

# ИСКУССТВО. ДВИЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ ART. MOTION IN TIME

И. И. КРЫЛОВСКАЯ

*Дальневосточный  
федеральный университет,  
г. Владивосток, Россия*

IZABELLA KRYLOVSKAYA

*Far Eastern  
Federal University,  
Vladivostok, Russia*

## ОПЕРА НА ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫХ РУБЕЖАХ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В 1900–1905 гг.

### АННОТАЦИЯ

Автором изучаются особенности культивирования оперного жанра на Дальнем Востоке Российской империи в начале XX столетия. В условиях отсутствия архивных документов ценным источником в исследовании становятся материалы местной периодики и общероссийский журнал «Театр и искусство». Устанавливаются исторические факты организации первых оперных сезонов на российской территории и в 1903 г. в Харбине. Проводится анализ репертуара русских антреприз и труппы итальянской оперы Ж. Гонсалес. Приводятся наиболее яркие рецензии периодики, свидетельствующие о местной специфике восприятия опер. Рассматривая оперу как часть структуры дальневосточного музыкального театра, автор полагает ее самостоятельной жанровой подсистемой, в связи с чем выявляются ее структурные элементы. С культивированием оперы связывается развитие художественной публицистики в регионе. Периодика отразила локальные особенности музыкально-театральных постановок, социальный контекст бытования

## OPERA ON THE FAR EASTERN FRONTIERS OF THE RUSSIAN EMPIRE IN 1900–1905th

### ABSTRACT

The article examines the features of the cultivation of the opera genre in the Far East of the Russian Empire at the beginning of the twentieth century. In the absence of archival documents, the most valuable source are the materials from local periodicals and the all-Russian magazine "Theatre and Art". The historical facts are established that deal with the managing the first opera seasons on Russian territory and in 1903 in Harbin. The analysis is carried out on the repertoire of Russian enterprises and the troupe of the Italian opera J. Gonzalez. The most striking reviews of periodicals are given, testifying to the local specifics of the opera perception. Considering opera as a part of the Far Eastern music theatre structure, the author considers it to be an independent genre subsystem, in connection with which its structural elements are revealed. The development of artistic journalism in the region is associated with the cultivation of opera. The periodicals reflected the local features of music and theatre performances, the social context of the opera. There are given the examples of the first publications of the performers' names in the periodical edition, and also of the appearance

оперы. Приводятся примеры первых публикаций имен исполнителей партий в операх, появления двух критиков в одном издании. Автор приходит к выводу, что исполнительские и предпринимательские традиции в периферийной опере на Дальнем Востоке были восприняты и репрезентированы в уже сложившемся виде в конце XIX – начале XX вв. Гастролировавшая итальянская труппа воплощала все проблемы и особенности провинциальной оперы, что помогло ей органично войти в пространство отечественного периферийного музыкального театра. Рецензии на премьеры отечественных опер засвидетельствовали включение Дальнего Востока в общероссийский ареал художественной полемики по поводу событий в отечественной музыкальной культуре.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** опера, опера в российской провинции, культура Дальнего Востока, дальневосточный музыкальный театр, опера на Дальнем Востоке.

of two critics in one edition. The author comes to the conclusion that the performing and entrepreneurial traditions in provincial opera in the Far East were perceived and represented in their already established form in the late 19th – early 20th centuries. The Italian troupe on tour embodied all the problems and features of the provincial opera, which helped it organically enter the space of the domestic provincial music theatre. Reviews of the premieres of Russian operas testified that the Far East is included in the all-Russian area of artistic controversy over events in Russian musical culture.

**KEYWORDS:** opera, opera in the Russian province, culture of the Far East, Far Eastern music theatre, opera in the Far East.

Утверждение музыкального театра на дальневосточных рубежах Российской империи происходило в начале XX в. и оказывало существенное воздействие на развитие всех сфер музыкальной культуры региона. Структуру дореволюционного дальневосточного музыкального театра как целостной системы к началу XX столетия определяли три жанровые подсистемы, названные автором его основными действующими силами: европейская оперетта, музыкально-драматические произведения малороссийских трупп и опера. Особенности функционирования на Дальнем Востоке в 1900–1905 гг. первых двух жанровых сфер на сегодняшний день изучены достаточно полно<sup>1</sup>, чего нельзя сказать об опере. Между тем, как считает автор, самая яркая и значимая страница истории дальневосточного музыкального театра начала XX в. связана с культивированием именно оперного жанра.

В исследованиях культурного развития российского Дальнего Востока дореволюционного периода часто упоминаются оперные постановки в его крупных населенных пунктах. Однако эти свидетельства лишь усиливают мозаичность общей картины, не позволяющей составить целостное представление о дореволюционной оперной практике Дальнего Востока, в том числе и по причине отсутствия в них аналитических обобщений и выводов о тенденциях бытования оперы в регионе.

<sup>1</sup> В настоящее время автором опубликованы два исследования, посвященные истории и особенностям функционирования театра оперетты и малороссийских музыкально-драматических антреприз на Дальнем Востоке в 1900–1905 гг. [1; 2].

К этим проблемам следует добавить случаи недостоверной фактологии, связанной с поверхностным изучением источников либо с невыявленностью источниковой базы в принципе.

С сожалением отметим, что крайне мало информации по дореволюционным оперным постановкам на Дальнем Востоке приводится в «Хронографе» – завершающей части фундаментального труда по истории русской музыки [3]. Но и некоторые приведенные данные вызывают сомнения и требуют корректировки<sup>2</sup>.

Таким образом, обозначились два основных направления настоящей статьи: необходимость «заполнения» существующих лагун в истории дальневосточной оперы и устранение фактологических неточностей ранних публикаций. Предварительно были проанализированы более 500 выпусков дореволюционных региональных газет<sup>3</sup>, что позволило ввести в научный обиход ряд новых источников. В том числе использовались материалы журнала «Театр и искусство»<sup>4</sup> и данные из работ историков дальневосточного драматического театра.

Бытование оперы на имперской окраине имело свои специфические особенности. Заселение российского Дальнего Востока началось 40 го-

дами ранее интересующего нас периода. Необходимые социально-экономические и культурные условия для стабильного развития театрального дела, как установлено А. В. Шавгаровой, сложились здесь только к концу 1880-х гг. [5, с. 78; 6, с. 48]. На Дальнем Востоке, таким образом, не было объективной исторической возможности включения в общероссийский поэтапный процесс развития провинциального оперного театра. Поэтому сразу сформулируем тезис: *провинциальная исполнительская и предпринимательская традиция в области оперного жанра в дальневосточном регионе была воспринята и репрезентирована в уже готовом, сложившемся виде в конце XIX – начале XX вв.*

Задачи в настоящей статье, следовательно, должны быть связаны: с выявлением общероссийских и специфических особенностей культивирования оперы в регионе, структурных элементов данной жанровой подсистемы, особенностей организации театральных сезонов, репертуара; изучением исполнительских и музыкальных аспектов; анализом материалов периодики. Однако для обращения к интересующему периоду очень важно провести обзор предыдущего этапа, начиная с 1895 г. и по май 1900 г. – это время начала работы первых музыкально-драматических трупп в регионе, которые зафиксированы в источниках, – и до организации первого сезона *чисто оперной* антрепризы в июне 1900 г.

**2** Относительно стабильные данные приводятся только по Благовещенску. Сведения по Владивостоку и Хабаровску после 1901 г. отсутствуют. Территория Маньчжурии, которую также следует включить в дальневосточный театральный «ареал» отечественного музыкального театра до- и после-революционного периодов, появляется в нем лишь с 1913 г.

**3** В исследовании привлечены материалы владивостокских и хабаровских газет «Дальний Восток», «Владивосток», «Приамурские ведомости» за 1900–1905 гг.

**4** Интересующие нас сведения из журналов «Театр и искусство» собраны и опубликованы в монографии владивостокских авторов Л. В и С. В. Пресняковых [4].

## КУЛЬТИВИРОВАНИЕ ОПЕРЫ ДО ИЮНЯ 1900 Г.

Опера появляется в регионе в середине 1890-х гг. и утверждается в эпоху Серебряного века. С середины 1890-х гг. на Дальнем Востоке оперы включались в репертуар исключительно *смешанных* антреприз. Одна из первых профессиональных театральных трупп (дирекция Н. А. Першина) появилась в старейшем дальневосточном городе Благовещенске в сезон 1895/1896 гг. Она имела в своем репертуаре драмы, оперы и оперетты. Последние, как пишет благовещенский историк театра А. Иванов, ее лишь компрометировали [7, с. 300]. Антреприза осуществила постановку четырех опер (табл. 1).

Для сравнения с репертуаром других музыкально-драматических трупп, которые работали на Дальнем Востоке в последующие годы, а также для сопоставления с оперной практикой ближайшего восточносибирского региона, приведем оперный репертуар этого периода (см. табл. 1).

В следующих трех сезонах (до 1899 г.) в Благовещенске выступали смешанные антрепризы П. С. Станиславской, также исполнявшие несколько опер. Например, сезон 1896/1897 гг. начался «Фаустом» Ш. Гуно. Критика встречала оперные постановки едкими замечаниями, как оказалось, не напрасно: большинство артистов, по свидетельству А. Иванова, не обладали музыкальными способностями [7, с. 301]. Антрепризы П. С. Станиславской очень быстро распадались из-за нерентабельности, не завершив сезон. Но своими постановками они постепенно расширяли диапазон оперного репертуара, приближая его к опыту сибиряков<sup>5</sup>. Труппа П. С. Станиславской добавила к упомянутым выше операм: «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, немецкую романтическую оперу «Марта» (Ф. фон Флотова – единственное исполнение на Дальнем Востоке за всю историю); итальянские оперы XIX в. – Г. Доницетти, Дж. Верди, образец современного итальянского веризма – «Паяцы» Р. Леонкавалло; французские оперы – Ф. Галеви, Ж. Бизе; отечественную оперную классику – «Жизнь за царя» М. Глинки и «Русалку» А. Даргомыжского (см. табл. 1).

Сезон 1899/1900 г. в Благовещенске начал антрепренер В. Н. Чернов со *сдвоенной* оперно-опереточной труппой. Не усвоив «уроки» П. С. Станиславской, он также делал упор на оперные спектакли. Как установил А. Иванов, горожане и пресса ничего не имели против классических опер, «но у труппы не было сил и средств для их приличного воплощения» [7, с. 301]. Между тем антреприза В. Н. Чернова также расширила перечень исполняемого отечественного и зарубежного оперного репертуара. Были поставлены фактически современные сочинения, созданные в последней трети XIX столетия – «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, а также сцены из итальянских и французских опер первой половины XIX в. и полные спектакли – «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (фрагменты), «Гугеноты» Дж. Мейербера (фрагменты), «Фра-Дьяволо» Д. Обера (см. табл. 1).

<sup>5</sup> Сравнение проводилось по данным «Хронографы» [3] и исследованию И. Ю. Харкеевич [8].

Таблица 1. ОПЕРА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С 1895 ПО МАЙ 1900 гг.<sup>6</sup>

Композитор	Благовещенск [3, с. 24–51]; [7, с. 300–301] Сезон 1895/1896 гг. – труппа Н. А. Першина Сезон 1896/1897, 1897/1898 гг. – труппа П. С. Станиславской Сезон 1899/1900 г. – труппа В. Н. Чернова	Хабаровск [5, с. 183–184], [3, с. 24–27] Сезон 1895/1896 гг. – товарищество драм. и оперн. арт-ов п/у Э. Кнауф-Каминской	Владивосток (Газеты «Владивосток» 1898–1900 гг., «Дальний Восток» 1899–1900 гг.) 1898 г. – труппы М. В. Васильева и п/реж. А. В. Перовского 1899 г. – труппа п/реж. А. В. Перовского 1900 г. – труппа И. Яворского и К. Мирославского
<b>Бизе Ж.</b>	Кармен (1898**, 1899)	Кармен (сцены из 1 и 2 акта 1896)	–
<b>Верди Дж.</b>	Аида (1896**, 1899, 1900)	–	–
–	Бал-маскарад (1896**, 1897, 1898)	Бал-маскарад (сцены 1896*)	–
–	Риголетто (1897**, 1900)	–	–
–	Травиата (1895/1896**) – труппа Н. Першина, (1897, 1899)	–	–
–	Трубадур (1897**, 1899)	–	–
–	–	Эрнани (2-й акт, 1896)	–
<b>Верстовский А.</b>	Аскольдова могила (1895**/1896) – труппа Н. Першина, (1898, 1899)	Аскольдова могила (1896*)	Аскольдова могила (1898*)
<b>Галеви Ф.</b>	Жидовка (1896**, 1900)	–	–
<b>Глинка М.</b>	Жизнь за царя (1896**, 1899, 1900)	–	–
<b>Гулак- Артемовский С.</b>	–	–	Запорожец за Дунаем (1898** – труппа А. Перовского, 1900)

<sup>6</sup> В таблицах источники указаны под названием города.

