



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальное краеведение

Научная статья

УДК 792.56

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

Театр оперетты на Дальнем Востоке в период между двумя войнами (1906–1914)

Изабелла Ильинична Крыловская

Детская школа искусств № 2,

г. Артём, Приморский край, Россия,

belcanto@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1112-4423>

Аннотация. Автор выделяет период в истории дореволюционного театра оперетты на Дальнем Востоке, охватывающий годы между двумя войнами – Русско-японской и Первой мировой – и характеризующийся интенсивным развитием данной сферы. В этом процессе находят отражение как внутренние, так и общероссийские тенденции. Это проявляется в наполнении репертуара базовыми произведениями, включении оперетт современных зарубежных и отечественных композиторов. Распространившиеся в регионе театры миниатюр обусловили появление в программах антреприз одноактных спектаклей, а также «укороченных» вариантов классических и венских оперетт. Среди региональных традиций музыкального театра наблюдаются «конкурсные» постановки и использование вставных номеров, мультикультурный характер оперетты. При сравнении с динамикой функционирования театра оперетты в центральных и южных провинциях страны формируется вывод о лидировании окраинных территорий в данной сфере. Города Дальнего Востока Харбин, Хабаровск и Владивосток расширяют географический ареал активности театра оперетты на отдалённых имперских территориях.

Ключевые слова: театр оперетты в России, театр миниатюр, авторы отечественных оперетт, неовенская оперетта

Для цитирования: Крыловская И. И. Театр оперетты на Дальнем Востоке в период между двумя войнами (1906–1914) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 120–132. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

Area Studies in Music

Original article

Operetta Theater in the Far East in the Period between Two Wars (1906–1914)

Izabella I. Krylovskaya

Children's Art School No. 2,

Artyom, Primorsky Krai, Russia,

belcanto@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1112-4423>

Abstract. The author highlights the period of the pre-revolutionary operetta theater in the Far East, spanning the years between two Wars – the Russo-Japanese War and World War I, characterized by an intensive development of the given sphere. Both the inner and the overall Russian tendencies find reflection in this process. This is revealed in forming the repertoire with the fundamental musical compositions, including operettas by contemporary composers from Russia and from other countries. The cameo theaters which spread in the region at that time stipulated the appearance of one-act performances, as well as “shortened” versions of classical and Viennese operettas in the programs of the non-repertory theaters. Among the regional traditions of musical theater, we can observe “competitional” productions and incorporation of inserted numbers, which enhance the multicultural character of operetta. When comparing the dynamics of the functioning of the operetta theater in the country’s central and southern provinces, the conclusion is formed about the leadership of the peripheral territories in this sphere. The cities of the Far East, Harbin, Khabarovsk and Vladivostok broadened the geographical areas of activity of the operetta theater in the remote territories of the Russian Empire.

Keywords: operetta theater in Russia, cameo theater, composers of Russian operettas, Neo-Viennese operetta

For citation: Krylovskaya I. I. Operetta Theater in the Far East in the Period between Two Wars (1906–1914). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 120–132. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.120-132

Театр оперетты как одна из сфер дореволюционного музыкального театра Дальнего Востока после окончания Русско-японской войны вступил в фазу интенсивного развития. Этот процесс, начавшийся в 1906 году, продлился до сентября 1914-го, когда завершился летний театральный сезон и уже полтора месяца шла Первая мировая

война. Вопросы периодизации истории дальневосточного музыкального театра в региональном искусствоведении никогда не рассматривались, тогда как они представляются важными для изучения. В опоре на такой критерий, как динамика исполнительской/производственной деятельности музыкально-театральных трупп, а также имманентные процессы

в сфере музыкального театра, в том числе и регионального, в статье выделяется межвоенный период. На основе многочисленных документальных источников восстанавливается хронология событий, определяются ведущие тенденции развития, а также региональная специфика в интересующей области. Источниковую базу составили региональные и столичные периодические издания за 1906–1914 годы, монографии, статьи и изыскания диссертационных исследований дальневосточных историков, искусствоведов¹, а также данные «Хронографа», имеющиеся в многотомном труде «История русской музыки»².

По свидетельству корреспондента журнала «Театр и искусство», к окончанию Русско-японской войны и началу эвакуации войск из Маньчжурии театры здесь «стали расти будто грибы»³. Однако социально-экономические условия вскоре значительно ухудшились, и театральные предприятия разорялись. При этом театр оперетты вскоре возобновил функционирование в Харбине и продолжил свою работу.

