и обаяния. Это скорей разухабистый парень, чем ласковый и непостоянный славянский божок любви»⁵. Видимо, режиссер задумал сделать символический персонаж более мужественным, отличным от бесполого существа предыдущих постановок. Претензии возникли и по поводу «великолепного вокального образа» Весны (О. Н. Головина), сценическое истолкование которого «должно быть значительно обогащено режиссером»⁶. Несмотря на «благодарные сценические данные и сильный, свободно льющийся голос»⁷ Л. И. Петрова, Мизгирь в его исполнении «однообразен и натянут»⁸.

При хорошем пении и «благородном лиризме»⁹ Ф. А. Андруковича в роли царя Берендея все же Л. Е. Неверов, «тонко и по-настоящему поэтично» сыгравший «мудрого, влюбленного в красоту царя – художника, восхищенного „задумчиво склоненным ландышем“», «философа, правдолюбца»¹⁰, выглядел в этой партии более интересно и убедительно. Народный артист П. М. Журавленко «с выдающимся актерским мастерством»¹¹ исполнил партию Мороза и был, «как всегда, даже в маленьких

¹ Там же. С. 29.

² Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

³ Энгелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁴ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁵ Энгелис Л. А. Указ. соч.

⁶ Энгелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁷ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁸ Энгелис Л. А. Указ. соч.

⁹ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

¹⁰ Энгелис Л. А. Указ. соч.

¹¹ Бунин Р. Указ. соч.

ролях, превосходен»¹. Также рецензентам запомнилась комическая пара Бобыля и Бобылихи в исполнении Ф. А. Бараева и К. Ф. Комиссаровой, игра которых была отмечена «тонким чувством юмора»².

Таким образом, состав солистов в «Снегурочке» в вокальном отношении был на очень высоком уровне. И если на премьерных показах кому-то не хватило актерской глубины, все же критики признали, что «в спектакле радует стройность вокально-сценического ансамбля»³, «слаженность» в игре артистов как «явление, не слишком часто встречающееся в практике наших оперных театров»⁴. Но для создания подобного ансамбля необходимо, чтобы каждый его участник проникся идеей постановщиков, знал все музыкально-драматические особенности своей партии и партий партнеров. Для этого режиссер и дирижер проводили специальные спевки, напоминавшие репетиции «за столом» Станиславского. Грикуров вспоминал: «Во время нашей совместной работы при создании нового спектакля весьма большое значение придавалось спевкам. Подчеркиваю: совместным спевкам, где на равных правах „хозяйничали“ и дирижер, и режиссер, и сами актеры – все, кто мог внести свою лепту в создание спектакля. <...> Здесь рождались образы будущего спектакля, „расшифровывались“ все детали интонирования отдельных фраз и даже сцен»⁵. В специальном очерке, посвященном этой теме, Грикуров утверждал, что «спевка – это становление музыкального образа, это этап полного согласования всех смысловых акцентов, кульминаций, тонкостей выражения музыкальной интонации, которая иногда властно требует единственно возможного толкования, а иногда допускает различные оттенки интерпретации, чем, собственно, и различаются между собой постановки одних и тех же опер»⁶.

Подобная согласованность взглядов Киреева и Грикурова наблюдалась и в таком принципиальном вопросе, как: кто главнее в оперном спектакле – режиссер или дирижер? Их учитель Э. И. Каплан, основатель оперно-режиссерского отделения Ленинградской консерватории, «музыкальный режиссер с большой буквы»⁷, настаивал на примате музыкального руководителя. Он говорил: «Моя миссия как режиссера кончается на генеральной репетиции. На премьеру я могу не приходить, а если прихожу, то как зритель. А дирижер остается в спектакле, остается как исполнитель. Он меняет личину: из воспитателя становится соучаст-

¹ Энтелис Л. А. Указ. соч.

² Бунин Р. Указ. соч.

³ Свиридов Ю. Указ. соч.

⁴ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁵ Грикуров Э. П., Тимофеев П. П. Все от музыки.

⁶ Грикуров Э. П. Спевка. Очерк // КР РИИИ. Ф. 145. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1.

⁷ Там же Л. 2.

ником, и потому очень важно, чтоб ему все на сцене нравилось: и мизансцены, и декорации, и костюмы, и грим, и, наконец, сами исполнители. Только тогда он может одухотворенно вести спектакль, заражая всех: и исполнителей, и зрителей своей энергией, своим эмоциональным накалом, своей влюбленностью в спектакль»¹.

Так, получив от учителя «скипетр правления»², дирижер Грикуров, по выражению рецензентов, «с мастерством и вкусом раскрыл партитуру „Снегурочки“». Весь спектакль был проведен им с большим подъемом и темпераментом. Э. Грикуров тонко ощутил особенности прозрачной и акварельной инструментовки Римского-Корсакова. Оркестр звучал мягко и проникновенно»³. Критики, напоминая, что партитура «Снегурочки» «соткана из тончайших звуковых нитей», где «каждый из инструментов поет свою партию», подчеркивали, что «эту-то стихию инструментальной напевности отлично почувствовал и талантливо претворил в оркестровом звучании дирижер Э. П. Грикуров»⁴. Отмечалось, что музыкальный руководитель постановки хорошо чувствует и передает лирические страницы оперы, но не менее интересно, «темпераментно проводит и массовые сцены (особенно проводы Масляницы)»⁵. И при этом дирижера упрекали в «пристрастии к замедленным темпам (пролог, сцены Купавы и Мизгирия, Купавы и Берендея)»⁶, «не всегда обусловленным замыслом композитора»⁷; находили, что «не всегда оправданно его стремление к притушенным, „колыбельным“ звучностям»⁸.

У Грикурова была своя точка зрения на проблему отношения дирижера к оперной партитуре. Настаивая на «строгом и полном уважении к авторскому тексту»⁹, он не признавал «чрезмерного „уважения“», которое «подчас граничит с полным неуважением, ибо механическое исполнение есть высший предел неуважения к автору, который вовсе не хочет подобного почета»¹⁰. Обращаясь к классической опере, дирижер считал необходимым «разобраться в существующих традициях исполнения, купюрах, редакциях и т. п., рассортировать все это, что-то принять, что-то отвергнуть, возможно (в пределах собственного прочтения авторского

¹ Грикуров Э. П. Спевка. Л. 2–3.

