

Селицкий Александр Яковлевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова.

Selitsky Alexander Ya., Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History, Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire.

Оперетта в Ростове. Григорий Вальяно – пионер жанра

Ростов-на-Дону – город с богатой опереточной традицией. Без малого 70 лет (1931–1999) существовал театр музыкальной комедии, считавшийся одним из лучших в стране. Его правопреемник – Ростовский музыкальный театр, на сцене которого идут оперы и балеты, но и оперетта занимает в репертуаре достойное место. Однако первое знакомство города с этим жанром состоялось ещё в 1869 году; Ростов в этом отношении опередил едва ли не все другие города русской провинции. Была создана постоянная труппа, репертуар которой составляли преимущественно оперетты. События тех лет, личность и деятельность Григория Вальяно – антрепренёра, режиссёра, актёра, переводчика текстов – всё это впервые в отечественном музыковедении оказывается в центре пристального внимания и становится предметом исследования автора статьи.

Ключевые слова: Театр, русская провинция, антрепренёр, оперетта, репертуар, актёры, развлекательное искусство, финансовая сторона театрального дела.

Operetta in Rostov. Grigory Valyano – pioneer of the genre

Rostov-on-Don is a city with a rich tradition of operetta. For almost 70 years (1931–1999) there was a musical comedy theater, considered one of the best in the country. Its successor is the Rostov Musical Theater, on the stage of which there are operas and ballets, but the operetta also occupies a worthy place in the repertoire. However, the first acquaintance of the city with this genre took place in 1869; Rostov in this respect was ahead of almost all other cities of the Russian province. A permanent troupe was created, the repertoire of which was mainly operettas. The events of those years, the personality and activities of Grigory Valyano – impresario, director, actor, translator of texts – all this for the first time in Russian musicology is in the center of close attention and becomes the subject of research by the author of the article.

Keywords: Theater, Russian province, impresario, operetta, repertoire, actors, entertaining art, financial side of theater.

DOI: 10.25791/musicology.11.2019.1017

Вопросы без ответов

Полтора века назад местный антрепренёр Григорий Вальяно показал в Ростове первые спектакли оперетты. Из сегодняшнего дня хорошо видно: случилось событие поистине историческое. Оперетта полюбилась горожанам, закрепилась в городе. Сменялись эпохи, Россию сотрясали социальные и военные катаклизмы, особо ощутимые на Юге, в театральной жизни царило «броуновское движение» опереточных антреприз – неизменным с 1870-х и по 1920-е годы оставалась одно: востребованность оперетты как жанра в Ростове. Не снизилась она и в последующем. Созданный в 1931 году Ростовский государственный театр музыкальной комедии, имеющий за плечами такую богатую

предысторию, пользовался пылкой любовью ростовчан и считался одним из лучших в стране. На исходе XX века оперетта влилась в состав вновь организованного Ростовского музыкального театра, стала соседствовать с оперой и балетом, но среди них не потерялась, радуя масштабными премьерками.

Феномен! Почему в одном месте тот или иной театральный жанр пускает корни, прочно врастает в почву, а другой (а в другом месте) – нет? Очевидно, объяснить подобные явления с исчерпывающей полнотой вряд ли возможно. Скорее всего, дело тут и в самом месте, в том, что древние называли «genius loci»; и в жанре; и в общем фоне театральной жизни; и во времени, когда состоялась их первая встреча; и в личности инициатора и собранной им команде. Объяснить до конца удастся едва ли, но попытаться

следует – уж очень интересны каждый из перечисленных факторов и их сочетание.

1860-е годы. Меняется город, меняется страна в целом. Идут важнейшие социально-политические преобразования: крестьянская реформа (отмена крепостного права), реформа образования и другие. Россия активно втягивается в мировой рынок. Городское население увеличивается. Медленно, но всё же возрастает доля людей, окончивших хотя бы начальную школу. Численно растут классы буржуазии, нового купечества, разночинцев, чиновничества – главных потребителей развлекательного искусства, в мире которого оперетте принадлежит далеко не последнее место. Реформы открывают простор для развития коммерческого предпринимательства, стимулируют, в том числе, частную театральную инициативу.

С 1862 по 1869 год (и потом с 1884 по 1889) пост городского головы занимает Андрей Матвеевич Байков – легендарный градоначальник, чья бронзовая фигура установлена ныне рядом со зданием Городской думы. В годы его правления Ростов-на-Дону из сельского поселения с хаотичной застройкой превращается в настоящий город с параллельно-перпендикулярной планировкой. Байков подходит к делу, как сказали бы в позднейшие времена, комплексно, уделяя внимание строительству и благоустройству, развитию промышленного производства и банковского дела, инициирует открытие библиотек и музеев. Город стремительно растёт территориально и численно, благоустраивается. Деревянные постройки вытесняются каменными зданиями, появляются мощёные улицы и тротуары, первая сотня керосиновых фонарей, водопровод. Ростовцев (ростовчанами они станут зваться только в советское время) всё больше, бурный рост торговли внутренней и внешней (соль, хлеб, рыба, уголь) привлекает сюда людей из других краёв. По некоторым данным, в начале 1860-х годов население города составляло менее 20 тысяч человек, через 15 лет – около 50-ти, а к концу века – примерно 120 тысяч. В первый же год правления Байкова строится и театр.

Почему же их встреча (города и «несерьёзного» жанра) оказалась судьбоносной для обоих? По той ли причине, что Ростов – город купеческий и потому тяготеет к незатейливым развлечениям? Но не во всех купеческих городах жанр этот прижился. К примеру, в Одессе 1840–1850-х годов доминировала итальянская опера. Потому ли, что город многонационален? И тут прямая связь не просматривается. Может быть, причиной пресловутые темперамент и чувственность южан? Так или иначе, искусство театра,

которое всегда балансировало между развлечением и просвещением, склоняясь в ту или другую сторону, заявляет о себе в Ростове. В силу своей зрелищной природы (наглядность, жизнеподобие, доступность для не умеющих читать) театр становится центром культурной жизни. Более того, по суждению видного краеведа первых десятилетий XX века М. Краснянского, культурная жизнь города в эти годы только и берёт начало [1, 63]. Так что, в известном смысле, бытование публичных форм искусства в Ростове начиналось с театра. Театра, который едва став на ноги, развернулся в сторону оперетты.

Когда сегодня мы произносим слово «театр», то подразумеваем привычный способ его существования, характерный для российской культурной традиции – так называемый репертуарный театр. А именно некое триединство: театр – это постоянная труппа, стационарная сценическая площадка, репертуар («афиша», включающая определённое количество спектаклей). Но так было не всегда, да и сегодня так – не везде. Содержать стационарный театр дорого, держаться на плаву он может только при поддержке государства или частного капитала. Не углубляясь в теорию и историю вопроса, отметим, что в Ростове (как и во многих других городах) с момента зарождения театрального искусства и до 1920–1930-х годов при упоминании того или иного *театра* имелось в виду либо *здание*, либо *труппа*.