Окончание табл. 1

Гуно Ш.	Фауст (1896**, сцена Маргариты, 3-й акт и целиком 1899)	-	Фауст (отрывки, 1898)
Даргомыжский А.	Русалка (1896**, 1897, 1900)	-	-
Доницетти Г.	-	Дочь полка (1896**)	-
-	Лючия ди Ламмермур (сцена сумасшествия 1900)	-	-
-	Фаворитка (1897**)	Фаворитка (2-й и 3-й акты, 1896)	-
Леонкавалло Р.	Паяцы (1896*, 1899)	Паяцы (1896**)	Паяцы (1898*)
Лысенко Н.	Наталка Полтавка (1895/1896**) – труппа Н. Першина (1899)	-	Наталка Полтавка (1898* – труппа А. Перовского, 1900)
Мейербер Дж.	Гугеноты (сцена из оперы 1899, сцена Рауля 1900)	-	-
Монюшко С.	Галька (1895/1896*) – труппа Н. Першина, (1897, 1899)	Галька (1895**)	Галька (1899*)
Моцарт В.-А.	Дон Жуан (1898**)	-	-
Обер Д.	Фра-Дьяволо (1900**)	-	-
Рубинштейн А.	Демон (1899**)	-	-
Сен-Санс К.	Самсон и Далила (1900**)	-	-
Флотов Ф. фон	Марта, или Ярмарка в Ричмонде (1897**)	-	-
Чайковский П.	Евгений Онегин (сцена письма и целиком 1899**, сцена письма 1900)	-	-
-	Пиковая дама (1900**)	-	-

\* – первое исполнение в городе;

\*\* – первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

В Хабаровске, начиная с 1895 г. и до середины 1900 г., опера также была представлена в репертуаре смешанных трупп. Их перечень и репертуар по материалам трех ведущих приамурских газет<sup>7</sup> приводится в диссертации А. В. Шавгаровой [5, с. 183 – 184]. Репертуар января-февраля 1895 г. и за такой же период 1896 г., исполненный Товариществом драматических и оперных артистов под управлением Э. Кнауф-Каминской, а в сентябре 1896 г. опереточно-драматической труппой под управлением М. Васильева и Э. Кнауф-Каминской также приведен в табл. 1.

Полагаем, что деятельность именно благовещенских антрепренеров во многом стимулировала музыкально-театральные предприятия, которые стали разворачиваться во Владивостоке с конца XIX в. и которые *изредка* включали в свой репертуар некоторые из упомянутых выше опер.

Как морской порт Владивосток всегда отличался насыщенной деловой и общественной жизнью (особенно в периоды порто-франко) и поэтому был более привлекателен для театральных антрепренеров. Дополнительную активизацию развлекательной деятельности здесь придавали визиты военной эскадры и заходы торговых судов. В театрах тогда была обеспечена наполняемость зала и хорошие сборы. Это объясняло ситуацию, почему долгие годы Владивосток удерживал положение музыкально-театрального центра российской дальневосточной окраины.

## ОПЕРНЫЙ ЖАНР В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ В 1900–1905 гг.

**7** Газеты «Приамурье», «Приамурские ведомости» и «Приамурская жизнь» за 1895–1899 г.

**8** Антрепренерская деятельность А. А. Иванова подробно освещена в публикации автора. См.: [9].

**9** По стечению обстоятельств (возможно, и не случайных) в конце того же 1899 г. в центре Владивостока сгорел театральный зал, пристроенный к дому известного в городе купца И. И. Галецкого, где проходило большинство спектаклей антреприз и концерты. У А. А. Иванова, таким образом, не осталось конкурентов.

Опера продолжила укрепляться на Дальнем Востоке благодаря деятельности владивостокского купца Александра Александровича Иванова<sup>8</sup>. Будучи успешным ресторатором, в 1900 г. он решил кардинально изменить профиль своего предпринимательства и стал театральным антрепренером. К 1898 году им во Владивостоке была выстроена гостиница «Тихий океан» с рестораном и театральным залом (первый в городе каменный театр, окончательно достроен в 1899 г.), вмещавшим 247 кресел в партере, 2 ложи бенуара, 12 лож бельэтажа и 12 лож 1-го яруса, балкон на 41 место и галерею на 71 место [10, с. 131]. На начало XX столетия это был самый вместительный театральный зал в городе<sup>9</sup>.

До середины 1900 г. Новый театр А. А. Иванова работал как прокатное предприятие. В июне 1900 г. в нем начался сезон оперы, труппу которой владелец театра сам пригласил и сформировал. По свидетельству газетной хроники, антрепренер понес немалые расходы, чтобы пригласить достойных исполнителей [11]. Материальный стимул



Рис. 1. Анонс спектаклей русской оперной труппы дирекции А. А. Иванова в газете «Дальний Восток». 1900. № 63 (31 мая). С. 1

«Дальний Восток», это событие было очень значимым для далекой окраины. Дата начала ее спектаклей – 15 июня 1900 г., по мнению хроникера, должна была войти в историю города [15]. Здесь впервые был организован оперный сезон, и труппа антрепризы была исключительно оперной по специализации, а не смешанной или сдвоенной, что обусловило жанровую однородность репертуара и стало новостью для всего российского Дальнего Востока. Историческая значимость организованного А. А. Ивановым оперного сезона для дальневосточного музыкального театра заключалась в том, что он был первым и для всего российского Дальнего Востока.

Газетный анонс и табл. 2 дают полное представление об исполняемых произведениях. По сравнению с репертуаром благовещенской труппы В. Н. Чернова, у владивостокской добавились: итальянские оперы – Дж. Верди «Эрнани» и «Отелло», П. Масканы «Сельская честь», Дж. Россини «Севильский цирюльник»; французские – А. Тома «Миньон». Практика, конечно, внесла свои коррективы в репертуарные планы. Так в этом сезоне не были исполнены анонсированные две французские оперы – «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Африканка» А. Тома. Вместо них поставили «Аскольдову могилу» А. Верстовского и «Гальку» С. Монюшко. В течение сезона оперная труппа в театре А. А. Иванова дала 57 спектаклей [16], исполнив

действительно был решающим фактором в мотивации оперных артистов приехать на самую окраину российской империи. Часть певцов, положительно зарекомендовавших себя, А. А. Иванов пригласил из Благовещенска из труппы В. Н. Чернова – А. П. Делину, М. М. Марра, В. И. Девиклер, З. М. Кателли<sup>10</sup> (рис. 1).

Сезон русской оперной труппы

А. А. Иванова

был открыт

во Владивостоке

постановкой

«Аиды» Дж.

Верди. Как пи-

сала газета

10 Фамилии указанных артистов приведены в статье А. Иванова [7, с. 301]. Не соответствуют действительности сведения в монографии В. Королёвой о том, что оперная труппа А. А. Иванова 1900 г. включала столичных и итальянских артистов [12, с. 37]. Упомянутый ею источник не содержит таких сведений. Вполне допустимо, что двое артистов, указанных в анонсе (Кателли и Перелли), были итальянцами, но их фамилии вполне могли оказаться сценическими псевдонимами, что нередко случалось в театральной практике. Тем более что у артиста Кателли оказалось вполне русское имя и отчество – Зиновий Михайлович (приехал в регион как оперный артист и остался на жительство [13]). В музыкальной хронике июльского выпуска газеты «Дальний Восток» за 1900 г. написано, что «труппа составлена из артистов, собранных со всех концов России и Сибири» (здесь и далее в сносках – выделено автором) [14].



Таблица 2. ОПЕРА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С ИЮНЯ 1900 Г. И ДО КОНЦА 1905 Г.

Композитор	Благовещенск [3, с. 24–51]; [7, с. 300–301] Май 1902 г. – концерт ка- пеллы Карагеоргиевича; Июнь 1902 г. – кон- церты З. М. Кателли и Т. А. Чудиновой- Зарембы и М. К. Константиновой, Июль-авг. 1902 – труппа К. Мирославского	Хабаровск [6, с. 183–184], газета «Приамурские ведомо- сти» 1900–1905 гг. 1901 г. – концертные вы- ступления любителей; 1902 г. – концерт- ные выступления га- стролеров, антреприза К. Мирославского; 1903 г. – оперная антре- приза А. А. Иванова 1905 г. – итальян- ская оперная труппа Ж. Гонсалец	Владивосток Газеты «Владивосток», 1900–1905 гг., «Дальний Восток» 1900–1905 гг. Сезон 1900/1901-оперная антреприза А. А. Иванова Сезон 1902/1903 – опер- ная антреприза А. А. Иванова 1904 г. – любители	Харбин [4, с. 146] Зимний сезон 1905 г. – оперно-опере- точная труппа Боярской
Беллини В.	–	Норма (1905**) – труппа Ж. Гонсалец	–	–
Бизе Ж.	–	Кармен (сцена в таверне 1902, целиком 1903*) – труппа А. Иванова; (1905) – труппа Ж. Гонсалец	Кармен (1900*, 1902, 1903)	Кармен (1905)
Бойто А.	–	Мефистофель (1905**) – труппа Ж. Гонсалец	–	–
Верди Дж.	–	Аида (1903*) – труппа А. Иванова, (1905) – труппа Ж. Гонсалец	Аида (1900*, 1902)	–
–	–	–	Бал-маскарад (1900*, 1902)	–

Продолжение табл. 2

–	–	–	–	Отелло (1900**, 1902)	–
–	–	–	Риголетто (1903*) – труппа А. Иванова, (1905) – труппа Ж. Гонсалец	Риголетто (1900*, 1902, целиком и 4-й акт)	–
–	–	–	Травиата (1903*)	Травиата (1900*, 1902, целиком и 1-й акт)	–
–	Трубадур (сцена? июнь 1902)	–	Трубадур (1903*)	Трубадур (1900*, 1901, 1902)	–
–	–	–	Эрнани (1905*) – труппа Ж. Гонсалец	Эрнани (1900**)	–
<b>Верстовский А.</b>	Аскольдова могила (1-й акт май 1902, целиком июль-авг. 1902)	–	–	Аскольдова могила (1900, 1903)	–
<b>Галеви Ф.</b>	–	–	Жидовка (1903*)	Жидовка (1900*, 1902 целиком и 4-й акт)	–
<b>Глинка М.</b>	–	–	Жизнь за царя (сцена и ария Вани 1901), (целиком 1903*) – антреприза А. Иванова)	Жизнь за царя (1900*, 1902 целиком и 3-й акт, 1903)	–
<b>Гуно Ш.</b>	–	–	Фауст (1903* – труппа А. Иванова, 1905 – труппа Ж. Гонсалец)	Фауст (1900*, 1902)	–
<b>Даргомыжский А.</b>	–	–	Русалка (1903*)	Русалка (1900*, 1901, 1902), (1904 – сцена русалок на берегу Днепра: любители)	–
<b>Доницетти Г.</b>	–	–	–	Лючия ди Ламмермур (1900**)	–

<b>Леонкавалло Р.</b>	–	Паццы (пролог 1902, пролог и 1 акт 1903* – антреприза А. Иванова, 1905* – труппа Ж. Гонсалес)	Паццы (1900, 1901, 1902)	–
<b>Масканьи П.</b>	–	Сельская честь (1905*) – труппа Ж. Гонсалес	Сельская честь (1900**, 1901, 1902)	–
<b>Мейербер Дж.</b>	–	Африканка (1902**)	Африканка (1902**)	–
	–	Гугеноты (1903*)	Гугеноты (4-й акт 1900, целиком 1901**, 1902 целиком и 4-й акт)	–
<b>Монюшко С.</b>	Галька (август 1902)	Галька (1902) – труппа К. Мирославского, (1903) – труппа А. Иванова	Галька (1900, 1902)	–
<b>Направник Э.</b>	–	Дубровский (1903*)	Дубровский (1902**, 1903)	–
–	–	Нижегородцы (хоры 1901)	–	–
<b>Обер Д.</b>	–	Фра-Дьяволо (1905*) – труппа Ж. Гонсалес	Фра-Дьяволо (1900*)	–
<b>Пуччини Дж.</b>	–	Богема (1905**) – труппа Ж. Гонсалес	–	–
–	–	Манон Леско (1905**) – труппа Ж. Гонсалес	–	–
–	–	Флориа Тоска (1905**) – труппа Ж. Гонсалес	–	–

Окончание табл. 2

<b>Римский-Корсаков Н.</b>	–	Снегурочка (песня Леля 1901)	Царская невеста (1902**)	–
<b>Россини Дж.</b>	–	Севильский цирюльник (1903*) – антреприза А. Иванова, (1905) – труппа Ж. Гонсалец	Севильский цирюльник (1900**, 1903)	–
<b>Рубинштейн А.</b>	Демон (4 (3) – й акт июнь 1902)	Демон (3-й акт 1902), (целиком 1903*) – труппа А. Иванова	Демон (1900* сцены и целиком 1902)	–
<b>Сен-Санс К.</b>	–	Самсон и Далила (1903*)	Самсон и Далила (1900*, 1902)	–
<b>Тома А.</b>	–	Миньон (1903*)	Миньон (1900**, 1901, 1902, 1903)	–
<b>Чайковский П.</b>	Евгений Онегин (сцена? июнь 1902)	Евгений Онегин (1903*)	Евгений Онегин (1900*, 1901, 1902)	–
	–	Пиковая дама (хоры 1901, целиком 1903* – антреприза А. Иванова)	Пиковая дама (1900*, 1901, 1902)	–

\* – первое исполнение в городе;

\*\* – первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

25 опер. Из них 22 были впервые поставлены во Владивостоке и 7 – впервые на Дальнем Востоке.

