

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26  
УДК 792.5(=161.1):930.85(510)

И. И. Крыловская  
Дальневосточный федеральный университет,  
Владивосток, Россия  
ORCID: 0000-0003-1112-4423

## Традиции отечественного музыкального театра в культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме сохранения традиций отечественного музыкального театра в культуре восточной ветви русской эмиграции в Китае, до настоящего времени не получившей достаточного освещения в современном искусствознании. Подчеркивается уникальность положения отечественного музыкального театра на территории сопредельного государства, где чужая неевропейская культура сыграла роль своеобразного «консерванта», позволившего сохранить традиции дореволюционного русского музыкального театра в неизменном виде. На основании изучения материалов харбинской периодики выделяются несколько векторов деятельности представителей дальневосточной эмиграции в сфере музыкального театра, направленных на сохранение традиций и достижений национальной культуры и искусства. Среди них: поддержание связей с соотечественниками-коллегами за рубежом и в советской России, почитание признанных авторитетов национального исполнительского искусства, критика опыта советского музыкального театра, культивирование национального репертуара.

События Великой Отечественной войны помогли русской эмиграции в Китае сосредоточить свое внимание на подлинных ценностных аспектах в традициях отечественного музыкального театра: художественное наследие, достижения корифеев исполнительского искусства и воспитание молодых продолжателей традиций.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русский театр, музыкальный театр, культура Дальнего Востока, культура русской эмиграции.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26  
УДК 792.5(=161.1):930.85(510)

Izabella I. Krylovskaya  
Far Eastern Federal University,  
Vladivostok, Russia  
ORCID: 0000-0003-1112-4423

## Russian musical theatre traditions within the Russian emigration culture of the Far East

### ABSTRACT

The article focuses on the problem of preserving local music theatre traditions in the culture of the eastern branch of Russian emigration in China, which has not yet been researched enough in modern art history. The author reveals the uniqueness of local music theatre in the territory of a neighboring state, where the foreign non-European culture played the role of "storage," which made it possible to preserve the traditions of the pre-revolutionary Russian musical theatre in an unchanged form. Based on the materials of the Harbin periodicals, the author identifies several directions within the activities of Far Eastern emigrants in the sphere of musical theatre. These activities aimed at preserving the traditions and achievements of national culture and art. Among them were maintaining connections with the compatriot colleagues abroad and in Soviet Russia, honoring the recognized authorities of national performing arts, criticizing the experience of the Soviet musical theatre, as well as cultivating the national repertoire.

The Great Patriotic War helped Russian emigrants in China focus on the true aspects of the local music theatre traditions: the artistic heritage, the achievements of outstanding representatives of the performing arts, and bringing up young followers of the traditions.

### KEYWORDS

Russian theatre, musical theatre, musical culture of the Far East, culture of Russian emigration.

Отечественный музыкальный театр со всеми его жанровыми сферами, функционирующий на территории чужого государства, – уникальное явление в истории российской художественной культуры и собственно культурный феномен. В современном искусствознании широко освещена деятельность С. Дягилева и его музыкально-театрального предприятия в Париже, европейские вояжи русской оперной антрепризы князя А. Церетели. При этом известно, что «Русские сезоны» С. Дягилева преимущественно с балетными и реже оперными постановками начались во Франции в 1908 г. и продолжались до 1929 г. Оперная антреприза А. Церетели в Париже заработала в начале 1920-х гг. и завершила свою деятельность к началу 1930-х гг.

Изучение периода становления и развития музыкально-театральной культуры на Дальнем Востоке позволило открыть неизвестные ранее исторические факты, свидетельствующие о том, что дальневосточные заграничные территории российский музыкальный театр начал «осваивать» намного раньше, чем европейские<sup>1</sup>. Отечественный музыкальный театр прочно укореняется на территории Маньчжурии со времени строительства Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) и основания Харбина. После установления советской власти на российском Дальнем Востоке в конце 1922 г. для отечественных музыкально-театральных предприятий, развернутых на территории Китая, наступает новый период, связанный с художественной культурой и жизнью восточной ветви российской эмиграции. Музыкально-театральная жизнь диаспоры была активной вплоть до окончания Второй

мировой войны на Дальнем Востоке в 1945 г. Однако ее специфика по-прежнему недостаточно освещена в искусствознании. Настоящее исследование направлено на изучение одного из важных аспектов существования отечественного музыкального театра в условиях дальневосточной иммиграции – сохранение его лучших традиций и национальной специфики.

До начала 1930-х гг. музыкально-театральные предприятия Харбина и Шанхая напрямую поддерживали общение с советскими коллегами благодаря имеющейся возможности легально или нелегально приехать в Китай для работы. Однако со времени японской интервенции и образования в 1932 г. на территории Маньчжурии государства Маньчжоу-Го прямая связь с СССР прекратилась.

Отечественный музыкальный театр на территории Китая после 1917 г. в жанровом отношении был представлен более разнообразно, чем в Европе. Здесь на постоянной основе исполнялись европейская опера и оперетта, работали украинские музыкально-драматические труппы с неизменными классическими национальными операми и опереттами в репертуаре, а с середины 1920-х гг. – балетный театр<sup>2</sup>.

1 Музыкально-драматические антрепризы появились в Маньчжурии еще в 1898 г., когда был взят в аренду Ляодунский полуостров и в Порт-Артуре основана база Тихоокеанского флота. С начала XX в. на имперской дальневосточной окраине активно культивировались европейская оперетта, опера, функционировали украинские музыкально-драматические антрепризы. Об этом см. публикации автора: [1 – 3].

2 Объем научной статьи не позволяет в полной мере осветить все перечисленные области отечественного музыкального театра в Маньчжурии, поэтому внимание будет ограничено сферой европейской (русской) оперы и оперетты.