² Там же. Л. 3.

³ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁴ Энтелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁵ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁶ Свиридов Ю. Указ. соч.

⁷ Бунин Р. Указ. соч.

⁸ Свиридов Ю. Указ. соч.

⁹ Грикуров Э. П. Отношение к авторской партитуре как к отправной точке при создании нового спектакля. Очерк // КР РИИИ. Ф. 145. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 2–3.

¹⁰ Там же. Л. 5.

текста), что-то добавить от себя и тем самым создать *свою* [шрифт. – Э. Г.] исполнительскую версию»¹.

Версия Киреева и Грикурова основывалась на углублении лирико-психологического начала, на более пристальном внимании к переживаниям героев, что и повлекло за собой некоторое замедление темпов. Правомерность трактовки молодых постановщиков подтвердил С. А. Самосуд, дирижировавший «Снегурочкой» Смолича (1928) и Шкафера (1934). Вот как об этом писал Грикуров: «Вспоминаю <...> как Самосуд пришел на вторую генеральную репетицию оперы „Снегурочка“, которую готовил я вместе с режиссером А. Н. Киреевым. Пел так называемый второй состав. Репетиция прошла плохо, скучно. На обсуждении Самуил Абрамович долго мялся и все-таки выругал нас всех и меня в первую очередь за вялость темпов, за тоскливую нотку во всем спектакле. Характерно, что ругал он нас ворчливо, словно сердясь за то, что мы вынудили его к этому. Я очень расстроился, но на премьере подтянулся, были другие исполнители, и спектакль прошел с успехом. Тут же на премьере я получил от нашего пианиста-концертмейстера, переводчицы многих оперных текстов и старейшего соратника Самосуда В. И. Епанешниковой веточку мимозы и листок из блокнота со следующим четверостишием:

Пусть скажет веточка мимозы,
Что не напрасен был Ваш труд,
Что победит Весна Мороза
И что неправ был Самосуд»².

Темпы Э. П. Грикурова устроили строгого эксперта Л. А. Энтелиса, заметившего лишь, что «останавливаться на достигнутом, считать, что сделано все, – нельзя»³. Критик, признавая, что «оркестр звучит отлично»⁴, настаивал на том, что он «должен звучать еще тоньше, еще выразительней. Для этого есть все возможности и у оркестрового коллектива, и у дирижера»⁵.

Пресса высоко оценила работу не только оркестра с «выразительно и музыкально» прозвучавшими «многочисленными соло духовых и струнных инструментов, которыми так богата партитура „Снегурочки“»⁶, но и хора под управлением Е. Д. Лебедева и А. Г. Мурина. Свиридов, большую часть композиторского наследия которого составили хоровые произведе-

¹ Там же. Л. 2.

² Грикуров Э. П. Современники о С. А. Самосуде // Самосуд С. А. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Советский композитор, 1984. С. 122.

³ Энтелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

ния, обратил особое внимание на то, что «хоры, играющие важную конструктивную роль в опере, прозвучали мощно и стройно»¹. Наряду со «стройным и разнообразным по оттенкам звучанием»², хоровое исполнение отличалось действенным участием в спектакле: «В массовых сценах хор чутко откликается на все события драмы. Это достойно похвалы»³. Однако недоумение критиков вызвал тот факт, что «режиссер не стремится индивидуализировать массу, ее реакция слишком не дифференцирована, и это создает впечатление монотонности. Киреев злоупотребляет также эмоцией испуга: толпа на аккордах оркестра шарахается или застывает в ужасе. Это очень эффектно, но не всегда вразумительно»⁴.

Мизансцены в заповедном лесу покорили рецензентов «своей свежестью и непосредственностью»⁵, поддержанные эмоционально и стилистически «яркой, задорной пляской скоморохов»⁶. Признавая, что Киреев в построении массовых народных сцен «обнаружил живое чувство формы», нашел «простой и монументальный рисунок для торжественных финалов второго и последнего актов»⁷, журналисты укоряли режиссера в «излишнем пристрастии» к «симметричным мизансценам»⁸, в незнании обрядовых тонкостей: в финале второго акта «часть толпы становится на колени, часть остается в обычных позах. Это неверно потому, что коленопоклонение – обрядовый элемент у славян: либо все становятся на колени, либо никто»⁹. Несмотря на «темпераментно и задорно»¹⁰ поставленную сцену проводов Масленицы, в целом пролог выглядел, по мнению прессы, «статично и неизобретательно»¹¹. Некая противоречивость критических суждений по поводу решения Киреевым массовых сцен свидетельствовала об оригинальном, непривычном режиссерском взгляде.

Общий постановочный план Киреева оказался настолько убедительным, что указанные недостатки не повлияли на оценку его работы. Спектакль был назван творческой удачей, крупным достижением Малого оперного театра. За то, что коллектив «достойно воплотил на сцене замечательное произведение русской оперной классики»¹², постановочную

¹ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

² Бунин Р. Указ. соч.

³ Свиридов Ю. Указ. соч.

⁴ Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

⁵ Там же.

⁶ Бунин Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре.

⁷ Свиридов Ю. Указ. соч.

⁸ Бунин Р. Указ. соч.

⁹ Энгелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

¹⁰ Свиридов Ю. Указ. соч.

¹¹ Энгелис Л. А. Указ. соч.

¹² Свиридов Ю. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

бригаду «Снегурочки» удостоили, по свидетельству М. Д. Слуцкой, «благодарности директора с занесением в трудовую книжку»¹. Эта первая большая самостоятельная работа Киреева на профессиональной оперной сцене явилась успешным стартом для его дальнейшей постановочной и педагогической деятельности. С. П. Преображенская рекомендовала его в 1949 г. на должность доцента консерватории, учитывая его удачный опыт работы с артистами в «Снегурочке», позволявший ему «быть ценным воспитателем молодых кадров в области актерского мастерства»².

