

Селицкий Александр Яковлевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Советник художественного руководителя, Ростовский государственный музыкальный театр.

Selitsky Alexander Ya., Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History, Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatoire. Advisor to the Artistic Director, Rostov State Musical Theater.

На пути к 1931 году. К 90-летию Ростовского государственного театра музыкальной комедии

Объектом рассмотрения является ближайшая предыстория Ростовского государственного театра музыкальной комедии, а также обстоятельства его создания. Бытование оперетты в Ростове на протяжении 11 лет – от установления в городе Советской власти в 1920 году до основания «гостеатра» – изучается на широком историко-культурном фоне, в контексте противоречивой и непоследовательной политики большевиков по отношению к театральному делу вообще и к искусству оперетты в частности. От декларированной ещё в 1917 году национализации театров власть вынужденно перешла к их передаче в руки трудовых коллективов и вернулась к тотальному «огосударствлению» только спустя десятилетие. Параллельно менялось отношение к оперетте как жанру: от полного неприятия к полупризнанию, от стремления «искоренить» к желанию трансформировать и «поставить на службу». Эти процессы пересеклись и наложились друг на друга во второй половине 1920-х годов, когда государственными стали опереточные театры Москвы (1927), Ленинграда и Харькова (1929), Ростова и других городов (1931) и т.д. Учредительный документ об организации театра не сохранился или утрачен, но в коллективе годовщины отмечались 26 января, а первый спектакль был показан 29 января.

Ключевые слова: 1920-е годы, культурная политика, оперетта, огосударствление, передвижной театр, Ф. Таганский, М. Кригель, Б. Бенский.

On the Road to 1931. To the 90th Anniversary of the Rostov State Theater of Musical Comedy

The subject of consideration is the immediate background of the Rostov State Theater of Musical Comedy, as well as the very moment of transition to a new status. The existence of operetta in Rostov for 11 years – from the establishment of Soviet power in the city in 1920 to the creation of a «state theater» – is studied against a wide historical and cultural background, in the context of the contradictory and inconsistent policy of the Bolsheviks in relation to theatrical affairs in general and to the art of operetta in particular. From the nationalization of theaters declared back in 1917, power was forced to transfer them to the hands of labor collectives and returned to total «nationalization» only a decade later. In parallel, the attitude to operetta as a genre changed: from complete rejection to semi-recognition, from the desire to «eradicate» to the desire to transform and «put in service». These processes intersected and superimposed on each other in the second half of the 1920s, when the operatic theaters of Moscow (1927), Leningrad and Kharkov (1929), Rostov and other cities (1931) became state theaters, etc. The constituent document on the organization of the theater has not been preserved or lost, but the anniversary team was celebrated on January 26, and the first performance was shown on January 29.

Keywords: 1920s, cultural policy, operetta, nationalization, mobile theater, F. Tagansky, M. Kriegel, B. Bensky.

DOI: 10.25791/musicology.10.2021.1217

Юбилей: торжества и исторические разыскания

На протяжении практически всей второй половины сезона 2020/21 года Ростовский музыкальный театр отмечал 90-летие своего предшественника

– Ростовского театра музыкальной комедии. Сердцевиной торжеств стал фестиваль «Без десяти 100». Помимо спектаклей и концертов, он включал ряд специальных акций, посвящённых, в частности, событиям ещё более давним, относившимся к середине XIX века, когда Григорий Вальяно создал

опереточный театр в Ростове, опередив в этом отношении и другие провинциальные города, и столицы. В фойе Большой сцены разместились портрет антрепренёра и представляющий его деятельность иллюстрированный информационный стенд, в Театральной гостиной прошёл тематический вечер «Григорий Вальяно – пионер и рыцарь оперетты», в музее театра на «дереве славы» открыта именная звезда.

Юбилейная дата – это ещё и достаточный повод для историка обратиться к событиям почти вековой давности, а также к событиям, предварявшим рождение театра, к интереснейшему и драматичному социокультурному фону, на котором оно происходило.

На поверхностный взгляд, тиражируемый вебсайтами и журналистскими публикациями, картина выглядит абсолютно ясной: известны дата, репертуар, место проведения первых спектаклей. Взгляд более пристальный обнаруживает немало «белых пятен», неожиданностей, противоречащих друг другу сведения и настоящих загадок. В статье предпринимается попытка реконструировать события тех лет, выявить причины их возникновения, стимулы развития ситуации, обстоятельства, предопределившие быстрый творческий взлёт вновь созданного театра.

Театр в 1920-е годы: между прошлым и будущим

Театры не рождаются на голом месте. Как правило, административное признание и официальный статус получают коллективы уже существующие. Желая осветить предпосылки создания театра, с какой даты следует начать, что считать точкой отсчёта?