Отечественный музыкальный театр в Китае находился в исключительных условиях: 1) он функционировал на *сопредельной* территории, и условия трансграничья придавали ему особую специфику; 2) до определенного времени шел обмен исполнительскими кадрами с СССР, что обеспечивало *непосредственную* преемственность и передачу лучших традиций дореволюционного музыкального театра зарождающемуся *советскому* музыкальному театру; 3) отечественное музыкально-театральное искусство в Китае более 20 лет существовало *обособленно* – в окружении *неевропейской культуры*, что исключило какое-либо воздействие на него извне, и чужая культура, таким образом, сыграла роль своеобразного «консерванта», позволившего сохранить традиции отечественного дореволюционного музыкального театра в условиях иммиграции практически в неизменном виде.

Российские эмигранты, как в Европе, так и на Дальнем Востоке, прилагали немало усилий к сохранению достижений национальной культуры, и музыкальный театр был одной из сфер, где реализовывались эти устремления. Изучение харбинских периодических изданий позволило выявить несколько векторов в музыкально-театральной жизни русской диаспоры в Китае, способствовавших сохранению связей с русским миром и, соответственно, дореволюционных традиций отечественного музыкального театра.

Театральные деятели Харбина поддерживали постоянные связи с соотечественниками за рубежом, и прежде всего в Париже, ставшем европейским центром русской эмиграции. Связи в сфере музыкально-театральной культуры между эмигрантскими диаспорами поддерживались посредством периодической печати. В Париже работали журналисты, которые присылали материалы специально для харбинской ежедневной газеты «Заря», откуда соотечественники в Китае узнавали о событиях в музыкальном театре европейской эмиграции. Один из таких корреспондентов – Николай Покровский в течение 1929–1930 гг. публиковал в газете «Заря» материалы о русском балете и русской опере в Париже. В начале 1929 г. он писал, что почти все представители «лучшего вокального искусства оказались за рубежом, в изгнании, на обломках потонувшего корабля русского искусства»<sup>3</sup>, спасаясь от принудительной «социалистической культуры» [4]. С 1921 года они предпринимали попытки создания за границей постоянной русской оперы, стремясь не «распыляться» по иноземным труппам, а держаться вместе, демонстрировать иностранцам истинное высокохудожественное русское искусство. На полноценные постановки русских опер в Париже средств не хватало, поэтому ограничивались концертным исполнением «во фраках». Изменить ситуацию удалось известному российскому антрепренеру князю А. Церетели, получившему материальную помощь (несколько миллионов франков) от артистки Императорских театров известной певицы М. Кузнецовой и ее супруга – племянника композитора Ж. Массне. «Парижская частная опера» («Русская частная опера») – предприятие А. Церетели – открыла сезон 27 января 1929 г. на одной из лучших театральных площадок Парижа – в театре Елисейских полей.

<sup>3</sup> Здесь и далее сохраняется написание оригинала.

Сезон начали четырьмя знаменитыми русскими операми: «Князь Игорь» А. Бородина, «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова. Постановки были сделаны с большим художественным размахом: декорации и костюмы изготовили по эскизам и личным указаниям художников, уже работавших над этими операми в Императорских театрах – академиков И. Билибина и К. Коровина, художников А. Щекатихиной<sup>4</sup> и А. Коровина-сына [4].

Деятельность оперной труппы А. Церетели имела важное значение для харбинцев. В определенном смысле это был пример творческой активности, несгибаемости духа деятелей отечественного искусства, поэтому предметом внимания становились все события, свидетельствующие об укреплении позиций оперной труппы А. Церетели в зарубежном искусстве и признании ее мастерства. В октябре 1929 г., например, труппа «Русской частной оперы» отправилась на гастроли в Южную Америку, и в газете «Заря» опубликовали письмо участницы поездки артистки В. Ботовой. Написанное в традициях путевых заметок, оно запечатлело красочные подробности океанской поездки, включая ритуал для новичков, пересекающих экватор, и эмоциональные переживания участников гастролей [5].

С конца декабря 1929 г. «Русская частная опера» осуществляет несколько знаковых постановок: «Князь Игорь» А. Бородина с Ф. Шаляпиным в главной партии на открытии зимнего сезона 1929/30 г., «Царская невеста» и «Садко» Н. Римского-Корсакова, балет «Петрушка» И. Стравинского<sup>5</sup> [6]. Особое значение приобрели постановки опер М. Глинки – пресса настойчиво подчеркивала их классический статус для русского искусства.

Парижские постановки отечественных опер, составлявших лучшие достижения русского оперного стиля, были тем более важны, что в послереволюционной России действовали «идеологические» запреты. Оперу «Жизнь за царя» ставили в столичных и провинциальных театрах по всей империи. После Февральской революции она была повсеместно запрещена как произведение контрреволюционное по сюжету. Большевистское правительство запретило и само название оперы. В Париже опера исполнена 31 декабря 1928 г. в театре «Трокадеро» в концертном варианте, спустя почти 12 лет после октябрьских событий.

Как писал корреспондент, «только в музыке <...> русские чувствовали так четко и ярко нарисованную композитором все нарастающую и нарастающую мощь России...», поэтому весь театр как один человек стоя приветствовал финал оперы, в том числе присутствовавший на премьере знаменитый русский композитор А. Глазунов [7].

Профессиональная парижская постановка «Жизни за царя» М. Глинки для харбинцев стала стимулом и своеобразной целевой установкой. Часто исполняемая на Дальнем Востоке до революции, после 1918 г. в регионе она больше не ставилась. В Харбине, к тому же, эта опера

**4** Александра Васильевна Щекатихина-Потоцкая (1892–1967) – русская и советская художница, график, мастер росписи по фарфору. В 1923 году вышла замуж за художника И. Билибина, до 1936 г. жила и работала с ним в Египте и во Франции.