Подводя итог критическому обзору «Снегурочки» А. Н. Киреева, Л. А. Энтелис писал: «Справился ли режиссер с ответственной задачей постановки поэтической сказки Римского-Корсакова? Безусловно, да. Не увлекаясь формальными выдумками, не навязывая ни актерам – солистам, ни хору ничего, что не подсказано музыкой, Киреев очень верно понял стиль и характер оперы. В трактовке образов, во всей постановке чувствуется много свежести, преодолевающей штампы»³. Действительно, режиссерские устремления Киреева в «Снегурочке» не были направлены на поиск новых смыслов или экспериментальных форм. Да и в исторических условиях 1947 г. это было практически невозможно. Исходя исключительно из музыкального текста, постановщик сосредоточил свое внимание на глубинной проработке характеров, что произошло впервые за многолетнюю сценическую историю этой оперы, и трактовал ее как лирико-психологическую поэму. Киреев и его единомышленник дирижер Грикуров на «спевках» вместе с артистами искали новые версии исполнения, порою отвергая традиционные подходы. В результате такой тщательной студийной работы сложился сплоченный актерский ансамбль, ставший главным достижением постановки. Отличавшиеся проникновенным лиризмом декорации Коровина, получив в условиях камерной сцены Малого оперного театра более интимное звучание, в очередной раз явились концептуальным обрамлением спектакля.

Спектакль А. Н. Киреева явился рубежным в сценической истории «Снегурочки», так как последующие возобновления (Киреева – 1958, Т. М. Смирновой – 1979) не внесли кардинальных изменений в ее интерпретацию, а в переходные 1980–90-е «весенняя сказка» оказалась невостребованной и более двадцати лет не появлялась на сценах Ленинграда – Санкт-Петербурга.

¹ Слуцкая М. Д. А. Н. Киреев. С. 174.

² Преображенская С. П. Характеристика А. Н. Киреева. 13 октября 1949 года // ЦГАЛП. Ф. 197. Оп. 1. Д. 29. Л. 1.

³ Энтелис Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре.

Заключение

Восстановленная сценическая судьба «Снегурочки» оказалась полной режиссерских опытов и экспериментов, в процессе которых определились и получили развитие основные принципы и методы работы известных постановщиков-реформаторов. Их спектакли, созданные, как оказалось, по актуальной во все времена, «весенней сказке» Островского и Римского-Корсакова, вошли в золотой фонд отечественного музыкального театра и способствовали его реформированию. Динамика режиссерских концепций, сложившихся на основе не только личного жизненного и духовного опыта постановщиков, но и культурно-исторических условий, отражает процесс изменений толкования «намеков» и «уроков» «весенней сказки» и ее жанровых трансформаций. Это свидетельствует о неиссякаемых сценических возможностях «Снегурочки» и является залогом ее дальнейшей активной жизни в театре, что подтверждают многочисленные постановки начала XXI в.

Литература

Книги

1. Арабаджиу, Р. В. Судьба примадонны / Р. В. Арабаджиу. – Кишинев : Лит. Артистикэ, 1989. – 228с.
2. Асафьев, Б. В. Об опере : Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1976. – 336 с.
3. Асафьев, Б. В. Н. А. Римский-Корсаков. 1844–1944 / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. – Москва : Изд-во Академии наук, 1954. – Т. 3 : Композиторы «Могучей кучки». – С. 171–224.
4. Бачинская, Н. М., Попова, Т. В. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия / Н. М. Бачинская, Т. В. Попова. – 4-е изд. – Москва : Музыка, 1974. – 302 с.
5. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры, искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев. – Москва : Искусство, 1994. – Т. 2. – 510 с.
6. Блок, А. А. Три вопроса / А. А. Блок // Собр. соч. и писем : в 20 т. – Москва : Наука, 2010. – Т. 8. – С. 7–10.
7. Бобышов, М. П. Михаил Павлович Бобышов (1885–1964) : кат. выст. / Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. музей ; сост. Н. В. Соколов ; авт. вступ. ст. И. М. Блянова. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1986. – 36 с.
8. Богданов-Березовский, В. М. Творческий путь театра / В. М. Богданов-Березовский // Ленинградский государственный орден Ленина академический Малый оперный театр : сб. материалов / ред.-сост. И. В. Голубовский. – Ленинград : Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1961. – С. 7–62.
9. Богданов-Березовский, В. М. Т. Н. Лаврова / В. М. Богданов-Березовский. – Ленинград : ВТО, 1950. – 48 с.
10. Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре : воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. – Москва : ВТО, 1967. – 304 с.
11. Боровский, В. Московская опера С. И. Зимина / В. Боровский. – Москва : Совет. композитор, 1977. – 176 с.
12. Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – Москва : Искусство, 1978. – 695 с.
13. Вельтер, Н. Л. Об оперном театре и о себе / Н. Л. Вельтер. – Ленинград : Совет. композитор, 1984. – 195 с.
14. Власова, Р. И. Константин Коровин / Р. И. Власова. – Ленинград : Худож. РСФСР, 1969. – 195 с.
15. Волков, Н. Д. Мейерхольд : материалы к биографии : в 2 т. / Н. Д. Волков. – Москва; Ленинград : Academia, 1929. – Т. 1. – 403 с.
16. Гиляровская, Н. В. Римский-Корсаков и художники / Н. В. Гиляровская // Римский-Корсаков : исследования, материалы, письма : в 2 т. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1954. – Т. 2. – С. 261–318.

17. Гладков, А. К. Мейерхольд : в 2 т. / А. К. Гладков; сост. В. В. Забродина; вступ. ст. Ц. Кин. – Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1990. – Т. 1. – 287 с. – Т. 2. – 473 с.

18. Глебов, И. (Асафьев Б. В.). «Снегурочка». Весенняя сказка. Оп. в 4 д., с прологом. Муз. Н. А. Римского-Корсакова / И. Глебов // Программа (30 января 1921 г.). – Пг. : 9-я Гос. тип., 1921. – 24 с.

19. Глебов, И. (Асафьев Б. В.). Римский-Корсаков. Опыт характеристики / И. Глебов. – Пг. : Светозар, 1922. – 62 с.

20. Гликман, И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Д. Гликман. – Ленинград : Совет. композитор, 1989. – 349 с.

21. Гозенпуд, А. А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность : Исследование / А. А. Гозенпуд. – Ленинград : Совет. композитор, 1986. – 304 с.