Предысторию в широком смысле следовало бы отмерять с 1869 года, которым датировалось первое знакомство горожан с искусством оперетты¹. Но то – реальность чересчур далёкая не только хронологически, но и социокультурно. Если обратиться, скажем, сразу к 1930 году – к самому кануну организации театра – временной «лаг» окажется слишком кратким, чтобы уяснить логику событий, закономерно приведших к появлению на театральной карте страны Ростовского государственного театра музыкальной комедии.

Неверным было бы считать нижней границей предыстории годы Первой мировой и Гражданской войн, когда искусство оперетты (как и сценическое искусство в целом) переживало в городе необыкновенный подъём по той причине, что в Ростов как на островок относительного покоя бежали и толпы безработных актёров, и более или менее просвещённая публика.

Думается, ближайшую предысторию целесообразно отсчитывать с 1920 года, когда в Ростове стала утверждаться советская власть, что означало и начало проведения новой культурной политики. Процесс этот занял ровно 11 лет, путь оказался довольно извилист, но генеральный вектор большевистской доктрины к концу периода уже определился. Кратко и схематично этапы отношения новых властей к театру можно определить так: 1) контролируем (пытаемся контролировать), но не финансируем; 2) контролируем и при этом желаем пополнить казну за счёт театра; 3) контролируем и финансируем. В чём-то донской театр повторял происходившее во всей стране, в чём-то перечисленные выше процессы обладали своей спецификой.

Поле битвы после победы

В поэме пролетарского поэта Демьяна Бедного «Главная улица», написанной в 1922 году от лица нового хозяина жизни, есть такое четверостишие:

Библиотеки, театры, музеи,
Скверы, бульвары, сады и аллеи,
Мрамор и бронзовых статуй литьё, –
Это – моё!

Далее упоминались и другие объекты желанного присвоения. Но сделать «моим» всё и сразу было решительно невозможно.

Власть большевиков застала Донской край в состоянии страшной разрухи: «лежавшие» промышленность и сельское хозяйство, замершая торговля (в купеческих городах!), необузданная инфляция, эпидемии... Фронт прокатился по этой земле три-четыре раза, что обернулось колоссальной убылью населения. Если в таких чудовищных обстоятельствах и можно говорить о преимуществах, которые дало Ростову пребывание в 1918–1919 годах под властью белых, то оно состояло в том, что самый крупный город на юге страны практически не знал военного коммунизма, который задел его по касательной.

До рубежного в истории ростовской оперетты 1931 года театры вели жизнь, во многом похожую на дореволюционную – трудную и вольную; как правило, кочевую. Своенравная, немного взбалмошная оперетта под полный контроль государства была поставлена не в одночасье. Попросту говоря, какое-то время она была предоставлена самой себе. Под маской так называемых «трудовых коллективов» фактически продолжала существовать система антреприз. Репертуар стандартный,

та или иная оперетта в разных труппах ставилась примерно одинаково. Актёр, переезжая из города в город и выходя на новую для себя сцену, попадал в знакомый спектакль.

Но эра режиссёра уже наступила, спектакль устремился к тому, чтобы быть целостным художественным произведением. Такого требования нарождавшейся театральной эстетики, как бы далеки от идеала ни были многие и многие постановки. Однако провинциальному театру в описанных условиях не то что приблизиться к идеалу, просто двинуться в ту сторону было невыносимо.

Материальных следов существования опереточных трупп в 1920-е годы, особенно в провинции, сохранилось немного, и потому хроника ростовской театральной жизни послеоктябрьского десятилетия прослеживается сегодня лишь пунктирно.

Архивы, если и заводились, до нас не дошли. Относительно больше материалов по началу и концу десятилетия. Единственным источником информации являлись газеты и журналы². Но, во-первых, и они сохранились с большими изъятами, во-вторых, применительно к оперетте, находившейся «под подозрением в неблагонадёжности», запечатлевали реальность, судя по всему, избирательно и с большой осмотрительностью. Не вписывались в советские реалии ветреные графы, капризные «красотки кабаре», каскадные пары! Как и некоторые классические оперы, сплошь основанные на «буржуазных» сюжетах, оперетту перелицовывали на современный лад, на скорую руку создавались оперетты советские, где действовали комсомолки и красноармейцы, нэпманы и управдомы. Как и в столицах, об этом «старорежимном» жанре одни периодические издания «изо всех сил старались не писать», другие «старались молчать», третьи «в начале нэпа – могли писать, а с конца 1920-х и до середины 1930-х годов... скорее, не писали, ограничиваясь помещением рекламных объявлений» [1, 366].