**5** Балет был поставлен при участии одного из директоров «Русской частной оперы» В. Воскресенским, пользовавшимся псевдонимом Полковник де Базиль.

никогда не звучала целиком. Однако значение «Жизни за царя» для русской культуры харбинцы очень хорошо осознавали. Невозможность осуществить профессиональную постановку компенсировали любительские спектакли. Так, еще в 1926 г. опера М. Глинки была исполнена в Харбине участниками театральной секции русского студенческого общества в театре «Весь мир». Как писал корреспондент «Зари», подходить к этому спектаклю с приемами обычной театральной критики не представлялось возможным, поскольку на сцене не было ни одного профессионального артиста. Тем не менее продолжительная работа студенческой молодежи над постановкой дала хорошие результаты, что особенно было заметно по звучанию большого хора и музыкальным исполнениям отдельных партий. Спектакль повторили дважды с полным аншлагом, но многие так и не смогли на него попасть [8]. Постановки оперы «Жизнь за царя» возобновились в Харбине с 1933 г. и осуществлялись почти ежегодно до середины 1940-х гг.

Вторая знаковая премьера труппы А. Церетели, которую пресса определила как исключительную заслугу антрепренера в деле ознакомления Запада с творчеством родоначальника русской музыки М. Глинки, – опера «Руслан и Людмила». Постановку осуществил Н. Евреинов. Свое понимание пушкинской поэмы он предварительно изложил в обширной аргументированной статье «“Руслан и Людмила” – солнечный миф» в парижском журнале «Мир и искусство». Юношескую сказку А. Пушкина режиссер трактовал как древний миф о Природе и Солнце, о годовом круговороте. Руслан олицетворял Солнце, которое отправлялось на край света «отвоевывать там свою милую (“людям милую” Природу!), но не в силах пробудить ее, пока не вернется весна и не начнется сызнова годовой круговорот». Похитителем была Зима – Черномор, Природу (Лето) олицетворяла Людмила [9]. Режиссерская концепция Н. Евреинова подчеркивала почвенность сюжета пушкинской сказки и ее музыкального воплощения.

Пресса освещала посещение русских оперных постановок в Париже выдающимися деятелями отечественной художественной культуры – композиторами, художниками, музыкантами-исполнителями, среди которых особое внимание привлекал Ф. Шаляпин.

Для русской эмиграции он был фигурой символической, с его именем связывали наивысшие достижения отечественного музыкально-театрального искусства. Жизнь и творчество кумира привлекали пристальное внимание соотечественников за рубежом. Это был второй вектор музыкально-театральной жизни российской эмиграции, направленный на сохранение ценностных аспектов отечественного музыкально-театрального искусства и исполнительства.

Начиная с 1928 г. на страницах харбинской газеты «Заря» ежегодно появлялись обширные публикации о Ф. Шаляпине. Одна из первых – о триумфе певца в Берлине имела подзаголовок «“Борис Годунов” – “по-мариински”» и сообщала о восторженных дифирамбах германской и русской прессы величайшему артисту современности. Российские корреспонденты, в свою очередь, писали, что в неподражаемом тембре Ф. Шаляпина для пребывающих



Фото 1. Газета «Заря». 1930. № 315. 16 ноября.

Подпись под фото: «На воспроизведённой фотографии, переданной Ф. И. Шаляпиным через парижского представителя нашей газеты для «Зари», написано: «Ты взойдѣшь, моя «Заря». Жизнь за Царя. Глинка.

Ф. Шаляпин из Парижа» / Newspaper «Zarya» [“The Dawn”]. 1930. November 16.

Photo caption: “On the reproduced photograph, transmitted by F. I. Chaliapin through the Parisian representative of our newspaper for “Zarya”, it is written: “You will rise my “The Dawn” [“Zarya”]. Life for the Tsar. Glinka. F. Chaliapin from Paris”

на чужбине воплощается представление о дорогой родине [10]. Большой популярностью пользовались интервью и беседы с Ф. Шаляпиным, которые записывались специально для читателей в Китае, в них великий артист рассуждал о состоянии современного оперного исполнительства, о своем творческом кредо, о возможностях современного кинематографа в деле новаторского прочтения многих знаменитых опер [11].

В интервью 1929 г. Шаляпин рассказал о том, что сочинения русских авторов он исполняет исключительно по-русски без перевода. Это была его принципиальная позиция. В то же время ему хотелось донести до иностранной публики смысл и содержание исполняемых произведений. Поэтому для концертов он придумал особый вид печатной программы, где помещал тексты произведений в переводе на европейские языки.

Заслуживают внимания высказывания артиста о национальной музыке, раскрывающие отчасти его исполнительское кредо: «Национальной музыки в узком смысле этого слова нет: есть музыка плохая и есть музыка хорошая, <...> нельзя также и утверж-

дать, что музыка – интернациональна. <...> Композитор, который пишет свое музыкальное произведение, переживает свое творчество душой, он пишет от души. А ведь душа-то у него не интернациональна, ведь сны-то он видит на своем родном языке!..» [11] (фото 1).

Мнение Ф. Шаляпина о состоянии современного зарубежного театра и сегодня может считаться актуальным и наднациональным. В далеком 1930 г. великий артист говорит о переполненности современного театра бездарными людьми, одна часть из которых ищет в этом театре веселого заработка, другая – демонстрирует у рампы свои формы, чтобы легче выйти замуж. Но есть и те, кто любят театр, «и от любви к нему ночей не спят. Но... искусство-то их не любит!.. Да, современный театр запрудили бездарности. <...> Все они мало знают, все они мало учились, а если и учились, то часто у людей вовсе не знающих» [12].