Маленький театр на Большой садовой

Сохранилось изображение и описание театра, в котором состоялось первое явление оперетты Ростову, – именовавшегося Гайрабетовским (по имени одного из совладельцев, местного богача Карпа Гайрабетова) и введённого в эксплуатацию в 1863 году. Известный провинциальный опереточный артист А. Бураковский вспоминал: в 1880 году Ростов-на-Дону «по красоте построек, по распланированию улиц с широкими тротуарами, бульварами не уступал таким городам как Киев и Одесса... Здания в Ростове были по большей части каменные, очень красивой архитектуры, и вдруг в центре города, на Садовой улице, возвышалось единственное деревянное, оштукатуренное здание, которое портило своим видом всю улицу. Это и был наш театр» [2, 165, 166]. Театр этот, конечно, давно бы снесли, но у владельцев постройки был монопольный контракт с городскими властями на длительный срок. Им предусматривалась невозможность возводить в городе иные театральные сооружения. Поэтому следующее театральное здание появилось только через 20 лет,

когда удалось незатейливой хитростью обойти условия контракта. В 1880-е годы крупный промышленник и меценат В. Асмолов, пожелавший соорудить солидный каменный театр, получил разрешение возвести «концертное зало», хотя по всем параметрам сцены и зрительской части это был именно театр, открытый в 1883 году: зрительный зал на 800 мест, хорошая акустика, большая сцена.

Театр же Гайрабетова мало походил на храм Мельпомены. Зрительный зал – 22 ряда кресел, два яруса лож и галерея третьего яруса – вмещал 420 человек. Отапливался он чугунными печами, а освещался единственной подвесной круглой люстрой, состоящей из керосиновых ламп. На галёрке не возбранялось курить. Просто удивительно, что театр ни разу не пережил пожара! Сцена невелика и неудобна, оркестровая яма маленькая. Проходы узкие. На галерее места не нумеровались: кто успел – тот сел, в антракте ваше место могли занять. Душно. Тем, кто сидит по центру, вид на сцену перекрывает коптящая люстра. Теснота: по окончании представления последний зритель спускался с галереи через полчаса после первого [3, 5]. Однажды здесь, проездом на Юг, в роли Городничего в «Ревизоре» выступил великий русский актер Михаил Щепкин; для престарелого мастера этот выход на сцену оказался последним...

Театральная жизнь прошлого также в корне отличалась от нынешней, с преобладанием стационарных институций. Бытование сценического искусства носило, особенно в провинции, стихийный характер, что имело, в сравнении со столицами, не только свои недостатки, но и преимущества. С одной стороны, периферия зависела от центра, лучшие актерские силы стремились в Петербург и Москву (хотя наблюдалось и обратное движение). С другой стороны, существующая в столицах монополия императорских театров сковывала «инициативу снизу», предусматривая даже обложение данью всех других театральных предприятий: до начала 1880-х годов действовало правило, согласно которому частным антрепризам предписывалось перечислять в пользу императорских театров не менее ¼ своих доходов. В провинции у частной театральной инициативы руки были развязаны.

По стране кочевали десятки трупп численностью от 15–20-ти актёров до 50-ти и более. В любой момент труппа могла, в зависимости от притока или оттока артистов, усилиться или ослабнуть, увеличиться, уменьшиться или распаться вовсе, а на её месте – сложиться новая. Решающую роль в успехе или неуспехе предприятия играли личные качества

антрепренёра, к которому тянулись (или, в противном случае, от кого бежали) хорошие актёры.

Вальяно: пунктир биографии

Что за человек был Григорий Вальяно – протагонист нашего повествования, какой вклад внёс он в историю театра на Дону?

Нельзя сказать, что фигура эта забыта. В различных ростовских изданиях, на Интернет-ресурсах имя Вальяно периодически возникает, излагаются события его жизни. Упомянется он и в солидных трудах по истории русского театра [4, 292; 5, 265–266]. Но документированная биография не написана и создание её, увы, вряд ли возможно. Абсолютно достоверной информации сохранилось крайне мало, подлинных документов почти не осталось. Источниками служат, в основном, мемуары, в чём-то противоречащие друг другу. Правомерно допустить, что многое в них рассказано со слов самого Вальяно, который, как истинный человек театра, вполне мог приукрашивать и фантазировать. Самое надёжное и самое раннее из таких свидетельств – мемуары Бориса Камнева (псевдоним Фонштейна Бориса Михайловича, 1857–1911), печатавшиеся частями в газете и изданные в 1895 году. Автор, журналист и водевилист, по собственному признанию, пропадал за кулисами с 13 лет, то есть застал первые шаги оперетты на Донской земле. Его памяти можно доверять: в тех редчайших случаях, когда приводимые им уникальные сведения можно соотнести с документом, они подтверждаются. Громадный архив материалов по истории ростовских театров собрал Б. Анненский (настоящее имя Перлин Борис Михайлович, 1893–1970); его рукопись, хранящаяся в библиотеке Ростовского отделения Союза театральных деятелей, до сих пор не издана. Местная печать – опять-таки, за единственным известным нам исключением, о котором будет сказано особо, – стала писать о Вальяно, когда тот уже покинул Ростов. Писать, являя широкий спектр оценок, но самим фактом публикаций бесспорно доказывая одно: его деятельность оставила глубокий след в театральной культуре Дона.

Итак, Григорий Ставрович Вальяно (1823–1888). Со страниц воспоминаний современников встаёт колоритный портрет «грека из Таганрога». Пунктир его биографии таков. О его ранних годах известно лишь, что происходил он из семьи богатого коммерсанта, оставившего большое состояние, и что отец входил в совет директоров таганрогского театра, где Григорий наверняка бывал. Сообщается, что в молодости он окончил Царскосельский лицей, но это сомнительно:

туда принимались только дети дворян, а бесспорных сведений о дворянстве Вальяно нет¹. Во всяком случае, он был хорошо образован, знал несколько языков. Некоторое время служил в кавалерии, в 1862 году вышел в отставку и вернулся в лоно семьи. Владел деревней Александровка (Вальяновка) недалеко от Таганрога, с 250-ю душами обоюбого пола [6].

По некоторым данным, театральную карьеру он начал в родном Таганроге, но уже в 1865 арендовал Гайрабетовский театр в Ростове, став его антрепренёром и режиссёром. Собрал труппу, ставил, в традициях века, спектакли едва ли не всех жанров от трагедии до водевиля, давал даже оперы – одну из ранних русских опер «Мельник – колдун, обманщик и сват» Аблесимова – Соколовского, «Аскольдову могилу» Верстовского, «Гальку» Монюшко. Обращался и к такой серьёзной драматургии как пьесы Островского и Шиллера. Уже имея «имя», совершил крутой репертуарный поворот: увлёкся опереттой и отдал ей решительное предпочтение перед драмой и комедией. Ростовский опереточный период начался в 1869 и закончился в 1876 году. Сведения о последнем десятилетии жизни Вальяно обрывочны. После отъезда из Ростова служил в провинции, перебрался в Петербург, затем в Москву, где знаменитый артист, режиссёр и антрепренёр Михаил Лентовский, начинавший в своё время статистом у Вальяно, приютил его в качестве то ли управляющего труппой, то ли актёра и второго режиссёра [7, 100]. Намерение вернуться в Ростов не покидало Григория Ставровича, и через 10 лет он его осуществил. Играл на сцене, даже поставил одну оперетту, ставшую его «лебединой песней». Как пишет мемуарист, был он уже «стар и немощен» [3, 12], хотя ушёл из жизни рыцарь оперетты в возрасте 65 лет. Даже города, где закончился земной путь Вальяно, указывают разные. В ряде источников это Владикавказ [5, 266]. Однако популярный иллюстрированный еженедельник, издававшийся в Петербурге и, безусловно, пользовавшийся оперативной информацией из первых рук, в некрологе удостоверяет: скончался в Ростове [8].