При сравнении с исполняемым оперным репертуаром в Иркутске в последней трети XIX в., приведенном И. Ю. Харкеевич [8, с. 71–72], автор не нашла большой разницы в наименованиях. Практически аналогичный перечень опер, шедших на провинциальных сценах, приводят Е. Левашев, Н. Тетерина и В. Романова. Критерии подобного выбора, по их мнению, – популярность отмеченных произведений у публики и отсутствие больших сценических затрат [17, с. 243].

По данным репертуарной афиши первого оперного сезона во Владивостоке выделим несколько проблем, на которые в свое время обратили внимание авторы завершающей части фундаментального труда по истории русской музыки. Первая из них связана с сомнением в достоверной реализации авторского замысла опер. Исследователи пишут о том, что даже камерные оперы отечественных композиторов были написаны в расчете на большой состав романтического оркестра: «на сцене – два человека, а в оркестровой яме – 80» [17, с. 200].

Если обратиться к требованиям партитуры такого масштабного сочинения, как «Аида», то 18 исполнителей должны быть только в основных группах деревянных и медных духовых инструментов (а в «Отелло» – 23) и дополнительно 5 музыкантов в *banda* во 2-м акте. В то время как *весь* оркестр владивостокской труппы А. А. Иванова включал *всего 18 человек*. При этом необходимо было обеспечить достаточное количество исполнителей в струнной группе для игры *divisi* не только в этой опере, но и в «Пиковой даме», например. Следовательно, для таких «уменьшенных» оркестровых составов на периферии необходимо было делать упрощенный вариант инструментовки, что нередко случалось в оперной практике провинций.

В приведенном анонсе указано 11 солистов артистического состава. Здесь также следует обратить внимание на то, что при наличии двух басов и баритонов имелось по одному исполнителю партий драматического, лирического и 2-го теноров, меццо-сопрано, контральто<sup>11</sup>, лирико-колоратурного и драматического сопрано. Если обратиться к партитурному перечню сольных вокальных партий, например, в опере «Евгений Онегин», то неизменно возникает вопрос (в приведенных условиях) о возможности исполнения такого драматургически важного ансамбля, как квартет в 1-й картине, где обязательны (кроме Ольги-контральто) два меццо-сопрано. Каким-то образом должен был быть реализован ансамбль: из трех басов (при наличии двух) в операх «Аскольдова могила», «Жизнь за царя», «Евгений Онегин», «Отелло»; из четырех теноров (при наличии трех) – в «Пиковой даме», из трех меццо-сопрано – в «Риголетто» и т. д. Вероятно, кто-то из солистов должен был исполнять одновременно по две партии в одном спектакле, что не так просто по условиям мизансцен, либо приходилось задействовать хористов.

<sup>11</sup> В виду специфичности подобной партии бывает достаточно и одного исполнителя в труппе.

Из обзоров музыкальной хроники и анонсов выяснилось, что уже после начала сезона с июня по август 1900 г. были приглашены еще артисты для исполнения вторых партий: Н. М. Цветкова (сопрано) [18], Зандер<sup>12</sup>, Вольский, Петров, Юнацкий. Однако типы голосов четырех последних артистов в анонсах не указаны, поэтому не представляется возможным говорить о выполнении требований партитур в отношении сольных партий, тем более что некоторые прибывшие артисты недолго проработали в антрепризе.

В оперной практике Владивостока 1900 г. наблюдалось одновременное отражение общероссийских и европейских исполнительских традиций, как, например, исполнение примадонной М. М. Марра романса А. Алябьева «Соловей» в сцене урока пения в «Севильском цирюльнике» вместе с виртуозным вальсом Л. Венцано [19]. Традиция исполнения упомянутого романса в этой опере в России, как известно, была создана П. Виардо. В Европе в сцене урока в то время пели вальс итальянского композитора и виолончелиста Л. Венцано (*Valse de Venzano*)<sup>13</sup>.

Обратим внимание также на то, что в составе приглашенной труппы совершенно отсутствовал балет, а численность хора была более чем «камерная». Поэтому аналогично возникает вопрос о решении массовых драматургически важных сцен в «Аиде» и «Кармен», которые придают операм необходимый локальный колорит, важный для художественного воздействия и восприятия. Отсутствие танцовщиков в труппе делало бесполезным, например, «польский» акт в «Жизни за царя», что совершенно разрушало драматургический замысел, а малочисленный хор лишал монументальности пролог и эпилог.

Из приведенных фактов очевидно, что в операх делались купюры. Об этом совершенно определенно писала владивостокская периодика по поводу опер «Демон» и «Жизнь за царя», указывая, что их постановка требует внешне роскошной *mise en scène*, многочисленных хоров и балета, поэтому даже солидные провинциальные сцены испытывают постановочные трудности. Следовательно, во Владивостоке с его еще меньшими возможностями постановочный «минимализм» в указанных операх (и в других) был неизбежен, что и подтверждалось: «Конечно, на нашей сцене это может быть только в миниатюре, балет же совсем выбрасывается» [14]. Подобные «шероховатости» наряду с исполнительскими недочетами, по мнению хроникера, искупались тем, что «та часть публики, которая еще не слышала в цельности известных опер, имеет возможность теперь познакомиться с последними и вынести приятное впечатление» [там же].

Сентенции, подобные этой, в целом характерны для провинциальной музыкальной критики. Из нее следует, что предпринимая постановки таких сложных сочинений, даже с вопиющими искажениями авторских партитур, провинциальные труппы тем не менее

<sup>12</sup> Эта и следующие фамилии взяты из анонсов в выпусках газеты «Дальний Восток» № 86, 91, 101 за 1900 г. Инициалы и тип голоса указаны только у Н. М. Цветковой.

<sup>13</sup> Традиция исполнения в этой опере вальса Л. Венцано в Европе сохраняется и в настоящее время.

способствовали поддержанию на должной высоте культурного уровня провинциальной публики, приобщая ее к достижениям отечественной и зарубежной оперной классики на далекой российской окраине. Провинциалам, которым вряд ли удалось когда-либо услышать эти оперы целиком и на столичных сценах, предоставлялась, таким образом, возможность получить о них *хотя бы общее представление*.

В материалах владивостокской периодики можно найти подтверждение и другим выводам исследователей провинциального музыкального театра. Начало владивостокского оперного сезона было очень сложным для хора, который добирался на месте, и оркестра. В последнем, как отмечала хроника, хоть и было несколько приличных солистов, но эти «ласточки» все равно не могли «сделать никакой весны» [20]. Как часто наблюдалось в провинции, слабый хор и малочисленный оркестр только к середине сезона начали уверенно звучать и вливаться в общий ансамбль, в чем была несомненная заслуга дирижера В. А. Мальцева.

Находим подтверждение тезиса исследователей о том, что малочисленный состав солистов к концу сезона также добивался большей ансамблевой слаженности именно благодаря отсутствию вторых составов и, следовательно, частой работе стабильным ансамблем. Даже изредка случавшиеся замены вызывали недовольство публики. При втором исполнении «Аиды», например, баритон Перелли заменил баритона Кателли в партии Амонасро, по поводу чего было сделано ироничное замечание хроникера: «Положим, у обоих артистов итальянская фамилия, но... не одинаковы голосовые средства, и замена одного артиста другим в этом спектакле является маленькой ошибкой дирекции»<sup>14</sup> [21].

К сугубо локальным «особенностям» организации спектаклей во Владивостоке может быть отнесено затягивание антрактов, из-за чего опера заканчивалась далеко за полночь, что вызывало постоянные нападки прессы. Антрепренер А. А. Иванов (он же владелец гостиницы «Тихий океан» и театрального зала при ней), как выяснилось, прибегал к такому приему для поправки своих финансовых дел по содержанию дорогостоящей антрепризы. При театре был буфет, в который от скуки затянувшегося антракта начинала заглядывать мужская часть публики. И чем длиннее был антракт, тем с большим усердием публика тратила деньги на напитки и закуски. В феврале 1901 г. хроникер газеты «Дальний Восток» сделал парадоксальный вывод, что опера смогла существовать и радовать владивостокцев только потому, что находилась «при буфете», и именно он помогал покрывать расходы длительное время. «Что лучше: опера с “буфетом” или “буфет” без оперы – вопрос, разрешить который предоставляем каждому посетителю оперы или буфета!..» [22].

«Находчивость» антрепренера отчасти оправдывалась рисками в ведении театрального дела на российской окраине. Первый форс-мажор у него случился в сентябре 1900 г. Планируя ангажировать на осенне-зимний сезон 1900/1901 гг. оперетту, А. А. Иванов в июле начал вести

<sup>14</sup> Здесь и далее сохраняется орфография оригиналов.

переговоры с одним из московских театральных агентств и сделал крупный авансовый денежный перевод. По роковой случайности банк выдал средства другому агентству. Ошибка была обнаружена только в сентябре, когда владивостокская оперная труппа, завершив сезон, выехала в Благовещенск, намереваясь отбыть в европейскую часть России<sup>15</sup>. Исправить ситуацию не представлялось возможным, потому что артисты оперетты уже не успевали приехать к началу сезона: Амур стал замерзать, а приезд морским путем из Одессы во Владивосток также был невозможен из-за военных действий. Антрепренер понес серьезные убытки: приглашенные и оплаченные хор и оркестр уже месяц находились без работы во Владивостоке<sup>16</sup>. К счастью А. А. Иванова, артисты оперы задержались в Благовещенске, и ему удалось почти всех вернуть во Владивосток. Оперный сезон продлился, таким образом, до 11 февраля 1901 г.

Новый оперный сезон во Владивостоке в репертуарном отношении отличался меньшим перечнем исполненных произведений, ведь некоторые солисты все же уехали в другие места службы, и без них стало проблематично ставить отдельные спектакли. Единственное новшество – поставленная целиком (впервые на Дальнем Востоке<sup>17</sup>) опера «Гугеноты», из которой в предыдущем сезоне исполнялась только сцена из 4-го акта.

В течение обоих оперных сезонов режиссура осуществлялась солистами труппы – М. Марра и В. Девиклером. Подводя итоги работы оперной антрепризы во Владивостоке в 1900/1901 гг., корреспондент газеты «Дальний Восток» отметил как режиссерские промахи, так и более частые случаи купюр, подчас в драматургически важных местах. Например, лирический тенор Сикачинский в «Риголетто» выпустил знаменитую песенку «La donna e mobile», а драматический тенор Девиклер в «Аиде» не спел романс Радамеса. В «Демоне» была пропущена целая сцена с Гудалом [24].

Всего за летний и зимний сезоны оперная антреприза А. А. Иванова дала во Владивостоке (включая концерты и фрагменты опер) свыше 120 спектаклей [там же]. В таблице 3, согласно данным периодики, указано количество исполнений каждой из 25 опер.

В течение зимнего сезона труппа А. А. Иванова дала два бесплатных спектакля для учащихся города, а для малоимущих студентов Восточного института<sup>18</sup> бесплатный вход был организован на постоянной основе. При этом как хозяин и директор театра А. А. Иванов

**15** До постройки в 1901 г. Уссурийской железной дороги завезти артистов в Приморскую область можно было из Сибири по Амуру до завершения навигации через Благовещенск или морем из Одессы.

**16** Приведенный факт был обнаружен в документах фонда Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина и описан владивостокским искусствоведом Л. В. Пресняковой [23, с. 81].

**17** Сведения, приведенные в монографии В. Королёвой [12, с. 38] о том, что опера Дж. Мейербера «Гугеноты» впервые была исполнена на Дальнем Востоке в сезон 1906/1907 гг. оперной труппой антрепренера И. М. Арнольдова, не соответствуют действительности, что подтверждается данными автора о более ранних постановках этой оперы и ее фрагментов, приведенными в табл. 1 – 3.