Музыкально-театральная жизнь на *российской* дальневосточной территории после 1905 года начала постепенно восстанавливаться, наращивая динамику. Она отличалась стабильностью, отражая при этом как внутренние, так и общероссийские тенденции. Как и в довоенный период (см.: [1; 2; 3]), оперетта оказалась в авангарде этого процесса, что свидетельствует о мобильности музыкального театра, в том числе и в условиях антрепризы⁴.

Оперетту на Дальнем Востоке в описываемые годы исполняли в большей степени сдвоенные (оперно-опереточные) или смешанные (опереточно-драматические, оперно-опереточно-дра-

матические) антрепризы. Собственно опереточные труппы работали в регионе реже, что можно объяснить коммерческими причинами. Для разнообразия репертуара и бенефисов оперетту ставили также оперные и драматические труппы, к ней обращались и любительские общества. Постоянно растущая популярность жанра расширила сценическое пространство, и оперетту начали включать в программы варьете (во Владивостоке, например, варьете «Аполло» и «Альгамбра») и шантанов.

Значительно изменился корпус антрепренёров, имевших свои театральные предприятия в регионе, исполнявшие оперетту. Из новых предпринимателей следует назвать А. Левицкого, Л. Крижевскую, А. Ахматову и М. Ахматова, Я. Войтоловского. Самым успешным и ведущим театральным предпринимателем в период 1906–1914 годов стал И. Арнольдов, широко развернувший театральные предприятия в Харбине и Приморской области. Свою деятельность в Харбине и Хабаровске начал в 1909 году театральный антрепренёр, актёр и режиссёр Е. Долин. Его предпринимательский и режиссёрский талант в полной мере проявился в преддверии Первой мировой войны и в последующие годы.

Представим *хронологию* работы в регионе музыкальных антреприз, исполнявших оперетту, за период 1906–1914 годов:

– Харбин, 1906 (до Пасхи, март – апрель), Владивосток, 1906 (апрель – июль) – опера/оперетта дирекции А. Левицкого и Ко;

– Харбин, 1906 (май – октябрь) – оперетта дирекции И. Хаиндрова под управлением Ф. Валентетти;

– Хабаровск, 1907 (апрель – до 11 июня), Владивосток, 1907 (летний



сезон) – Товарищество опереточных артистов под управлением Л. Крижевской;

– Харбин, 1907 (ноябрь, зимний сезон) – оперно-опереточная труппа И. Коганова;

– Владивосток, 1908 (март – июнь) – оперетта И. Арнольдова;

– Харбин, 1908 (январь – февраль), Владивосток, 1908/1909 (декабрь – февраль, зимний сезон) – «Первое нормальное товарищество оперо-опереточных артистов» (бывшее И. Коганова), или «Нормальное товарищество оперо-опереточных артистов»;

– Хабаровск, 1908 (весна) – оперно-опереточная труппа Л. Крижевской⁵;

– Владивосток, 1909/1910 (декабрь – апрель, зимний сезон), Благовещенск, 1910 (июль) – Товарищество опереточных артистов режиссёра П. Петровского («Столичный опереточный ансамбль»);

– Владивосток, 1910/1911 (21 ноября – 13 января, зимний сезон) – Товарищество артистов режиссёра И. Гудара (опереточная труппа Ахматовой);

– Владивосток, 1911/1912 (ноябрь – 5 февраля, зимний сезон) – Товарищество комической оперы-оперетты под управлением Я. Войтоловского;

– Владивосток, 1912/1913 (2 ноября – январь, зимний сезон), Харбин, 1913 (весна) – Товарищество (комической) оперы и оперетты под управлением А. Ахматовой;

– Благовещенск, 1913 (январь – апрель) – Русско-малорусская оперно-опереточно-драматическая труппа дирекции И. Арнольдова под управлением К. Кармелюка-Каменского.

Приведённые данные свидетельствуют об интенсивности и непрерывности постановочной деятельности опереточных трупп во Владивостоке и меньшей активности антрепренёров в Благовещенске и Хабаровске.

В последнем случае ситуация связывалась с отсутствием хороших театральных помещений для музыкальных спектаклей и общей сложностью ведения театрального дела, что отмечалось многими современниками. Несмотря на наличие театральных помещений и популярность оперетты, Благовещенск также оставался малопривлекательным для антрепренёров, что заметно и по редким данным «Хронографа». В Харбине активная деятельность сохранялась, но об этом можно судить только по косвенным данным источников.