22. Гозенпуд, А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова / А. А. Гозенпуд // Римский-Корсаков : исследования, материалы, письма : в 2 т. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1953. – Т. 1. – С. 145–251.

23. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX в. 1873–1889 / А. А. Гозенпуд. – Ленинград : Музыка, 1973. – 328 с.

24. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917 / А. А. Гозенпуд. – Ленинград : Музыка, 1975. – 368 с.

25. Голынец, Г. В., Голынец, С. В. Иван Яковлевич Билибин / Г. В. Голынец, С. В. Голынец. – Москва : Изобразит. искусство, 1972. – 223 с.

26. Григорьева, А. П. Е. К. Мравина. Материалы к биографии / А. П. Григорьева. – Москва : Совет. композитор, 1970. – 144 с.

27. Дзержинский, И. И. Брюсовский переулок / И. И. Дзержинский // Иван Дзержинский. Статьи. Воспоминания / сост. П. Ц. Радчик. – Москва : Совет. композитор, 1988. – 129 с.

28. Звенигородская, Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 / Н. Э. Звенигородская; Рос. акад. наук, Гос. институт искусствознания. – Москва : УРСС, 2004. – 244 с.

29. Иван Васильевич Ершов. Статьи. Воспоминания. Письма / сост. С. В. Акимова-Ершова, Е. Е. Шведе; общ. ред. М. О. Янковского. – Ленинград : Москва : Искусство, 1966. – 400 с.

30. Кабалевский, Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм : (против модернистской легенды о Римском-Корсакове) / Д. Б. Кабалевский // Римский-Корсаков : исследования, материалы, письма : в 2 т. – Москва : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 17–78.

31. Кандинский, А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х гг. / А. И. Кандинский // Там же. – С. 179–145.

32. Кашин, Н. П. «Снегурочка» : весенняя сказка : в 4 д. с Прологом А. Н. Островского : (опыт изучения) / Н. П. Кашин // Всесоюзная б-ка им. Ленина. Труды. – Москва : Гос. соц.-экон. издательство, 1939. – Сб. 4. – С. 69–101.

33. Кинкулькина, Н. М. Александр Санин : жизнь и творчество / Н. М. Кинкулькина. – Москва : Искусство, 2001. – 438 с.

34. Киселев, В. Николай Васильевич Смолич / В. Киселев // Мастера Большого театра : народные артисты СССР / ред.-сост. М. Яковлев. – Москва : Совет. композитор, 1976. – С. 272–283.

35. Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает / К. А. Коровин; сост., авт. вступ. ст. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – 2-е изд., доп. – Москва : Изобразит. искусство, 1990. – 606 с.

36. Коровин, К. А. Жизнь и творчество : Письма. Документы. Воспоминания / К. А. Коровин; предисл. Б. Иогансона. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.

37. Коткина, И. А. Редкие улыбки Снегурочки. Опера Римского-Корсакова на сцене Большого театра / И. А. Коткина // Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка» [Постановка 2002 г. : материалы к спектаклю]. – Москва : Театралис, 2002. – С. 32–40.

38. Курганов, Е. Я. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот». Опыт прочтения / Е. Я. Курганов. – Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 2001. – 208 с.

39. Лапшин, И. И. Н. А. Римский-Корсаков / И. И. Лапшин // Незданный Иван Лапшин / сост. Л. Г. Барсова. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. – С. 141–215.

40. Лебедев, Д. Н. Павел Захарович Андреев : очерк жизни и творческой деятельности / Д. Н. Лебедев; общ. ред. и предисл. В. Трайнина. – Ленинград : Музыка, 1971. – 56 с.

41. Лебедев, Ю. В. К сценической истории «Снегурочки» А. Н. Островского / Ю. В. Лебедев // А. Н. Островский и русская литература. – Кострома : Костром. гос. пед. ин-т им. Н. А. Некрасова, 1974. – С. 78–82.

42. Левик, С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. – Москва : Искусство, 1962. – 712 с.

43. Левик, С. Ю. Четверть века в опере / С. Ю. Левик. – Москва : Искусство, 1970. – 536 с.

44. Левитин, Г. М. Художники / Г. М. Левитин // Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. – Ленинград : Музыка, 1967. – С. 244–272.

45. Лопухов, Ф. В. Шестьдесят лет в балете : воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов; ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. – Москва : Искусство, 1966. – 424 с.

46. Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера : вступ. ст. / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы. – Москва : Искусство, 1978. – С. 7–48.

47. Максимов, В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века : учеб. пособие / В. И. Максимов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2014. – 304 с.
48. Максимов, В. И. Символизм / В. И. Максимов // Искусство режиссуры за рубежом / ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. – С. 60–65.
49. Малько, Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма / Н. А. Малько. – Ленинград : Музыка, 1972. – 383 с.
50. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – Москва; Ленинград : Музыка, 1965. – 217 с.
51. Мейерхольд, В. Э. Переписка. 1896–1939 / В. Э. Мейерхольд; сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая; вступ. ст. Ю. А. Завадского. – Москва : Искусство, 1976. – 464 с.
52. Мейерхольд, В. Э. «Гроза» : к возобновлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра : речь режиссера к актерам / В. Э. Мейерхольд // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / сост. А. В. Февральский. – Москва : Искусство, 1968. – Ч. 1. – С. 285–293.
53. Мугинштейн, М. Л. Хроника мировой оперы, 1600–2000 : в 3 кн. / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : Антеверта, 2012. Кн. 2 : Хроника мировой оперы, 1851–1900. – 615 с.
54. Направник, В. Э. Э. Ф. Направник и его современники / В. Э. Направник. – Ленинград : Музыка, 1991. – 464 с.
55. Направник, Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Э. Ф. Направник; ред. Ю. В. Келдыш. – Ленинград : Музгиз, 1959. – 448 с.
56. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 208 с.
57. Овэс, Л. С. Начало / Л. С. Овэс // Художники сцены / вступ. ст., биограф. описания, сост. Л. С. Овэс. – Санкт-Петербург : ЛИК, 2004. – С. 11–20.
58. Оссовский, А. В. Н. А. Римский-Корсаков (некролог) / А. В. Оссовский // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). – Ленинград : Музыка, 1971. – С. 279–283.
59. Пажитнов, Л. Н. Александр Павлович Ленский / Л. Н. Пажитнов. – Москва : Искусство, 1988. – 302 с.
60. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер : в 2 т. / А. П. Чехов, О. Л. Книппер; сост., коммент. З. П. Удальцовой. – Москва : Изд. дом «Искусство», 2004. – Т. 1. – 464 с.
61. Полякова, Е. И. «Снегурочка» А. Островского / Е. И. Полякова // Московский художественный театр : Сто лет : в 2 т. / ред. А. М. Смелян-

ский. – Москва : Московский Художественный театр, 1998. – Т. 1. – С. 22–24.