Подлинный всплеск общенародного обожания вызвал приезд Ф. Шаляпина на гастроли вначале в Шанхай, а затем в Харбин в 1936 г. С конца января 1936 г. газета «Заря» целые развороты посвящала великому соотечественнику, начиная с его приезда в Токио, затем – в Дайрен<sup>6</sup>. Пресса освещала буквально каждый день пребывания Ф. Шаляпина. В Харбине концерты начались несколько позднее обещанных дат из-за простуды артиста. В газете «Заря» появлялись ежедневные бюллетени о состоянии его здоровья. В том числе на страницах периодики стали доступны мемуары самого Ф. Шаляпина и о Шаляпине, были опубликованы редкие снимки членов семьи певца, его дружеские шаржи на знаменитых итальянских коллег (фото 2). Фотоснимки запечатлели и последние часы пребывания Ф. Шаляпина на вокзале Харбина (фото 3).

Прошло чуть более двух лет, и страницы «Зари» вновь заполнило имя Ф. Шаляпина, на этот раз – в связи с его кончиной. Траур охватил все круги русской эмиграции. Корреспондент «Зари» писал: «...только теперь перед этой новой эмигрантской могилой мы вдруг с поразительной ясностью ощущаем все огромное значение его в истории русской культуры и всю безмерную тяжесть понесенной нами, невознагражденной потери. <...> Один он содействовал популяризации искусства и русской культуры больше, чем сотни томов научных сочинений» [13]. Концерты Ф. Шаляпина в Харбине были его последними выступлениями перед соотечественниками.

Театральная общественность в Харбине и Шанхае всеми возможными путями поддерживала связи с коллегами на советской территории. Посредством личной переписки, нечастых приездов специалистов из СССР осуществлялось общение с театральной Москвой и Ленинградом, передавались сведения о судьбах бывших коллег, вернувшихся в советскую Россию, о событиях театральных сезонов в столицах.

Большой интерес вызывает процесс становления советского музыкального театра, особенно в репертуарной



**Карандашная шутка Ф. И. Шаляпина — карикатурный портрет Карузо...**

Фото 2. Газета «Заря». 1936. № 62 (8 марта). Подпись под фото: «Карандашная шутка Ф. И. Шаляпина – карикатурный портрет Карузо...» / Newspaper «Zarya». 1936. March 8. Photo caption: «Pencil joke by F. I. Chaliapin – a caricature portrait of Carruso...»

<sup>6</sup> Дайрен – бывшее японское название современного китайского города Далянь на Квантунском полуострове, где с конца XIX в. находилась база Тихоокеанского флота Российской империи. Историческое русское название – Дальний. В состав его территории входил район Льюшуньюку с крепостью Порт-Артур.





Фото 3. Газета «Заря». 1936. № 78 (24 марта). Подпись под фото: «Ф. И. Шаляпин на пути от авто до парадных комнат вокзала» / Newspaper "Zarya". 1936. March 24. Photo caption: "F. I. Chaliapin on the way from the car to the front room"

судом. Однако попытки приспособить оперу к обстоятельствам времени начались задолго до этого. Публикация в газете «Заря» за 1923 г. запечатлела попытку исполнения в Харбине оперы «Жизнь за царя» с теми «поправками», которые пытались внести в оперу советские театры. Постановку инициировал председатель харбинского губернского отделения профессионального союза работников искусств (Рабис) М. Грицай, получив при этом одобрение советского полпреда и поддержку советской части дирекции КВЖД, поскольку от нее зависело финансирование оперного сезона. М. Грицай предложил сделать купюры, очевидно, в соответствии с тем, как их стали делать в РСФСР. По этому поводу корреспондент «Зари» писал: «В советской России применяют к "Жизни за царя" не только "купюры", но и угодливые перефразировки. <...> Но что касается советизированного "Сусанина", то вопреки анонсам Грицай мы утверждаем, что он не пойдет на харбинской сцене» [14]. Харбинцам пришлось ждать 10 лет, прежде чем опера была вновь поставлена в театре Железнодорожного собрания (Желсоб), но ожидания были не напрасны – «Жизнь за царя» исполнили целиком в оригинальной авторской редакции.

В 1927 году корреспондент «Зари» пишет об упадке театрального дела в РСФСР. Большинство театров пустовало, несмотря на невероятные скидки

его части: новые советские произведения и традиции еще не появились и не сложились, а к дореволюционному наследию отношение было крайне неоднозначным. Изучение материалов харбинской периодики позволило увидеть, как за процессом становления советского музыкального театра наблюдали по другую сторону советской границы, как русская театральная общественность в эмиграции реагировала на советские «редакции» признанных отечественных опер, а также на появление музыкально-театральных сочинений советских авторов. Противопоставление и сравнение «своего» как исконного, подлинного искусства и «чужого» – советского – было третьим вектором в деле сохранения традиций дореволюционного музыкального театра.

Одной из первых в советской России подверглась изменениям опера М. Глинки «Жизнь за царя» – «Иван Сусанин» в советском варианте. Как известно, первая официальная «советская» редакция оперы была осуществлена в 1939 г. поэтом С. Городецким и дирижером С. Само-

на билеты. Репертуар сохранялся старый, революции никакой не наблюдалось, в связи с чем антрепренеры заявляли: «Нельзя ударяться в крайность и впадать в истерику отрицания художественных произведений дореволюционной эпохи», поэтому «нужно ставить тот репертуар, который делает сборы, хотя и не выдержан идеологически» [15].