Исполнительские возможности и успешность трупп (художественная и финансовая) во многом зависели от артистического состава, который мог быть весьма пёстрым, что в свою очередь определялось финансовыми возможностями антрепренёра. Большими исполнительскими составами, имевшими кроме солистов и хора собственные оркестры и балет, отличались труппы А. Левицкого (1906), «Первого русского на Дальнем Востоке опереточного товарищества» (1908/1909); «Товарищества опереточных артистов» («столичный опереточный ансамбль») под руководством П. Петровского (1909/1910); Товарищества комической оперы-оперетты под управлением Я. Войтоловского (1911/1912). С ними выступали артисты Санкт-Петербургских театров. Ярким художественным событием в жизни музыкального театра дальневосточной окраины в межвоенный период стал приезд и выступление в спектаклях труппы Л. Крижевской певца и композитора Н. Северского⁶.

В сфере оперетты на Дальнем Востоке в рассматриваемые годы наблюдаются определённые репертуарные тенденции, позволяющие выделить несколько

групп произведений, бытовавших на региональных сценах. Автором статьи на основе периодики составлена сводная репертуарная таблица, значительные масштабы которой, однако, не позволяют её привести полностью. Результаты аналитического обзора представим тезисно.

С 1906 года и до осени 1914-го остаются популярными и стабильно исполняются произведения, ставшие базовым репертуаром провинциальных антреприз, включавшим французских и австрийских авторов⁷. Это порядка трёх десятков оперетт, таких как «Путешествие в Китай» Ф. Базена, «Бедные овечки» Л. Варне, «Корневильские колокола» Р. Планкета, «Мадмуазель Нитуш» Ф. Эрве, «Красное солнышко» Э. Одрана, «Зелёный остров» Ш. Лекока, «Прекрасная Елена» и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха, «Цыганский барон» И. Штрауса. В этой же репертуарной группе должны быть указаны оперетты отечественных авторов – «Хаджи-Мурат» И. Деккер-Шенка и «Новые цыганские романсы в лицах» Н. Северского, а также «Гейша» американского композитора С. Джонса.

При сохранении утвердившихся в репертуаре постановок расширился перечень других оперетт этих же авторов. Дальневосточными премьерными спектакли «Герцогиня Герольштейнская» (находившаяся двадцать лет под запретом цензуры) Ж. Оффенбаха и его же ранняя одноактная оперетта «Свадьба при фонарях»; «Шалунья» и «Вальс любви» К. Цирера, «Ночь в Венеции» и «Чары весны» И. Штрауса. Премьеры в большинстве своём прошли во Владивостоке.

Тенденции к общему изменению репертуара в связи с появлением новых композиторских имён, а также запросов публики, обусловленных, в свою очередь,

изменениями в её социальном составе, после 1906 года стали постепенно наблюдаться и на Дальнем Востоке, хотя ещё не столь явно, как в столицах. Подтверждением тому может служить замечание корреспондента газеты «Далёкая окраина» по поводу выбора оперетты «Нищий студент» для начала сезона 1908/1909 годов «Первым нормальным товариществом оперо-опереточных артистов»: «Бедный Миллёр. Из столицы его настойчиво изгоняют “Шалости Амура” с “Весёлыми вдовами”, “Ночами любви” и прочие шедевры легкого жанра, но у нас старые композиторы всё ещё держатся в репертуаре и имеют успех. Надолго ли?»⁸.

Вторая обширная репертуарная группа произведений в сценической практике имперской окраины – дальневосточные премьеры оперетт новых австрийских, австро-венгерских и немецких авторов, которые практически все прошли на сценах Владивостока. Среди них выделяются оперетты с восточной тематикой. Представленная до этого периода в репертуарной афише «Гейшей» С. Джонса и «Звездой Востока» П. Стрессера и М. фон Вайнцирля, она дополняется опереттами Р. Раймана («Албанский принц, или Бойкая мамзель») и Р. Планкета («Рай Магомета»).

Самой яркой составляющей в репертуарной группе новых авторов становится неовенская оперетта. Её популярность и успех во многом обуславливались скоростью включения в репертуар провинциальными труппами. Даже на Дальнем Востоке эти оперетты начали ставить буквально через 2–3 года после их создания, что не наблюдалось ранее⁹.

Возглавляют данную репертуарную подгруппу произведения Ф. Легара. Региональные премьеры его пяти оперетт



(«Венские дамы», «Весёлая вдова», «Горный князь», «Ева», «Цыганская любовь») проходили почти каждый сезон начиная с 1906 года во Владивостоке, а «Граф Люксембург» (1910) – сначала в Благовещенске и затем во Владивостоке.