**18** Первое высшее учебное заведение на Дальнем Востоке России.



Таблица 3. СЕЗОНЫ ОПЕРЫ 1900/1901 И 1902/1903 гг. ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

Композитор	Название опер (количество исполнений)	
	1900/1901	1902/1903
Верстовский А.	«Аскольдова могила» (1)	«Аскольдова могила» (1)
Глинка М.	«Жизнь за царя» (4)	«Жизнь за царя» (6)
Даргомыжский А.	«Русалка» (4)	«Русалка» (5)
Направник Э.	–	«Дубровский» (5)
Римский-Корсаков Н.	–	«Царская невеста» (3)
Рубинштейн А.	«Демон» (10)	«Демон» (6)
Чайковский П.	«Евгений Онегин»* (7), «Пиковая дама»* (7)	«Евгений Онегин» (5), «Пиковая дама» (4)
Бизе Ж.	«Кармен» (8)	«Кармен» (9)
Верди Дж.	«Аида» (4), «Бал-маскарад» (4), «Отелло» (3), «Риголетто»* (5), «Травиата» (4), «Трубадур» (4), «Эрнани» (2)	«Аида» (7), «Бал-маскарад» (1), «Отелло» (1), «Риголетто» (3), «Травиата» (2), «Трубадур» (3)
Галеви Ф.	«Жидовка»* (6)	«Жидовка» (5)
Гуно Ш.	«Фауст» (6)	«Фауст» (5)
Доницетти Г.	«Лючия ди Ламмермур» (5)	–
Леонкавалло Р.	«Паяцы»* (9)	«Паяцы» (7)
Масканьи П.	«Сельская честь» (3)	«Сельская честь» (1)
Мейербер Дж.	«Гугеноты»* (3)	«Африканка» (5), «Гугеноты» (5)
Монюшко С.	«Галька» (2)	«Галька» (5)
Обер Д.	«Фра-Дьяволо» (4)	–
Россини Дж.	«Севильский цирюльник»* (6)	«Севильский цирюльник» (2)
Сен-Санс К.	«Самсон и Далила» (4)	«Самсон и Далила» (4)
Тома А.	«Миньон»* (в афише «Миньона») (4)	«Миньон» (3)

\* – оперы, пользовавшиеся наибольшим успехом.

отказывался предоставлять бесплатные места представителям прессы, за что неоднократно подвергался нападкам с их стороны.

Журнал «Театр и искусство» в 1903 г. отчасти раскрыл причину негативного восприятия театральной деятельности А. А. Иванова местными периодическими изданиями: кроме отказа предоставлять бесплатные места, он не желал оплачивать услуги ангажированного критика, как делали многие из его коллег. Этот же журнал весьма своеобразно, но исчерпывающе оценил вклад антрепренера в развитие театрального дела на дальневосточной



Рис. 2. Газета «Дальний Восток». 1902. № 29 (5 февраля). С. 2



Рис. 3. Газета «Дальний Восток». 1902. № 40 (17 февраля). С. 3

окраине. Владивосток был назван пустыней из-за отсутствия в нем «разумных развлечений», поэтому организованное А. А. Ивановым театральное дело пришлось очень кстати. Заслуга антрепренера заключалась в том, что, несмотря на малограмотность и еврейское происхождение, «он сумел “насадить кедры в пустыне”» [цит. по: 4, с. 76].

В финансовом отношении оба оперных сезона в целом были закончены с дефицитом. Расход (95 955 руб.) оказался значительно выше общего валового дохода (86 360 руб.) вследствие затрат на декорации и прочие расходы. Тем не менее такой итог не заставил антрепренера отказаться от ангажемента оперы в дальнейшем.

В Хабаровске оперный жанр в эти два года был представлен только в концертной практике, где исполнялись отдельные номера и фрагменты из опер<sup>19</sup>, в том числе с участием артистов труппы А. А. Иванова и силами любителей (см. табл. 2) [26].

К началу 1902 г. удачные сезоны сначала оперы, а затем и оперетты способствовали росту интереса к вокальному искусству во Владивостоке. Еще в 1888 г. в городе был учрежден музыкальный кружок, а затем Общество поощрения изящных искусств, ставящие своей целью способствовать обучению музыке и пению всех желающих. Полностью реализовать этот план не удавалось. Но именно с января 1902 г. в музыкальной школе Общества начались уроки пения, о чем сообщала газета «Дальний Восток» [27]. В феврале были опубликованы объявления о частных уроках пения, которые давала примадонна оперы сезона 1900/1901 гг. М. М. Марра (с ноября 1902 г. преподавала в музыкальной школе Общества) и талантливая певица П. В. Сикорская (рис. 2–4). Развитие музыкального образования во Владивостоке, в том числе в сфере вокального искусства, можно рассматривать как появление нового структурного элемента в системе дальневосточного музыкального театра и в жанровой подсистеме оперы.

<sup>19</sup> К сожалению, в хронике отсутствуют сведения об исполняемой музыке [25].

Съ 1 полбра,  
**въ музыкальной школѣ**  
 общ. поощ. из. псѣ возобновляются  
**УРОКИ ПѢНІЯ**  
 преп. свободный художникъ  
**М. М. Марра;**  
 уроки на скрипкѣ преп. окон-  
 чившій Царвжскую консерва-  
 торію  
**А. Д. Коморскій.**

Рис. 4. Газета «Дальний Восток». 1902.  
 № 239 (30 октября). С. 1

Еще один структурный элемент в системе дальневосточного музыкального театра появляется, полагает,

также в связи с культивированием оперного жанра на имперской окраине. С лета

20 Указанный в афише 4-й акт, вероятнее всего, является опечаткой, потому что в опере 3 действия. Возможно, имелась в виду 4 картина. Не исключено также, что в провинциальных постановках эпилог и апофеоз 7-й картины указывали как 4-й акт. В этой же газете в заметке хроники сообщалось, что в концерте исполнят 6-ю картину из 3-го действия [31]. По похожей неточности с указанием 4-го акта в опере «Демон» установлено, что в июне 1902 г. в Благовещенске фрагменты из указанных выше опер исполнялись в концертах гастролирующими артистами З. М. Кателли и Т. А. Чудиновой-Зарембой, а не **труппой Кателли**, как указано в «Хронографе» [3, с. 73].

1902 г. на российском Дальнем Востоке активизируется гастрольно-концертная деятельность артистов-вокалистов из европейской части страны, что свидетельствовало о возросшем интересе к региону. В состоявшихся с июня по август 1902 г. концертах в Благовещенске, Хабаровске и Владивостоке можно было услышать отрывки из опер. Во Владивостоке прошли выступления артистов О. П. Арсеньевой и А. М. Ангарова, исполнявших сцены из «Фауста» и «Гальки» [28].

Дирекцией А. А. Иванова в 1902 г. во Владивостоке, Благовещенске и Хабаровске были организованы концерты-спектакли с участием уже известного по оперному сезону 1900 г. артиста З. М. Кателли (баритон) и оперных певцов Т. А. Чудиновой-Зарембы (сопрано, ученицы С. Маркези) и М. К. Константиновой (меццо-сопрано). Согласно афишам, исполнялись отдельные акты, сцены и картины из опер «Демон» (рис. 5) [29], «Трубадур», «Евгений Онегин» [3, с. 73; 30].

Театръ Циммермана (III) Дирекціи Иванова  
**СЕГОДНЯ, 13 июля 1902 г.**  
**Концертъ-спектакль**  
 при участіи опер. артиет.  
 Т. А. Чудиновой-Зарембы. З. М. Кателли и М. К. Константиновой  
 представлено будетъ  
**ДЕМОНЪ**  
 4 актъ при пол. об. и кост.  
 труппою русскихъ драматическихъ арти-  
 стовъ Московскихъ и Петербург. театровъ  
 2) **Дама изъ кафе-шантана**  
 фарсъ въ 3 дѣйствіяхъ  
 и 3-е  
**Концертное отдѣленіе**  
**Начало ровно въ 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч. в.**

Рис. 5. Газета «Дальний Восток». 1902.  
 № 153 (13 июля). С. 1<sup>20</sup>

В Хабаровске в конце июля 1902 г. концертировали ученики Московской консерватории Бровцына (меццо-сопрано) и Фивейский (basso cantando), артисты итальянской оперы Фава (баритон) и Страмуччи (tenor di force), а также известный в Хабаровке певец В. Е. Бекаревич (тенор). По данным периодики в концертах звучали арии из опер «Пиковая дама», «Самсон и Далила», Фава исполнял пролог из «Паяцев», а Фивейский – некоторые произведения из шаляпинского репертуара [32]. Одновременно прошли концерты московских артистов-певцов Е. В. Стефанович (меццо-сопрано) и Е. К. Шувалова (тенор), в отношении которых в периодике писали следующее:

«...на этот раз Хабаровск посетили артисты, за которыми есть прошлое в музыкальном мире. <...> Концертанты, как мы слышали, приглашены в оперную труппу во Владивостоке, где, конечно, они будут пользоваться успехом» [там же].

Новый оперный сезон был организован антрепренером и директором А. А. Ивановым во Владивостоке в 1902 г. Труппа артистов русской оперы начала его 20 августа премьерой «Аиды», что было символично, потому что первый оперный сезон во Владивостоке в 1900 г. открывался этой же оперой (рис. 6).

Подбор и ангажемент труппы был поручен дальневосточному артисту баритону С. А. Добротини (приглашен как администратор труппы), который был откомандирован в Москву. Труппа включала 18 артистов-певцов. По мнению местной периодики, женский состав был более сильным и в техническом, и в драматическом отношении. Приглашенные артисты имели опыт работы в столичных театрах и в оперных антрепризах крупных городов европейской части России. После окончания гастролей в Рязани (в марте 1902 г.) в составе Московского товарищества оперных артистов на должность капельмейстера владивостокской оперы пригласили А. С. Апрельского<sup>21</sup> [3, с. 72]. Оркестр включал 22 человека, вторым дирижером/концертмейстером был Шток. Хор состоял изначально из 20 человек, но к октябрю остались 9 женских и 9 мужских голосов [4, с. 56–57].



Рис. 6. Анонс оперного сезона 1902 г. Газета «Дальний Восток». 1902. № 182 (20 августа). С. 1

21 До 1940-х гг. А. С. Апрельский (Веселов) служил капельмейстером и дирижером различных дальневосточных музыкально-театральных трупп.



Рис. 7. Анонс о дебюте М. Д. Гедеоновой. Газета «Дальний Восток». 1902. № 224 (11 октября). С. 1

В октябре 1902 г. во Владивостоке вновь ожидалось открытие цирка Боровского, что грозило опере потерей части публики. Как и в предыдущем сезоне, антрепренер А. А. Иванов прибегнул к испытанному средству: пригласил в труппу новых примадонн – известных оперных исполнительниц. 12 октября в партии Элеоноры («Трубадур») с успехом дебютировала приглашенная на гастроли артистка императорской оперы М. Д. Гедеонова (сопрано) (рис. 7). Следом в труппу была ангажирована известная по сезону 1900 г. артистка М. М. Марра (сопрано), которая осталась в регионе и во Владивостоке давала уроки пения. 23 октября она первый раз выступила в опере «Риголетто» в парии Джильды. В конце октября газета «Дальний Восток» известила читателей, что А. А. Иванов пригласил в состав владивостокской оперной труппы на довольно крупный оклад одну из известных оперных артисток современной России Элеонору Яковлевну Мелодист (сопрано). Журналист писал, что, не обладая слишком колоссальным голосом, артистка имела очень хорошую вокальную школу, которая в соединении с крупным драматическим дарованием помогала весьма умело распоряжаться своими «голосовыми средствами», что, в свою очередь, способствовало успеху у публики. Был перечислен лучший репертуар певицы – это ведущие партии лирико-драматического плана: Лиза («Пиковая дама»), Татьяна («Евгений Онегин»), Марфа («Царская невеста»),

Тамара («Демон») [35]. Для дебютного выступления Э. Я. Мелодист была выбрана опера «Демон» (рис. 8).

Репертуар сезона 1902/1903 гг. по сравнению с 1900/1901 гг. отличался незначительно (см. табл. 3). Из опер Дж. Верди не исполняли «Эрнани», не было

22 «Приамурские ведомости» упоминают одну пару кордебалета [33, с. 6].

После окончания осенне-зимнего сезона 1901/1902 гг. в гортеатре Казани из оперной труппы Н. И. Соболевщикова-Самарина для Владивостока был ангажирован режиссер Е. И. Шастан [3, с. 65].

В состав труппы в этот сезон пригласили танцовщиков<sup>22</sup>. Но балет, как видно, оставлял желать лучшего, поскольку газета «Приамурские ведомости» отозвалась о нем не самым лестным образом после выступления в «Фаусте» Ш. Гуно [33, с. 6]. Однако хореографические сцены в этом сезоне все же появились благодаря самим артистам. В оперу «Евгений Онегин» были введены танцы, в которых приняли участие солистки Э. Я. Мелодист и Е. В. Стефанович [34].