В Харбине ситуация в музыкальном театре также складывалась непростая, но по иным причинам: с 1929 г. советская часть правления КВЖД уменьшила субсидирование оперы<sup>7</sup> и пыталась влиять на репертуарную политику. Постоянный корреспондент «Зари» Гр. Сатовский-Ржевский недвусмысленно писал в своей публикации: поскольку в СССР все еще не удалось создать пролетарской оперы, советское правление КВЖД не может за границей бороться за пролетарское и классовое искусство, как у себя дома. В качестве примера была упомянута постановка «Сказание о невидимом граде Китеже», вызвавшая нарекание советского управляющего в администрации дороги как не способствующая искоренению религиозного сознания в массах. Подобная позиция, по мнению корреспондента, наносила ущерб русскому искусству в Харбине, что было крайне недальновидно, учитывая международный характер населения города: «...в переживаемую эпоху русское искусство выполняет за-границею функции подлинного нашего национального представительства, везде, где звучит русская музыка, или развертывается пластика движения русского балета, иностранцы продолжают сохранять уважение к нашей национальной культуре» [17].

В 1930 году в Москве поставили одну из первых советских опер «Загмук». Музыка была написана композитором А. Крейном, известным в Харбине. Постановку осуществил главный режиссер Художественной ассоциации драмы и оперетты (ХАДО) Н. Смолич, знакомый харбинцам по сезону 1924/25 г. Усилиями режиссуры восстанию рабов в Ассири-Вавилонии трехтысячелетней давности был придан злободневный характер. Таким образом, по заявлению «Правды», А. Крейн и Н. Смолич дали Москве «чисто-советскую оперу». Н. Смоличу поставили в заслугу, что вместе с ассирийскими рабами он освободил и «рабов» Большого театра – хористов, проявивших себя как настоящие артисты. Социальная «закваска» оперы была с восторгом встречена советскими рецензентами, и Большому театру рекомендовали вообще перейти на новый репертуар. А пока там «по-прежнему идут “Пиковая Дама”, “Онегин” и “Годунов”» [18].

В феврале 1933 г. на страницах газеты «Заря» появляется статья под названием «Как калечат оперы на советских подмостках», в которой корреспондент сообщил о систематических «проработках» репертуара в советских оперных театрах. В результате изгнанию подверглись не только популярные оперы П. Чайковского, А. Даргомыжского, но и кассовые зарубежные произведения. Осознав, что чрезмерные «проработки» невероятно обеднили репертуар, решено было исправить «перегибы» в репертуарной политике, подвергнув, однако, буржуазных

<sup>7</sup> Динамика постановочной деятельности в музыкальном театре Харбина в 1920 – 1930-х гг. прослежена автором в статье: [16].

авторов соответствующей «идейной переработке». В «Тоске» придумали новую фабулу, «подогнав под музыку Пуччини невероятнейшую галиматью из русской революции» [19]. В «Фаусте» в постановке В. Лосского Мефистофель, когда Валентин и ландскнехты грозили ему крестом, смеялся адским смехом, всячески подчеркивая, что крест его несколько не пугает, а в сцене у Маргариты он злобно плевал в священный сосуд и отбрасывал его ногой. На очереди у советских театральных вандалов, предрекал корреспондент, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» [19].

Своеобразным ответом эмиграции на подобный вандализм в отношении дореволюционного наследия стало усиленное культивирование национального репертуара в музыкальных театрах Харбина и Шанхая в начале и особенно со второй половины 1930-х гг. Каждая постановка русской оперы получила массивное освещение прессы – накануне, в день и после премьеры.

В марте 1930 г. в Желсобе осуществили постановку «Бориса Годунова» М. Мусоргского. В «Заре» писали, что, несмотря на удаленность оперы от заграничных образцов оперного стиля, именно ее ставят в Европе с шумным успехом [20]. Сезон 1932/33 г. был особенно богат событиями в музыкальной культуре Маньчжурии: возобновились симфонические концерты, поставили редкую оперу П. Чайковского «Опричник» и в феврале осуществили постановку оперы М. Глинки «Жизнь за царя» целиком (спустя 15 лет, о чем упоминалось выше). Один из авторов «Зари» считал, что столь длительное отсутствие этой оперы в Харбине было связано с желанием харбинцев слепо следовать веяниям советских театров, изгнавших шедевр М. Глинки со своих подмостков. Однако Харбин постепенно стал «раскрепощаться от ненужных влияний»<sup>8</sup> [21]. Постоянный автор «Зари» Гр. Сатовский-Ржевский, привлекая внимание к этому спектаклю, подчеркивал исключительное положение оперы в духовной культуре России: «Слишком крупную роль сыграл этот оригинальный музыкально-драматический шедевр в деле формирования и развития художественного вкуса и нравственных идеалов целых поколений русских людей» [22]. При этом подчеркивалось нравственно-целительное и оздоравливающее значение оперы для эмигрантской молодежи в дни переживаемой духовной депрессии [22]. В завершение сезона поставили оперу А. Бородина «Князь Игорь» – одну из самых популярных и «капитальных» русских опер.

Для ее постановки был увеличен до 40 человек оркестр и до 60 человек – хор [23]. Слова арии Игоря – «О, дайте, дайте мне свободу, я свой позор сумею искупить...» – для харбинцев приобрели особый смысл. Корреспондент писал, что они символичны для россиян в изгнании: и они на чужой земле мечтают о своем реванше, а в образе Галицкого усматривался прототип «нынешних властителей» прежней родины [24].

Критическое отношение к советскому влиянию в том числе затронуло сферу оперетты. Несмотря на это, с 1934 г. в репертуарной афише харбинских и шанхайских

**8** Советское влияние на музыкально-театральную жизнь в Маньчжурии значительно утратило силу еще и в связи с начавшимися с 1933 г. настойчивыми консультациями и переговорами по поводу уступки Маньчжоу-Го (а фактически – Японии) прав СССР в отношении КВЖД.

