

И. И. КРЫЛОВСКАЯ
Дальневосточный
федеральный университет,
Владивосток, Россия

IZABELLA KRYLOVSKAYA
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia

ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ РОССИИ И В МАНЬЧЖУРИИ В 1900–1905 гг.

АННОТАЦИЯ

На основе большого источниковедческого материала исследуется история русского опереточного театра Дальнего Востока в 1900–1905 гг. Системный подход позволяет понять специфику и основные тенденции функционирования оперетты как жанровой подсистемы, оценить ее роль в формировании музыкально-театральной культуры региона. Анализ деятельности дальневосточных антрепренеров и репертуара музыкально-драматических групп проводится в сравнении с театральной практикой соседнего региона – Сибири. Устанавливается, что дальневосточная оперетта, входя в социальную и театральную парадигму культуры русского Дальнего Востока, прошла путь, сходный с путем городов Восточной Сибири, но с некоторым опозданием. В музыкальную культуру российской окраины оперетта вошла с уже сложившимися исполнительскими традициями. Динамика ее развития в крупных городах имперской окраины была неоднородной. Дальневосточный театр оперетты в начале XX в. сочетал как прошлые, так и современные общероссийские тенденции, связанные с аккультурацией жанра и особенностями формирования репертуара. Благодаря оперетте отечественный дореволюционный музыкальный театр расширил свои географические границы на Дальнем Востоке, создав беспрецедентный феномен функционирования на территории чужого государства. В Маньчжурии активнее, чем на российской окраине, проявилась

OPERETTA IN THE FAR EAST OF RUSSIA AND IN MANCHURIA IN 1900–1905

ABSTRACT

The operetta theatre of the Russian Far East in 1900–1905 is studied on the basis of a large source material. The systematic approach allows us to identify its specifics and the main trends in the functioning of operetta both as a genre subsystem and a form of musical and theatre culture in the region. Firstly, we study the activities of Far Eastern entrepreneurs, the repertoires of musical troupes, and compare them with the theatrical practice of the neighboring Siberia region. It is established that the far Eastern operetta, entering the social and theatre practice of the Far East, has passed a path similar to the cities of Eastern Siberia. The operetta entered the musical culture of the Russian border zone with already established performing traditions. The dynamics of its development in the major cities of the Imperial border zone were heterogeneous. Thanks to operetta, the Russian pre-revolutionary musical theatre expanded its geographical borders to the Far East and created an unprecedented phenomenon of functioning on the territory of a foreign state. In Manchuria there was revealed the all-Russian tendency of operetta's loss of spectacular independence. And it is more active than in the Russian border zone.

KEYWORDS: *operetta, Russia, musical theatre, operetta in the province, musical theatre of the Far East.*

общероссийская тенденция утраты опереттой зрелищной самостоятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оперетта, Россия, музыкальный театр, оперетта в провинции, музыкальный театр Дальнего Востока.

Авторы завершающей части фундаментального исследования истории русской музыки обратили внимание на важную проблему, которая подспудно «звучала» в трудах исследователей музыкально-театральной жизни периферийных городов Российской империи: изучение вопросов истории отечественного музыкального театра должно проходить в социально-культурном аспекте *всей страны* – «от Брест-Литовска до Владивостока (даже до Порт-Артура и Харбина), от Архангельска до Астрахани (даже до Самарканда и Карса)» [1, с. 183]. Однако дальневосточное направление все еще не получило всестороннего исследования в этой области. В редких музыковедческих работах, рассматривающих отдельные периоды и вопросы дальневосточного музыкального театра, авторам не всегда удавалось избежать оценочных преувеличений, связанных с чувством «местного патриотизма», против которого остерегали авторы многотомного труда по истории русской музыки [1, с. 188]¹.

С понятием «дальневосточный музыкальный театр» автор связывает историю появления и культивирования на Дальнем Востоке России

западноевропейских музыкально-драматических жанров², а также близких им по стилистике малороссийских музыкально-театральных произведений. В настоящей работе внимание уделяется только оперетте, что будет объяснено ниже.

В методологическом плане ведущим в исследовании для автора является системный подход, позволяющий выявить специфику и основные тенденции функционирования оперетты как жанровой подсистемы регионального музыкального театра и как формы музыкально-театральной культуры Дальнего Востока России и в условиях трансграничья.

Привлекается обширная источниковая база, данные «Хронографа» [4; 5] дополняются обширным анклавом дореволюционной дальневосточной периодики, отразившей реальную практику и местный «колорит» театральных постановок. Большая часть ее материалов впервые вводится в научный обиход. В условиях отсутствия в дальневосточных архивах документов по дореволюционному музыкальному театру периода приобретает особую ценность. Еще один важный

1 Подобные проблемы имеются в монографии В. Королёвой [2] и диссертации С. Сырвачевой [3]. Автор не разделяет большую часть выводов последней работы из-за методологических проблем, избранного ракурса и предмета исследования. См. отзыв на автореферат диссертации С. Сырвачевой, размещенный на сайте Новосибирской государственной консерватории: <http://www.nsglinka.ru/dissertacionnyj-sovet/>.

2 В статье не затрагиваются также вопросы становления и развития балета, так как он появился в регионе только после 1905 г.

источник – журнал «Театр и искусство», включавший обзоры деятельности дальневосточных музыкально-театральных антреприз и товариществ³.

К концу 1890-х гг. дальневосточная окраина последней из имперских территорий была включена в единую общероссийскую провинциальную театральную систему. Как установлено А. Шавгаровой, дальневосточная театральная культура прошла типичный для любой российской провинции путь: любительство, «разведка» местных условий антрепренерами и организация полных театральных сезонов. К началу XX столетия провинциальная, а точнее, региональная⁴ дальневосточная театральная культура приобрела специфические особенности, отличительные для каждого крупного города российской окраины [8, с. 53, 55 – 56, 79 – 80].

Последний тезис обусловил выбор нижней хронологической границы исследования – 1900 г. Верхний рубеж – 1905 г. – окончание русско-японской войны, после которой характер дальневосточной музыкально-театральной культуры претерпел значительные изменения.

История дальневосточного музыкального театра связана в этот период с деятельностью нескольких предпринимателей: И. Яворского и К. Мирославского (Хабаровск, Владивосток, Благовещенск, Порт-Артур, Харбин, Дальний, Ляоян, Мукден), А. Иванова (Владивосток, Хабаровск, Никольск-Уссурийский (сейчас – Уссурийск), Харбин, Порт-Артур), И. Арнольдова (Владивосток, Хабаровск, Харбин, Порт-Артур), А. Северской-Сигулиной (Благовещенск, Харбин). Каждый из них был организатором полноценных театральных сезонов и начинал работать с театральными труппами определенной музыкально-жанровой специализации.

Первые пять лет XX в. можно назвать своеобразной «экспозицией» основных действующих сил в истории дальневосточного музыкального театра. Первой стала европейская оперетта, которой в том числе принадлежала пальма первенства по степени популярности на Дальнем Востоке, и театральные труппы, ее исполняющие.

Как жанр развлекательный, оперетта в российской провинции уже в конце XIX в. была востребована повсеместно. Как считает О. Рябцева, из-за кризиса и развития пессимистических настроений в обществе в этот период население периферии нуждалось в культурном досуге, который позволял пополнять запас оптимизма. Такую компенсаторную культурную функцию выполняла оперетта, одновременно помогая поправить материальное положение драматическим и оперным труппам. Кроме них, в провинции спешно создавались смешанные опереточно-драматические труппы [7, с. 71 – 72, 74].

3 *Фрагменты публикаций из этого журнала, касающиеся дальневосточного театра, собраны в монографии владивостокских авторов Л. В. и С. В. Пресняковых [6].*

4 *Дифференциация в понятиях при изучении отечественной дореволюционной культуры предложена О. Рябцевой [7, с. 13 – 14]: «провинциальная» – для отдаленных от столиц территорий Российской империи до Уральского хребта, где были места традиционного проживания русского населения; «региональная» – для территорий за Уралом, имеющих свою культурную специфику. По отношению к российскому Дальнему Востоку второе понятие вполне оправданно. Автор полагает, что оно применимо и к дальневосточной театральной культуре.*

Театральная культура на Дальнем Востоке России, как и во всех российских провинциях, развивалась в городах. Однако статус города важные дальневосточные населенные пункты – Хабаровск и Владивосток – обрели только в 1880 г., а Никольск-Уссурийский – в 1898 г. (раньше всех – Благовещенск в 1858 г.)⁵. Соответственно, социальная и культурная сферы в них к началу XX в. находились в начальной стадии развития. Поэтому пессимистические настроения населения, полагаем, были связаны здесь не столько с общероссийским кризисом, сколько со скукой городской жизни в целом из-за общей неустроенности и отсутствия широких возможностей реализовывать свои культурные запросы.