Оценки современной дальневосточной прессой двух самых известных оперетт Легара, вопреки их сегодняшней безоговорочной популярности, были неоднозначными. По поводу «Весёлой вдовы», поставленной впервые в апреле 1907 года оперной труппой И. Арнольдова, корреспондент «Далёкой окраины» писал, что оперетта стала «гвоздём сезона» и сделала хорошие сборы, несмотря на то, что в ней не было заметно ни остроумия, ни захватывающего веселья: «Трудно определить, в чём собственно кроется успех этой оперетки. <...> Оперетка не отличается ни музыкальностью, ни изысканностью сюжета»¹⁰. Тем не менее с этой же опереттой в июне 1908 года во Владивостоке был дан парадный спектакль, на котором присутствовал цесаревич великий князь Сергей Михайлович.

Дальневосточная премьера оперетты «Граф Люксембург» Легара прошла в июле 1910 года в Благовещенске, а 23 ноября её впервые исполнили во Владивостоке. В рецензии композитора раскритиковали: «“Графу Люксембург” не хватает той музыкальности и того изящества, какого Легар достиг в “Весёлой вдове”. В музыке “Графа Люксембург” можно, пожалуй, уловить некоторое родственное сходство отдалённое и бледное. Красив в “Графе Люксембург” вальс, который проходит красной нитью через всю оперетту; хорош дуэт во втором акте, являющийся как бы продолжением того же вальса. Вся остальная музыка бледна и мало выразительна»¹¹.

Подобная оценка оперетты «Граф Люксембург» не являлась исключительно местным явлением. В монографии А. Владимирской приведён отзыв из венской прессы, где музыка и пьеса оперетты были оценены в весьма «прохладных» выражениях, в чём исследователь усмотрела проявление личной неприязни критика к Легару¹².

Подобная ситуация наблюдалась и в России. Один из ведущих российских специалистов по творчеству Легара А. Колесников в переписке с автором статьи поделился сведениями, что поставленная первый раз в Санкт-Петербурге, эта оперетта также была признана критикой недостаточно музыкальной, странной и «бледной» по сравнению с «Весёлой вдовой».

Начиная с 1910 года региональные сцены завоёвывает австрийский/венский композитор Л. Фалль. В репертуар вошли четыре его оперетты: «Прекрасная Ризетта», «Принцесса долларов», «Иветта», «Разведённая жена». Начинается знакомство дальневосточной публики с творчеством австро-венгерского композитора Г. Ярно: во Владивостоке и Благовещенске в 1910 году прошла премьера его оперетты «Король» («В молодости»), а в 1913 году первый и единственный раз на Дальнем Востоке поставили его «Золотую рыбку».

Ещё одна значимая дальневосточная премьера познакомила публику с творчеством основоположника венгерской классической оперетты В. Якоби. В 1912 году труппа А. Ахматовой исполнила оперетту «Купленная жена» («Ярмарка невест»). В заметке хроники, отметив оригинальность либретто, с ностальгией писали: «Музыка этой оперетты во многом напоминает красивейшие музыкальные оперетты прежних времён, когда для

исполнения оперетты нужны были три условия: голос, голос и голос!»¹³.

Третья группа произведений в репертуарной афише дальневосточного опереточного театра обозначенного периода – расширившийся перечень произведений и имён отечественных авторов. Пальму первенства здесь безоговорочно удерживал В. Валентинов. Его новые оперетты-мозаики после 1905 года заполнили столичные сцены и одинаково успешно принимались провинциальной публикой. На Дальнем Востоке с 1906 года и по сентябрь 1914 года почти каждый сезон наблюдаются премьеры новых опусов Валентинова. На региональных сценах исполняли 14 его произведений.

По замечанию М. Янковского, В. Валентинов не создал ни единого такта оригинальной музыки, его оперетты-мозаики, по сути, были «полулегализованным плагиатом»¹⁴. Негативную реакцию дальневосточной прессы вызвали премьеры во Владивостоке его оперетт «Ночь любви» и «В волнах страстей» (1909). По поводу первой из них писали, что это музыкальный винегрет и что в летописях театра она представляет собой явление небывалое: «...автор аннексировал без зазрения совести отдельные мотивы и целые фразы из опер, шансонеток и пр. и состряпал из всего этого мешанину в трёх действиях, нечто вроде пародии на сюжет “Евгения Онегина”. <...> публике нравится, и сочинение г. Валентинова идёт при усердных аплодисментах...»¹⁵.