Рис. 8. Анонс о дебюте Э. Я. Мелодист. Газета «Дальний Восток». 1902. № 241 (1 ноября). С. 1

добные вложения со стороны А. А. Иванова, полагаем, должны были работать на перспективу: приглашенные из столиц и центральных регионов артисты могли в будущем сделать хорошую рекламу и заинтересовать коллег возможностью успешной и выгодной карьеры на Дальнем Востоке, что в конечном итоге могло способствовать процветанию театрального дела и самого А. А. Иванова.

В отношении иных исполнительских сил труппы пресса отмечала процессы, которые наблюдались в начале предыдущего оперного сезона: проблемы слаженного звучания хора и оркестра, постепенно преодоленные усилиями дирижеров и хормейстера. Специально для исполнения «Аиды» усилили группу медных духовых инструментов, пригласив музыкантов из гарнизонного оркестра. Но из-за неуравновешенности звучания, «терзавшего слух», от военного духового оркестра отказались, что сразу обеспечило успех постановке [37].

В начале 1903 г. А. А. Иванов организовал гастроли своей оперной труппы в Хабаровске<sup>24</sup>, которые прошли там с 6 января по 7 февраля. За месяц труппа дала 30 спектаклей, поставив 17 опер целиком и «Паяцы»

в афише еще двух авторов – Г. Доницетти и Д. Обера. Но они компенсировались двумя дальневосточными премьерами в октябре и ноябре 1902 г. – операми «Дубровский» Э. Направника и «Царская невеста»<sup>23</sup> Н. Римского-Корсакова. До 1902 г. оба эти произведения прошли на сценах южных и центральных городов России и в ближайшем восточносибирском музыкально-театральном центре – г. Иркутске.

На протяжении всего сезона периодика отмечала хорошие ансамблевые качества постановок благодаря удачно подобранному певческому составу, что подтверждало серьезный подход антрепренера при формировании труппы. Расходы на жалованье солистов также были серьезными, но по-

<sup>23</sup> В. Королёва в своей монографии приводит неверные сведения о первом исполнении на Дальнем Востоке оперы «Царская невеста» в сезон 1906/1907 гг. оперной антрепризой И. М. Арнольдова [12, с. 38]. Премьера во Владивостоке состоялась 15 октября 1902 г. на сцене театра Циммермана (бывшем театре «Тихий океан» А. А. Иванова) [36].

<sup>24</sup> В диссертации С. С. Сырвачевой [38, с. 30] датировка хабаровских гастролей оперы как сезона 1903/1904 гг. указана неверно. В зимний сезон 1903/1904 гг. А. А. Иванов сосредоточил свою деятельность во Владивостоке и Харбине, работая с драматической и опереточной труппами.

в фрагментах (см. табл. 2). Практически все оперы (кроме «Гальки») в городе были показаны впервые. В Хабаровске в репертуаре труппы появилась новая постановка – «Севильский цирюльник» (также впервые исполненный здесь), а затем повторенная при возвращении и во Владивостоке.

Несколько масштабных обзоров газеты «Приамурские ведомости» осветили особенности хабаровских гастролей оперной труппы. Хабаровская периодика отметила постановочные проблемы опер «Гугеноты», «Кармен», «Аида», «Русалка», «Жидовка», «Травиата», «Миньон», «Дубровский». Все они имеют массовые сцены, а следовательно, для их исполнения требовались подчас и многочисленные хоровые составы, и более мощные оркестры. Труппа А. А. Иванова такими силами не располагала. Даже с имеющимся хоровым и оркестровым составом невозможно было сделать полноценные постановки приведенных опер. В Хабаровске сложности к тому же обуславливались самими условиями гастрольной поездки: выехали с ограниченным реквизитом, спектакли проходили в неудобном зале Общественного собрания, совершенно не приспособленном для театральных постановок, с плохой акустикой. В газете писали, что при таком положении дел у лиц, не видавших указанных опер, могло возникнуть недоумение – за что эти произведения снискали громкую славу [39, с. 9].

Сочувственно хроникер отозвался об артистах, лишенных возможности отдохнуть между выходами, ведь гримуборных не было и некуда было скрыться от духоты зрительного зала. При таких обстоятельствах, как считал журналист, «мы были бы неблагодарны, не выразив артистам признательность за столь преданное служение искусству и за то эстетическое наслаждение, которое они нам доставляют каждый вечер, а также и г. Иванову, организовавшему на нашей далекой окраине такое важное и имеющее огромное значение дело, как оперная антреприза» [там же, с. 10].

Несмотря на все сложности, успехи гастрольной поездки были очевидны. Газета «Дальний Восток» писала, что в Хабаровске оперная труппа имела большой успех, и горожане выказывали пожелания вновь принять у себя оперу в будущем. Финансовый успех превзошел ожидания, сборы от всех спектаклей были полными. Труппа дала два благотворительных спектакля и два бесплатных: один – для учащихся (опера «Демон») и другой – для нижних чинов местного гарнизона (опера «Жизнь за царя»). 8 февраля оперная труппа возвратилась во Владивосток, где продолжились прощальные бенефисы. За сезон на владивостокской сцене были даны 103 оперных спектакля, фрагменты из 4-х опер и несколько концертных программ.

Театр Циммермана во Владивостоке на время работы в нем оперной труппы А. А. Иванова стал главным культурным центром города и репрезентантом российской музыкальной культуры. В 1902 году исполнилось 45 лет со дня кончины М. И. Глинки. 19 сентября 1902 г. труппа А. А. Иванова дала торжественный спектакль его памяти с исполнением оперы «Жизнь за царя». Перед началом вся оперная труппа и усиленный оркестр исполнили гимн

«Боже, Царя Храни!» и поставили живую картину, в которой аллегорическая фигура России венчала венком славы творца двух великих национальных опер (рис. 9).

К 1902 году намного улучшилось железнодорожное сообщение между российским Дальним Востоком и европейской частью империи благодаря строительству через территорию Маньчжурии части Китайско-восточной железной дороги (КВЖД), значительно сократившей путь к Владивостоку. Это строительство стало частью геополитических мечтаний и финансово-экономических планов министра финансов С. Ю. Витте. В 1902 году он совершил поездку на Дальний Восток для встречи с китайским губернатором Гириной провинции [40, с. 104]. В журнале «Театр и искусство» (№ 47 за 1902 г.) писали, что в сентябре 1902 г. С. Ю. Витте принимали во Владивостоке, и 26 числа он посетил театр Циммермана, где шел бенефисный спектакль оперной труппы А. А. Иванова [4, с. 56]. В этот вечер ставили оперу «Паяцы» и оперетту «Птички певчие».

Период межсезонья во Владивостоке был отмечен гастролями европейской оперной знаменитости финской певицы Альмы Фострём. Газета «Дальний Восток» сообщала о ее гастролях по городам Сибири и затем освещала два концерта во Владивостоке в начале апреля 1903 г., подчеркивая, что артистки такого уровня в городе еще не бывало никогда [41]. Отмечался шумный успех примадонны, из исполняемых оперных фрагментов упоминались арии из «Травиаты».

Завершив накануне Великого поста сезон во Владивостоке, антрепренер А. А. Иванов в марте 1903 г. организует оперный сезон в Харбине, арендовав на два года новый театр в районе пристани. В труппу была приглашена часть артистов, отработавших во Владивостоке [42]. В связи с этим полагаем, что в Харбине мог исполняться владивостокский репертуар<sup>25</sup>. По данным газеты «Дальний Восток», дела у А. А. Иванова в Харбине шли блестяще,

Театръ Циммермана  
**Дирекція А. А. Иванова.**  
**Сегодня, 19 сентября**  
*торжественный*  
 спектакль, посвященный памяти гениальному представителю русской музыки  
**М. И. ГЛИНКИ**  
 предъ началомъ спектакля оперной трупп. и усиленнымъ оркестромъ буд. исполненъ народный гимнь  
**Боже Царя Храни!**  
 и будетъ поставлена живая картина  
**РОССІЯ**  
 вѣнчающая вѣнкомъ славы творца „Жизни за Царя“ и „Руслана“  
 Труппою артистовъ русской оперы представлено будетъ:  
**Жизнь за Царя**  
 Начало въ 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. веч.

Рис. 9. Газета «Дальний Восток». 1902. № 206 (19 сентября). С. 1

<sup>25</sup> Сведений о репертуаре источники не содержат.



сборы были полные, за первые две недели сезона опера дала 12 500 руб. валового сбора [там же].

Помимо финансового успеха оперы в Харбине, следует указать на историческую значимость этого оперного сезона: как и на российском Дальнем Востоке, А. А. Иванов был *первым антрепренером, кто организовал оперный сезон русской труппы в Маньчжурии*, расширив тем самым географический ареал функционирования оперы как действующей силы отечественного музыкального театра и как жанра европейского музыкального искусства.

Самое яркое событие в музыкально-театральной жизни Харбина 1905 г. – гастролы итальянской оперной труппы Ж. Гонсалец (Гонсалес), которая 25 сентября завершила здесь летний театральный сезон. До приезда в Маньчжурию труппа с успехом гастролеровала в Сибири<sup>26</sup> и, приехав в Харбин, дала здесь 20 спектаклей. По сведениям журнала «Театр и искусство» планировался ее выезд во Владивосток и Хабаровск [4, с. 145].

Сведений об исполняемом в Харбине репертуаре в издании не приводится, однако дальнейшие гастролы на российской территории позволили восполнить этот пробел.

После окончания русско-японской войны, в октябре 1905 г. итальянская оперная труппа Ж. Гонсалец продолжила гастролы на российской дальневосточной территории в Хабаровске<sup>27</sup>. Во Владивостоке из-за политических волнений гастролы не состоялись.

За три недели пребывания в Хабаровске оперная труппа Ж. Гонсалец показала 14 опер, три из них – французские, остальные – произведения ведущих итальянских оперных композиторов XIX в. (см. табл. 2)<sup>28</sup>. При этом пять постановок стали дальневосточными премьерными<sup>29</sup>. Хабаровская публика первая на российском Дальнем Востоке услышала итальянскую романтическую оперу В. Беллини «Норма» и самое известное сочинение А. Бойто «Мефистофель». Из опер итальянских веристов на дальневосточных сценах до 1905 г. исполнялись только «Сельская честь» П. Масканьи и «Паяцы» Р. Леонкавалло. Труппа Ж. Гонсалец первая на российском Дальнем Востоке познакомила публику с новыми достижениями итальянского оперного веризма – тремя операми Дж. Пуччини, написанными за последние 12 лет: «Манон Леско» (1893), «Флория Тоска» (1896), «Богема» (1900).

Отзывы хабаровской периодики на гастролы итальянской труппы были неоднозначны. С одной стороны – восхищались качеством звучания голосов солистов, что было совершенно предсказуемо, потому что впервые публика могла познакомиться с настоящими

**26** По данным «Хронограф», итальянская оперная труппа Гонсалец в феврале 1905 г. гастролеровала в г. Баку, где исполнила оперы «Травиата» и «Кармен» [3, с. 101].

**27** Впервые о гастрольях итальянской оперной труппы Ж. Гонсалец написала С. А. Монахова [43, с. 38]. Однако дата гастролей указана ею неверно – сезон 1903/1904 г. вместо 1905 г.

**28** Репертуар оперной труппы Ж. Гонсалец впервые опубликован в статье С. С. Сырвачевой [44]. Она также привела некоторые сведения о гастрольях труппы и ее солистах из хабаровской периодики 1905 г.

**29** Поскольку репертуар гастролерующих трупп, как правило, был неизменен, полагаем, что приводимые пять опер могли быть также впервые исполнены труппой Ж. Гонсалец в летнем сезоне 1905 г. и в Харбине.

представителями итальянской вокальной школы, оценить владение стилем бельканто – гордостью этой школы. Полагаем, что должное впечатление произвела драматическая экспрессивность и темпераментность игры, свойственная итальянским артистам. Одновременно с этим в отзывах обнаруживаются претензии, которые предъявлялись и к отечественным исполнителям.

Гастроли проходили в зале Общественного собрания, совершенно не приспособленного для каких бы то ни было музыкально-драматических постановок, о чем упоминалось ранее. Соответственно, акустические условия не позволили на первых спектаклях найти необходимый баланс между вокальными партиями и оркестром. Уравновешенность звучания была достигнута спустя несколько дней, что сразу отметила газетная хроника [45]. Претензии относились и к качеству звучания хора, к ансамблю между оркестром и солистами, к сценическому оформлению спектаклей. Аналогичную критику можно было найти в периодике и по поводу оперных постановок труппы А. А. Иванова во Владивостоке в 1902 г. и в Хабаровске в 1903 г. Поэтому большинство недочетов объясняются сложностями оперных постановок на периферии в целом, и особенно в условиях гастролей.