62. Похитонов, Д. И. Из прошлого русской оперы / Д. И. Похитонов; вступ. ст. и ред. С. С. Данилова. – Ленинград : ВТО, 1949. – 264 с.

63. Полевицкая, Е. А. Путь актрисы : воспоминания / Е. А. Полевицкая; публ. К. Н. Кирилленко // Встречи с прошлым. – Москва : Совет. Россия, 1987. – Вып. 3 – С. 119–121.

64. Раабен, Л. Н. Дирижеры / Л. Н. Раабен // Ленинградский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967. – Ленинград : Музыка, 1967. – С. 171–190.

65. Раstopчина, Н. М. Ф. М. Блуменфельд. Монографический очерк / Н. М. Раstopчина. – Ленинград : Музыка, 1975. – 88 с.

66. Римский-Корсаков, Н. А. Вагнер и Даргомыжский. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма / Н. А. Римский-Корсаков // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907) / ред. Н. Н. Римская-Корсакова; вступ. ст. М. Ф. Гнесина. – Санкт-Петербург : Типография М. Стасюлевича, 1911. – С. 143–165.

67. Римский-Корсаков, Н. А. К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения и посетителям Мариинского театра / Н. А. Римский-Корсаков // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907) / ред. Н. Н. Римская-Корсакова; вступ. ст. М. Ф. Гнесина. – Санкт-Петербург : Типография М. Стасюлевича, 1911. – С. 169–177.

68. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – 8-е изд. – Москва : Музыка, 1980. – 454 с.

69. Римский-Корсаков, Н. А. Снегурочка – весенняя сказка : (тематический разбор) / Н. А. Римский-Корсаков; вступ. ст. М. Штейнберга // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907) / вступ. ст. М. Ф. Гнесина; ред. Н. Римская-Корсакова. – Санкт-Петербург : Типография М. Стасюлевича, 1911. – С. 181–200.

70. Россихина, В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В. П. Россихина; ред. и вступ. ст. И. Ф. Кунина. – Москва : Музыка, 1985. – 238 с.

71. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. (1895–1907) : сборник статей / ред. А. Д. Алексеев. – Москва : Наука, 1968–1980. – Кн. 3 : Зрелищные искусства. Музыка (1908–1917) – 1977. – 512 с.

72. Ручьевская, Е. А. Руслан Глинка. Тристан Вагнера. Снегурочка Римского-Корсакова : Стиль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – 395 с.

73. Санин, А. А. Переписка. Статьи. Воспоминания / А. А. Санин; сост. Н. М. Кинкулькина. – Москва : Композитор, 2002. – 376 с.

74. Скворцова, И. А. Новые стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова. Стиль модерн / И. А. Скворцова // Наследие Н. А. Римского-

Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения» – 2008). – Москва : Дека – ВС, 2009. – С. 167–175.

75. Слуцкая, М. Д. А. Н. Киреев. Заметки к творческой биографии / М. Д. Слуцкая // Оперная режиссура : история и современность : сб. статей и публикаций / отв. ред. Е. В. Третьякова. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. – С. 168–174.

76. Смолич, Н. В. Секрет успеха – в творческой смелости и самостоятельности / Н. В. Смолич // Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр. – Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1961. – С. 159–165.

77. «Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова : сб. статей. – Москва; Ленинград : Теа-Кино-Печать, 1928. – 29 с.

78. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на сцене Мариинского театра // «Снегурочка» : весенняя сказка : в 4 д. с Прологом : материалы к спектаклю. – Санкт-Петербург : «Аврора – Дизайн», 2004. – С. 12–15.

79. Собинов, Л. В. Письма / Л. В. Собинов; вступ. ст. В. М. Богданова-Березовского. – Москва : Искусство, 1970. – 792 с.

80. Современники о С. А. Самосуде // Самосуд С. А. Статьи. Воспоминания. Письма. – Москва : Совет. композитор, 1984. – С. 67–170.

81. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев; сост., вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – Москва : Искусство, 1991. – 701 с.

82. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский; предисл. Т. В. Дорониной. – Москва : Вагриус, 2007. – 448 с.

83. Чехов М. А. О технике актера. // Станиславский К. С. Работа актера над собой. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – С. 11–367.

84. Старк, Э. А. Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910 / Э. А. Старк. – Ленинград; Москва : Искусство, 1940. – 296 с.

85. Теляковский, В. А. Дневники Директора Императорских театров : 1903–1906 : Санкт-Петербург / В. А. Теляковский; под общ. ред. М. Г. Светаевой. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2006. – 928 с.

86. Теляковский, В. А. Императорские театры и 1905 год / В. А. Теляковский // Теляковский В. А. Воспоминания / вступ. ст. Д. И. Золотницкого. – Ленинград; Москва : Искусство, 1965. – 484 с.

87. Третьякова, Е. В. Н. В. Смолич – главный режиссер МАЛЕГОТа / Е. В. Третьякова // Оперная режиссура : история и современность : сб. статей и публикаций / отв. ред. Е. В. Третьякова. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2000. – С. 121–150.

88. Трубецкова, Е. Г. Распад форм и/или рождение новой эстетической парадигмы? / Е. Г. Трубецкова // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е гг. XX века : антология / сост. Г. А. Белая. – Москва : РГГУ, 2003. – С. 33–46.

89. Тюменев, И. Ф. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / И. Ф. Тюменев; публ. М. О. Янковского // Римский-Корсаков : исследования, материалы, письма : в 2 т. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – Т. 2. – С. 177–247.