Примечательной можно назвать премьеру в 1908 году в Хабаровске и во Владивостоке оперетты Н. Рощина на текст Ратмира «Шерлок Холмс», пополнившей отечественную «шерлокиану».

Более всего премьерных показов сочинений новых отечественных авторов

прошло также во Владивостоке: «Юлий Цезарь» А. Вивьена (1912), «Фрина» (1912) и «Амур и Психея» (1913) Ф. Эккерта, «Причуды страсти» А. Вилинского (1914).

Наиболее явные изменения в репертуаре дальневосточного театра оперетты, связанные с кризисом самого жанра и усилением в постановках развлекательного элемента в ущерб музыкально-исполнительским достоинствам, стали наблюдаться с 1912 года и до начала Первой мировой войны. Корреспондент газеты «Далёкая окраина» (псевдоним – Цезарь Остроменцкий) первым из дальневосточных критиков попытался осмыслить наметившиеся изменения. Он указал на общероссийское стремление театра «отражать жизнь» и её серые будни на сцене, с чем и связал кризис репертуара, отсутствие актёров, способных «достойно нести старый классический репертуар», отмечая, что вместо изящных и грациозных классических оперетт «шумно воцарилась на сцене пошлая и бездарная “валентиновщина”»¹⁶.

После 1912 года Дальнего Востока достигают новые общероссийские театральные тенденции, связанные с рождением театра малых форм – театра миниатюр, ставшего ведущим явлением в русской развлекательной культуре Серебряного века. Одна из исследователей данного феномена Н. Букс отмечает, что этот театр сформировал и свою публику, но «начав с “интимного” и элитарного, театр миниатюр эволюционировал в массовый»¹⁷.

Обслуживающий запросы уже массовой публики театр малых форм органично встроился в культуру Дальнего Востока. Как установлено А. Шавгаровой, первым его организатором на имперской окраине стала актриса, режиссёр



и антрепренёр М. Нинина-Петипа (1913)¹⁸. К началу зимнего сезона 1913/1914 годов театры миниатюр открываются в регионе уже несколькими предпринимателями – А. Кастальским («Маленький театр»), Е. Долиным («Мозаика») и Н. Пальминым (Столичная труппа «Миниатюр»).

В репертуарах российских зрелищных заведений с 1908 года появляются одноактные оперетты, которые создавались специально для драматических театров и театров миниатюр. На Дальнем Востоке после 1912 года они активно исполнялись труппами смешанных и опереточных антреприз. Эти произведения дополнили репертуарную афишу имперской окраины в группе оперетт отечественных авторов.

Накануне войны в репертуаре упомянутых дальневосточных антреприз встречаем одноактные *отечественные* оперетты А. Руссовского («Брачная газета», «Некто в сером», «Берсельеры, или Неаполитанские песни в лицах»), Л. Печорина-Цандера («Коварство и любовь», «Попугай и жених»), Ю. Комарова/Д. Струйского («В чаду любви»), М. Фокина («Бригадирша»), А. Азрова («Весна любви», «Новые женщины»). Популярностью пользовались одноактные оперетты зарубежных авторов Ж. Жильбера («Мотор любви», «Пупсик»), Э. Жонаса («Перед свадьбой»), А. Рени, в том числе на переводные тексты («Что такое любовь» в переводе Комарова; «Экзамен любви» [«Сузи»] в переводе Соболевского).

Одноактные оперетты отечественных авторов зачастую не были оригинальными в отношении музыки и по примеру оперетт-мозаик представляли собой компиляцию из различных опер и оперетт либо другого музыкального материала.

К таковым можно отнести «Весну любви» А. Азрова, где, по свидетельству прессы, были использованы фрагменты из оперетт «Гейша», «Мартин-рудокон», «Продавец птиц»¹⁹. Эти сочинения нельзя назвать опереттами в строгом смысле понимания жанра именно по музыкально-драматургическим характеристикам. По большей части их возможно отнести к небольшим водевилям²⁰. К такому убеждению приводят жанровые указания в анонсах, где одно и то же сочинение может обозначаться опереттой, а затем водевилем, например: «66» Ю. Гербера, «Вместо дебюта» А. Шабельского, «Волшебный вальс» А. Шмитгофа, «Женское любопытство» Л. Яковлева (Яковлевского).

Популярность малой формы становится стойкой тенденцией в театральной практике по всему Дальнему Востоку. А. Иванов, характеризуя театральную жизнь Благовещенска накануне и во время Первой мировой войны, пишет об измельчании репертуара, о засилье скетчей, миниатюр, одноактных пьес и «мозаик»²¹. О подобных явлениях во Владивостоке и Хабаровске упоминает и А. Шавгарова²².