опереточных театров появляются произведения современных советских композиторов. В сезоне 1933/34 г. труппа музыкальной комедии Желсоба поставила оперетту «Чёрный амулет» Н. Стрельникова, шедшую затем с большим успехом. В информационной заметке газеты «Заря» отмечалось: «Музыка Стрельникова отличается разнообразием и красотой мелодий» [25]. На месяц раньше – в январе 1934 г. в Желсобе состоялась премьера другой оперетты Н. Стрельникова – «Холопка». Негодованию критиков не было предела. Возмутил сюжет, где советские авторы одновременно смешали порки и продажу крестьян, деспотизм вельмож, обманные свадьбы. Шлейф обвинений в советских крайностях (все, что было в прошлом, – царский произвол) тянулся за опереттой до начала следующего сезона. Перед его открытием в «Заре» писали, что послушный композитор Стрельников добросовестно выполнил социальный заказ: все представители «старого прижима» поданы в лубочном стиле и безбожно шаржированы [26]. Политическая подоплека сюжета рикошетом отразилась на оценке музыки. В газете писали, что с музыкальной стороны «Холопка» не представляет никакой ценности, что композитор «натаскал» ее из разных мест и отыгрался на количестве. И резюмировали: другая советская музыкальная комедия – «Чёрный амулет», к примеру, в музыкальном отношении безмерно сильнее [27]. При этом обе оперетты шли с аншлагом.

Парадоксальность ситуации в противопоставлении «своего» и «чужого» (чуждого, в данном случае) искусства заключалась и в продолжающихся связях с советской опереттой, новые сочинения отечественных советских авторов различными путями по-прежнему доставлялись в Китай. Видимо, в этом было, с одной стороны, стремление расширить репертуар современными произведениями (пускай и советскими), а с другой – проявлялась скрытая ностальгия по утраченной родине. Так в марте 1934 г. анонсировали еще одну советскую оперетту – «Людовик ...надцатый», определенную прессой как «первая пьеса репертуара труппы текущего сезона из советского быта». Автор – композитор Ю. Сахновский, как отмечал рецензент, сохранил в ее музыке мелодичность, свойственную русским композиторам [28]. В начале следующего сезона 1934/35 г. труппа музкомедии Желсоба ставит последнюю новинку советских театров – оперетту «Аэлита» по роману А. Толстого в инсценировке Симбирцева и с музыкой молодого советского композитора Е. Петунина, принадлежащего, по определению «Зари», «к стрельниковской группе» [29].

К середине 1930-х гг. на оперные сцены Харбина снова стали возвращаться лучшие произведения дореволюционного музыкального театра. В начале оперного сезона 1933/34 г. состоялась премьера «Садко» Н. Римского-Корсакова, одного из лучших творений композитора, по поводу которого написали в газете «Заря»: «Каким благоуханным русским прошлым повеет от образов, созданных волшебной сказкой» [30].

Одновременно с середины 1930-х гг. в Маньчжурии появляются объединения и общественные организации, так или иначе связанные с деятельностью эмигрантской художественной интеллигенции. Их цели были направлены на сохранение национальных культурных ценностей, в том числе и в области



В публикациях газеты «Заря» начала 1940-х гг. по поводу деятельности музыкального театра в Маньчжурии уже нет того острого политического контекста, который был характерен ранее. Перед русской диаспорой в Китае встала новая существенная задача: выросло второе поколение эмиграции. Молодежь не помнила своей исторической родины либо никогда ее не видела. Вместе с русским языком им необходимо было привить любовь и понимание национальной культуры и искусства. В музыкально-театральных постановках стали принимать участие молодые исполнители, получившие профессиональное музыкальное образование уже в Маньчжурии. Немаловажное значение имел тот факт, что передачу национальных исполнительских традиций осуществляли российские музыканты-педагоги, получившие образование в консерваториях Москвы и Санкт-Петербурга и сумевшие с успехом зарекомендовать себя на сценических подмостках Харбина и Шанхая.

В периодике читателей вновь напоминали об истории создания и о значении для русской культуры опер корифеев национального искусства – М. Глинки, А. Бородина, П. Чайковского. Обращаясь к молодежи по поводу постановки в Желсобе оперы «Евгений Онегин» в сезоне 1941/42 г., корреспондент «Зари» писал, что это редкая возможность услышать сразу двух корифеев отечественной культуры – мелодии П. Чайковского и текст А. Пушкина [33]. Одновременно молодым музыкантам напоминали имена известных артистов, прославившихся в исполнении ведущих партий: «С оперой этой связаны имена Тартакова и Яковлева – лучших Онегиных русской сцены; Собинова, создавшего непревзойденный тип Ленского, которому следовали потом почти все исполнители этой роли. Кто из великих корифеев русской оперы не пробовал свои силы в главных партиях этой оперы?» [34].

События Великой Отечественной войны примирили бывших соотечественников по обе стороны границы. Ушли в прошлое противопоставления «той» земли и «этой». Для дальневосточной русской эмиграции определились самые главные ценности отечественной культуры и отечественного музыкального театра – музыкально-драматические произведения выдающихся представителей национальной композиторской школы, выдержавшие испытание временем, имена и традиции корифеев национального исполнительского искусства и молодое поколение слушателей и исполнителей, которым необходимо было передать это национальное достояние с максимальной полнотой.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыловская И. И. Украинские антрепризы и музыкальный театр Дальнего Востока в 1900–1905 гг. // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 149–164.
2. Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке и в Маньчжурии в 1900–1905 гг.: основные тенденции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.
3. Крыловская И. И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 8–46.
4. Покровский Н. Русская опера в Париже // Заря. 1929. № 1 (1 января). С. 16.
5. Ботова В. Русская опера на океане // Заря. 1929. № 273 (11 октября). С. 7.