90. Х. (Веселовский, А. Н.). «Снегурочка» А. Н. Островского. Критика 70-х гг. / А. Н. Веселовский // Зелинский В. А. Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. – 2-е изд. – Москва : Типо-литография В. Рихтер, 1904. – Ч. 4. – С. 151–194.

91. Цимбаев, Н. И. Классический русский писатель : вступ. ст. / Н. И. Цимбаев // Соловьев В. С. Смысл любви : Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. Н. И. Цимбаева. – Москва : Современник, 1991. – 525 с.

92. Шах-Азизова, Т. К. Реальность и фантазия : «Снегурочка» А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX века / Т. К. Шах-Азизова // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века : Идеиные принципы : Структурные особенности / АН СССР, Всесоюз. НИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1982. – С. 219–263.

93. Шестов Л. И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Л. И. Шестов. – Москва : АСТ Хранитель, 2007. – 220 с.

94. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы / В. П. Шкафер; вступ. ст. О. С. Литовского и Б. В. Асафьева. – Ленинград : Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. – 254 с.

95. Яковлев, В. В. Н. А. Римский-Корсаков и оперный театр С. И. Мамонтова / В. В. Яковлев // Яковлев В. В. Избранные труды о музыке / ред. Е. Грошева. – Москва : Совет. композитор, 1971. – Т. 2. – С. 230–274.

96. Янковский, М. О. Стасов и Римский-Корсаков / М. О. Янковский // Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма : в 2-х т. – Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 1. – С. 337–403.

Материалы периодической печати

97. Герце-Виноградский, С. Очерки современной журналистики // Одесский вестник. – 1873. – № 212.

98. Чебышев-Дмитриев, А. Заметки о русской журналистике // Биржевые ведомости. – 1873. – № 247.

99. Соловьев, Н. «Снегурочка», опера Римского-Корсакова // СПб ведомости. – 1882. – № 36.

100. «Снегурочка» // Искусство. – 1885. – № 2.

101. «Снегурочка» Римского-Корсакова // Новости. – 1885. – № 273.

102. Кругликов, С. «Снегурочка» // Музыкальное обозрение. – 1885. – № 11.

103. «О Снегурочке» // Театр и жизнь. – 1885. – № 178.

104. Театр и музыка // Новое время. – 1889. – 18 (30) янв.
105. Финдейзен, Н. Ф. Тематизм оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 6. – Июнь. – С. 121–124. – № 7. – Июль. – С. 139–145. № 8. – Август. – С. 157–159. – № 9. – Сентябрь. – С. 179–184. – № 10. – Октябрь. – С. 197–200. – № 11. – Ноябрь. – С. 219–222.
106. Иванов, М. М. Палечек // Новое время. – 1895. – 17 апр.
107. Соловьев, Н. «Снегурочка» г. Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. – 1898. – № 345. – 18(30) дек.
108. П. (Петровский, Е. М.). «Снегурочка» // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 1. – 1 янв. – С. 19–21.
109. Васильев, С. (Флеров). Театральная хроника // Московские ведомости. – 1900. – 18 сент.
110. Эфрос, Н. Е. «Снегурочка» // Новости дня. – 1900. – 27 сент.
111. Рок, Н. (Ракшанин, Н. О.). Из Москвы. История о двух «Снегурочках» // Новости и Биржевая газета. – 1900. – № 271. – 30 сент. – С. 3.
112. Старик (Эфрос, Н. Е.). Из Москвы // Театр и искусство. – 1900. – № 38. – С. 670–671.
113. Оссовский, А. В. Театр и музыка // Слово. – 1905. – № 100. – 20 марта (2 апр.).
114. Оссовский, А. В. И. И. Палечек // Слово. – 1905. – № 141. – 4 (17) мая.
115. LXXXVII. «Снегурочка». Мариинский театр // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 46. – 13 нояб. – С. 1123.
116. Соловьев, Н. Возобновление «Снегурочки» Римского-Корсакова // Биржевые ведомости. – 1905. – 10 (23) нояб.
117. Театр и музыка // Новое время. – 1905. – № 10652. – 10 (23) нояб.
118. За кулисами казенной оперы // Биржевые ведомости. – 1905. – 14 (27) нояб.
119. Оссовский, А. В. К постановке «Снегурочки» // Слово. – 1905. – № 311. – 25 нояб. (8 дек.).
120. Маковский, С. К. Вступление // Аполлон. – 1909. – № 1. – Октябрь. – С. 3–4.
121. Бенуа, А. Н. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. – 1909. – № 1. – Октябрь. – С. 5–10.
122. Павел Андреев // Обзорение театров. – 1909. – № 854.
123. Старый Воробей (Соляный, П. М.). Весна (На репетиции «Снегурочки» в Народном Доме) // Обзорение театров. – 1910. – 22 мая.
124. Коптяев, А. П. Открытие оперы в Народном доме // Биржевые ведомости. – 1910. – 25 мая (веч. вып.).
125. W. Z. Открытие оперы в Народном Доме. «Снегурочка» // Обзорение театров. – 1910. – 27 мая.

126. La-mi (Малько, Н. Н.). Открытие оперы в Народном доме // Речь. – 1910. – № 142. – 26 мая (8 июня).
127. С. В. Народный дом. Оперная весна // Обзорение театров. – 1910. – 22 июня.
128. В. (Фролов, В. К.). «Снегурочка» // Театр и спорт. – Санкт-Петербург, 1910. – № 20. – 21 сент.
129. Вестник. В мастерской у К. А. Коровина // Московская газета. – 1910. – 18 окт.
130. Зигфрид (Старк, Э. А.). Пестрые заметки // Обзорение театров. – 1911. – 14 февр.
131. Волин, В. Итоги работы ТМД // Театральная газета. – 1914. – № 43.
132. Глебов, И. (Асафьев, Б. В.). «Снегурочка» в Музыкальной драме // Музыка. – 1914. – № 197. – 15 нояб. – С. 538–541.
133. Лель. «Снегурочка» в «Музыкальной Дrame» // Русская музыкальная газета. – 1914. – № 44. – 2 нояб. – С. 786–789.
134. Каратыгин В. Г. Музыка в Петрограде // Аполлон. – 1914. – № 9. – Ноябрь. – С. 69–72.
135. Старк, Э. А. Художественные постановки в опере : (по поводу Театра музыкальной драмы) // Аполлон. – 1915. – № 4–5. – Апрель-май. – С. 60–81.
136. Кугель, А. Р. Заметки // Театр и искусство. – 1916. – № 3.
137. Лосев, А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы : (к тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. – 1916. – № 251. – 26 марта. – С. 196–202. – № 252. – 2 апреля. – С. 211–217.
138. Тимофеев, Г. Н. Возобновление «Снегурочки» // Наш век. – 1917. – № 15. – 16 дек. (28).
139. «Осада» Мариинского театра // Новая петроградская газета. – 1917. – № 19. – 24 дек.
140. Театр и музыка // Наш век. – 1918. – № 1. – 3 (16) янв.
141. К аресту А. И. Зилоти // Наш век. – 1918. – № 9. – 14 (27) янв.
142. Ликвидация забастовки хора Мариинского театра // Наш век. – 1918. – № 12. – 18 (31) янв.
143. Никонов, Б. Ретроспективные рецензии // Обзорение театров. – 1918. – 11 мая.
144. Афиша ТМД // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – № 7.
145. Коптяев, А. П. Л. Собинов в «Музыкальной Дrame» («Снегурочка») // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – № 9.
146. Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – № 10.