Вальяно проявил себя в разных видах деятельности: антрепренёр, режиссёр, актёр, переводчик, оркестровщик, декоратор. Не на каждом поприще был он одинаково силён. Его игра на сцене вызвала разноречивые отзывы. Видимо, по природе своего скромного дарования был он актёром комического плана, хотя играл и Городничего, и Расплюева (Сухово-Кобылин), и даже Чацкого. Б. Камнев без обиняков и без подробностей пишет: актёр он был плохой [3, 6]. А Бураковский, который сам 20 лет играл на опереточной сцене и который отдаёт

должное исторической роли Вальяно, конкретизирует претензии: в комических ролях Вальяно чрезмерно шаржировал, подчёркивал «некоторые двусмысленности» [2, 187–188]².

Были и другие мнения. Таганрогская газета признавала, что некоторые «прекрасно исполненные им роли... не позволяют отрицать в нём всякое дарование ([7, 101], курсив мой. – А. С.). «Недурным актёром» назван он и в некрологе. В фундаментальном труде по истории оперетты Вальяно – уже в постростовский период – причисляется к плеяде настоящих дарований, представляющих несомненную ценность как актёр [5, 283].

По прошествии полутора веков взвешенная оценка должна исходить с учётом разницы в личных пристрастиях мемуаристов и рецензентов, неизбежно субъективных, которыми определяется мера допустимого и недопустимого в опереточном театре, изначально и по сей день тяготеющего к некоторой фривольности. Вспомним, что один из «краеугольных камней» парижской оперетты, канкан, и сегодня для части аудитории неприемлем. К тому же остаётся открытым вопрос, был ли Вальяно органически свойствен дефицит художественного вкуса (что во все не исключено) или он вынужденно подстраивался под вкусы публики.

Критиковались и его переводческие труды, точнее, переводы-переделки французских и немецких либретто, коих выполнил он несколько десятков. Рукописные, литографированные, даже изданные (в том числе Бесселем и Вольфом), широко пользовавшиеся спросом при жизни Вальяно и после его смерти, они хранятся ныне в крупнейших национальных библиотеках³. Были эти тексты далеки от высоких литературных стандартов. Бураковский приводит один из «перлов»⁴ и вполне справедливо припечатывает: галиматья ужаснейшая [9, 187]. Невысокий, мягко выражаясь, уровень либреттистики – врождённая болезнь не только оперетты, но и оперы. Причины известны: редкое обращение к этому «низкому» литературному жанру квалифицированных стихотворцев, не говоря уже о настоящих поэтах, специфические трудности, связанные с необходимостью «приспособить строку» к уже написанной мелодии⁵. Совершенно очевидно, что непрерывно пополняя репертуар, Вальяно нуждался в бесперебойном притоке русскоязычных либретто. Заказывать их было, скорее всего, некому, да и незачем: лишняя трата денег и времени, тем более для человека, который владел языками, причём не только французским и немецким. Он взял на себя и работу переводчика, и функции других театральные профессии, вероятно,

руководствуясь принципом: хочешь, чтобы что-то было сделано хорошо, – сделай хорошо.

Антрепренёр = предприниматель?

Таков буквальный перевод с французского (Entrepreneur). Споры нет, антрепренёр есть предприниматель. Но отнюдь не только. Круг обязанностей антрепренёра необычайно широк.

При свойственных тому времени способах существования сценического искусства, формах и ритме театральной жизни, труппа набиралась на один сезон, играла не обязательно на какой-либо одной сценической площадке, нередко – кочевала по ближним и дальним городам. Нормой являлась труппа смешанная, состоящая из мастеров «на все руки». «Тогда все драматические артисты, – вспоминает один из них, – не только играли, но и пели и танцевали. Отказываться под предлогом "не могу", "не умею" – было нельзя. Раз пошёл на сцену, всё уметь должен, и вверх ногами ходить! Не умеешь, учись! Дела провинциальной антрепризы подчас складывались так, что приходилось драматическому артисту участвовать и в операх, и в балетах, и в оперетках, и в дивертисменте» [10, 77]. («Оперетка» – это уменьшительно-пренебрежительное прозвание надолго закрепилось за жанром.)

Чтобы выжить, труппа должна была работать на износ. Репертуар обновлялся непрерывно. По подсчётам историка ростовского театра, в предреволюционные десятилетия зимний сезон продолжался около пяти месяцев, в течение которых игралось в среднем 155 спектаклей, из них около трети – премьеры. [11, 7] Спектакли шли с двух-трёх репетиций, выдерживали два-три представления, а публика уже ждала нового названия в афише. Вероятно, и до этого картина складывалась подобным образом. Трудно представить, чтобы в таких условиях могло рождаться высокое сценическое искусство, отмеченное подлинным мастерством, шлифовкой художественного результата. Но и настоящие удачи, особенно по части актёрской игры, случались нередко.

Ядром театральной деятельности Вальяно, безусловно, выступало антрепренёрство. Во времена, когда большинство театральных начинаний находилось в частных руках, качество «продукта», успех или неуспех предприятия целиком зависели от антрепренёра. От избравшего это поприще требовалось особое сочетание дарований: он должен был быть коммерсантом и художником, дипломатом и психологом, уметь улавливать ожидания публики и вести её за собой. Арендовать на оговорённый срок помещение,

принадлежащее владельцу. Набрать труппу, неплохо бы с несколькими «звёздами», и руководить ею – как в узком смысле слова, то есть организовать работу, так и более широко: воодушевить людей. Определить репертуар. Добиться хороших сборов и грамотно ими распорядиться, то есть «свести концы с концами» и желательно остаться в выигрыше. Каждый из названных параметров неизбежно сопряжён с риском, «непопадание» хотя бы в одном из них неминуемо ведёт к краху.

Понятно, что целиком необходимый комплекс талантов – идеал и в реальности встречается крайне редко. Как увидим далее, не дотягивал до совершенства и Вальяно. Тем не менее, организатором он был выдающимся, его заслуги были по достоинству оценены современниками, даже теми, кто не питал ни к нему лично, ни к главному делу его жизни большой симпатии. Знавшие театральную карту России не понаслышке указывают его в числе наиболее видных антрепренёров, коих в большой стране насчитывалось немного [12, 737]. В целом же подавляющее большинство антрепренёров заботилось только о материальной стороне дела, именно поэтому нередко быстро «прогорали», обманывали актёров. Попадались среди них, как во всяком бизнесе, и откровенные аферисты.