Оценивая результат гастролей итальянцев, хабаровские музыковеды С. А. Монахова и вслед за ней С. С. Сырвачева утверждают, что хабаровская публика в одних случаях критически, в других – недостаточно внимательно отнеслась к постановкам. Из причин указываются: дороговизна билетов, непривычность репертуара, предпочтение легким жанрам, неразвитость художественного вкуса и эстетического кругозора [43, с. 39; 44, с. 88]. Однако ни с одной из этих причин автор не может согласиться.

С. С. Сырвачева в статье отмечает затратность оперного дела и необходимость для антрепренера возместить расходы на содержание и переезды труппы [44, с. 87]. Работа оперной труппы А. А. Иванова в сезон 1902/1903 гг. во Владивостоке и Хабаровске вызывала аналогичные претензии в периодике из-за дороговизны билетов. Тем не менее гастроли русской труппы были финансово успешными. Как и два года назад, в отношении оперных постановок труппы А. А. Иванова в Хабаровске периодика также отмечала снижение через неделю интереса к постановкам итальянцев. Но и в этом случае, полагаем, труппа Ж. Гонсалец имела финансовый успех. Подобное предположение основывается на том, что позднее этот же антрепренер со своей оперной труппой совершил еще две гастрольные поездки на Дальний Восток, которые прошли во Владивостоке в 1911 и 1914 гг.

Неоднородность восприятия спектаклей на дальневосточной окраине была характерно как в отношении русской оперной труппы А. А. Иванова, так и итальянской. Опера оставалась жанром элитарным и требовала от публики определенного образовательного уровня, поэтому основными социальными слоями и группами, способными ее по достоинству оценить, были дворянство, офицерство, интеллигенция, просвещенное купечество,

которые составляли небольшую долю городского населения российского Дальнего Востока<sup>30</sup>. Что же касается восприятия новых произведений публикой, то во все времена и в любой стране оно было сложным и не всегда заканчивалось триумфом. С. С. Сырвачева утверждает, что современные оперы в репертуаре итальянцев не нашли своего слушателя среди хабаровской публики, однако тут же приводит данные об успешной премьере «Богемы», встреченной шумными аплодисментами [44, с. 88]. Именно в этой связи мы не разделяем мнения указанного автора о неподготовленности хабаровской публики и неразвитости ее вкуса и эстетического кругозора.

Неуспех некоторых постановок, конечно, имел место и мог быть связан с языковым барьером. Итальянская труппа исполняла оперы на языке оригинала, в то время как артисты труппы А. А. Иванова в 1903 г. пели по-русски. Другая серьезная причина неуспеха отдельных спектаклей – исполнительская и постановочная небрежность итальянцев на периферии. В этом отношении очень показательна информация статьи в «Приамурских ведомостях», написанная корреспондентом под псевдонимом «Зритель» по поводу повторного исполнения в один вечер 16 октября 1905 г. опер «Сельская честь» и «Паяцы». Автор статьи оказался не просто *очень* осведомленным знатоком и ценителем оперной музыки, а проявил небывалую дотошность, разбирая чуть ли не каждую страницу оперной партитуры в исполнении итальянцев.

Первым объектом критики стал оркестр как основной «элемент всякой оперы». Критик отметил его плохую сыгранность и «неполность». Указание последнего недостатка вызывает недоумение, т. к. не только гастролирувавшие, но и игравшие сезон музыкальные труппы не в состоянии были позволить полный состав оркестра, как того требовала партитура, и это была

распространенная практика на периферии. При этом сам корреспондент отметил «небольшой» оркестр. Иное дело – претензии к звучанию отдельных инструментов (виолончель и контрабас), которые вносили диссонанс в прелюдию к «Сельской чести».

Далее критике подверглись темпы, которые не соответствовали указаниям подлинника. Прелюдию к «Сельской чести» начали в темпе “adagio”, в то время как в партитуре написано “andante sostenuto”<sup>31</sup>. Не устроили и темповые переходы в прелюдии – резкие и некрасивые, по мнению рецензента: «с “adagio” на “presto”, тогда как в подлиннике темп меняется на «molto animato»» [47]. В «Сицилиане» Туридду оркестр «некрасиво» аккомпанировал отдельными нотами, а не «красивыми аккордами», придававшими музыке специальный колорит, как писал рецензент, что также искажало замысел подлинника.

**30** Т. З. Поздняк, приводя данные переписи 1897 г., указывает, что все городское население Дальнего Востока насчитывало 50 722 человека, из них доля дворян составляла 1,7%, военное сословие – 22%, мещане – 14–15%. При этом городское население южных городов Дальнего Востока, где в основном концентрировалась музыкально-театральная жизнь, составляло 49 588 человек [46, с. 46, 49].

**31** Сохранена орфография оригинала.

Следующим в рассмотрении был безучастный хор (что вменялось в вину режиссеру), который к тому же пел совершенно без оттенков, а после «интермеццо», выходя из церкви и удаляясь, «пел все время во все горло, тогда как в подлиннике песнь “a casa, a casa amici”, согласно ремарке самого автора, поется в “полголоса”» [там же].

Несоответствие подлиннику «Зритель» усмотрел и в трактовке солисткой «типа» красавицы Лолы, потому что одежда не соответствовала ее социальному положению и была хуже, чем у более бедной сироты Сантуцци. Автор статьи считал, что красавицу следовало одеть в национальный наряд и итальянский традиционный головной убор [там же].

Подвергая разбору вторую оперу «Паяцы», рецензент с такой же придирчивостью отнесся к внешнему виду исполнителя партии Тонио, одному из лучших артистов труппы баритону Марри, потому что он утрировал грим и кривил рот при пении. Критерием для сравнения был назван знаменитый Баттистини, который при исполнении этой роли «не имел такого страшного, растрепанного парика» [там же].

Главное возмущение рецензента вызвали купюры. Исполнительница партии Недды по неизвестной причине пропустила лучший вокальный номер своей партии – балладу “ballatela” (“Stridono lassù”) в 1-м действии. Но самый неприятный сюрприз, по утверждению рецензента, был преподнесен дирижером, который пропустил «интермеццо» и все начало 2-го действия до «комедии», т. е. пропущена была и хоровая сцена “Presto affrettiamoci...”: «Чем объясняется это преступное, по нашему мнению, сокращение – мы не знаем, хотя видимых к тому оснований – указать нельзя» [там же].

Корреспондент напомнил читателям, что обе оперы писались авторами для конкурса, и одним из условий было *написание «интермеццо»*. Жюри высоко оценило «интермеццо» в обеих операх, и тем непростительнее для дирижера, что он пропустил одну из лучших частей оркестровой партии «Паяцев», имевшей такое же значение, что и пролог в «Демоне» А. Рубинштейна. Рецензент подсчитал, что без баллады Недды при исполнении «Паяцев» было пропущено 28 страниц партитуры.

Завершая публикацию, «Зритель» призвал всех участников труппы «быть строже к своим обязанностям и за большие деньги давать публике то, что требовать она имеет право» [там же].

Приведенная рецензия достаточно показательна и послужила формулировке очевидного вывода о том, что работа итальянской оперной труппы на Дальнем Востоке сопровождалась всеми особенностями и проблемами, которые были характерны и для практики русских оперных антреприз в провинции. Другими словами, итальянцы успешно «усвоили» российские провинциальные оперные «традиции» и тем самым органично вписались в пространство отечественного периферийного музыкального театра.

Становление профессионального музыкального театра в регионе придало дополнительный стимул развитию художественной публицистики. Среди авторов (анонимных поначалу) всегда был некий знаток, достаточно профессионально подходящий к характеристике исполняемой музыки или ее интерпретации. Следует учесть, что в числе городского населения Владивостока было много образованных людей – офицерство, специалисты-инженеры, журналисты, приехавшие из столиц или крупных российских городов. Среди них встречались как знатоки музыкального искусства, так и серьезные театралы. Не исключено, что именно из их числа были авторы первых музыкально-театральных обзоров.

Показательна публикация в связи с первой постановкой оперы «Кармен», автор которой написал, что ему доводилось слышать разных исполнителей в этой роли, начиная с лучшей из них – Адель Борги. По поводу интерпретации этой партии артисткой Делиной он отметил, что не усмотрел ни «изящной простоты» (по выражению некоего немецкого критика), ни слишком тонкого кокетства при весьма хорошей музыкальной стороне роли [48].

Не менее интересным было суждение о музыке оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, появившейся в репертуарах провинциальных театров во второй половине 1890-х гг. Автор владивостокской музыкальной хроники назвал композитора одним из основоположников того раскола в оперной музыке, который стал известен под названием «декадентской музыки». В сочинении, по мнению хроникера, было 2–3 законченных и известных публике мотива, а все остальное переполнено «массою тех тонирующих модуляций, которые трудно запоминаются сразу даже вполне музыкальным слушателем»; музыка подчинена определенному стилю, отличается новизной и находит все больше сторонников, в том числе среди лучших современных русских композиторов, которые «стали заражаться этим влиянием» [49].

Осенью 1902 г. во владивостокской периодике появляются некоторые новшества, связанные с освещением оперного сезона. Так в газетном анонсе оперы «Кармен», шедшей 1 октября 1902 г., впервые в истории дальневосточной периодики были не просто перечислены фамилии певцов, но и указаны *исполняемые ими партии* (рис. 10).

Специальную рубрику «Театр и зрелища» в газете «Дальний Восток» вел журналист В. Лидин. Как и в публикациях об оперетте, В. Лидин *первым* из дальневосточных критиков обратил внимание на *художественную цельность* образов. В некоторых его публикациях появляются и первые попытки музыкальной оценки исполнения. Например, о выступлении Е. В. Стефанович в партии Кармен критик писал: «Вокальная передача трудной партии – блестяща, отличаясь стильностью, тонкостью нюансов, красотой и полнотою звука» [50, с. 2].

Летом 1902 г. во Владивосток приехал журналист, который выступил под псевдонимом «А. Ш.» как еще один автор рубрики «Театр и зрелища» газеты «Дальний Восток». Впервые в художественно-критической практике Дальнего Востока в одном периодическом издании стали сотрудничать сразу два критика, освещающих театральную жизнь.

Приезд нового журналиста пополнил ряды постоянных авторов музыкально-театральных рубрик крупных периодических изданий Владивостока. Это создавало предпосылку для развития художественной полемики и могло заинтересовать публику возможностью познакомиться с различными взглядами на одно и то же явление музыкально-театральной жизни. К сожалению, этого не произошло, потому что авторы конкурирующего издания газеты «Владивосток» по-прежнему подвергали безапелляционному остракизму директора антрепризы А. А. Иванова, перенося этот негатив на оперные постановки и солистов. О ведущем исполнителе басовых партий Тассине, например, газета писала, что просвещенный и талантливый артист жертвует своим именем и голосовыми средствами «для посильного поднятия оперной антрепризы Иванова, которая трещит по всем швам» [51, с. 2].

Новый корреспондент газеты «Дальний Восток» «А. Ш.» с конца октября и до середины декабря 1902 г. опубликовал восемь оперных рецензий<sup>32</sup>. Журналист уделял много внимания драматической стороне сценических образов, как и В. Лидин, он отмечал художественные достоинства исполнения и качество ансамбля. Его рецензии отличаются стилем – он более литературно-художественный. Публикации начинаются с небольшой вводной части, в которой автор описывает атмосферу театра, свои ожидания или опасения по поводу предстоящей постановки. Из подобных замечаний хорошо



Рис. 10. Впервые – газетный анонс с указанием исполняемых партий. Газета «Дальний Восток». 1902. № 216 (1 октября). С. 1

32 Две на постановки «Евгения Онегина» (в № 240, 244 (31 октября и 5 ноября)), оперы «Дубровский» (№ 251 (13 ноября)), «Галька» (№ 253 (16 ноября)), «Демон» (№ 255 (19 ноября)), «Кармен» (№ 259 (26 ноября)), «Паяцы» (№ 263 (30 ноября)), «Миньон» (№ 275 (15 декабря)).

прослеживается осведомленность критика в особенностях провинциальной музыкально-театральной практики, его знание традиций исполнения и трактовки оперных партий на периферии.

Оперное исполнительство на Дальнем Востоке к концу 1902 г. уже имело небольшую историю, и это дало основание критику в своих публикациях проводить сравнение выступлений местных артистов в одной и той же партии, что было новым подходом в художественно-критической практике региона. Новым подходом к оценке качества исполнения можно также считать напоминание читателям о всех ролях, в которых до рассматриваемого спектакля выступил тот или иной артист, что также позволяло провести сравнение и выделить наиболее успешные партии в репертуаре исполнителя.