С помощью исследования О. Рябцевой можно установить степень соответствия дальневосточной социальной и музыкально-театральной практики этапам освоения оперетты (как новой культурной формы) европейской частью российских провинций. Согласно выводам исследовательницы, период появления и аккультурации оперетты занял на европейской российской периферии примерно десять лет: с середины 1860-х и до середины 1870-х гг. К началу 1890-х гг. провинциальные антрепризы уже представляли собой нечто одинаковое по стилю, репертуару, образности [7, с. 85]. Появление во второй половине 1870-х гг. на периферии чисто опереточных антреприз свидетельствовало об уже состоявшейся интеграции оперетты в социальную практику российской провинции [там же, с. 79].

Для российского Дальнего Востока, полагаем, ближе путь восточносибирских городов, как в географическом, так и в культурно-историческом отношении. Например, в Иркутске, по данным И. Харкеевич, оперетту начали ставить с 1875 г. *Смешанные труппы*, исполнявшие ее, продолжали работать в городе и в период 1880–1890-х гг. При этом основу репертуара, как и везде в России, составляли французские и австрийские оперетты, где лидировали «Прекрасная Елена» и «Перикола» («Птички певчие») Ж. Оффенбаха [9, с. 48–50]. В региональной музыкальной культуре Иркутска оперетта появляется на десять лет позже, чем в других провинциях, подключившись, таким образом, к процессу освоения оперетты европейской Россией на этапе аккультурации.

5 Территориально рамки исследования охватывают границы географического Дальнего Востока России и исторически сложившиеся здесь к началу XX в. административные образования – Амурскую и Приморскую области (южная часть). Музыкально-театральная жизнь была активной в южной части региона, в связи с чем приведены указанные населенные пункты.

В дальневосточных городах профессиональные театральные антрепризы и товарищества стали работать только с середины 1890-х гг. До начала 1900 г. оперетты исполнялись здесь в основном *смешанными* или *сдвоенными* (оперно-опереточными) по составу труппами и изредка – драматическими: в Благовещенске – оперно-опереточной труппой под дирекцией Н. Першина, оперно-опереточной и драматической под управлением П. Станиславской, оперно-опереточной антрепризой В. Чернова; в Хабаровске – товариществом драматических и оперных артистов под управлением

Э. Кнауф-Каминской, труппой опереточно-драматических артистов под управлением М. Васильева и Э. Кнауф-Каминской, труппой драматических артистов под управлением А. Мурского; во Владивостоке – оперно-опереточно-драматической труппой М. Васильева (Лазурина), оперно-опереточно-драматической труппой И. Яворского и К. Мирославского, труппой опереточно-драматических и малороссийских артистов под режиссерством В. Перовского⁶.

Для выявления качественных изменений в постановочной деятельности музыкальных антреприз интересующего периода приведем репертуар, исполнявшийся в трех крупных городах российского Дальнего Востока до 1900 г. (табл. 1).

Благовещенск лидировал по интенсивности работы антреприз и количеству исполняемых оперетт (40 произведений), что объяснялось близостью сибирского региона, откуда легче было пригласить артистов. Поэтому Благовещенск ранее других дальневосточных городов был «освоен» антрепренерами. Второе положение занимал Владивосток, привлекательность которого для театральных предпринимателей обеспечивали международный порт и более динамичная деловая жизнь. Репертуар вместе с тем был более скромным по сравнению с Благовещенском (28 произведений). Хабаровск, несмотря на его положение резиденции Приамурского генерал-губернатора, оказался на третьем месте и по посещаемости музыкальными труппами, и по количеству исполненных музыкально-драматических пьес – 15. Одну из возможных причин такой ситуации указывает А. Иванов – отсутствие хорошего театрального помещения в Хабаровске [11, с. 14].

Среди исполняемых оперетт на дальневосточных сценах было популярно творчество Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, Р. Планкета, Ф. фон Зуппе, К. Милликёра, что соответствовало общероссийской исполнительской практике и накопленному в этой сфере предпринимательскому музыкально-театральному опыту. Как видно из табл. 1, ставились сочинения и других французских и австрийских композиторов, созданные до начала 1890-х гг., которые также вошли в отечественную исполнительскую провинциальную практику к концу XIX в.

До начала 1900-х гг. в репертуаре дальневосточных антреприз появились первые отечественные сочинения в жанре оперетты: «Хаджи-Мурат» И. Деккер-Шенка, мозаики-переделки (преимущественно Н. Куликова), оперетта-переделка В. Травского и П. Бородина. Изредка смешанными дальневосточными труппами исполнялись оперы – «Галька» (С. Монюшко) и «Аскольдова могила» (А. Верстовского), что соответствует, как установлено О. Ряцевой, наметившейся со второй половины 1890-х гг. общероссийской тенденции в области репертуара [7, с. 118–119].

⁶ Данные об антрепризах и товариществах и их репертуаре (кроме «Хронографа») приводятся: Благовещенск – по статье А. Иванова [10, с. 300–301]; Хабаровск – по диссертации А. Шавгаевой [8, с. 183–184]; информация по Владивостоку дана в соответствии с анонсами газет «Владивосток» и «Дальний Восток» за 1898–1899 гг. Источники указаны также в таблицах под наименованием города.

Таблица 1. ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С 1895 ПО 1899 г.

Композитор	Благовещенск [4, с. 24 – 51; 10] Сезон 1895 / 1896 г. – труппа Н. Першина Сезон 1896/1897, 1897/1898 и 1899 г. – труппа П. Станиславской	Хабаровск [4, с. 24 – 27; 8, с. 183 – 184] Сезон 1895/1896 г. – товарищество драм и оперн. арт. п/у Э. Кнауф- Каминской и осень 1896 г. – опе- ретта Э. Кнауф-Каминской 1898 г. – драм. труппа п/у А. Мурского	Владивосток (газеты «Владивосток», «Дальний Восток», 1897 – 1899 гг.) 1897 г. – неизв. труппа 1898 г. – труппа М. Васильева и под реж. А. Перовского 1899 г. – труппа под реж. А. Перовского
Базен Ф.	Путешествие в Китай (1895**)	–	–
Бульяр (Буллер, Бульранге)	–	–	Ниниш (или Немецкий диплом) (1899**)
Варней (Варни) Л.	Мушкетёры (1897**)	–	–
–	–	–	В погону за прекрасной Еленой (оперетта/фарс с пением в 2 д. В. А. Крылова) (1898**), му- зыка – компиляция: Оффенбах, Лекок, Эрве, Конради, Линдгейм и др.
Вейнбергер К.	–	–	Супруги конца XIX века (Супруги XX века-?) (1899**)
Грейсер Г.	–	И ночь, и луна, и любовь (1896**)	–
Гризар А.	Адская любовь (1896**)	–	Адская любовь (1899*)
Деккер- Шенк И.	Хаджи-Мурат (1895**, 1896, 1897, 1898 – 2-й акт, 1899)	–	–
Джонс С.	Тейша (1899**)	–	–
Замара А.	Певец из Палермо (1895**, 1899)	–	Певец из Палермо (1898*)
Зуппе Ф. фон	Бокаччо*** (1896**, 1897, 1899)	–	–
–	–	–	Донна Жуанита (1898**, 1899)
–	–	Лёгкая кавалерия (1896**)	–
–	Прекрасная Галатея (1899**)	–	–