6. Покровский Н. Царская невеста и Петрушка. Премьера «Русской оперы» в Париже // Заря. 1930. № 350 (21 декабря). С. 3.
7. Покровский Н. «Жизнь за царя» // Заря. 1929. № 25 (30 января). С. 4.
8. «Жизнь за царя» // Заря. 1926. № 99 (14 апреля). С. 3.
9. Покровский Н. «Руслан и Людмила» // Заря. 1930. № 161 (15 июня). С. 7.
10. Триумф Шаляпина // Заря. 1928. № 148 (3 июня). С. 3.
11. Покровский Н. Ф. И. Шаляпин о искусстве, опере будущего и своих планах. Парижская беседа для «Зари» // Заря. 1929. № 152 (9 июня). С. 3.
12. Покровский Н. У Шаляпина и о Шаляпине. Парижская беседа для «Зари» // Заря. 1930. № 315 (16 ноября). С. 3.
13. Умер Шаляпин // Заря. 1938. № 98 (14 апреля). С. 1.
14. Оперный дебют Грица // Заря. 1923. № 61 (17 марта). С. 3.
15. Пильский П. Театр в советской России // Заря. 1927. № 86 (3 апреля). С. 3.
16. Крыловская И. И. Музыкально-театральная жизнь Харбина с 1920 и до начала 1930-х гг.: по материалам харбинской периодики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 8–27.
17. Сатовский-Ржевский Г. Не меломан о музыке // Заря. 1929. № 36 (10 февраля). С. 3.
18. С. Кр. Оперная новинка Москвы. Детище харбинских знакомцев // Заря. 1930. № 174 (28 июня). С. 3.
19. А. Г. Как калечат оперы на советских подмостках // Заря. 1933. № 45 (17 февраля). С. 4.
20. «Борис Годунов» // Заря. 1932. № 66 (8 марта). С. 7.
21. А. З. «Жизнь за царя» // Заря. 1933. № 43 (15 февраля). С. 4.
22. Сатовский-Ржевский Г. «Жизнь за Царя» // Заря. 1933. № 40 (12 февраля). С. 2.
23. А. Г. «Князь Игорь» в Желсобе. Завтра закрытие сезона // Заря. 1933. № 110 (24 апреля). С. 4.
24. Г-н А. «Князь Игорь» – опера-символ // Заря. 1933. № 114 (30 апреля). С. 9.
25. «Черный амулет» в «Капитоле» // Заря. 1934. № 40 (13 февраля). С. 7.
26. А. Г. На советский аршин. «Холопка» на сцене Желсоба // Заря. 1934. № 17. 21 января. С. 10.
27. Открытие оперетты // Заря. 1934. № 294. 29 октября. С. 4.
28. «Людовик ...надцатый» – в Желсобе // Заря. 1934. № 69 (14 марта). С. 7.
29. В Желсобе премьера – «Аэлита» // Заря. 1934. № 313 (17 ноября). С. 7.
30. «Садко – богатый гость». Сегодня оперная премьера // Заря. 1933. № 350 (23 декабря). С. 7.
31. М. Ш. «Жизнь за царя» – первая русская оперная премьера // Заря. 1935. № 191 (19 июля). С. 7.
32. Г. Сегодня – «Жизнь за Царя» // Заря. 1935. № 199 (27 июля). С. 4.
33. «Евгений Онегин» – 19 января // Заря. 1942. № 7 (11 января). С. 7.
34. Савский Г. «Евгений Онегин» // Заря. 1942. № 90 (9 апреля). С. 5.

## REFERENCES

1. Krylovskaya I. I. *Ukrainskie antreprizy i muzykal'nyj teatr Dal'nego Vostoka v 1900–1905 gg.* [Ukrainian enterprises and musical theatre of the Far East in 1900–1905. Ukrainian enterprises and musical theatre of the Far East in 1900–1905]. *Sphere of culture*. 2020, no. 2 (2), pp. 149–164.
2. Krylovskaya I. I. *Operetta na Dal'nem Vostoke i v Man'chzhurii v 1900–1905 gg.: osnovnye tendencii* [Operetta in the Far East and Manchuria in 1900–1905: Main Trends Operetta in the Far East and Manchuria in 1900–1905: Main Trends]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 4, pp. 19–45.
3. Krylovskaya I. I. *Opera na dal'nevostochnyh rubezhah Rossijskoj imperii v 1900–1905 gg.* [Opera on the Far Eastern Frontiers of the Russian Empire in 1900–1905]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 8–46.
4. Pokrovskiy N. *Russkaya opera v Parizhe* [Russian opera in Paris]. *Zarya*. 1929, no. 1. 1<sup>st</sup> January. P. 16.
5. Botova V. *Russkaya opera na okeane* [Russian opera on the ocean]. *Zarya*. 1929, no. 273. 11<sup>th</sup> October. P. 7.
6. Pokrovskiy N. *Carskaya nevesta i Petrushka. Prem'era "Russkoj opery" v Parizhe* [The Tsar's Bride and Petrushka. Premiere of the Russian Opera in Paris]. *Zarya*. 1930, no. 350. 21<sup>st</sup> December. P. 3.
7. Pokrovskiy N. *"Zhizn' za tsarya"* ["Life for the King"]. *Zarya*. 1929, no. 25. 30<sup>th</sup> January. P. 4.
8. *"Zhizn' za tsarya"* ["Life for the King"]. *Zarya*. 1926, no. 99. 14<sup>th</sup> April. P. 3.