147. Театральная хроника // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – № 11.
148. Хроника // Бирюч Петроградских государственных театров. – 1918. – № 8. – 23–31 дек.
149. Светлов, С. Ф. Театральный дневник // Бирюч Петроградских Гос. театров. – 1919. – Июнь – август.
150. Снегурочка : Весенняя сказка : Опера : в 4 д., с прологом. Музыка Н. А. Римского-Корсакова. Программа. – Петроград : 9-я Гос. тип., 1921. – 24 с.
151. Посещаемость театров // Вестник театра и искусства. – 1922. – № 19. – 14 марта. – С. 12.
152. Программы театров // Вестник театра и искусства. – 1922. – № 20. – 21 марта. – С. 13.
153. Государственный академический театр оперы // Ежедневник Петроградских государственных академических театров. – 1922. – № 8. – 5 ноября. – С. 25.
154. [М] «Снегурочка» // Ежедневник академических театров. – 1923. – № 29–30.
155. Ес. «Снегурочка» (Академический Театр Оперы) // Жизнь искусства. – 1923. – № 12 (887). – 27 марта. – С. 9–10.
156. К XX-летию артистической деятельности // Ежедневник академических театров. – 1924. – № 13.
157. Валерьянов, Б. «Снегурочка» // Рабочий и театр. – 1926. – № 24 (91). – 13 июня.
158. С. А. Горская – «Снегурочка» // Рабочий и театр. – 1926. – № 24 (91). – 13 июня.
159. Конский, П. «Снегурочка» // Рабочий и театр. – 1926. – № 25 (92). – 20 июня.
160. Конский, П. К постановке «Снегурочки» // Рабочий и театр. – 1928. – № 14.
161. Музалевский, В. И. Перед «Снегурочкой» // Красная газета. – 1928. – № 83. – 7 апр.
162. Афиша // Смена. – 1928. – № 99. – 28 апр.
163. «Снегурочка» // Смена. – 1928. – № 100. – 29 апр.
164. Мазинг, Б. В. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. – 1928. – № 120. – 3 мая (веч. вып.).
165. Музалевский, В. И. «Снегурочка» (Ак. Малый оперный театр) // Красная газета. – 1928. – № 120. – 3 мая (веч. вып.).
166. Музалевский, В. И. «Снегурочка» (На премьере ак. Малого театра) // Красная газета. – 1928. – № 102. – 4 мая.
167. Конский, П. «Снегурочка» в Ак-Малом // Рабочий и театр. – 1928. – № 19. – 5 мая.

168. Дэм (Мазуров, Д. Н.). «Снегурочка» в Малом Ак. Оперном // Ленинградская правда. – 1928. – № 105. – 8 мая.
169. В. Б. «Плавятся дни» // Жизнь искусства. – 1928. – № 19. – С. 6.
170. Мокульский, С. С. «Снегурочка» // Жизнь искусства. – 1928. – № 19. – С. 7.
171. Музалевский, В. И. Обновленная «Снегурочка» // Рабочий и театр. – 1934. – № 28. – Октябрь.
172. Кузнецов, К. Музыка советской Украины (Украинская опера в Москве) // Советская музыка. – 1936. – № 5. – Май.
173. Наследие великого композитора. Материалы о Н. А. Римском-Корсакове // Вечерний Ленинград. – 1947. – № 10. – 12 янв.
174. Энтелис, Л. А. «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре // Смена. – 1947. – 19 апреля.
175. Свиридов, Ю. (Г. В.). «Снегурочка». Премьера в Малом оперном театре // Вечерний Ленинград. – 1947. – № 71. – 26 марта.
176. Бунин, Р. «Снегурочка» в Малом оперном театре // Ленинградская правда. – 1947. – № 75. – 30 марта.
177. Мастер музыкального театра // Вечерний Ленинград. – 1948. – № 148. – 25 июня.
178. Ольховский, Е. Все от музыки // Театральная жизнь. – 1961. – № 7.
179. Русакова, А. На повороте столетий // Искусство Ленинграда. – 1991. – № 3.
180. Максимова, В. Дальняя дорога // Московский наблюдатель. – 1994. – № 11–12.
181. Некрылова, А. Ф. Фольклорные элементы «Снегурочки» // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 3. – С. 134–137.
182. Исаханов, Г. Д. Далекое близкое. Призрак оперного режиссера // Театр. – 2007. – № 30. – Декабрь. – С. 134–152.

Электронные ресурсы

183. Найден неизвестный автограф Шаляпина // Известия. – 2003. – 14 янв. URL : www.cargobay.ru/news/izvestija_moskva/2003/1/14/id_110963.html (дата обращения : 20.01.2011).
184. Черникова, В., Кочергина, Н. Рерих и Римский-Корсаков // «Восход». – 2003. – № 4. – Апрель. Режим доступа : rossasia.sibro.ru/voshod/artikle/19040 (дата обращения : 28.04.2011).
185. Москвина, Т. В. Бог в творчестве А. Н. Островского. Христос и Ярило : Эволюция религиозных мотивов от «Семейной картины» до «Грозы». URL : <http://seance.ru/n/14/kniga-v-zhurnale>. (дата обращения : 09.09.2013).