Продолжение табл. 1

-	Фатиница (1895**, 1896 – 1-й акт, 1898)	-	-	-
Конради А.	Дядя Беккер подучивает (в 1 д., либр. Э. Якобсона, В. А. Крылова) (1895**) / Дядя Беккер подшутил (1897)	-	-	-
Куликов Н.	Русская свадьба (1895**)	-	-	Русская свадьба (1897*)
-	Русские песни в лицах (1896** / 1898)	-	-	Русские песни в лицах (1897*)
-	Цыганские песни (1896** / 1898, 1899)	-	-	Цыганские романсы в лицах (1898*) / Цыганские песни в лицах (1899)
Лекок Ш.	Али-Баба (Али-Баба, или 40 разбойников) (1896**)	-	-	Али-Баба, или 40 разбойников (1899*)
-	Зелёный остров (1896*, 1898)	Зелёный остров (1896, сент. **)	-	-
-	Жирофле-Жирофля (1895**, 1897)	-	-	-
-	Сердце и рука (1896*)	Сердце и рука (1895**, 1896)	-	-
-	-	-	-	Скороспелки – оперетта в 1 д. (1898**)
-	Тайны Канарских островов (1896**)	-	-	-
-	Чайный цветок (1895**, 1898)	-	-	-
Милликёр К.	-	Апанон, или Водяной дядюшка (1896**)	-	-
-	Бедный Ионафан (1899**)	-	-	-
-	Вице-адмирал (1899**)	-	-	-
-	Гаспарон, или Морской разбойник (1895**, 1898, 1899)	-	-	-
Негуно	Нищий студент (1897*, 1898)	Нищий студент (1896**)	-	Нищий студент (1898*, 1899)
Одран Э.	Красное солнышко (1895**, 1896, 1897, 1898, 1899)	-	-	Мадам Сан-Жен (1899**) / Красное солнышко (1898*)
Оффенбах Ж.	-	Званный вечер с итальянцами (1896**)	-	-
-	Креолка (1896*, 1898, 1899)	Креолка (1895**)	-	-

–	–	Необычайное путешествие на Луну (1896 **)	–	–
–	Орфей в аду (1895 **, 1897)	–	–	Орфей в аду (1899 *)
–	Птички певчие (1895 **, 1897, 1899)	Птички певчие (1896 *)	–	–
–	Прекрасная Елена (1896 **, 1897, 1898, 1899)	–	–	Прекрасная Елена (1898 *)
–	Синяя борода (1895 **, 1897)	–	–	Синяя борода (1898 *)
Планкет Р.	Клад Гудзона (1895 *, 1898, 1899), Рип-Рип (1896)	Клад Гудзона (Рип-Рип) (1895, февр. **)	–	–
–	Корневильские колокола (1899 *)	Корневильские колокола (1895 **)	–	Корневильские колокола (1898 *)
Рот Б.	–	–	–	Наши дон жуаны (1898 **)
Травский В. и Бороздин П. – переделка	Игрушка судьбы (Испанский дворянин дон Сезар де Базан) (1898 **)	–	–	Игрушка судьбы (Испанский дворянин дон Сезар де Базан) (1899 *)
Фейдо переделка И. Ярона	–	–	–	Контролёр спальных вагонов (1899, фарс **)
Целлер К.	Бродяги (1899 *)	–	–	Бродяги (1899, февр. **)
–	Продавец птиц (1898 **, 1899)	–	–	Продавец птиц (1899 *)
–	Рудокопы (1897 **, 1898) / Мартин рудокоп (1899)	–	–	Рудокопы (1899 *)
Шлитгоф (Шмиттоф) А.	–	–	–	Волшебный вальс (оперетта в 1 д., водевиль) (1898 * – труппа А. Мурского)
Штраус И.	Весёлая война (1897 **)	–	–	–
–	Летучая мышь (1899 **)	–	–	–
–	Цыганский барон (1897 *, 1899)	Цыганский барон (1895 **)	–	Цыганский барон (1898 *, 1899)
Эрве Ф.	Лиса Патрикеевна (1895 *, 1896, 1898)	Лиса Патрикеевна (1895-январь. **)	–	Лиса Патрикеевна (1898 *)
–	Фауст наизнанку (1897 **)	–	–	Фауст наизнанку (1899 *)

* Первое исполнение в городе.

** Первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

*** Сохранено написание начала XX в.

Таким образом, вхождение оперетты в социальную и театральную практику российского Дальнего Востока повторяло аналогичный путь *региональной*, а не *провинциальной* российской музыкально-театральной культуры, хотя и позже нее (в силу объективных исторических обстоятельств) еще на 20 лет. К началу XX в. такое «запаздывание» привело к *одновременному* сочетанию в дальневосточной музыкально-театральной культуре двух тенденций: работа смешанных трупп, исполнявших оперетты с вариантами переделок в либретто, что было свойственно этапу аккультурации жанра (по О. Рябцевой), и жанровая пестрота репертуара, характерная для *современной общероссийской* провинциальной музыкально-театральной практики второй половины 1890-х гг.

В феврале 1900 г. зимний сезон в Благовещенске заканчивала сдвоенная оперно-опереточная антреприза В. Чернова. Во Владивостоке в это же время работала смешанная труппа, вероятнее всего, дирекции И. Яворского и К. Мирославского⁷. Первые три сезона в начале XX в. положение дальневосточного музыкально-театрального центра удерживает Владивосток⁸, где оперетты постоянно ставились до начала русско-японской войны в 1904 г. В Благовещенске и Хабаровске оперетта после 1900 г. появляется только в 1902 г. (июнь – август) с приездом труппы К. Мирославского. В военный период опереточный театр активизировался в Харбине, после чего вновь появился на российской территории в конце 1905 г. Репертуар с 1900 и до 1905 г. включительно представлен в табл. 2.

Приведенная сводная таблица четко демонстрирует тенденцию расширения перечня исполняемых оперетт композиторов, представленных на дальневосточных сценах уже к концу XIX в. Одновременно появились новые имена австрийских (М. Вайнцирль и П. Стрессер, К. Цирер), немецких (Р. Деллингер) и отечественных (Б. Азанчеев, В. Валентинов, А. Вилинский, Н. Северский, П. Шенк (Шенх)) авторов. Увеличившийся перечень российских произведений особенно заметен.

Существенная исполнительская проблема в постановке оперетт, с которой неизбежно сталкивались дальневосточные антрепренеры, – обеспечение аккомпанемента. Учитывая общую сложность организации театральных сезонов на окраинных российских территориях, предприниматели не могли позволить себе пригласить для оперетты оркестр, соответствующий требованию партитур. Оркестр комических опер Ж. Оффенбаха, например, соотносился с европейской театральной практикой 2-й половины XIX в. и включал, кроме струнного квартета, полновесные группы деревянных и медных духовых (с малой флейтой, тремя тромбонами), ударные инструменты (большой барабан, тарелки, треугольник)

⁷ Точных сведений по материалам периодики установить не удалось. Л. Галлямова, ссылаясь на «Справочную книгу Владивостока» за 1900 г. (Владивосток: Типо-литография Н. В. Ремезова, 1900. 250 с.), пишет, что уже в июле 1899 г. К. Мирославский и И. Яворский арендовали Новый театр А. Иванова на ближайший сезон [12, с. 250]. Вероятнее всего, это был именно зимний сезон, начавшийся осенью 1899 г. и завершившийся до начала Великого поста в феврале 1900 г.

⁸ Такое положение поддерживалось жанром оперы, которая в этот же период активно культивировалась во Владивостоке.

Таблица 2. ОПЕРЕТТА НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ С 1900 ПО 1905 г.

Композитор	Благовещенск [4, с. 51–79] 1900 г. – труппа В. Н. Чернова (?) 1902 г. – труппа К. Мирославского	Хабаровск [8, с. 185], га- зета «Приамурские ведомости» 1900–1905 гг.) 1902 г. – труппа К. Мирославского 1905 г. – (декабрь) антреприза И. Арнольдова	Владивосток [12, с. 250], га- зеты «Владивосток» и «Дальний Восток» за 1900–1905 гг. 1900 г. – драматическая труппа и труппа рус- ских опереточных арти- стов К. Мирославского. Сезон 1901/1902 г. – опереточная антре- приза А. Иванова. Сезон 1903/1904 г. – опереточная антре- приза А. Иванова	Порт-Артур [6], газета «Дальний Восток» за 1901 г. 1901 г. – антре- приза К. Миро- славского (?)	Харбин [6] Летний и осен- ний сезоны 1904 г. – ан- треприза И. Арнольдова. Сезон 1905 г. (январь – декабрь) – антреприза И. Арнольдова, (май – декабрь) – антреприза Боярской
Азанчеев Б.	–	–	Современный Онегин (1901 ***)	–	–
Базен Ф.	–	–	Путешествие в Китай (1901 *, 1902)	–	–
Бульяр (Бульяр, Бульранте)	–	–	Ниниш (или Немецкий диплом) (1901)	–	–
Вайнцирль М. и Стрессер П.	–	–	Славный тешюшка (1901 ***)	–	–
Валентинов В.	–	Монна Ванна (1905 *)	Монна Ванна (1905, апр. ***)	–	–
–	–	Тайны нашего го- рода (1905 **)	–	–	–
Варней Л.	–	Бедные овечки (1905 *)	–	–	Бедные овечки (1904 **)