Похвальное слово непоследовательности властей

Но основные факты и тенденции времени всё же просматриваются. Первое, что бросается в глаза: общая для театрального дела всей страны организационно-правовая чехарда. Согласно правительственным декретам, первый из которых датирован ноябрём 1917 года, театры передаются в собственность государства (на периферии – местных советов) и обеспечиваются государственной субсидией. Казалось бы, коротко и ясно, разночтения

невозможны. На деле же эта директива будет выполнена только через 10–15 лет. Похоже, «разные башни Кремля» не были абсолютно единодушны в вопросах культурной политики.

На более гибкой, компромиссной позиции стоял нарком просвещения А. Луначарский, в чьём ведении находилась вся культурно-гуманитарная сфера. Он видел будущее на путях сближения пролетарской власти и театров как носителей культурного наследия. «Мы не требуем от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении, – разъяснял нарком. – Вы – свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на эту вашу свободу. Но в стране есть теперь новый хозяин – трудовой народ. Трудовой народ не может поддерживать гостетра, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения, поэтому демократия должна сговориться с артистами. Этот сговор в высшей степени возможен» [2, 96].

В самом начале 1920-х годов ростовские залы вообще пустуют, что неудивительно в период всеобщего безденежья и тотального дефицита. Тем не менее, театральных предприятий невообразимо много. По некоторым данным, в 1921 году в городе их насчитывалось более 10, в том числе опереточная труппа. Но число могло меняться от месяца к месяцу. В печати отмечалось перепроизводство театрального дела, то есть избыточное количество помещений, в том числе переоборудованных и наспех приспособленных для платных публичных спектаклей. Кадров не хватало, одни и те же артисты в штатах нескольких театральных предприятий. [3, 3]. Всё это делало неизбежным частые крахи трупп. «Лопнул», «прогорел» – лейтмотив газетных статей. Доннаробраз – Донской отдел народного образования, которому подчинялись и театры, – демонстрировал полную неспособность ими руководить [4]. Артистам задерживали зарплату, быт тех лет наглядно характеризовали газетные объявления о распределении на предприятиях посуды и постельного белья. Не успела местная власть национализировать театры, как была вынуждена отступить и освободиться от финансового бремени, не переставая критиковать их несоответствие духу эпохи.

С декабря 1921 года (уже объявлен нэп) выходит журнал «Обзор театров г. Ростова и Нахичевани-на-Дону», в первом номере которого читаем: «Если театры всё равно обнаруживают полную политико-просветительную несостоятельность, то незачем государству с ними нянчиться и гораздо

проще передать их в частные руки» [5, 8]. И они действительно переходят – кроме Театра им. Луначарского!³

Складывается впечатление, что о принимаемых и отменяемых правилах общество не слишком информировано, не успевает следить за ними, ведь соответствующий приказ Донского облисполкома издан ещё летом. В нем объявляется о прекращении финансирования увеселительных учреждений, к коим относятся театры и клубы, «с целью сокращения государственных расходов»; расходы же самих учреждений предписывается покрывать из собираемых доходов [6]. Одновременно контролирующие функции власти оставляют за собой: для проведения спектаклей, концертов, вечеров танцев необходимо получить разрешение, сообщая имена организаторов и «подробную программу с включением в неё содержания вновь ставящихся вещей, тезисы лекций, репертуар частушек и номеров на бис» [7]. Той же осенью главный орган местной печати публикует статью, в которой, в частности, говорится: «Нельзя думать, что переход театров в частные руки является актом сдачи позиции завоевания пролетариата в области искусства. Наоборот, мы укрепляем эти позиции – при аренде театров государство остаётся и идейным руководителем, и администратором, в чьих бы они руках ни находились». Кроме того, театры обязаны давать бесплатно два спектакля в месяц для красноармейцев, а также предоставлять несколько бесплатных мест на каждый идущий спектакль [8].

Решения мудрые и взвешенные: театральные помещения, вся организационная сторона, не говоря уж об идеологии, остаются в руках государства (ремонт помещений – обязанность арендатора), но театры теперь не надо содержать, напротив, – получать с них деньги за аренду.

Возьмём для примера оперный театр, который важен для нашей темы. В апреле 1920 года он фигурировал в газете как Государственная опера – Оперный театр им. К. Маркса [9]. Менее чем через полтора года (которые вместили в себя задержки зарплаты, невыплату средств «для улучшения постановок», бегство заведующего с крупной денежной суммой, обнаружение фиктивных платёжных ведомостей) появилось сообщение, что театр сдан в аренду оперному товариществу.

Часто менялся не только статус, но и наименование. Так, Машонкинский театр стал Большим театром (некоторое время объявления в периодике ещё указывали в скобках или мелким шрифтом привычное прежнее название), позднее – Большим театром им. К. Маркса; называли его также «Советской оперой».