Вальяно резко выделялся в их среде. В числе слагаемых успеха – отвага первопроходца, безошибочная интуиция, масштабность мышления, заразительный личный энтузиазм в сочетании с уважительным отношением к подопечным и брезгливым – к театральному шарлатанству. С молодых ногтей он мечтал не только играть на сцене, но о собственном театральном деле. В Таганроге, где театр существовал ещё с конца 1820-х годов, удовлетворить свои амбиции было невозможно. В Ростове же перспективы открывались более заманчивые. Театр был его страстью, а сам он – человеком, как бы специально созданным для театра [13, 75]. Что называется, жил им, не мог и не хотел думать ни о чём ином. Вальяно умел возбудить ажиотаж вокруг своего предприятия, знал, чем подогреть интерес зрителя. Его кредо: дать аудитории – зрелище, поразить воображение, и он делал для достижения нужного эффекта всё возможное и невозможное. Обставлялись постановки роскошно: башни, корабли, поезда, пожары, полёты – и это на маленькой сценической площадке! Если сюжет требовал показать войско, приглашались солдаты, при необходимости на сцену выводились лошади и ослы.

Летом, когда основная масса российских трупп отправлялась в принудительный неоплачиваемый

отпуск, оперетта продолжала работать. Спектакли переносились в театр Городского сада (других садов и парков ещё не было). Занавес открывался довольно поздно, в 21.30, для удобства особой публики. В тёплые месяцы численность её значительно возрасла: на это время приходился пик коммерческих сделок. В Ростов на ярмарки направлялся мощный хлебный поток: с верховьев Дона – по реке, с юга – дорожными трактами, а отсюда уже растекался по городам и весям. Купля-продажа обеспечивалась армией торгового люда, который, завершив при свете дня дела, искал развлечений, из которых театр был единственным. Бывало, в полдевятого вечера в кассе было 50 рублей, а через час – уже 500–600 [3, 12].

Соратники

Обязательное качество успешного руководителя – как говорят сегодня, способность создать сильную команду, окружить себя надёжными помощниками. Первым из них стал Дмитрий Zubович. Молодым человеком, уже приобретя известность в Харькове и Ставрополе, он приехал в Ростов задолго до Вальяно. И не покинул город до конца своих дней – большая редкость по тем временам, когда актёры вели кочевой образ жизни. Рослый украинец, хорошо сложенный, умный, гостеприимный и общительный, заядлый охотник и блестящий игрок на бильярде, ценитель драгоценных камней, он сразу же «свёл знакомство со всем городом». Прекрасные актёрские данные, «бархатный баритон» обеспечили ему стойкую любовь публики, без него не проходил ни один спектакль. Для героя нашего очерка, человека в городе нового, такой партнёр был истинным подарком судьбы. Первые годы они держали антрепризу вместе, после чего, «*видя бездоходность дела*» (к этой теме мы ещё вернёмся), Zubович оставил за собой только обязанности актёра и режиссёра. Вспоминают, что «в душе не сочувствовал» оперетте, но в силу необходимости сделался выдающимся её исполнителем [3, 13–18]. Опереточный театр немислим без крепкого музыкального руководителя, и такая фигура оказалась в распоряжении Вальяно: Иван Виттек, чех по происхождению (скорее всего, россиянин в первом поколении, ибо плохо говорил по-русски), замечательный музыкант, служил в Ростове много лет капельмейстером и хормейстером, а в дивертисментах участвовал как скрипач. Верного сподвижника нашёл Вальяно и в лице Фёдора Фалецкого (сценический псевдоним Бецкий), уроженца Ростова, начавшего карьеру тоже до появления в городе нового лидера. Поначалу он ещё выходил на сцену, но по мере

усложнения постановочных задач сосредоточился на работе помощника режиссёра. Помреж! Незаметная для публики, но незаменимая должность. Текст пьесы Фалецкий знал наизусть, так же, не сверяясь ни с какими записями, готовил необходимый реквизит; освещение, звукоимитационные эффекты и прочее в этом роде производил собственноручно – не торопясь и не опаздывая. Артисты любили этого доброго по натуре человека, хотя он мог быть резким и грубоватым. Особенно сильное раздражение вызывали у него «ухаживатели» – поклонники актрис, толкавшиеся за кулисами. Своему патрону был он предан всецело и покинул Ростов одновременно с ним. Такова была интернациональная бригада, стоявшая у колыбели ростовской оперетты: грек, украинец, чех, русский (к ним надо прибавить ещё армянина К. Гайрабетова – владельца здания и еврея Б. Камнева, урождённого Фонштейна – летописца театральной жизни), что неудивительно для полиэтнического населённого пункта.

Господа артисты

Надо ли специально говорить, насколько важен для успеха актёрский состав! Вальяно быстро собрал многочисленную и, по общему мнению, сильную труппу как в женской её части, так и в мужской, с полным набором ампула. Уже в начале 70-х годов у него служили не менее пяти артистов с консерваторским, то есть столичным образованием. При этом, отбирая артиста, привлекательную внешность и актёрское мастерство он ставил выше вокальных данных. В свою очередь, держатель ростовской антрепризы не препятствовал своим актёрам выдвигаться в московские и петербургские театры. Афиши сохранили для истории десятки фамилий, но лишь о нескольких из них остались сведения.

Недолгое время под началом Вальяно служил Василий Андреев-Бурлак – позднее им будут восхищаться Лев Толстой и Горький, а Репин напишет его портрет. Начинать в Ростове и Александр Давыдов, до этого послуживший хористом Итальянской оперы в Тифлисе, который потом сделает блестящую карьеру в московской труппе В. Лентовского и заслужит титул «короля опереточных теноров». Под «домашним» псевдонимом Саша Давыдов (настоящее имя Арсен Карапетян) он объедет с ней «всю Россию», пользуясь шумным успехом как исполнитель главных партий в «Синей Бороде» и «Прекрасной Елене». Прославится также пением цыганских романсов, на его выступлениях впервые прозвучат «Нищая» и «Пара гнедых». Однокашник Чехова по таганрогской

гимназии 15-летний Абрам Эйнгорн сначала обратил на себя внимание как восторженный поклонник одной из актрис, во главе группы таких же подростков неустанно, до хрипоты выкрикивавший на галерее «браво» и «бис». Влекомый тягой к театру, недоучившись, он пошёл на сцену, оказался в труппе Вальяно. Со временем у него выработался звучный баритон, он всерьёз занялся вокалом, учился в Петербурге и Милане, под сценическим псевдонимом Аркадий Чернов гастролировал в городах России и европейских столицах, стал солистом Мариинского театра.

Подвизалось на ростовской сцене целое семейство Пальм. Сергей пришёл в труппу совсем юным, но уже весьма образованным музыкально и обладая очевидным комическим дарованием. Он быстро выдвинулся как артист, но этим его достоинства не ограничивались. Француз по происхождению, он в совершенстве знал язык предков, что позволило привлечь его к работе как переводчика. Занимался он и режиссурой, а также новым для того времени делом – рекламой, ввёл в обиход «зазывательные» афиши (в 1860–1870-е годы они были диковинкой: публика знала, что 15 августа открывается зимний сезон – и шла в театр, чтобы посмотреть новые постановки). Вслед за Сергеем в труппу влились его брат Григорий Пальм (по сцене Арбенин), их мать и сестра.