Продолжение табл. 2

–	Три мушкетёра (Мушкетёры) (1900)	–	Мушкетёры (1901*)	–	–	–
Вейбергер К.	–	Весёлые наследники (1905*)	Весёлые наследники (1901**, 1902, 1904)	–	–	–
Вилинский А.	–	–	Заза (комич. опера) (1901**)	–	–	–
Гризар А.	Адская любовь (1900, 1902)	–	Адская любовь (1900)	–	–	–
–	–	–	Розовое домино (1901**)	–	–	–
Деккер-Шенк И.	–	Хаджи-Мурат (1905*)	–	–	Хаджи-Мурат (1905)	–
Деллингер Р.	–	–	Демон покровитель (1900**)	–	–	–
–	–	–	Дон Сезар-де-Базан*** (1901**)	–	–	–
–	–	–	Сен-Сир (1901**)	–	–	–
Джонс С.	Гейша (1902)	Гейша (1902*, 1905)	Гейша (1900*, 1902)	–	Гейша (1905)	–
–	–	–	–	Сан-Той (1901**)	–	–
Замара А.	–	–	Певец из Палермо (1901, 1902)	–	–	–
Зуппе Ф. фон	–	Бокаччо*** (1902*)	Бокаччо*** (1901*, 1902)	–	–	–
–	–	–	Гасконец, или Чёртово гнездо (1900*)/Чёртово гнездо (1901)	–	–	–
–	–	–	Донна Жуанита (1901)	–	–	–

Продолжение табл. 2

-	-	-	-	Модель (Натурщица) (1901*)/Натурщица (1902)	-	-
-	-	-	-	Прекрасная Галатея (1900*)	-	-
-	-	-	-	Фатиница (1901*)	-	-
Куликов Н.	Русские песни в лицах (1900)	-	-	Русские песни в лицах (1900)	-	-
-	-	-	-	Цыганские песни в лицах (1901)	-	-
Лекок Ш.	-	-	-	Дочь рынка (1902**)	-	-
-	-	-	-	Жирофле-Жирофля (1901*, 1902)	-	-
-	Зелёный остров (1900)	Зелёный остров (1905)	Зелёный остров (1905)	Зелёный остров (1900*, 1901, 1902)	-	-
-	-	-	-	Сердце и рука (1901*)	-	-
-	-	-	-	Тайны Канарских островов (1901*, 1902)	-	-
-	-	-	-	Чайный цветок (1901*)	-	-
Миллекёр К.	Бедный Ионафан (1902)	-	-	Бедный Ионафан (1901*, 1902)	-	-
-	-	-	-	Бельвильская дева (1902***)	-	-
-	-	-	-	Вице-адмирал (1901*)	-	-
-	-	-	-	Гаспарон, или Морской разбойник (1901*)	-	-

Продолжение табл. 2

-	-	-	-	Заколдованный замок (1900*, 1901)	-	-	-
-	-	-	-	Счастливчик (Дитя счастья) (1902**)	-	-	-
-	-	-	-	Ужасы войны (Всемирный пожар) (1904**)	-	-	-
Негуно	-	-	-	Мадам Сан-Жен (1900, 1901)	-	-	-
Одран Э.	-	-	-	Жильетта из Нарбонна (1901**)	-	-	-
-	-	-	Красное солнышко (1905*)	Красное солнышко (1901, 1902)	-	-	-
-	Куколка (1902*)	-	-	Куколка (1901**), (1902)	-	-	-
Оффенбах Ж.	-	-	-	Креолка (1901*)	-	-	Креолка (1905)
-	Орфей в аду (1900, 1902)	-	-	Орфей в аду (1901, 1902)	-	-	-
-	-	-	-	Парижская жизнь (1902**)	-	-	-
-	-	-	Птички певчие (1905)	Перикола (1900*, 1901 – 1-й акт, 1902)/ Птички певчие (1901, 1904)	-	-	Птички певчие (1904)
-	Елена Прекрасная (1902)	-	Прекрасная Елена (1905*)	Прекрасная Елена (1900, 1901, 1902)	-	-	-
-	-	-	-	Синяя борода (1901)	-	-	-
Планкет Р.	-	-	Корневильские колокола (1902, 1905)	Корневильские колокола (1901, 1902)	-	-	Корневильские колокола (1905)

Окончание табл. 2

Рот Б.	-	-	Наши дон жуаны (1901, 1902)	-	-	-
Северский Н.	-	Новые цыганские романсы (1905*)	Новые цыганские романсы в лицах (1901**, 1902 – 2-й акт)	-	-	Новые цыганские романсы в лицах (1904)
Целлер К.	-	-	Бродяги (1901)	-	-	-
-	-	Мартин рудокоп (1905*)	Мартин рудокоп (1901, 1902)	-	-	-
-	Продавец птиц (1902)	-	Продавец птиц (1901)	-	-	Продавец птиц (1905)
Цирер К.	-	Редкая парочка (1905**)	-	-	-	-
Шенк (Шенх) П.	-	-	Горячая кровь (1902** – переделка Арбенима)	-	-	-
Шлитгоф А.	-	-	Волшебный вальс (оперетта/водевиль в 1 д.) (1900)	-	-	-
Штраус И.	-	-	Весёлая война (1901*)	-	-	-
-	-	Цыганский барон (1902, 1905)	Цыганский барон (1901, 1902)	-	-	Цыганский барон (1905)
Эрве Ф.	-	-	Лиса Пагрикеевна (1901, 1902)	-	-	Лиса Пагрикеевна (1905)
-	-	-	Малабарская вдова (1902***)	-	-	-
-	Фауст наизнанку (1902)	-	Фауст наизнанку (1901)	-	-	-

* Первое исполнение в городе.

** Первое исполнение в городе и на Дальнем Востоке.

*** Сохранено написание начала XX в.

и арфу. Подобный оркестр на Дальнем Востоке собрать было невозможно по объективным причинам. Музыкальная культура окраины была еще достаточно молодой. Инструментальное исполнительство осуществлялось любителями и редкими профессиональными музыкантами, иногда приезжавшими в регион.

На Дальнем Востоке дислоцировались воинские подразделения – сухопутные и морские, при которых состояли оркестры, они участвовали в становлении музыкально-театральной культуры окраины [11, с. 14; 13, с. 11]. Главная функция их все же связывалась с осуществлением служебно-строевой деятельности, поэтому помощь военных музыкантов в театральных постановках была редким явлением. Исследователи Хабаровска и Владивостока описывают спектакли оперетты в сопровождении одного рояля. Если появлялась возможность привлечь для аккомпанемента небольшой ансамбль (рояль и скрипка, струнный ансамбль, в том числе с использованием нескольких духовых инструментов), под его возможности делалась аранжировка. Подобная практика была повсеместно распространена на периферии, что еще раз подтверждает приверженность музыкально-театрального процесса на Дальнем Востоке общероссийским тенденциям.

При доминировании оперетты прошел 1901 г. во Владивостоке. После Пасхи антрепренер А. Иванов организует в своем театре *сезон оперетты*. Событие это следует отметить в связи с его историческим значением для дальневосточного музыкального театра: А. Иванов *первым* из дальневосточных антрепренеров сумел организовать *чисто опереточную антрепризу*, проработавшую здесь до марта 1902 г.⁹

По времени появления таких чисто опереточных антреприз Дальний Восток отставал от Иркутска всего на четыре года. И. Харкеевич пишет о начале работы в Иркутске опереточной труппы А. Кравченко в сезон 1897/1898 г. [9, с. 69–70]. Соотнося приведенные факты по Восточной Сибири и Дальнему Востоку с положениями исследования О. Рябцевой [7, с. 79], констатируем, что интеграция оперетты в социальную практику восточносибирского и дальневосточного регионов в связи с появлением здесь чисто опереточных антреприз состоялась почти одновременно – на рубеже столетий: в конце XIX – начале XX в.

Успешность оперетты во Владивостоке в 1901/1902 г. определялась интенсивным обновлением репертуара. В таблице 2 указаны 52 оперетты, составлявшие репертуар театра А. Иванова в течение обоих сезонов. Из них почти две трети произведений (30) были поставлены впервые в городе и треть (17) – впервые на Дальнем Востоке (рис. 1, 2).