Накануне Первой мировой войны в репертуарах дальневосточных театров миниатюр впервые появляются одноактные оперетты на музыку В. Пергамента, а также на тексты пьес Чуж-Чуженина (Н. Фалеева) – наиболее популярных авторов Серебряного века в данной жанровой сфере.

С деятельностью театра малых форм связано появление в репертуарной афише *жанровых подвидов* одноактных оперетт, которые Н. Букс считает результатом влияния театра миниатюр и называет их *жанрами-гибридами*²³: оперетта-гуселька «Сказка о премудром Ахро-

мее и прекрасной Евпракsee» В. Пергамента, оперетты-куплетино «Бамбук, или Китайская конституция» и «Чудо поганое» на тексты Чуж-Чуженина, оперетта-буффонада «Брачная газета» А. Руссовского, оперетта-идиллия «Золотой Рог» А. Леона и А. Видмана, опереточка-шутка «Барышни-арестанты» Негуно (в переводе В. Травского) и оперетка-фарс «За бокалом шампанского» неизвестного автора.

Тенденция миниатюр приводит, полагаем, к ещё одному общероссийскому феномену театра малых форм и (как следствие) опереточного театра: «сворачивание» до одного акта известных оперетт, вошедших, в том числе, в указанный нами базовый репертуар дальневосточного театра оперетты. Данная тенденция стала проявляться с 1913 года и укрепились в 1914 году. Одной из первых подобных «укороченных» постановок стала оперетта «Весёлая вдова» Ф. Легара в «Маленьком театре (миниатюр)» дирекции А. Кастальского. В анонсе указывалось: «Популярная оперетта в 1 д., муз. Легара, пер. С. А. Алексина»²⁴. Из оперетт Легара, подвергшихся сокращению, следует назвать «Графа Люксембурга». Эту и другие популярные классические и венские/неовенские оперетты в практике дальневосточного музыкального театра можно было встретить в одном и в двух действиях. В результате сокращений, даже не таких радикальных (до одного акта), наносился большой урон музыкальным достоинствам произведений, как в случае с постановкой «Графа Люксембурга», сжатого до двух действий. Корреспондент «Далёкой окраины» писал: «Безспорно, что переделка И. Л. Розена лучше других, приспособленных для театров “миниатюр”, но всё-таки страдает сильным недостат-

ком: слишком много комических трюков в ущерб партиям Рене и Анжель, состоящих из постоянных, часто ненужных выходов»²⁵.

Выявленные репертуарные тенденции в оперетте на Дальнем Востоке были свойственны театру оперетты по всей империи в период между двух войн – с 1906 года до осени 1914-го, что в свою очередь свидетельствовало о прочном закреплении дальневосточного театра оперетты в общероссийской музыкально-театральной системе. При этом полагаем возможным привести ещё некоторые наблюдения, свидетельствующие о специфике опереточного театра имперской окраины и, соответственно, системы дальневосточного музыкального театра в целом.

Первое из них связано с переселенческой историей края и его трансграничным положением [4]. Именно сфере оперетты на Дальнем Востоке был свойственен мультикультурный характер. Помимо постоянно присутствующих в репертуарной афише региона украинской оперы и оперетты, китайских национальных музыкально-драматических постановок, после окончания русско-японской войны в программах варьете «Аполло» (Владивосток) появляются оперетты, представляющие иные национальные диаспоры: грузинская оперетта «Марос моулднели Сихарули» (1907), еврейская оперетта «Возвращение со свадьбы» (1907).

В результате расширившейся гастрольной практики в 1912 году жители Владивостока познакомились с одной из ранних форм американского музыкального театра. Корреспондент «Далёкой окраины» написал рецензию на «“негритянскую” оперетку» «с настоящими, неподдельными неграми и мулатами»²⁶. Один спектакль дала оказавшаяся



поездом во Владивостоке труппа негритянской оперетты из Сан-Франциско. Артисты прибыли из Иркутска, где в начале ноября 1912 года, по данным И. Харкеевич, состоялись постановки оперетты «Лжепринц» труппой Г. Гарлянда. Спектакль прошёл пять раз с аншлагом²⁷. Вероятно, во Владивостоке была повторена та же программа. Полагаем, что в обоих городах состоялось первое в истории музыкальной культуры Сибири и Дальнего Востока (а, возможно, и всей России) знакомство с национальной формой американского музыкального театра²⁸ и специфическими формами раннего американского джаза [5].