Но, может быть, наиболее яркий след в театральной жизни Ростова первой половины 1870-х годов оставили актрисы, известные потом на всю Россию: Наталья Полонская – эксцентричная, с несколько скандальной репутацией (немка по происхождению, урождённая Кестлер), и Ольга Кольцова – молодая скромница, только что закончившая консерваторию. Обе удостоились упоминания в авторитетном обобщающем издании [4, 274]. На афишах их имена набирались вне общего списка, крупным шрифтом. Ярко талантливые и красивые, они разделили публику на «партии». Чтобы отличаться, каждая партия повязывала галстуки определённого цвета. Примадонны часто играли в одном и том же спектакле, и тогда группы поклонников словно вступали в соревнование, кто из них окажет своей протее более горячий приём. Овациями и возгласами вызывая их на поклон после каждого номера, забрасывая их цветами и подарками, обожатели затягивали спектакль: начинаясь в восемь часов вечера, он, бывало, заканчивался в два часа пополудни [3, 23].

То же происходило в Таганроге, куда труппа Вальяно выезжала регулярно. Брат Чехова Иван Павлович вспоминал: первым спектаклем, виденным 13-летним Антоном в театре, была оперетта Оффенбаха

«Прекрасная Елена». Рассказывают, что будущий писатель тоже входил в число поклонников Кольцовой и, согласно «партийной принадлежности», тоже носил соответствующий галстук [14; 15].

Вальяно, сам не наделённый большим сценическим даром, умел ценить чужой талант, к тому же исправно платил жалованье и за все годы своей антрепренёрской деятельности – случай редчайший! – не остался должен ни одному актёру [7, 100]. Он смело выдвигал молодёжь, «давал возможность каждому начинающему артисту развернуться, составить репертуар, выйти на прямую дорогу» [3, 7]. Артисты недаром стремились к нему; чтобы попасть в ростовскую труппу, многие порывали с другими, даже вполне успешными антрепренёрами. Неудивительно, что некоторые из «господ артистов», наблюдая за Вальяно-организатором и набираясь опыта, стали по его примеру антрепренёрами.

В среде своих собратьев «грек из Таганрога» выделялся ещё и многообразием дарований и видов деятельности. Он лично закупал партитуры и клавиры в обеих европейских опереточных столицах – Париже и Вене; на хорошем профессиональном уровне разбираясь в музыке, при необходимости сам оркестровал; разучивал партии с хористами. Ежедневно занятый с утра до вечера, переводами занимался ночами, непременно стоя за конторкой. Рисовал эскизы костюмов, писал декорации, обнаруживая недюжинный талант сценографа (хотя такого слова тогда не существовало), режиссировал. На квартире руководителя в громадном зале целые дни и вечера шились костюмы, изготавливались бутафорские предметы; последние – при его непосредственном участии.

Наряду с деловыми качествами, людей притягивали к нему черты личности. Превосходно воспитанный, он ещё до начала театральной карьеры слыл душой аристократического общества, имел репутацию светского льва. Умение налаживать отношения пригодились в годы антрепренёрства – и в городе, и за его пределами, и за границей, где благодаря личным связям он получал из первых рук тексты и нотные материалы для постановок. Проявил недюжинную твёрдость характера, порвав не только с аристократическим обществом, в котором вращался, но и с родней, не принявшей его решения посвятить себя служению сцене [12, 739]; по-донкихотски ввязался в заведомо проигрышную тяжбу с властями, о чём будет сказано ниже. Не могла не привлекать его беззаветная преданность делу, невероятная трудоспособность: спал не более четырёх-пяти часов в сутки, предпочитая постели – кресло. В уже упомянутом некрологе будут отмечены, помимо профессиональных

заслуг, его человеческие качества: «был любим всеми, знавшими его, как чрезвычайно добрый товарищ».

Что играем?

Каковы причины репертуарной революции, обозначившей безусловный приоритет оперетты, что ей предшествовало? Виднейший деятель провинциального театра Николай Синельников, познакомившийся с Вальяно уже после его отъезда из Ростова, утверждает, что толчком к горячему увлечению «бывшего гусара» послужило чьё-то предложение перевести на русский язык некое либретто. Перевод удался, был оплачен. Последовали новые заказы, которые якобы сблизили Вальяно с театром, побудили к созданию опереточной труппы [16, 119]. Описанный ход событий представляется сомнительным хотя бы потому, что сближение нашего героя с театром произошло гораздо раньше и началось оно не с оперетты.

Более правдоподобной видится другая версия. Регулярно бывая в Париже, Вальяно встретился с творчеством Оффенбаха и вскоре сделался страстным поклонником созданного им жанра. Возможно, об оперетте он прослышал в Ростове или Таганроге и отправился в Париж уже с конкретной целью: познакомиться поближе с этой «остроумной изящной модницей, очаровательной во всех отношениях» [11, 58]. Концом 60-х годов датируется совершённая им «репертуарная революция»: оперетта решительно оттесняет все остальные жанры в афише. И в предпочтениях зрителей! – без этого «революция» быстро захлебнулась бы.

С 1865 по 1868 г. он руководил драматической труппой, ставил и комедии известного в те годы драматурга А. Пальма (главы упоминавшегося семейства), и забытые ныне мелодрамы и водевили, и произведения, которые сегодня входят в золотой фонд мировой драматургии. Подобная пестрота объясняется заботой о долговечности предприятия: кассовые «водевильчики» обеспечивали появление в афише имён Фонвизина и Гоголя, Шиллера и Островского. Однако ни одной острой «купеческой» пьесы с изображением «тёмного царства» Вальяно не показывал, тонко чувствуя настроение аудитории и не желая портить отношения со своим основным зрителем [7, 97]⁶.

Переориентация на оперетту потребовала мобилизации качественно новых творческих сил. В первых, возросли требования к вокальным возможностям артистов, во-вторых, понадобились оркестр и хор. Об оркестре известно только то, что он

существовал – был создан заново, достался ли «по наследству» от предшественников, остаётся неясным. Певческие же коллективы приглашались со стороны (что уменьшало организационные усилия и денежные расходы): все оперетты шли с участием хоров Казанской церкви и синагоги.

День, навсегда вошедший в историю донского театра – 25 февраля 1869 года, когда на ростовской сцене были впервые даны оперетты Оффенбаха «Званный вечер с итальянцами» и «Болтуны» [17] (известившая об этом местная газета композитора не указала – такие умолчания надолго сохраняются в откликах прессы и анонсах). Сегодня можно с большой долей вероятности предположить, что в тот вечер горожане присутствовали на российских премьерях этих произведений, соответственно через восемь и шесть лет после премьер мировых, парижских.

Так молодой жанр и молодой (фактически) город счастливо обрели друг друга. Для сравнения: просуществовавший недолго и погибший в пожаре театр «Буфф» в Петербурге, репертуар которого целиком состоял из парижских оперетт, начнёт работать годом позже, в 1870-м, а настоящую опереточную труппу в Семейном саду в Москве М. Лентовский создаст только в 1876 – и, возможно, под впечатлением от предприятия Вальяно. На императорской сцене французская придворная труппа Михайловского театра первую опереточную премьеру, ещё в 1859 году, провалила, вернулась к жанру по прошествии семи лет, но его спецификой не овладела и после 1874 года к оперетте больше не обращалась [5, 219-220, 224]. Если столичная публика подготавливалась к опереточным спектаклям отрывками, отдельными ариями, звучащими в кафешантанах в исполнении артистов из Парижа и на французском языке, то для ростовцев оперетта явилась, словно по мановению волшебной палочки, сразу – по-русски и разыгранная *своими* артистами.