Объективной тенденцией в конце XIX столетия становится усиление развлекательности в оперетте. Так называемая костюмная оперетта и обстановочный фарс с пением начинают занимать господствующее положение на отечественных сценах: «Заграничный фарс,

⁹ А. Иванов *первым* организовал во Владивостоке и сезон оперы.



Рис. 1. Анонс первой постановки оперетты «Парижская жизнь» Ж. Оффенбаха. Газета «Дальний Восток». 1902. № 14 (17 января). С. 1

исполнении она может удовлетворить вкусы современной публики, отдавшей свои предпочтения жанру фарса: «Несколько вставных номеров пения, квартет, дуэт, и, наконец, нелишенный некоторой оригинальности вальс, заставили причислить к опереточному репертуару «Розовое домино», являющееся, в сущности, весьма веселеньким фарсом» [15].

Вторая подобная премьера – оперетта «Современный Онегин» Б. Азанчеева. Как писали в газете, построенная в духе фарса, она требовала «слишком хорошего» и «дружного» исполнения, чтобы произвести должное впечатление, так как эта новая оперетта «принадлежит к тем именно “современным” перлам оперетачного искусства, в которых кроме последняго, все, что угодно можно найти, включая и пресловутый цыганский хор, взятый в данном случае из местного шантана» [16].

Укрепляя труппу, А. Иванов в августе 1901 г. подписал контракт с успешной каскадной артисткой Санкт-Петербургского театра В. А. Линской-Неметти, А. А. Смолиной. Кроме нее в труппе уже были артисты петербургских театров. Как отмечала критика, их мастерство сразу поднимало

проникающий в Россию, постепенно замещает собою оперетту. Будучи переложен на музыку, фарс на правах «опереточной новинки» постепенно вытесняет старую классику и способствует еще большему упадку жанра» [14, с. 77]. Две из владивостокских премьер, полагаем, отразили (хоть и не в столичных масштабах) эту общероссийскую тенденцию, довольно быстро достигшую дальневосточной окраины.

В мае 1901 г. во Владивостоке антрепризой А. Иванова была поставлена очень редко встречающаяся в театральной практике оперетта А. Гризара «Розовое домино», о которой газета писала, что при хорошем



Рис. 2. Анонс первой постановки оперетты «Бельвильская дева» К. Милликера. Газета «Дальний Восток». 1902. № 36 (13 февраля). С. 1

общий тон спектаклей. В данном случае следует говорить о непосредственном восприятии дальневосточным опереточным театром *выработанных* уже к тому времени исполнительских традиций российской оперетты, где главное положение занимал театр М. Лентовского, оказавший, в свою очередь, влияние на сценические практики обеих столиц. Одновременно дальневосточная публика познакомилась с новым типом актрисы, сложившимся под влиянием французской оперетты, который успешно олицетворяла Смолина.

Заслуживают внимания владивостокские публикации, отразившие оценку и восприятие премьер, а также общие тенденции опереточного театра. Уже в конце XIX в. в России наблюдается кризис оперетты. По утверждению М. Янковского, она начинает движение в «шантанную» сторону, становясь «своего рода художественным придатком к кухне». Само слово «оперетта» воспринималось как зазорное, а профессии опереточной артистки или хористки в глазах обывателей стали синонимами кокетки или ресторанной певички. Высокие гонорары опереточных премьеров объяснялись как своего рода компенсация за необходимость подвизаться на таком безнравственном поприще [14, с. 82].

Практически аналогичные высказывания можно прочесть в декабрьском номере газеты «Владивосток» за 1901 г., цитирующей некоего корреспондента *Old Gentleman*: «Опереточным звездам платят очень большие деньги, но, конечно, не за талант их, а за позор участия в оперетках, <...> На оперетку не смотрят серьезно даже те, кто ей успешно служит. Всякий актер, не лишенный царя в голове, Божией искры таланта и самолюбия, попав в оперетку, не может не понимать, что служит делу неумному, совсем не нравственному и, безусловно, пустому. Мечта каждого такого актера – бросить опереточное шутовство и пристроиться к хорошей труппе, драматической или оперной» [17].

Настоящим художественным событием музыкального театра Дальнего Востока следует считать премьеру комической оперы (оперетты) «Заза», автором музыки которой был премьер владивостокской опереточной труппы тенор Александр Борисович Вилинский – композитор, дирижер, оперный и опереточный артист¹⁰.

На рубеже XIX–XX вв. в России предпринимаются попытки создания русской оперетты. Фактически всё, что было написано в этом жанре в России до 1901 г., исполнялось и на дальневосточных сценах. М. Янковский назвал первые опыты российских авторов оперетт почти сплошными грубыми подражаниями современной западной оперетте, использующей фарсовые темы и либретто. В качестве композиторов выступали преимущественно дирижеры опереточных театров, и именно их творческое содружество с сомнительными либреттистами, как считал исследователь, определяло уровень «отечественной

¹⁰ Вилинский Александр Борисович (1869 – ?) – автор оперетт «Суд богов», «Заза», популярных песен и романсов, которые исполняли Варя Панина, Анастасия Вяльцева. Автором слов в вокальных сочинениях часто был Николай Георгиевич Северский – певец, артист оперетты, исполнитель цыганских романсов, сам автор оперетты-мозаики «Новые цыганские романсы в лицах».

продукции» в жанре оперетты. К этой категории М. Янковский отнес и оперетты А. Вилинского «Суд богов» и «Заза» [14, с. 94].

Несмотря на такую негативную оценку, полагаем, важен сам факт создания оперетты отечественным автором, к тому же профессиональным артистом, знающим специфику жанра, и талантливым композитором. Владивостокская периодика с воодушевлением отнеслась к постановке «Заза», осуществленной самим автором музыки для бенефиса примадонны труппы Дубровской-Добротини, и в которой сам же исполнил роль адвоката Дюффрена.

Не менее важной полагаем оценку этой оперетты современниками. Газета «Дальний Восток» опубликовала фрагменты отзывов столичных газет и журналов, которые свидетельствовали о безусловном успехе у публики оперетты «Заза». Приведем некоторые из них: «Музыка оп. «Заза» обратила на себя внимание всех, кто был в этот вечер в театре Неметти. Масса мелодичных, грациозных №№ сделали бы честь и более известному композитору» («Новое время»); «Опера «Заза» смотрится с большим интересом, скомпанована весьма удачно. В музыке, написанной г. Вилинским, есть много грациозных и мелодичных №№, из которых следует отметить песенку Каспара, дует «Заза» и Каспара, интермеццо во 2-м действ.» (журнал «Театр и искусство») [18].

К хвалебным столичным отзывам о музыке оперетты А. Вилинского присоединился хроникер газеты «Дальний Восток», хотя и отметил некоторые подражательные моменты: «Музыка оп. «Заза» резко отличается от опереточной и подходит скорее под стиль оперной музыки, изобилуя мелодичными нумерами, легко воспринимаемыми слушателем. Некоторые места поражают цельностью и выдержанностью темы; в некоторых – видна весьма, впрочем, удачная переделка русских композиторов. Оркестровка не оставляет желать ничего лучшего» [19].

В 1900 году Р. Леонкавалло была написана опера с одноименным названием и впервые поставлена в ноябре того же года в Милане. В России ее услышали лишь в 1905 г.¹¹ А. Вилинский создал комическую оперу, обратившись к драматическому первоисточнику *независимо*

от итальянского вериста. Ее премьера в театре Неметти (Санкт-Петербург) состоялась 2 июня 1900 г. [5, с. 381].

Источник либретто обоих сочинений – одноименная пьеса П. Бертон и Ш. Симона¹². Сюжетная фабула у авторов сходная, как и имена главных героев. Но А. Вилинский был более близок к первоисточнику: место действия в оперетте – Париж (у Леонкавалло – городок Сент-Этьен на юго-востоке Франции), главный герой Дюффрен – парижский адвокат, а не премьер варьете (как у Леонкавалло). О том, что у него есть жена и дочь, примадонна варьете красавица Заза узнает от парикмахера Теодора, а не от бывшего возлюбленного.

¹¹ Премьера состоялась в феврале 1905 г. (12 и 15 февраля) в Москве в театре «Аквариум» в постановке антрепризы С. И. Зимина [5, с. 435].