9. Pokrovskiy N. "Ruslan i Lyudmila" ["Ruslan and Ludmila"]. *Zarya*. 1930, no. 161. 15<sup>th</sup> June. P. 7.
10. *Triumf Chaliapina* [Triumph of Chaliapin]. *Zarya*. 1928, no. 148. 3<sup>rd</sup> June. P. 3.
11. Pokrovskiy N. F. I. *Chaliapin o iskusstve, opere budushchago i svoih planah. Parizhskaya beseda dlya "Zari"* [Chaliapin about art, opera of the future and his plans. Parisian conversation for Zarya]. *Zarya*. 1929, no. 152. 9<sup>th</sup> June. P. 3.
12. Pokrovskiy N. U *Spalyapina i o Shalyapine. Parizhskaya beseda dlya "Zari"* [In Chaliapin and about Chaliapin. Parisian conversation for Zarya]. *Zarya*. 1930, no. 315. 16<sup>th</sup> november. P. 3.
13. *Umer Chaliapin* [Chaliapin died]. *Zarya*. 1938, no. 98. 14<sup>th</sup> Apryl. P. 1.
14. *Opernyy debyut Gritsaya* [Gritsai's operatic debut]. *Zarya*. 1923, no. 61. 17<sup>th</sup> March. P. 3.
15. Pilskiy P. *Teatr v sovetsoj Rossii* [Theatre in Soviet Russia]. *Zarya*. 1927, no. 86. 3<sup>rd</sup> Apryl. P. 3.
16. Krylovskaya I. I. *Muzikal'no-teatral'naya zhizn' Harbina s 1920 i do nachala 1930-h gg.: po materialam harbinskoj periodiki* [Musical and theatrical life of Harbin from 1920 to the early 1930s: based on materials from Harbin periodicals]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 8–27.
17. Satovskiy-Rzhevskiy G. *Ne meloman o muzyke* [Not a music lover]. *Zarya*. 1929, no. 36. 10<sup>th</sup> February. P. 3.
18. S. Kr. *Opernaya novinka Moskvj. Detishche harbinskih znakomcev* [Opera novelty of Moscow. The brainchild of Harbin acquaintances Opera novelty of Moscow. The brainchild of Harbin acquaintances]. *Zarya*. 1930, no. 174. 28<sup>th</sup> June. P. 3.
19. A. G. *Kak kalechat operj na sovetsojkh podmostkah* [How operas are crippled on the Soviet stage]. *Zarya*. 1933, no. 45. 17<sup>th</sup> February. P. 4.
20. "Boris Godunov" ["Boris Godunov"]. *Zarya*. 1932, no. 66. 8<sup>th</sup> March. P. 7.
21. A. Z. "Zhizn' za tsarya" ["Life for the King"]. *Zarya*. 1933, no. 43. 15<sup>th</sup> February. P. 4.
22. Satovskiy-Rzhevskiy G. "Zhizn' za tsarya" ["Life for the King"]. *Zarya*. 1933, no. 40. 12<sup>th</sup> February. P. 2.
23. A. G. "Knyaz' Igor" v Zhelsobe. *Zavtra zakrytie sezona* ["Prince Igor" in Zhelsob. Season closes tomorrow]. *Zarya*. 1933, no. 110. 24<sup>th</sup> Apryl. P. 4.
24. G-n A. "Knyaz' Igor" – opera-simvol ["Prince Igor" – opera-symbol]. *Zarya*. 1933, no. 114. 30<sup>th</sup> Apryl. P. 9.
25. "Chernyj amulet" v "Kapitole" ["Black Amulet" in "Capitol"]. *Zarya*. 1934, no. 40. 13<sup>th</sup> February. P. 7.
26. A. G. *Na sovetsoj arshin. "Holojпка" na scene Zhelsoba* [On the Soviet arshin. "Kholopka" on the stage of Zhelsob]. *Zarya*. 1934, no. 17. 21<sup>st</sup> January. P. 10.
27. *Otkrytie operetty* [Operetta opening]. *Zarya*. 1934, no. 294. 29<sup>th</sup> October. P. 4.
28. "Lyudovik... nadcatyj" – v Zhelsobe ["Louis... the eleventh" – in Zhelsob]. *Zarya*. 1934, no. 69. 14<sup>th</sup> March. P. 7.
29. *V Zhelsobe prem'era – "Aelita"* [Premiere in Zhelsob – "Aelita"]. *Zarya*. 1934, no. 313. 17<sup>th</sup> November. P. 7.
30. "Sadko – bogatyj gost". *Segodnya opernaya prem'era* ["Sadko is a rich guest." Opera premiere today]. *Zarya*. 1933, no. 350. 23<sup>rd</sup> December. P. 7.
31. M. Sh. "Zhizn' za tsarya" – pervaya russkaya opernaya prem'era ["Life for the King" – the first Russian opera premiere]. *Zarya*. 1935, no. 191. 19<sup>th</sup> July. P. 7.
32. G. *Segodnya – "Zhizn' za tsarya"* [Today – "Life for the King"]. *Zarya*. 1935, no. 199. 27<sup>th</sup> July. P. 4.
33. "Eugene Onegin" – 19 yanvarya ["Eugene Onegin" – January 19]. *Zarya*. 1942, no. 7. 11<sup>th</sup> January. P. 7.
34. Savskiy G. "Eugene Onegin" ["Eugene Onegin"]. *Zarya*. 1942, no. 90. 9<sup>th</sup> Apryl. P. 5.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична – кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

#### ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya – Cand. Sc in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423



Статья поступила в редакцию: 26.10.2022

Отредактирована: 28.10.2022

Принята к публикации: 30.10.2022

Received: 26.10.2022

Revised: 28.10.2022

Accepted: 30.10.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Традиции отечественного музыкального театра в культуре русской эмиграции на Дальнем Востоке // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26

#### FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Russian musical theatre traditions within the Russian emigration culture of the Far East. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-10-26