За семь лет жизни опереточной труппы Вальяно поставил десятки произведений. После его смерти потомки подтвердили авторское право (вероятно, как переводчика) на 40 названий! Именно от него театры столицы и провинции в течение ряда лет получали новый репертуар.

Ко времени, когда Григория Вальяно «обуял дух опереттомании», он уже заслужил отличную репутацию. Газета, которая ни до, ни после этого интереса к театральной жизни не проявляла, сообщала: после представления антрепренёру вручили приветственный адрес, в котором отмечались его «неусыпные и прекрасные труды по устройству ростовской сцены». Городская публика, добавляет от себя газета,

«действительно многим обязана Григорию Ставрочу Вальяно, истинно любящему сценическое искусство и всецело посвятившему себя на служение ему... Все любители театра искренне желали бы продолжения этого служения, которому от души сочувствуют и готовы всеми силами содействовать» [17].

Бизнес vs искусство

Та же заметка содержала одну констатацию, опущенную при цитировании: «...служение, стоившее Г. Вальяно значительных *пожертвований*». Думается, и тогда, в 1869 году у кого-то она могла вызвать недоумение: неужели антрепренёр, который по определению нацелен на извлечение выгоды, сам жертвует на своё предприятие? Но посвящённые знали – так и есть: Вальяно щедро тратил на театр остатки унаследованного состояния. При такой приверженности к постановочной роскоши, какая была ему свойственна, при достойной оплате актёрского труда его антреприза была, как сказали бы позднее, планово убыточной. Недостатка в публике театр не испытывал, табличка на кассе «Все билеты проданы» появлялась постоянно, приток средств не иссякал. Но расходы превышали доходы. Мемуарист воспроизвёл попавший ему в руки документ: январский баланс 1873 года; месяц этот – пик сезона, год – один из самых успешных. Доход равнялся округлённо 6500 рублей, расход – 7500, соответственно дефицит составлял 1000 рублей [3, 11]. Очевидно, что в другие периоды недобор был крупнее. В приведённой «бухгалтерии» отражены не все расходы: не указаны жалованье дирижёра, вознаграждение хору, плата за аренду помещения; видимо, оговорённая сумма (полторы тысячи рублей в год) вносилась аккордно и в месячный баланс не включалась.

Видя постоянный перевес трат над поступлениями в кассу, Вальяно не мог не понимать, что фиаско его театра неминуемо, и вопрос только в том, какое время удастся продержаться. В многотомной «Истории русского драматического театра» можно прочесть, что на Юге театры Одессы, Таганрога и Ростова щедро субсидировались, и это обеспечивало им «известную устойчивость» [4, 291]. Увы, применительно к Ростову эти сведения не соответствуют действительности. Когда антреприза Вальяно только заявила о себе, Городская дума обязалась выплачивать ему ежегодную субсидию в размере 3000 рублей (по грубым подсчётам – сегодняшние 300 тыс. руб.) – для музыкального театра сумма не очень большая. Вопрос находился в подвешенном состоянии несколько лет, так как это благое начинание

приняло в штыки Министерство внутренних дел: дескать, негоже местным властям расходовать казну на цели, не имеющие отношения к их прямым обязанностям. Вальяно обратился в суд, выиграл дело, но... было поздно, к тому времени он почти разорился [11, 68]. Да и не спасли бы его эти 3000 рублей. Сражаясь за них, антрепренёр, скорее всего, отстаивал принцип. Ведь он дал городу много, город ему – ничего. Г. Пальм свидетельствует: постановка оперетты Леока «Дочь мадам Анго» обошлась ему в 3500 рублей, что «по тем временам для провинции считалось чистым сумасшествием» [12, 740]. То есть один спектакль встал ему в сумму, превышающую ту самую субсидию, которая должна была выдаваться на целый год.

Предсказуемый, но от этого не менее драматичный финал наступил весной 1876 года, когда состоялся последний спектакль труппы. Публика прощалась со своим любимым антрепренёром нескончаемыми овациями, в зале многие плакали, раздавались крики: «Не уезжайте!», «Просим!». А стоящий на сцене раздосадованный и растроганный Вальяно и в этой ситуации оставался Артистом, не желающим посвящать публику в закулисные тайны: жестами давал понять, что кое-как вести дело он не может, а вести его так, как прежде, не позволяет... *здание театра!* [3, 12]. То самое здание, в котором он работал более 10 лет, в том числе около семи – в жанре оперетты, да, здание неудобное, что не препятствовало эффективным постановкам!

Дело Вальяно потерпело крушение, сам он на шестом десятке лет сделался бедняком, но его потенциал антрепренёра далеко не был исчерпан, рефлексы и потребность участвовать в организации «театрального процесса» сохранились. В Николаеве он какое-то время служил в труппе М. Максимова, который остался в памяти современника как антрепренёр скупой до мелочей и совершенно равнодушный к качеству спектакля: идёт – и хорошо. Судя по воспоминаниям игравшего в той же труппе Н. Синельникова, лидером, «душой дела» фактически являлся Вальяно, покорявший своей влюблённостью в театр, неутомимый труженик, за кем с охотой шли актёры [16, 119, 157, 184].

Кто вы, господин Вальяно?

Пытаясь составить итоговую оценку деятельности Вальяно, сопоставляя разные исторические свидетельства, сталкиваешься с неразрешимой проблемой. Сквозь «материю» тех или иных высказываний, касающихся антрепренёров и актёров, композиторов

и их произведений, сквозь суждения о репертуаре разных трупп недвусмысленно проглядывает определяющий фактор: отношение к оперетте как таковой. Диаметрально противоположные мнения сопровождают «незаконную дочь оперы» с момента её рождения. Наверное, нет другого такого жанра, по поводу которого было бы сломано столько копий. Жанр весёлый, солнечный! Оперетта – это молодость, здоровье, жизнерадостность, светлая беззаботность! – убеждены одни. Пошлость, вульгарность, дурной вкус, плоские шуточки, банальщина! – негодуют другие, и это ещё не самые сильные выражения, какие можно встретить. Помимо претензий эстетических и этических, звучали и социальные: отвлекает зрителя от острых проблем современности. Баталии вспыхивают вновь и вновь, хотя вопрос, казалось бы, разрешён самой жизнью: спектакли оперетты ставились и ставятся по всему миру, в них играли и играют выдающиеся артисты, к ним обращаются знаменитые дирижёры и режиссёры. На них ходила и ходит публика. Если не учитывать особенностей развлекательно-искусства, оценивать его по иным критериям, филлиппики будут раздаваться и впредь.

Ростовский краевед В. Сидоров точно подметил произошедшую со временем полярную смену взглядов – с минуса на плюс. «Та же печать, – пишет он, – 20 лет спустя "съела свою шляпу", признав, что смерть Вальяно была чувствительной потерей для русской сцены» и что его театр являлся в Ростове «проводником цивилизации и нравственности» [7, 101].