¹² Владивостокский хроникер в качестве первоисточника ошибочно указывает пьесу Д. Сарду, очевидно, перепутав с «Тоской» либо с «Мадам Сан-Жен» [18].

Именно после этого известия (поездки в дом соперницы не было) примадонна, как писали в местной хронике, «будучи ревнивой парижанкой, расторгает связь с Дюфреном и вступает вновь в прежнюю сферу жизни» [19]. В 3-м акте у А. Вилинского Дюфрен пытается возобновить связь с Заза, которая к этому времени уже стала парижской звездой варьете, но «последняя благоразумно ее отвергает, не желая иметь «месячного» любовника» [19].

Подобный благообразный финал и понравившаяся музыка стали залогом успеха у патриархальной владивостокской публики, что также отражало общероссийскую тенденцию в области репертуарно-этических предпочтений семейной провинциальной аудитории.

Историческая значимость дальневосточной премьеры «Заза» А. Вилинского подкрепляется данными «Хронографа». После первого исполнения в Санкт-Петербурге в 1900 г. она была там вновь поставлена только в феврале 1905 г. в театре «Буфф» [5, с. 436]. Владивосток, таким образом, стал вторым российским городом, где прозвучала *новая отечественная оперетта*.

Кроме оперетты «Заза» владивостокская публика получила возможность познакомиться и с другими сочинениями А. Вилинского. В ноябрьской премьере «Модели» Ф. фон Зуппе, где артист исполнял роль художника Тантини, во 2-м акте он спел вставной номер написанного им красивого попури из известных опер и оперетт¹³. Корреспондент В. Лидин писал, что в его исполнении номер изобиловал оригинальными и шутивными пассажами и слушался с громадным удовольствием [20, с. 4].

Вставные номера были обычным явлением в опереттах, приобретшим, благодаря театру Лентовского, широкое распространение, и отражали, по мнению М. Янковского, отечественную особенность русского опереточного стиля [14, с. 74]. Дальневосточная сценическая практика, таким образом, *воспроизводила все* сложившиеся исполнительские и постановочные традиции столичных и провинциальных опереточных театров, но при этом шла дальше.

Подчас вставные номера, особенно в бенефисных спектаклях, придавали им черты сборных дивертисментных программ, компенсируя отсутствие во Владивостоке в 1901 г. активной концертной деятельности музыкантов-солистов. По сведениям местной периодики, примадонна С. Троцкая в оперетте «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (бенефис Н. Д. Дмитриевой) пела «злободневные» куплеты «Утки из газет» [21, с. 3], а в 3-м акте оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля» (бенефис артистки Александровой) исполняла несколько романсов, среди которых была «Нищая» А. Алябьева, обнаружив при этом серьезное драматическое дарование [22, с. 2]. При постановке «Донны Жуаниты» Ф. фон Зуппе для театральных именин хормейстера А. М. Гершковича самим бенефициантом исполнялись на скрипке фантазия Наше́ и романс П. И. Чайковского «Песня без слов». Находящаяся в городе оперная певица М. М. Марра была приглашена

¹³ А. Б. Вилинский писал вставные номера и для других постановок. Сохранился фрагмент фонографической записи сочиненного им вставного номера к оперетте «Король» Г. Ярно в исполнении М. И. Вавича.

в бенефис Гершковича только для исполнения вставного номера и блеснула безупречной колоратурой в вальсе Бенциано (Венцано?) [23].

30 ноября свои театральные именины отмечал А. Вилинский. Бенефициант выбрал оперетту Ш. Лекока «Сердце и рука» и 2-ю картину оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна, где исполнил партию Демона [24, с. 3], предназначенную, как известно, для баритона. Этот факт достаточно интересный, учитывая, что у артиста был тенор. Очевидно, тембр, диапазон голоса и плотность нижнего регистра А. Вилинского позволяли ему обратиться к этой партии, требующей хорошего дыхания и кантилены. Полагаем, что на периферии артисты могли позволить себе большую исполнительскую свободу в выборе репертуара, если было к тому желание и позволяли голосовые данные. Следует также иметь в виду, что высота музыкального строя в начале XX в. была ниже почти на полтона (камертон $a^1 = 435$ Гц). Ариозо Демона «Дитя, в объятиях твоих» во 2-й картине, таким образом, реально звучало не в D-dur, а немного ниже¹⁴.

Исполнение А. Вилинским вокальной партии более низкого голоса нельзя считать чем-то из ряда вон выходящим, во всяком случае для владивостокского сезона оперетты. Артисты-баритоны неоднократно пели здесь теноровые партии, что имело вполне объективные причины: приглашение нескольких теноров в провинциальную оперетту для антрепренера было делом сложным и дорогим.

Баритоны, если позволяли голосовые данные, вполне могли справиться с теноровыми партиями, тем более в ситуации более низкого (чем сегодня) музыкального строя. Об умении известного в регионе баритона А. С. Добротини исполнять теноровые партии периодика писала еще в 1900 г. [25, с. 3]. В сезоне 1901 г. в «Птичках певчих» Ж. Оффенбаха он выступил в теноровой партии Пикилло [26]. Артист В. Е. Владимиров, обладатель мягкого баритона, в оперетте «Бокаччо» Ф. фон Зуппе в се-

зоне 1901 г. пел теноровую партию Пьетро – принца Палермского [27]. Но в последней постановке был и более «экстремальный» пример: лирическое сопрано при-мадонна С. О. Троцкая исполнила заглавную теноровую партию Джованни Бокаччо, «давшей в вокальном и драматическом отношении вполне законченный тип Джованни Бокаччио¹⁵; артистку вызывали несколько раз, заставляя повторять свои номера пения» [27].

Автор не склонен полагать, что пример с исполнением мужской партии женским голосом – это ошибка хроникера. Подобный инцидент описан М. Янковским. В 1889 году московский антрепренер Г. Парадиз из-за упадка театрального предприятия вынужден был прибегать к «сомнительным трюкам» для привлечения публики в оперетту. Один из них – передача роли Париса (тенор) артистке Онегиной [14, с. 76].

¹⁴ Ариозо вряд ли транспонировалось: при целостном исполнении картины сквозного строения сделать это очень проблематично. А. Вилинский, скорее всего, обладал лирико-драматическим тенором, или *tenor spinto*. С его участием во Владивостоке были поставлены опера «Кармен» и фрагмент из «Травиаты», где он исполнял партии Хозе и Альфреда.

¹⁵ Сохранена грамматика оригинала.

Не исключено, что и во Владивостоке антрепренер А. Иванов прибегнул к подобному приему для привлечения публики. Однако скрытые вначале и затем явственно проступившие причины наметившейся тенденции с перераспределением партий стали нам очевидны при дальнейшем изучении истории развития отечественного театра оперетты.

В начале XX в. оперетта в европейской России переживает затяжной кризис. Театральные деятели всё настойчивее стали заявлять о ее упадке. На страницах журнала «Театр и искусство» в 1907 г. по этому поводу разгорелась очень бурная дискуссия. Известный капельмейстер А. Тонни одной из причин упадка указал появление современных оперетт, в которых нет подразделения на голоса, где композитор рассчитывает на актера «с каким угодно голосом», а не на певца. Если и появляется оперетта с точно указанными голосами, то начинается произвол режиссера, который читает пьесу и по прозе назначает роли и партии, не слишком считаясь с капельмейстером, вследствие чего «сплошь и рядом бывает, что тенор поет баритоновую партию, сопрано меццо-сопрано, будь она хоть басовая... а баритон, в свою очередь, давится на теноровой партии...» [цит. по: 6, с. 178].

На российском Дальнем Востоке оперетте удалось избежать столь глубокого кризиса, возможно, благодаря тому, что режиссурой занимались зачастую непосредственно артисты труппы и велик был авторитет капельмейстера. В какой-то мере спасительными оказались музыкальные предпочтения самой провинциальной публики. Благодаря усилиям антрепренеров и артистам, оперетта на Дальнем Востоке в начале 1900-х гг. даже пережила своеобразный расцвет, завоевывая новые населенные пункты.

В ноябре 1901 г. антрепренер А. Иванов по субботам организовывал спектакли оперетты в Никольске-Уссурийском. Были поставлены «Красное солнышко» Э. Одрана (рис. 3), «Корневильские колокола» Р. Планкета и «Птички певчие» Ж. Оффенбаха. По свидетельству журналиста В. Лидина, обширный зал местного Общественного собрания, где шли спектакли, так переполнялся, что дышалось с трудом [28, с. 4].