Изобразительные материалы

186. Рисунок Л. В. Собинова. Худ. П. Н. Шильдкнехт // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. – 1918. – № 13.

187. Сказка в России : альбом / В. Гусев, Н. Соломатина. – Санкт-Петербург : Гос. Русский музей, 2001. – 416 с. (450 ил.).

188. Яковлева, Е. П. Рерих и театр [Изоматериал] : комплект открыток / Е. П. Яковлева; вступ. ст. Е. П. Яковлевой. – Москва : Международный центр Рерихов, 2000. – Вып. 1. – 16 л. цв. ил.

189. Яковлева, Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха / Е. П. Яковлева. – Самара : АГНИ, 1996. – 270 с.

Архивные материалы

190. Афиши сезона 1917/1918 гг. // Фонды Музея Государственного академического Марининского театра.

191. Гардер, О. М. Дневник // ОР РНБ. – Архив Н. Н. Фигнера. – Ед. хр. 95.

192. Грикуров, Э. П. Воспитание молодого певца // КР РИИИ. – Ф. 145. – Оп. 1. – Ед. хр. 2. – 24 л.

193. Грикуров, Э. П. Отношение к авторской партитуре как к отправной точке при создании нового спектакля. Очерк // КР РИИИ. – Ф. 145. – Оп. 1. – Ед. хр. 4. – 6 л.

194. Грикуров, Э. П. Спевка. Очерк // КР РИИИ. – Ф. 145. – Оп. 1. – Ед. хр. 5. – 3 л.

195. Грикуров, Э. П. Характеристика А. Н. Киреева. 1949 год // ЦГАЛИ. – Ф. 197. – Оп. 1. – Д. 29. – 5 л.

196. Грикуров, Э. П., Тимофеев, П. П. Все от музыки. Рукопись статьи в редакцию журнала «Музыкальная жизнь». 1977. Июнь // ЦГАЛИ. – Ф. 197. – Оп. 1. – Д. 42.

197. Дрон. Нечто о режиссере Санине : статья / корректура (гранки) с авторской правкой и пометами Н. В. Дризена : кон. сент. – нач. окт. 1909 г. // ОР РНБ. – Ф. 263 (Н. В. Дризен). – Оп. 1. – Ед. хр. – № 368.

198. Зилоти, А. И. В Канцелярию Главноуполномоченного по Государственным Театрам от 18 декабря 1917 г. // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 13. – Д. 670. – 92 л. – С. 2.

199. Зилоти, А. И. В Канцелярию Главноуполномоченного по Государственным Театрам от 26 декабря 1917 г. // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 13. – Д. 670. – 93 л. С. 3–4.

200. Киреев, А. Н. Воспоминания о Н. К. Печковском : машинопись // ЦГАЛИ. – Ф. 197. – Оп. 2. – Д. 7. – 21 л.

201. Масловская, С. Д. Образ в музыкальном театре : доклад на Межобластной режиссерской конференции : машинопись с авторской

правкой. 3 декабря 1945 г. // ЦГАЛИ. – Ф. 489. – Оп. 1. – Д. 4. – С. 14–15.

202. Монтировка оперы «Снегурочка» [Лосский, В. А. Экспликация. Москва. 1916. 9/V] // РГИА. – Ф. 497 (Фонд Дирекции императорских театров). – Оп. 18. – Ед. хр. 643. – С. 51–54.

203. Монтировка спектакля по опере Римского-Корсакова «Снегурочка» // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 8. – Д. 479.

204. О найме 10 музыкантов из Морского училища для игры в опере «Снегурочка» и «Вражья сила» // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 2 (97/2121). – Ед. хр. 24735.

205. Опись декораций, костюмов, бутафории, обуви, трико, музыкальных инструментов, мебели и разных вещей оперного отдела с обозначением их стоимости // РГИА. – Ф. 646. – Оп. 1. – Год 1880–1916. – Д. 9–10.

206. О службе Певца Русской оперной труппы Иосифа Палечека // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 5. – Д. 2362.

207. Перед «Снегурочкой». Машинопись. 1928 // Фонды Музея Михайловского театра оперы и балета.

208. Переписка с К. А. Коровиным в связи с написанием им декораций к опере «Снегурочка» // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 8. – Д. 294.

209. Преображенская, С. П. Характеристика А. Н. Киреева. 13 октября 1949 г. // ЦГАЛИ. – Ф. 197. – Оп. 1. – Д. 29. – Л. 1.

210. Римский-Корсаков, Н. А. Письмо Н. Финдейзену от 19 августа 1899 г. // ОР РНБ. – Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). – Оп. 2. – Ед. хр. 1774.

211. «Снегурочка» – опера Н. А. Римского-Корсакова : материалы к постановке оперы : 1898. 15 апр. : рукопись // ОР Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

Оглавление

От автора	3
Философско-эстетические основы и драматургические особенности «Снегурочки» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова.	5
Премьера 1882 года	18
Начало русской оперной режиссуры: версии О. О. Палечека 1898 и 1905 годов (Мариинский театр)	24
Гимн Аполлону А. А. Санина (1910, Народный дом)	48
Народная музыкальная драма И. М. Лапицкого (1914, ТМД).	69
«Снегурочка» В. Э. Мейерхольда (1917, Мариинский театр).	83
Последний вклад П. С. Оленина в оперную реформу (1921, Мариинский театр)	104
Игровое обрядовое действие Н. В. Смолича (1928, МАЛЕГОТ).	115
Лирическая поэма А. Н. Киреева (1947, Малый оперный театр)	133
Заключение	145
Литература	146

Л. Н. Баканова
В поисках «мечты манящей воплощенья»
«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова на петербургской сцене
XIX–XX вв.

Редактор А. С. Шитова
Обложка Е. А. Соловьева
Верстка А. С. Шитовой

Подписано в печать 01.07.2016. Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 10. Тир. 100. Зак.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Красногорский полиграфический комбинат».
107140, Москва, пер. 1-й Красносельский, д. 3, оф. 17. Тел. 8(495)374 98 90