Из местных постановочных особенностей оперетты следует отметить продолжающееся культивирование «конкурсного» исполнения, когда в заглавных партиях выступали одновременно по несколько солистов, но в разных актах. В июле 1906 года во Владивостоке так была поставлена «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха – с тремя Еленами и двумя Орестами²⁹. Подлинный пик «конкурсов» пришёлся на 1912 и 1913 годы, что, полагаем, также было связано с общероссийским кризисом опереточного театра и усилением в нём развлекательного элемента.

В изучаемый период в постановках оперетт сохранялась традиция вставных номеров, приводящая к чрезмерному разрастанию спектакля. Много таких примеров относится к 1906 году. При постановке во Владивостоке «Нищего

студента» К. Миллёкера во втором акте состоялся даже небольшой концерт артистки И. Ирской, которая исполнила «ряд непетых романсов», и было устроено шествие военного оркестра.

Заключительное наблюдение касается интенсивности функционирования театра оперетты между двух войн в дальневосточной провинции в целом. При обращении к «Хронографу» внимание привлекает тот факт, что в период с 1906-го и до осени 1914 года активизация музыкально-театральной жизни в российских провинциях (судя по приводимым данным) связана с работой главным образом *оперных антреприз*. Данные «Хронографа» по оперетте в южных и центральных провинциях за этот период довольно редки. Наибольшая активность оперетты сохраняется в восточносибирском регионе – в Иркутске и дальневосточном Благовещенске. Объективно можно допустить, что в «Хронографе» нашли отражение не все сведения по провинциальному театру оперетты. При этом имеющиеся данные свидетельствуют о своеобразном авангарде окраинных восточносибирской и дальневосточной провинций в данной жанровой сфере в период с 1906 и до осени 1914 года. Проведённое исследование позволяет указать на указанные в «Хронографе» Иркутску и Благовещенску, где активно функционировал театр оперетты, добавить города Дальнего Востока – Харбин, Хабаровск и Владивосток, с явным лидированием последнего.

Примечания

¹ Укажем газеты «Дальний Восток» (1906, 1907), «Далёкая окраина» (1906–1914), «Приамурские ведомости» (1907), журнал «Театр и искусство» (1906–1914). См. также: Иванов А. Из истории амурского театра драмы. Краткая летопись // Приамурье моё – 1972:

литературно-художественный сборник. Благовещенск: Амурское отд. Хабаровского кн. изд., 1973. С. 299–317; Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. С. 148–274; Сырвачева С. С. Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х – 1930-е годы: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. С. 234–243; Шавгарова А. В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX вв.): дис. ... канд. ист. наук. Владивосток, 2002. С. 186–197.

² История русской музыки. В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Кн. 1: Хронограф / под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 115–167. Далее в тексте – «Хронограф».

³ Козлов В. Дальневосточные театры // Театр и искусство. 1907. № 17 от 22 апреля.

Территория Манчжурии также входила в ареал функционирования отечественного музыкального театра.

⁴ Идею об экстерриториальности жанра, его способности возрождаться «по случаю» в различных местах и условиях автору статьи ранее озвучил известный историк музыкального театра А. Колесников.

⁵ В указанных выше диссертациях А. Шавгаровой (с. 188–189) и С. Сырвачевой (с. 35–36, 234) владельцем и руководителем труппы неверно указан А. Писарев, который в труппе Л. Крижевской выступал как артист и режиссёр.

⁶ Северский Николай Георгиевич (настоящая фамилия Прокофьев-Северский) (1870, Тифлис – 1941, Париж) – певец (баритон), артист Петербургской и Московской оперетты, режиссёр, композитор, автор оперетты-мозаики «Новые цыганские песни в лицах», ряда романсов («Зачем?», «Хочу быть дерзким», «Пой мне» и других).

⁷ Сравнение проводилось с данными «Хронографа» по центральным и южным провинциям с 1906 по 1914 год, а также с материалами по Иркутску из монографии: Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987 (1990). С. 93–95.

⁸ Rante D. Театр и музыка // Далёкая окраина. 1908. 9 декабря. С. 5.

Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация оригинала.

⁹ В столицах этот процесс шёл ещё быстрее. Учитывая близость к европейским музыкально-театральным центрам, оперетты Ф. Легара, по данным А. Колесникова, ставили почти сразу после европейских премьер. Ноты и либретто оперетты «Граф Люксембург», например, привезли в Россию через три дня после Венской премьеры и поставили в Санкт-Петербурге в театре «Зимний Буфф» 18 ноября 1909 года, спустя 36 дней. Об этом см.: Колесников А. Г. Франц Легар на русской сцене в начале XX века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3 (54). С. 11–15.