Особенно усердствовала в дискредитации дела Вальяно газета «Донская пчела», начавшая выходить за месяц до его отъезда из Ростова. Потoki сарказма лились антрепренёру вдогонку. Автор многословных и не блещущих красотой слога фельетонов, который один раз подписался как Спирит, а второй – И. А.⁷ не может успокоиться и спустя три года, рецензируя другие спектакли другой труппы. Нет смысла ловить журналиста на противоречиях, выступать адвокатом Вальяно, ибо обвинения уже опровергнуты фактами, изложенными выше. Какой резон вступать в полемику с заведомо некорректным противопоставлением Оффенбаху – Гоголя и Островского!

Позволим себе свободную контаминацию критических высказываний, не прибавив к ним ни одного слова. «В своё время у нас царила оперетка, и лучшие цветы этой игры (?), смешанной с канканом, появлялись впервые у нас, но это было следствием образа действий самого антрепренёра, а не требования публики, а потому и незачем принимать во внимание того, что оперетка тогда охватила всех так

сильно, что время это было названо эпохой заражения духом прекрасной гречанки (намёк на «Прекрасную Елену». – А. С.)... Мы же с вами, читатели, сделали послушными учениками в руках великого учителя... и чуть ли не ежедневно проглатывали какую-нибудь ерунду в виде нового хитросплетения бессмертного!!!! Оффенбаха. Находились такие субъекты, которые имели терпение видеть в двенадцатый раз "Елену прекрасную". Мы до того жили с Оффенбахом, куплеты из его оперетт сделали до того популярными, что, проходя по улицам, часто слух наш поражали знакомые звуки: водовоз, вместо обычного распевания "вот воды" пел «"ты узнай меня, Елена". Оффенбах запустил у нас слишком глубокие корни. Эти-то оперетты доставляли постоянно слишком хорошие сборы. Ужели г-н Вальяно – человек если не высокообразованный, то во всяком случае достаточно развитой, не понимал, что... этим самым вносил в общество не развивающий, а напротив сильно развращающий элемент? Цель антрепренёра должна заключаться не только в том, чтобы доставить эстетическое наслаждение публике, но главным образом в том, чтобы знакомить публику с русской, отечественной драматической литературой, а не впадать в односторонность, не ударяться в ксеноманию. Мы должны принести большую жертву всем жителям Олимпа за то, что г-н Вальяно покинул нас, так как вместе с его отъездом мы... начинаем отрешаться от той галиматии и безнравственности, которые составляли репертуар нашей сцены» [19; 20].

Парадоксально, но эти пристрастные и язвительные тексты, если вчитаться в них внимательно, дают объективную картину реальных заслуг Вальяно. Что может быть достовернее, чем невольные признания яростного противника! Действительно, сквозь бурные потоки яда проступают важнейшие тезисы:

– Вальяно – человек просвещённый: «если не высокообразованный, то во всяком случае достаточно развитой»;

– за ним – пальма первенства в распространении оперетты;

– культивированный им жанр быстро прижился на донской почве;

– Вальяно пристрастил к оперетте публику, которая приняла её с горячим воодушевлением;

– спектакли шли нарасхват;

– постановки Вальяно пользовались огромной популярностью в разных слоях населения;

– семь лет его антрепризы составили целую эпоху в театральной жизни Ростова – большая редкость по тем временам, когда труппы собирались, как правило, на один сезон.

История наградила его высокими оценками: подлинный энтузиаст и пропагандист оперетты, пионер, основатель «трикового мира»⁸, «первый насадитель» оперетты в русской провинции. [18; 8; 2, 188]. Вальяновская «семилетка» названа одним из блестящих периодов ростовского театра [13, 75].

...На художественного руководителя – генерального директора Ростовского музыкального театра Вячеслава Кущёва смотрит со стены кабинета портрет Григория Вальяно. Канкан из «Орфея в аду» украшает, к вящему удовольствию публики, многие праздничные концерты. Сезон 2018/19 года завершился великолепной постановкой «Сильвы», восторженно принятой зрителями.

Семена, посеянные Григорием Ставровичем Вальяно, дали пышные и жизнестойкие всходы.

Список литературы

1. Краснянский М. Культурная жизнь старого Ростова // *Записки Ростовского-на-Дону Общества истории, древностей и природы*. Т. 1. Ростов-н/Д, 1912. С. 61–72.
2. Бураковский А. *Закулисная жизнь артистов*. М.: Типо-лит. И. Пашкова, 1906. 344 с.
3. Камнев Б. *Из ростовской старины*. Ростов н/Д, тип. М. Фонштейн, 1895. 64 с.
4. Фельдман О. Провинциальный театр // *История русского драматического театра*: В 7 т. Т. 5: 1862–1881. М.: Искусство, 1980. С. 259–389.
5. Янковский М. *Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР*. М.–Л.: Искусство, 1937. 456 с.
6. *Ревизская сказка 1858 г. Екатеринославской губ. Ростовского уезда, дер. Александровки, о крестьянах помещика штабс-ротмистра Григория Вальяно*. ГАРО. Ф. 376. Оп. 1. Д. 724. Л. 197–211.
7. Сидоров В. *Энциклопедия старого Ростова и Нахичевани*. Т. 3. Ростов н/Д, Gefest, 1995. 223 с.
8. *Всемирная иллюстрация*. 1888. 9 апр. № 1003.
9. Бураковский А. *Почти полвека. Воспоминания артиста*. СПб: Типо-лит. В. Комарова, 1902. 102 с.
10. Давыдов В. *Рассказ о прошлом. Театральные мемуары*. М.–Л.: Искусство, 1962. 258 с.
11. Анненский Бор. *Театральная жизнь старого Ростова*. Рук. копия, 1956. 319 с.
12. Пальм Г. Театр в провинции: из далекого прошлого // *Исторический вестник*. 1912. Т. 11. С. 718–741.
13. Венгеров С. *Критико-биографический словарь русских писателей и ученых*. Т. 4. Отд. 1. СПб: Тип. М. Стасюлевича, 1895. 484 с.
14. *Чехов без глянца* / Сост. П. Фокин. СПб: Амфора, 2010. 413 с. // Сайт E-LIBRA [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/393406-chehov-bez-glyanca.html> (дата обращения: 03 октября 2019 г.)

15. Семанова М. *Чехов в школе*. Л.: Учпедгиз, 1954. 283 с. // Сайт literatyr5.narod.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://literatura5.narod.ru/chehov-v-detstve-i-orochestve.html#v21> (дата обращения: 02 октября 2019 г.)

16. Синельников Н. *Шестьдесят лет на сцене*. Харьков, Харьк. гос. театр русской драмы, 1935. 340 с.

17. *Ведомости Ростовской (на Дону) городской думы*. 1869. 9 марта. № 11.

18. Свирида Я. *Провинциальные артисты* // Сайт Gigabaza.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://gigabaza.ru/doc/62093-pall.html> (дата обращения: 02 октября 2019 г.)

19. Спирит. Театр // *Донская пчела*. 1876. 25 июля. № 48.

20. И. А. Театр // *Донская пчела*. 1879. 28 янв. № 8.