В публикациях обоих корреспондентов газеты «Дальний Восток» запечатлен живой исполнительский процесс, о чем свидетельствуют, например, замечания о том, что при повторных исполнениях той или иной оперы оркестр, солисты и хор лучше или хуже справлялись со своими задачами. Имела место и сдержанная ирония, как, например: при постановке «Гугенотов» одной из «достопримечательностей» спектакля были названы альты и виолончели, которые «были вне конкурса... какофонического, конечно» [52]; в опере «Демон» князь Синодал в момент смерти был обут в желтые сапоги, а в дом Гудала труп его внесли в черных лакированных, что вызвало резонный вопрос корреспондента к режиссеру – когда князь успел переобуться [53]?

Обзоры в газете «Дальний Восток» зафиксировали и бытовые курьезы периферийного оперного театра, и культуру поведения на спектаклях публики, наполнявшей галерку. А. А. Иванов одним из первых антрепренеров стал проводить общедоступные *музыкальные спектакли*, удешевляя стоимость билетов. Благодаря этому оперу посещала учащаяся молодежь, нижние морские чины и небогатые горожане.

В одной из рецензий В. Лидин не без иронии порекомендовал режиссеру вести более строгий надзор за котом, жившим где-то за кулисами, который стал выбегать на сцену в самый неподходящий момент. Его появление во время исполнения оперы «Самсон и Далила» было встречено чуть ли не аплодисментами «в верхах». Корреспондента такая реакция несколько не удивила, потому что, по его мнению, «кошачьи концерты» более удовлетворяли эстетическим запросам публики галерки [54]. В рецензии на очередную постановку «Демона» ее автор «А. Ш.» указал на возмутительное поведение студента Восточного института, позволившего себе выкрикнуть в адрес артиста «грязно-непозволительную фразу», и указал при этом инициалы хулигана, чтобы товарищи должным образом воздействовали на него, т. к. поступок бросал тень позора на всю учащуюся молодежь единственного в городе высшего учебного заведения [55].

Музыкальная общественность России в 1904 г. с воодушевлением восприняла выступление Ф. И. Шаляпина в баритоновой партии Демона

в одноименной опере А. Г. Рубинштейна. Однако практика периферии показывает, что попытки исполнения этой партии басами предпринимались и ранее. Одну из таких запечатлела владивостокская периодика. Исполнение этой партии артистом Тассиным (бас) в сезоне 1902 г. вызвало негативную реакцию. Корреспондент газеты «Дальний Восток» отрицательное отношение к рискованному решению певца обосновал профессиональными аргументами, полагая, что причина кроется в некоем тщеславии исполнителя, которому не дают спать «лавры Мильтиада». Рецензента совершенно не убедила сценическая трактовка образа – исполнителю так и не удалось воплотить мятежный дух своего героя, как врага небес, испытывавшего земную любовь и мучения, сумевшего очаровать и привлечь своим обаянием красавицу Тамару. В музыкальном отношении певцу не хватило «музыкальной нежности и мягкости звука» (например, во втором романсе Демона «На воздушном океане»), что, по мнению рецензента, «совершенно недоступно басу, даже с баритональным оттенком» [55]. Кроме того, певец физически не справился с партией: после первого акта в его голосе появилась хрипота, и к последнему действию артист уже был «без голоса». Резюмируя, корреспондент писал, что басу не быть баритоном и, кроме того: «Если сам Рубинштейн хотел видеть Демона-баритона, то из уважения к великому покойному композитору можно было не нарушать его завещания» [там же].

Заслуживают внимания отклики обоих критиков газеты «Дальний Восток» на постановку оперы Э. Направника «Дубровский». «А. Ш.», верный своему стилю, начал рецензию с воспоминаний о посещении этой оперы летом 1902 г. в Новом Летнем театре в Санкт-Петербурге. Получив высокое удовольствие от исполнения, «А. Ш.» писал, что совершенно забыл о недостатках чисто «композиторского свойства». Собираясь на спектакль во Владивостоке, он был убежден, что эта опера навеет тоску из-за чисто провинциальных недостатков: слабый оркестр, малочисленный и неспетый хор, плохие декорации. Однако, посетив спектакль, «А. Ш.» был приятно удивлен достойным исполнением всех участников спектакля. Голос Э. Я. Мелодист в партии Маши звучал сильно и нежно во всех регистрах, и ее пение было названо рецензентом идеальным. В сценическом отношении артистка показала тонкое понимание сущности характера героини: «и робость, и нежность, и романтизм одинокой девушки, воспитанной в духе помещичьей семьи дореформенного периода и, главное, при всем этом, скрытую до поры до времени наследственную строптивость, которая так характерна для дочери самодура Троекурова» [56].

В феврале 1903 г. на спектакле побывал второй журналист газеты «Дальний Восток» В. Лидин. Оперу он слушал впервые, поэтому его восприятие и оценка оказались более интересными и неожиданными. Отозвавшись положительно об исполнителях главных партий, о музыке оперы, которую он нашел мелодичной (красивые арии и хоры), В. Лидин буквально разгромил ее либретто. Он писал, что относить текст



к Пушкину – это полное недоразумение, и составитель либретто Модест Чайковский настолько искажил исходную повесть, что вполне мог заявить на произведение литературные авторские права. В качестве доводов критик привел несколько примеров. В сцене свадьбы Маши, когда Дубровский открывается ей, за кулисами раздаётся выстрел, и Дубровский скрывается. Возвращается он уже смертельно раненный, очевидно, как считал В. Лидин, чтобы допеть дуэт. Сам же дуэт состоял только из двух слов, которые напомнили журналисту беседу двух манз<sup>33</sup> на русском языке: «“твоя”, “моя”, “моя”, “твоя”... Маша поет – “Я твоя!” Дубровский восклицает “моя?” и падает мертвый, а Маша с восклицанием “твоя!” падает на труп безгласный. “Веселенький дуэт!..”» [57].

**33** Манзами на российском Дальнем Востоке называли оседлых китайцев, постоянно проживавших в Уссурийском крае (Приморская область) на момент присоединения его к России, а впоследствии и всех уссурийских китайцев, включая трудовых мигрантов и сезонных отходников из соседней Маньчжурии. Диалог героев оперы напоминает рецензенту разговор китайцев на «ломаном» русском языке.

**34** Трансграничье – регион, объединяющий приграничные области двух и более государств в условиях тесного многостороннего взаимодействия. В начале XX в. таким важным трансграничным регионом для Российской империи был Дальний Восток, объединяющий в единое геополитическое пространство российскую окраинную территорию и сопредельный Китай. Территория последнего представляла для России важный экономический и политический интерес, особенно в связи с открытием базы Тихоокеанского флота в Порт-Артуре и строительством КВЖД.

От пушкинского образа кроткой и боязливой Маши Троекуровой у либреттиста также ничего не осталось. В трактовке Модеста Чайковского рецензент нашел Машу весьма энергичной особой: «и рассуждает так логично, что в пору хоть и присяжному поверенному. Она поет отцу: «Неужели совестью торгуя, / К супругу злобою горя, / Могу солгать у алтаря?» Разве это пушкинская Маша Троекурова?» [там же].

Неожиданность подобного «выпада» В. Лидина обусловливалась тем, что опера «Дубровский» уже семь лет шла на столичных и провинциальных сценах. Однако музыкальной общественности Дальнего Востока еще не предоставлялось случая включиться в общероссийское обсуждение новинок отечественного оперного искусства, поскольку оперы «Дубровский» и «Царская невеста» были действительно здесь первыми оперными премьерными российскими композиторов. Все шедшие ранее на дальневосточных сценах отечественные оперы были написаны до 1890 г. включительно, т. е. до начала «освоения» региона музыкально-драматическими антрепризами. Музыкальная критика дальневосточной окраины, таким образом, расширила географический ареал художественной полемики по поводу событий в отечественной музыкальной культуре и, хоть и с опозданием на семь лет, дополнила общую картину оценок и восприятий современных музыкально-драматических произведений в российской глубинке.

\*\*\*

Говоря о необходимости рассмотрения феномена «культурологического хронотопа театральной жизни провинции» в пространственном отношении, авторы

завершающей части истории русской музыки приводят список факторов, способствовавших развитию оперно-театральной жизни провинции. Города дальневосточного трансграничья<sup>34</sup> занимают последнее место в иерархическом списке и отвечают типическому фактору как имевшие важное военно-стратегическое значение, где культивирование оперы должно было свидетельствовать о политической стабильности окраинной территории [17, с. 184–187]. Представленный обзор в полной мере подтверждает приведенный тезис, а также свидетельствует о большой роли театрального искусства в духовной истории России.

Опера, занимающая ведущее место в иерархии музыкально-драматических жанров, насчитывающая к началу XX столетия полуторавековую историю в музыкальной культуре России, заняла ведущее положение в системе музыкального театра Дальнего Востока имперской окраины, обретя также центральное положение в его музыкальной жизни в начале 1900-х гг. Как показали дальнейшие исследования автора, культивирование оперы придало серьезный стимул развитию инструментального и вокального исполнительства, гастрольно-концертной практики, музыкального образования на российском Дальнем Востоке, а активно развивающаяся художественная публицистика свидетельствовала о хорошей динамике его музыкальной и художественной культуры в целом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крыловская И. И. Оперетта на Дальнем Востоке в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.
2. Крыловская И. И. Украинские антрепризы и музыкальный театр Дальнего Востока в 1900–1905 гг. // Сфера культуры. 2020. № 2 (2). С. 59–68.
3. История русской музыки: В десяти томах. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II. М.: Языки славянских культур, 2011. – 1232 с.
4. 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. – 352 с.
5. Шавгарова А. В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX вв.). Дисс. ... канд. ист. наук. Владивосток, 2002. – 243 с.
6. Шавгарова А. В. Театральная жизнь Дальнего Востока 1860-е – 1917 гг.: монография. Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т культуры, 2018. – 172 с.

#### REFERENCES

1. Krylovskaya I. I. Operetta in the Far East in 1900–1905. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 19–45.
2. 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]. In: *Sfera kul'tury* [Sphere of culture]. 2020, no. 2 (2), pp. 59–68.
3. *Istoriya russkoj muzyki: V desyati tomah. T. 10B: 1890–1917. Hronograf. Kn. 2* [History of Russian Music: In 10 vol. Vol. 10B: 1890–1917. Chronograph. Book 2]. Moscow: Yazyki slavyanskih kultur Publ., 2011. 1232 p.
4. Presnyakova L. V., Presnyakov S. V. *Letopis' teatral'noj zhizni dal'nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy (konec XIX – nachalo XX vv.)* [Chronicle of theatre life of the Far Eastern region based on materials from the capital's press (late 19th – early 20th centuries)]. Vladivostok: VGUES Publ., 2005. 352 p.
5. Shavgarova A. V. *Stanovlenie i razvitie teatral'noj kul'tury na Dal'nem Vostoke Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX vv.)* [The formation and development of theatre culture