¹⁰ Театралка. Театр и музыка // Далёкая окраина. 1907. 5 апреля. С. 3.

¹¹ Театралка. «Золотой Рог» [Театр] // Далёкая окраина. 1910. 25 ноября. С. 3.

¹² Владимирская А. Р. Франц Легар. Л.: Музыка, 1981. С. 82.

¹³ [Театр] // Далёкая окраина. 1912. 12 декабря. С. 3.

¹⁴ Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 94.

¹⁵ Театр // Далёкая окраина. 1909. 13 января. С. 4.

¹⁶ Остроменцкий Цезарь. Оперетка // Далёкая окраина. 1912. 8 января. С. 4.

¹⁷ Букс Н. Вводный очерк // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–



1918 / сост. Н. Я. Букс, Н. Е. Пенская. М.: Высшая школа экономики, 2017. С. 14.

¹⁸ Шавгарова А. В. Театральное искусство Хабаровска в начале 20 века (театры фарсов, миниатюр и кабаре) // Культурный облик Хабаровска в XX веке: материалы городской научно-практической конференции. Хабаровск, 1999. С. 125.

¹⁹ «Золотой Рог» [Театр и музыка] // Далёкая окраина. 1914. 3 июля. С. 4.

²⁰ Вопросы жанровой проблематики оперетт указанного периода не входят в задачи настоящей статьи, поэтому автор ограничивается общими замечаниями. Полагаем, что отдельное изучение музыкального материала одноактных оперетт и водевилей внесёт существенный вклад в исследование российского музыкального театра Серебряного века.

²¹ Иванов А. Указ. соч. С. 304.

²² Шавгарова А. В. Указ. соч. С. 125.

²³ Букс Н. Указ. соч. С. 13.

²⁴ [Анонс] // Далёкая окраина. 1913. 11 ноября. С. 1.

²⁵ [Театр и музыка] // Далёкая окраина. 1914. 11 июня. С. 5.

²⁶ Бианка. «Экзотическое» зрелище [Театр] // Далёкая окраина. 1912. 18 декабря. С. 3.

²⁷ Харкеевич И. Ю. Указ. соч. С. 96.

²⁸ Американскую оперетту среди специфических форм развлекательного искусства США конца XIX – начала XX века, путь развития которой определил театр менестрелей, называет в своём исследовании С. Сигида. См.: Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012. С. 25.

²⁹ [Анонс] // Дальний Восток. 1906. 2 июля. С. 1.

Список источников

1. Крыловская И. И. Украинские антрепризы и музыкальный театр Дальнего Востока в 1900–1905 гг. // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 59–68.

DOI: 10.48164/2713-301X_2020_2_59

2. Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке России и в Маньчжурии в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45

3. Крыловская И. И. Опера на дальневосточных рубежах Российской империи в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 8–46.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-8-46

4. Мезенцева С. В. Юг Дальнего Востока России как уникальный этнический регион: к вопросу взаимодействия музыкальных культур // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 94–101.

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.094-101

5. Самитов Д. Г. Движение «малых» и художественных театров США. Театр «Гилд» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 54–60. DOI: 10.17223/22220836/34/5

Информация об авторе:

И. И. Крыловская – кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель.

References

1. Krylovskaya I. I. Ukrainian Enterprises and Music Theater of the Far East in 1900–1905. *Sphere of Culture*. 2020. No. 2 (2), pp. 59–68. (In Russ.) DOI: 10.48164/2713-301X_2020_2_59
2. Krylovskaya I. I. Operetta in the Far East of Russia and in Manchuria in 1900–1905. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020. No. 4, pp. 19–45. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45
3. Krylovskaya I. I. Opera on the Far Eastern Frontiers of the Russian Empire in 1900–1905th. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021. No. 1, pp. 8–46. (In Russ.) DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-8-46
4. Mezentseva S. V. The South of the Russian Far East as a Unique Ethnic Region: Concerning the Issue of Interaction of Musical Cultures. *ICONI*. 2021. No. 2, pp. 94–101. (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.094-101
5. Samitov D. G. The Little Theatre Movement and Art Theatres in the Unites States. The Theatre Guld. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2019. No. 34, pp. 54–60. (In Russ.) DOI: 10.17223/2220836/34/5

Information about the author:

Izabella I. Krylovskaya – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Teacher.

Поступила в редакцию / Received: 17.09.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.09.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.09.2022