References

1. Krasnyanskiy M. Kulturnaya zhizn starogo Rostova [The cultural life of old Rostov]. *Zapiski Rostovskogo-na-Donu Obshchestva istorii, drevnostey i prirody* [Notes of the Rostov-on-Don Society of History, Antiquities and Nature]. Vol. 1. Rostov-n/D [Rostov-on-Don], 1912. P. 61–72.
2. Burakovskiy A. *Zakulisnaya zhizn artistov* [The backstage life of artists]. М.: Tipo-lit. I. Pashkova [Moscow: Publishing house «Tipo-lit. I. Pashkova»], 1906. 344 p.
3. Kamnev B. *Iz rostovskoy stariny* [From Rostov antiquity]. Rostov n/D, tip. M. Fonshteyn [Rostov-on-Don: Publishing house «tip. M. Fonshtein»], 1895. 64 p.
4. Feldman O. *Provintsialnyy teatr* [Provincial Theater]. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra*: V 7 t. [History of Russian Drama Theater: In 7 vol.] Vol. 5: 1862–1881. М.: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»], 1980. P. 259–389.
5. Yankovskiy M. *Operetta: vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [Operetta: the emergence and development of the genre in the West and in the USSR]. М.–Л.: Iskusstvo [Moscow–Leningrad: Publishing house «Art»], 1937. 456 p.
6. *Revizskaya skazka 1858 g. Yekaterinoslavskoy gubernii. Rostovskogo uyezda, der. Aleksandrovki, o krest'yanakh pomeshchika shtabs-rotmistra Grigoriya Valiano* [The revision tale of 1858 of the Ekaterinoslav lips. Rostov county, village Alexandrovka, about the peasants of the landowner headquarters captain Grigory Valiano]. GARO. F. 376. Op. 1. D. 724. P. 197–211.
7. Sidorov V. *Entsiklopediya starogo Rostova i Nakhichevani* [Encyclopedia of old Rostov and Nakhichevan]. Vol. 3. Rostov n/D, Gefest [Rostov-on-Don: Publishing house «Gefest»], 1995. 223 p.
8. *Vsemirnaya illyustratsiya* [World illustration]. 1888. 9 apr. № 1003.
9. Burakovskiy A. *Pochti polveka. Vospominaniya artista* [Almost half a century. The artist's memories]. SPb: Tipo-lit. V. Komarova [St. Petersburg: Publishing house «Tipo-lit. V. Komarova»], 1902. 102 p.
10. Davydov V. *Rasskaz o proshlom. Teatralnye memuary* [A story about the past. Theatrical Memoirs]. М.–Л.: Iskusstvo [Moscow–Leningrad: Publishing house «Art»], 1962. 258 p.
11. Annenskiy Bor. *Teatralnaya zhizn starogo Rostova* [Theatrical life of old Rostov]. Rukopis, 1956. 319 p.

12. Palm G. Teatr v provintsii: iz dalekogo proshlogo [Theater in the province: from the distant past]. *Istoricheskiy vestnik* [Historical bulletin]. 1912. Vol. 11. P. 718–741.

13. Vengerov S. *Kritiko-biograficheskiy slovar russkikh pisateley i uchenykh* [Critical-Biographical Dictionary of Russian Writers and Scientists]. Vol. 4. Otd. 1. SPb: Tip. M. Stasyulevicha [St. Petersburg: Publishing house «Tip. M. Stasyulevicha»], 1895. 484 p.

14. *Chekhov bez glyantsa* [Chekhov without gloss]. Sost. P. Fokin. SPb: Amfora, 2010. 413 p. Sayt E-LIBRA [Elektronnyy resurs]. URL: <https://e-libra.ru/read/393406-chehov-bez-glyanca.html> (data obrashcheniya: 03 oktyabrya 2019 goda) [Web-site E-LIBRA [electronic resource]. URL: <https://e-libra.ru/read/393406-chehov-bez-glyanca.html> (accessed date: October 03, 2019)

15. Semanova M. *Chekhov v shkole* [Chekhov at school]. L.: Uchpedgiz [Leningrad: Publishing house «Uchpedgiz»], 1954. 283 p. Sayt literatyr5.narod.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <http://literatyr5.narod.ru/chehov-v-detstve-i-orochestve.html#v21> (data obrashcheniya: 02 oktyabrya 2019 goda) [Web-site literatyr5.narod.ru [electronic resource]. URL: <http://literatyr5.narod.ru/chehov-v-detstve-i-orochestve.html#v21> (accessed date: October 02, 2019)

16. Sinelnikov N. *Shestdesyat let na stsene* [Sixty years on stage]. Kharkov, Khark. gos. teatr russkoy dramy [Kharkov: Publishing house «Kharkov State Theater of Russian Drama»], 1935. 340 p.

17. *Vedomosti Rostovskoy (na Donu) gorodskoy dumy* [Vedomosti of the Rostov (on the Don) City Council]. 1869. mart 9. № 11.

18. Svirida Ya. *Provintsialnye artisty* [Provincial Artists]. Sayt Gigabaza.ru [Elektronnyy resurs]. URL: <https://gigabaza.ru/doc/62093-pall.html> (data obrashcheniya: 02 oktyabrya 2019 goda) [Web-site Gigabaza.ru [electronic resource]. URL: <https://gigabaza.ru/doc/62093-pall.html> (accessed date: October 02, 2019)

19. Spirit. Teatr [Theatre]. *Donskaya pchela* [Don bee]. 1876. July 25. № 48.

20. I. A. Teatr [Theatre]. *Donskaya pchela* [Don bee]. 1879. January 28. № 8.

Примечания

¹ С одной стороны, соответствующая информация (вместе с сообщением о воспитании в Царскосельском лицее) содержится в таком вызывающем доверие труде как Словарь С. Венгерова [13, 75]. С другой стороны, в Ревизской сказке 1858 г. Вальяно не значится дворянином, а это документ сугубо бюрократический, где точность и полнота анкетных данных гарантирована по умолчанию [6].

² В первом, более сжатом варианте книги автор признаётся, что пробыл в Ростове всего три дня. Стало быть, за этот срок многое узнал о Вальяно и составил впечатление о его игре [9, 16].

³ К примеру, «Продавец птиц» Целлера с русским текстом Вальяно шёл в Ленинградском театре музыкальной комедии ещё в 1945 г.

⁴ «Эта дочка просто точка, просто точка с запятой, носом чую запятую, против всех она пошла».

⁵ В свои студенческие годы автор слышал от композитора профессора Б.И. Зейдмана строки из переводного либретто оперы «Сомнабула»: «Люди были, есть и будут, / Спят и делают во сне, / И того они не знают, / Что лунатики оне».

⁶ «Местная публика состояла из интеллигенции и купечества, – читаем в воспоминаниях. – Купцов было много, интеллигентных людей две-три семьи» [3, 22].

⁷ Идентичность авторства легко устанавливается по самопортретам.

⁸ Так прозвали газетчики опереточное искусство, потому что некоторые артисты играли в плотно облегающих тело костюмах из тонкого трико.

Информация об авторе

Селицкий Александр Яковлевич,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории музыки

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

344002, г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация,
пр. Будёновский, 23

Information about the author

Selitsky Aleksander Yakovlevich,
Doctor of Arts, Professor at the Department of Music
History

Federal State Government-Financed Educational
Institution of Higher Education «Rostov State S.
Rachmaninov Conservatoire»

344002, Rostov-on-Don, Russian Federation,
Budyonovsky av., 23