В Хабаровске 21 июня 1902 г. начались и продолжились меньше месяца гастроли опереточной труппы К. Мирославского. В репертуарной афише было представлено всего четыре оперетты (см. табл. 2) и одна опера – «Галька». Оперетты «Гейша» и «Бокаччо» были поставлены



Рис. 3. Анонс в газете «Дальний Восток». 1901. № 171 (9 ноября). С. 1

впервые. В июле и августе труппа К. Мирославского работала в Благовещенске, где исполнила восемь оперетт (см. табл. 2). Впервые поставили здесь «Куколку» Э. Одрана. В Благовещенске произошел раскол труппы, и лучшие ее силы покинули антрепризу [6, с. 74]¹⁶.

В ноябре 1901 г. в владивостокской хронике появилось сообщение о скором открытии по примеру Владивостока сезона оперетты в Порт-Артуре. На открытии предполагалось поставить одну из последних новинок композитора С. Джонса оперетту из китайской жизни «Сан-Той» [30]. Судя по данным журнала «Театр и искусство», организатором осенне-зимнего сезона 1901/1902 г. в Порт-Артуре был антрепренер К. Мирославский [6, с. 74]. Сведений о поставленных опереттах в Маньчжурии не очень много, хотя деятельность музыкальных антреприз велась здесь активно. К сезону 1902/1903 г. для Порт-Артура К. Мирославский вновь сформировал опереточную труппу.

Расширяя театральное дело, А. Иванов в апреле 1903 г. ангажировал в Москве для летнего сезона во Владивостоке и Харбине две труппы – драматическую и опереточную, которые должны были поочередно работать в этих городах. Сезон оперетты сначала открылся в Харбине (1 июня) [31], а затем во Владивостоке (осень 1903 г.). Репертуар удалось выявить только

по Владивостоку на начало 1904 г.: дальневосточная премьера оперетты К. Милликёра «Ужасы войны» (или «Всемирный пожар») и давно не шедшая на сценах окраины после 1901 г. оперетта К. Вейнбергера «Весёлые наследники».

Сезон оперетты А. Иванова завершился внезапно: в первых числах января 1904 г. во Владивостоке случилась серия пожаров, в результате которых 4 января сгорела гостиница «Тихий океан». В огне погибло имущество театра оперетты А. Иванова, подвизавшегося при ресторане этой же гостиницы.

Начавшаяся в конце января 1904 г. русско-японская война значительно изменила ситуацию в музыкально-театральной культуре Дальнего Востока. Ни в одном из городов российской окраины вплоть до октября 1905 г. не работала ни одна музыкальная антреприза. Все они оказались сконцентрированы в Маньчжурии. Возникла парадоксальная ситуация: несмотря на близость к театру военных действий, собственно театральная музыкальная жизнь в Харбине и Порт-Артуре в 1904/1905 г. была чрезвычайно активной. Ведущий харбинский антрепренер И. Арнольдов, приглашая артистов на службу в свой летний театр, декларативно заявил, что «война – не force majeure»¹⁷ [цит. по: 6, с. 105]. Кроме И. Арнольдова, в 1904/1905 г. оперетты игрались антрепризами

16 По данным журнала «Театр и искусство» за 1903 г. (№ 14), режиссером этой труппы К. Мирославского был известный на Дальнем Востоке драматический артист А. Н. Соломин. Его упоминают В. Матвейчук [29, с. 67] и В. Королёва [3, с. 37–38], когда пишут об опереточной труппе в начале 1900-х гг., имевшей в репертуаре 60 опер и оперетт. Однако собранные и приведенные автором сведения о гастролях труппы и репертуаре опровергают данные этих исследователей.

17 Форс-мажорные обстоятельства могли быть причиной прекращения контракта с актером со стороны нанимателя. Война, по мнению И. Арнольдова, не была таким обстоятельством.

Медведева, Боярской [6, с. 145]¹⁸, П. Ринальдо [6, с. 116–117, 120–124, 133, 136–137, 142, 145–146]. *Центр музыкально-театральной культуры*, таким образом, *переместился с российского Дальнего Востока в Маньчжурию*.

О. Рябцева, отмечая начавшуюся деградацию оперетты как жанра и культурной формы со второй половины 1890-х гг., в качестве признаков данных процессов называет конкуренцию с цирками и усиление коммерческого характера зрелищных предприятий. К этому добавлялась исключительно российская тенденция, не имевшая аналогов за рубежом – эффект сращивания опереточного жанра с рестораном. В результате оперетта в провинции утрачивает зрелищную самостоятельность и оказывается окруженной целым блоком мероприятий и развлечений, не всегда даже зрелищного характера. Цель таких «модернизаций» – удержать внимание публики в антрактах, а также до и после представления. О. Рябцева отмечает, что провинция по части изобретательности даже опережала столицы [7, с. 109–111].

Все эти тенденции в полной мере проявились именно в российской Маньчжурии в начале 1900-х гг. Показательно обращение рабочих главных мастерских Харбина к заместителю Е. И. Алексееву. Надеясь отстоять эстетический уровень довоенного театра, они жаловались на деятельность антрепренера И. Арнольдова, устроившего в городском саду рядом с театром базарную толкучку с балаганом, буфетом, лавками с золотом и парфюмерией, тиром и кегельбаном, а также на устройство самого театра: «Театр в связи с устроенными при нем кабинетами и номерами больше походит на загородный шантан, чем на театр. Болея душою за дорогое нам искусство, все мы, в числе 63 человек, подписавшие письмо в редакцию “Харбинского вестника” (№ 495 за 1905 г.), решили довести о состоянии местного театра и до Вашего сведения» [6, с. 137]¹⁹.

После подписания мирного договора с Японией в августе 1905 г. оперетта вернулась на российскую территорию. Из-за восстаний во Владивостоке в октябре – декабре 1905 г. местом гастролей оперетты И. Арнольдова был выбран Хабаровск. Из Харбина он привез в декабре 1905 г. труппу из 70 человек (рис. 4).

За время гастролей труппа поставила 15 оперетт, 10 из которых хабаровчане увидели впервые (см. табл. 2). Среди них – модные оперетты-мозаики В. Валентинова, популярные произведения французских, австрийских и отечественных авторов. Состоялись две дальневосточные премьеры – «Тайны нашего города» В. Валентинова и «Редкая парочка» К. Цирера (см. табл. 2).

Оперетта, завершившая пятилетний период утверждения дальневосточного музыкального театра в начале XX в., как элемент его структуры вошла в театральную практику региона, обладая уже сложившимися исполнительскими и постановочными традициями.

18 Инициалы установить не удалось. В августе-сентябре 1904 г. труппа Боярской находилась во Владивостоке. Однако во владивостокской хронике нет ни одного упоминания о концертах артистов или спектаклях этой антрепризы.

19 Сохранена орфография источника.



Рис. 4. Анонс гастролей труппы И. М. Арнольдова в газете «Приамурские ведомости». 1905. № 875 (30 ноября). С. 1

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левашёв 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. С. 183–289.
2. Королёва В. А. Музыкальная культура Дальнего Востока России. Кн. 1: На рубеже эпох (1880-е – 1917) – (1917–1920-е). Владивосток: Дальнаука, 2004. 272 с.
3. Сырвачева С. С. Становление музыкального театра в Хабаровске: середина 1890-х – 1930-е годы: дисс. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2019. 291 с.
4. История русской музыки: В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. 1232 с.
5. История русской музыки: В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред. Е. М. Левашёва. М.: Языки славянских культур, 2011. 968 с.
6. Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX в.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. 352 с.
7. Рябцева О. В. Театр оперетты в условиях российской провинциальной культуры конца XIX – начала XX века: культурно-исторический анализ: дисс. ... канд. культ. М., 2006. 152 с.

В ее функционировании сочетался ряд тенденций: пройденных этапов и современных общероссийских.

На российском Дальнем Востоке, в отличие от европейской части страны, оперетта переживает новый расцвет. Кроме того, в начале 1900-х гг. здесь сложилась уникальная ситуация, не имевшая precedентов в других российских провинциях: отечественный музыкальный театр расширил географический «ареал», функционируя на территории чужого государства. Роль оперетты в этом процессе была ведущей.