7. Иванов А. Из истории амурского театра драмы. Краткая летопись // Приамурье мое – 1972. Благовещенск: Амурское отд. Хабаровского кн. изд., 1973. С. 299–317.
8. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987 (1990). – 280 с.
9. Крыловская И. И. Иванов А. А. – один из первых театральных антрепренеров российского Дальнего Востока: по материалам периодики начала XX века // Шестые архивные научные чтения имени В. И. Чернышевой. Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Дальний Восток России: от прошлого к будущему». Хабаровск: ООО «Амурпринт», 2020. С. 149–156.
10. Справочная книга г. Владивостока с дополнительными сведениями о Дальнем Востоке. Планы, карты и рисунки / Издание Н. П. Матвеева. Хабаровск: Типография Канцелярии Приамурского Генерал-Губернатора, 1902. – 256 с.
11. [Хроника] // Дальний Восток. 1900. № 59 (17 мая). С. 3.
12. Королёва В. А. Музыкальная культура Дальнего Востока России. Кн. 1: На рубеже эпох (1880-е – 1917) – (1917–1920-е). Владивосток: Дальнаука, 2004. – 272 с.
13. [Хроника] // Владивосток. 1903. № 14 (6 апреля). С. 4.
14. «-ов». Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. № 77 (2 июля). С. 3.
15. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. № 71 (15 июня). С. 3.
16. [Хроника] // Дальний Восток. 1900. № 110 (17 сентября). С. 2.
17. Левашев Е. М., Тетерина Н. И., Романова В. Н. Музыкальный театр в провинции // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10Б: 1890–1917 / Под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. С. 183–289.
18. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. № 74 (25 июня). С. 3.
19. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. прибавление к № 105 (5 сентября). С. 1.
20. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. № 72 (21 июня). С. 2.
- in the Russian Far East (second half of the 19th – early 20th centuries)]. [Cand. sci. diss. (Hist)]. Vladivostok, 2002. 243 p.
6. Shavgarova A. V. *Teatralnaya zhizn' Dal'nego Vostoka 1860-e – 1917 gg.: monografiya* [Theatrical life of the Far East 1860s – 1917]. Habarovsk: Habarovskij gos. institut kultury, 2018. 172 p.
7. Ivanov A. *Iz istorii amurskogo teatra dramy. Kratkaya letopis'* [From the history of the Amur Drama Theatre. Brief Chronicle]. In: *Priamur'e moyo – 1972* [My Priamurye – 1972]. Blagoveshchensk: Amurskoe otd. Habarovskogo knizhnogo izd., 1973, pp. 299–317.
8. Harkeevich I. Y. *Muzykal'naja kul'tura Irkutsk* [Musical culture of Irkutsk]. Irkutsk: Irkutsk State University Publ., 1987 (1990). 280 p.
9. Krylovskaya I. I. *Ivanov A. A. – odin iz pervyh teatral'nyh antreprenyorov rossijskogo Dal'nego Vostoka: po materialam periodiki nachala XX veka* [Ivanov A. A. – one of the first theatre entrepreneurs in the Russian Far East: based on materials from periodicals of the early twentieth century]. In: *Shesty arhivnye nauchnye chteniya imeni V. I. Chernyshevoj. Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii “Dal'nij Vostok Rossii: ot proshlogo k budushchemu”* [Sixth Archival Scientific Readings named after V. I. Chernysheva. Materials of the All-Russian scientific-practical conference “The Russian Far East: from the past to the future”]. Habarovsk: Amurprint, 2020, pp. 149–156.
10. *Spravochnaya kniga g. Vladivostoka s dopolnitel'nymi svedeniyami o Dal'nem Vostoke. Plany, karty i risunki* [Reference book of Vladivostok with additional information about the Far East. Plans, maps and drawings by N. P. Matveev]. Habarovsk: Tipografiya Kancelyarii Priamurskago General-Gubernatora, 1902. 256 p.
11. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, № 59 (17 maja), p. 3.
12. Korolyova V. A. *Muzykal'naja kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii. Kn. 1: Na rubezhe epoh (1880-e – 1917) – (1917–1920-e)* [Musical culture of the Russian Far East. Book 1: At the turn of the era (1880s – 1917) – (1917–1920s)]. Vladivostok: Dalnauka Publ., 2004. 272 p.

21. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. прибавление к № 74 (27 июня). С. 3.
22. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 19 (16 февраля). С. 3.
23. Преснякова Л. В. Театральные предприниматели на российском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX в. // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2009. № 1 (1). С. 74 – 86.
24. Итоги оперного сезона (окончание) // Дальний Восток. 1901. № 29 (11 марта). С. 3.
25. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1900. № 351 (17 сентября). С. 7.
26. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1901. № 416 (16 декабря). С. 8 – 10.
27. [Хроника] // Дальний Восток. 1902. № 5 (6 января). С. 3.
28. [Хроника] // Дальний Восток. 1902. № 148 (7 июля). С. 2.
29. Дальний Восток. 1902. № 153 (13 июля). С. 1.
30. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1902. № 454 (8 августа). С. 11 – 12.
31. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 153 (13 июля). С. 3.
32. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1902. № 449 (4 августа). С. 5 – 6.
33. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1903. № 472 (12 января). С. 6 – 7.
34. А. Ш. Театр и зрелища. Евгений Онегин // Дальний Восток. 1902. № 244 (5 ноября). С. 2.
35. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 237 (27 октября). С. 2.
36. Дальний Восток. 1902. № 227 (15 октября). С. 1.
37. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 188 (27 августа). С. 2.
38. Сырвачева С. С. Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х – 1930-е годы: дисс. ... канд. иск.: рукопись. Новосибирск, 2019. – 291 с.
39. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1903. № 473 (19 января). С. 8 – 10.
40. Лукьянов И. В. «Не отстать от держав...» Россия на Дальнем Востоке в конце XIX – начале XX вв. СПб.: Нестор-История, 2008. – 668 с.
13. [Hronika] [Chronicle]. In: *Vladivostok*. 1903, no. 14 (6 aprilja), p. 4.
14. “-ov”. *Muzykal'naja hronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 77 (2 iyulya), p. 3.
15. *Muzykal'naja bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 71 (15 ijun'a), p. 3.
16. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 110 (17 sentjabrja), p. 2.
17. Levashev E. M., Teterina N. I., Romanova V. N. *Muzykal'nyj teatr v provincii* [Musical theatre in the provinces]. In: *Istoriya russkoj muzyki: V 10 t.* [History of Russian music: In 10 volumes. V.10 B: 1890 – 1917]. Moscow: Muzyka Publ, 2004. T.10B: 1890 – 1917 / Pod red. L. Z. Korabel'nikovoj i E. M. Levasheva, pp. 183 – 289.
18. *Muzykal'naya bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 74 (25 ijunja), p. 3.
19. *Muzykal'naya bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900. pribavlenie k no. 105 (5 sentyabrya), p. 1.
20. *Muzykal'naya bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 72 (21 ijunja), p. 2.
21. *Muzykal'naya bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, pribavlenie k no. 74 (27 iyunya), p. 3.
22. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 19 (16 fevralja), p. 3.
23. *Presnyakova L. V. Teatral'nye predprinimateli na rossijskom Dal'nem Vostoke i v Man'chzhurii v konce XIX – nachale HKH v.* [Theatre entrepreneurs in the Russian Far East and Manchuria in the late 19th – early 20th centuries]. In: *Territoriya novyh vozmozhnostej. Vestnik Vladivostokskogo gosudarstvenno-go universiteta ekonomiki i servisa* [Territory of new opportunities. Bulletin of the Vladivostok State University of Economics and Service]. 2009, no. 1 (1), pp. 74 – 86.
24. *Itogi opernogo sezona (okonchanie)* [The results of the opera season (the end)]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 29 (11 marta), p. 3.
25. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie vedomosti*. 1900, no. 351 (17 sentjabrja), p. 7.
26. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie vedomosti*, 1901, no. 416 (16 dekabrja), pp. 8 – 10.

41. Альма Фострем // Дальний Восток. 1903. № 76 (3 апрель). С. 1–2.
42. [Хроника] // Дальний Восток. 1903. № 67 (22 марта). С. 2.
43. Монахова С. А. Развитие музыкальной жизни Хабаровска (конец XIX века – 1920 год) // Музыкальная культура Дальнего Востока / Ред.-сост. Н. А. Соломонова. Хабаровск: Изд-во ХГПИ, 1994. С. 32–44.
44. Сырвачева С. С. Гастроли итальянской оперной труппы в Хабаровске (1905): к проблеме становления музыкального театра на Дальнем Востоке России // История и культура Приамурья: научно-практический журнал. 2012. № 1 (11). С. 85–89.
45. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1905. № 854 (12 октября). С. 3.
46. Поздняк Т. З. Особенности состава городского населения по переписи 1897 г. // Третья дальневосточная конференция молодых историков. Тезисы докладов. Владивосток: Дальнаука, 1994. С. 46–49.
47. Зритель. Итальянская труппа в Хабаровске // Приамурские ведомости. 1905. № 859 (23 октября). С. 2.
48. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. № 90 (30 июля). С. 3.
49. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1900. прибавление к № 109 (13 сентября). С. 3.
50. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 211 (25 сентября). С. 2–3.
51. [Хроника] // Владивосток. 1902. № 48 (24 ноября). С. 2–3.
52. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 198 (8 сентября). С. 2.
53. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 192 (1 сентября). С. 2.
54. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 217 (3 октября). С. 3.
55. А. Ш. Театр и зрелища. Демон (С участием Э. Я. Мелодист) // Дальний Восток. 1902. № 255 (19 ноября). С. 2–3.
56. А. Ш. Театр и зрелища. Дубровский // Дальний Восток. 1902. № 251 (13 ноября). С. 2.
57. Лидин В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1903. № 37 (14 февраля). С. 2.
27. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 5 (6 janvarja), p. 3.
28. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 148 (7 ijulja), p. 2.
29. *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 153 (13 ijulja), p. 1.
30. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie ведомosti*. 1902, no. 454 (8 avgusta), pp. 11–12.
31. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 153 (13 ijulja), p. 3.
32. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie ведомosti*. 1902, no. 449 (4 avgusta), pp. 5–6.
33. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie ведомosti*. 1903, no. 472 (12 janvarja), pp. 6–7.
34. A. Sh. *Teatr i zrelishcha. Evgenij Onegin* [Theatre and shows. Eugene Onegin]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 244 (5 noyabrya), p. 2.
35. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 237 (27 oktjabrja), p. 2.
36. *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 227 (15 oktyabrya), p. 1.
37. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 188 (27 avgusta), p. 2.
38. Syrvacheva S. S. *Stanovlenie muzykal'nogo teatra v Habarovske: seredina 1890-b – 1930-e gody* [The formation of a musical theatre in Khabarovsk: mid-1890s – 1930s]. [Cand. sci. diss. (Arts)]. Novosibirsk, 2019. 291 p.
39. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie ведомosti*. 1903, no. 473 (19 janvarja), pp. 8–10.
40. Lukoyanov I. V. “*Ne otstat' ot derzhav...*” *Rossija na Dal'нем Vostoke v konce XIX – nachale XX vv.* [“Keeping up with the powers...” Russia in the Far East in the late 19th – early 20th centuries]. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2008. 668 p.
41. *Al'ma Fostrem* [Alma Fostrem]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1903, no. 76 (3 aprelja), pp. 1–2.
42. [Hronika] [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1903, no. 67 (22 marta), p. 2.
43. Monahova S. A. *Razvitie muzykal'noj zbizni Habarovska (konec XIX veka – 1920 god)* [The development of the musical life of Khabarovsk (late XIX century – 1920)] / Redaktor-sostavitel N. A. Solomonova. In: *Muzykal'naja kul'tura Dal'него Vostoka* [Musical culture of the Far East] /

Ed. by N. A. Solomonova. Habarovsk: HGPI Publ., 1994, pp. 32–44.

44. Syrvacheva S. S. *Gastroli italjanskoj opernoj truppy v Habarovske (1905): k probleme stanovlenija muzykalnogo teatra na Dal'nem Vostoke Rossii* [Tour of the Italian opera company in Khabarovsk (1905): on the problem of the formation of musical theatre in the Far East of Russia]. In: *Istoriya i kul'tura Priamurja: nauchno-prakticheskij zhurnal* [History and culture of the Amur region: scientific and practical journal]. 2012, no. 1 (11), pp. 85–89.
45. [Hronika] [Chronicle]. In: *Priamurskie vedomosti*. 1905, no. 854 (12 oktjabrja), p. 3.
46. Pozdnyak T. Z. *Osobennosti sostava gorodskogo naseleniya po perepisi 1897 g.* [Features of the composition of the urban population according to the 1897 census]. In: *Tret'ya dal'nevostochnaya konferenciya molodyh istorikov. Tezisy dokladov* [The Third Far Eastern Conference of Young Historians. Abstracts of reports]. Vladivostok: Dalnauka Publ., 1994, pp. 46–49.
47. Zritel'. *Ital'janskaya truppa v Habarovske* [Italian troupe in Khabarovsk]. In: *Priamurskie vedomosti*, 1905, no. 859 (23 oktjabrja), p. 2.
48. *Muzykal'naja bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900, no. 90 (30 ijulja), p. 3.
49. *Muzykal'naja bronika* [Musical Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1900. pribavlenie k no. 109 (13 sentjabrja), p. 3.
50. L-n V. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 211 (25 sentjabrja), pp. 2–3.
51. [Hronika] [Chronicle]. In: *Vladivostok*. 1902, no. 48 (24 nojabrja), pp. 2–3.
52. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 198 (8 sentjabrja), p. 2.
53. L-n V. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 192 (1sentjabrja), p. 2.
54. L-n V. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 217 (3 oktjabrja), p. 3.
55. A. Sh. *Teatr i zrelishcha. Demon (S uchastiem E. Y. Melodist)* [Theatre and shows. Demon. With the participation of E. Y. Melodist]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 255 (19 nojabrja), pp. 2–3.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

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

E-mail: [belcanto@mail.ru](mailto:belcanto@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-1112-4423

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

Статья поступила в редакцию: 02.01.2021

Принята к публикации: 14.02.2021

56. A. Sh. *Teatr i zrelishcha. Dubrovskij* [Theatre and shows. Dubrovsky]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1902, no. 251 (13 nojabrja), p. 2.

57. Lidin V. *Teatr i zrelishcha* [Theatre and shows]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1903, no. 37 (14 fevralja), p. 2.

**ABOUT THE AUTHOR**

Izabella Krylovskaya – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Arts and Design at the Far Eastern Federal University.

E-mail: [belcanto@mail.ru](mailto:belcanto@mail.ru)

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Krylovskaya I. I. *Opera on the Far Eastern frontiers of the Russian Empire in 1900–1905th*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 8–46.

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

Received: 02.01.2021

Accepted: 14.02.2021