REFERENCES

1. Levashev E. M., Teterina N. I., Romanova V. N. *Muzykal'nyj teatr v provincii* [Musical theatre in the province]. In: *Istoriya russkoj muzyki: V 10 t.* [History of Russian music: In 10 vols.]. Т. 10В: 1890–1917 [Vol. 10В: 1890–1917]. Moscow: Muzyka, 2004, pp. 183–289.
2. Korolyova V. A. *Muzykal'naya kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii* [Musical culture of the Russian Far East]. *Kn. 1: Na rubezhe epoch (1880-e – 1917) – (1917–1920-e)* [Book 1: At the turn of the eras (1880s – 1917) – (1917–1920s)]. Vladivostok: Dal'nauka, 2004. 272 p.
3. Syrvacheva S. S. *Stanovlenie muzykal'nogo teatra v Habarovske: seredina 1890-h – 1930-e gody* [The formation of a musical theatre in Khabarovsk: mid-1890s – 1930s]: diss. ... kand. isk.: rukopis'. Novosibirsk, 2019. 291 p.
4. *Istoriya russkoj muzyki: V desyati tomah. T. 10V: 1890–1917. Hronograf. Kn. II* [History of Russian music: In ten volumes. Vol. 10В: 1890–1917. Chronograph. Book II] / Pod obshch. nauch. red. E. M. Levasheva. Moscow: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2011. 1232 p.
5. *Istoriya russkoj muzyki: V 10 t. T. 10B: 1890–1917. Hronograf. Kn. II* [History of Russian music: In ten volumes. Vol. 10В: 1890–1917. Chronograph. Book II]. Moscow: Yazyki slavyanskih kultur, 2011. 1232 p.

8. Шавгарова А. В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX в.): дисс. ... канд. ист. н. Владивосток, 2002. 243 с.
9. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1987 (1990). 280 с.
10. Иванов А. Из истории амурского театра драмы. Краткая летопись // Приамурье моё – 1972. Амурское отд. Хабаровского кн. изд., 1973. С. 299–317.
11. Иванов А. Дорога длиною в век. 100 лет театру драмы Хабаровска. Хабаровск: ТОО «Восток Пресс», 1994. 288 с.
12. Галлямова Л. И. Владивосток как центр театрального искусства российского Дальнего Востока на рубеже XIX–XX вв. // Россия и АТР. 2016. № 4. С. 245–258.
13. Матвейчук В. П. Военные оркестры на Тихоокеанском флоте и развитие музыкальной культуры Дальнего Востока (1860–1990): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 26 с.
14. Янковский М. Оперетта: Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Л., М.: Изд-во «Искусство», 1937. 418 с.
15. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901, приложение к № 61 (30 мая). С. 2.
16. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 136 (28 сентября). С. 3.
17. [Хроника] // Владивосток. 1901. № 52 (23 декабря). С. 4.
18. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 98 (8 августа). С. 2.
19. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 100 (10 августа). С. 2.
20. Лидин В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 178 (18 ноября). С. 4.
21. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 122 (8 сентября). С. 3.
22. Л-н В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 126 (14 сентября). С. 2.
23. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 143 (7 октября). С. 3.
24. Лидин В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 184 (29 ноября). С. 3.
25. Ди-ма. Театральные заметки (Бенефис С. А. Добротини. Оперетка – вообще и опереточный «соус-генераль») // Дальний Восток. 1900. № 8 (14 января). С. 3.
6. Presnyakova L. V., Presnyakov S. V. *Letopis teatral'noj zhizni dal'nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy (konec XIX – nachalo XX v.)* [Chronicle of the theatrical life of the Far Eastern region based on the materials of the metropolitan press (late XIX – early XX centuries)]. Vladivostok: VGUES Publ., 2005. 352 p.
7. Ryabceva O. V. *Teatr operetty v usloviyah rossijskoj provincial'noj kul'tury konca XIX – nachala XX veka: kul'turno-istoricheskij analiz: dissertaciya...kand. kult.* [Operetta Theatre in the conditions of Russian provincial culture of the late XIX – early XX centuries: cultural and historical analysis: PhD dissertation]. Moscow, 2006. 152 p.
8. Shavgarova A. V. *Stanovlenie i razvitie teatral'noj kul'tury na Dal'nem Vostoke Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX vv.): dissertaciya...kand. ist. n.* [The formation and development of theatre culture in the Far East of Russia (the second half of the XIX – early XX centuries): PhD dissertation]. Vladivostok, 2002. 243 p.
9. Harkeevich I. Y. *Muzykal'naya kultura Irkutskaja* [Music culture of Irkutsk]. Irkutsk: Irkutsk State University Publ., 1987 (1990). 280 p.
10. 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 Amur Region – 1972]. Amurskoe otd. Habarovskogo kn. izd., 1973, pp. 299–317.
11. Ivanov A. *Doroga dlinoyu v vek. 100 let teatru dramy Habarovska* [The road is a century long. 100 years of the Khabarovsk Drama Theatre]. Habarovsk: Vostok Press Publ., 1994. 288 p.
12. Gallyamova L. I. *Vladivostok kak centr teatral'nogo iskusstva rossijskogo Dal'nego Vostoka na rubezhe XIX–XX vv.* [Vladivostok as a center of theatre art of the Russian Far East at the turn of the XIX–XX centuries]. In: *Rossiya i ATR* [Russia and Asia Pacific]. 2016, no. 4, pp. 245–258.
13. Matvejchuk V. P. *Voennye orkestiry na Tihookeanskom flote i razvitie muzykal'noj kul'tury dal'nego Vostoka (1860–1990): avtoref. diss....kand. isk.* [Military orchestras in the Pacific Fleet and the development of musical culture of the Far East (1860–1990): PhD. thesis abstract]. Moscow, 1996. 26 p.

26. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 54 (13 мая). С. 3.
27. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 57 (20 мая). С. 3.
28. Лидин В. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 180 (21 ноября). С. 4.
29. Матвейчук В. П. Из истории музыкальной жизни Порт-Артура (1898–1904 гг.) // Проблемы культуры Дальнего Востока: научная конференция (тезисы докладов). Владивосток, 1993. С. 65–68.
30. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 171 (9 ноября). С. 2.
31. [Хроника] // Дальний Восток. 1903. № 90 (23 апреля). С. 1.
14. Yankovskij M. *Operetta: Voznikovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta: The emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ., 1937. 418 p.
15. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901. Appendix to No. 61 (May 30), p. 2.
16. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 136 (28 sentyabrya), p. 3.
17. *Khronika* [Chronicle]. In: Vladivostok. 1901, no. 52 (December 23), p. 4.
18. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 98 (8 August), p. 2.
19. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 100 (10 August), p. 2.
20. Lidin V. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 178 (18 noyabrya), p. 4.
21. L-n V. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 122 (8 sentyabrya), p. 3.
22. L-n V. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 126 (14 sentyabrya), p. 2.
23. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 143 (7 oktyabrya), p. 4.
24. Lidin V. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 184 (29 noyabrya), p. 3.
25. Di-ma. *Teatralnye zametki (Benefis S. A. Dobrotini. Operetka – voobshche i operetochnyj "sous-zheneral")* [Theatrical notes (Benefit of S. A. Dobrotini. Operetta – in general and operetta "sauce-general")]. In: *Dal'nij Vostok*. 1900, no. 8 (14 yanvarya), p. 3.
26. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 54 (13 May), p. 2.
27. *Muzykalnaja khronika* [Musical Chronicle] In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 57 (20 May), p. 2.
28. Lidin V. *Teatr i zrelisbha* [Theatre and spectacles]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 180 (21 noyabrya), p. 4.
29. Matvejchuk V. P. *Iz istorii muzykal'noj zhizni Port-Artura (1898–1904 gg.)* [From the history of the musical life of Port Arthur (1898–1904)]. In: *Problemy kultury Dal'nego Vostoka: nauchnaya konferenciya (tezisy*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Крыловская И. И. *Оперетта на Дальнем Востоке России и в Маньчжурии в 1900–1905 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 19–45.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45

dokladov) [Problems of culture of the Far East: scientific conference (abstracts of reports)]. Vladivostok, 1993. pp. 65–68.

30. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1901, no. 171 (9 November), p. 2.

31. *Khronika* [Chronicle]. In: *Dal'nij Vostok* [Far East]. 1903, no. 90 (23 April), p. 1.

ABOUT THE AUTHOR

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

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Krylovskaya I. I. *Operetta in the Far East of Russia and in Manchuria in 1900–1905.* In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 19–45.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-19-45