Неуклюжее новое и забытое старое

Причудливое переплетение старого и нового заметно не только в повальном переименовании, наблюдавшемся и до октября 1917-го. Газеты пестрили новоязовскими словечками и лексическими оборотами: Главискусство, Пролеткульт, Агитпроп, Крайсовпроф, РАБИС, классовый театр, пролетарская культура... И рядом – понятия и стоявшие за ними явления, подлежащие искоренению, но сохранившиеся из прошлой жизни. К примеру, газеты сообщали: «Открытие театра им. тов. Луначарского состоится на второй день Пасхи» (1920). Даже в 1922 году, когда в Москве уже выходила газета «Безбожник», когда за покраску яиц можно было потерять работу, когда развернулась широкомасштабная кампания по изъятию церковных ценностей, газета «Трудовой Дон» объявляла опереточный «пасхальный репертуар»: «Жрица огня» В. Валентинова (ловкого создателя так называемых «мозаик», то есть партитур, составленных из популярных номеров опер и оперетт, перелицованных и заново подтекстованных), «Роза Стамбула» Л. Фалля, «Гейша» С. Джонса, «Гри-Гри» П. Линке. Здесь прекрасно всё: и Пасха, праздновать которую было небезопасно, и другой осколок старого мира – «буржуазный» жанр, и образуемый их соседством комический эффект, вполне, впрочем, опереточный.

Новое вторгалось в старое бесцеремонно и подчас неуклюже. Переписывание либретто, придание ему «революционного содержания» коснулось в те годы и оперетты. Ростовчане не отставали от времени. Через несколько недель после изгнания белых только что организованный Дом просвещения дал «новую оперетту Кальмана» «Революционерка»: как указывалось, текст дополнен А. Френкелем, несколько музыкальных номеров написаны Д. Покрассом. Авторское название не упоминалось; ростовский журналист, краевед и театральный критик Ю. Немиров полагает, что переделке подверглась «Баядера» [10, 76]. Однако этого не могло быть: произведение Кальмана будет создано только в следующем году. Между тем, газета уверяла: «"Революционерка" – одна из наиболее удачных оперетт Кальмана, но из-за цензуры в европейских и русских театрах её ставили в сильно изуродованном виде. Ныне она ставится в первоначальном виде» [11, 2].

Очевидно, столь же курьёзной была уже в конце десятилетия «весёлая бойкая оперетта» «Ночь под рождество», поставленная в рождественские дни рамках антирелигиозной работы: «Кузнец Вакула – комсомолец, Оксана – дочь кулака, Солоха – активная самогонщица, Дьяк – идеолог и выразитель

чаяний сельской контрреволюции». Об авторах и исполнителях газета скромно умалчивала [12].

Попутно заметим, что в 1920-е годы, как и до революции, под словом театр подразумевалось, как правило, либо здание, либо, реже, – труппа. Одно не было привязано к другому. Труппа выступала на разных площадках, а помещение могло наниматься разными коллективами. Поэтому определить по газетным публикациям, какой именно коллектив играл спектакль в том или ином помещении, зачастую невозможно. Из газетно-журнального анонса горожанин мог понять для себя главное: в каком помещении шёл какой спектакль.

1920 год, в первые месяцы прихода власти большевиков «Буфф» (теперь – Малый театр) арендует Кооператив художественной оперетты. Уже в феврале – как бы по инерции конца предыдущего десятилетия – дают «Сильву» Кальмана, затем «Корневильские колокола» Р. Планкетта, «Маскотту» («Красное солнышко») Э. Одрана. В марте Кооператив работает на сцене Дома просвещения Красноармейского клуба имени Троцкого. Газета указывает адрес: Казанская улица, 108. Удивительное совпадение! Улица дважды сменит название, став сначала Книжной, потом обретёт имя Серафимовича. Само здание тоже имеет богатую историю: выстроенное в конце XIX века как Клуб приказчиков, во время недолгого пребывания у власти большевиков весной 1918 года оно становится местом проведения съезда Советов Донской республики под руководством и при непосредственном участии Серго Орджоникидзе, позднее отдаётся под Клуб табачной фабрики, Дом Красной Армии. А в 1943 году, по возвращении из эвакуации, в нём более чем на полвека поселится Ростовский государственный театр музыкальной комедии!

Кооператив художественной оперетты ставил произведения И. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, К. Целлера, Ш. Колло, А. Рени, С. Джонса, Л. Фалля, П. Линке, ряд поделок В. Валентинова. Композиторы в объявлениях нигде не указаны, некоторые название атрибутировать не удалось. Название одной из таких оперетт, чей автор неизвестен, – «В стране миллиардеров» – в годы жесточайшей инфляции наверняка воспринималось как злая ирония. Режиссёр и ведущий актёр труппы – Михаил Драгош, обосновавшийся в Ростове с осени 1918 года и сразу же по достоинству оценённый публикой и критикой. Он остался в городе и после прихода красных, работал вплоть до скорострительной кончины (на сцене!) в 1921 году.

На той же сцене Малого театра труппа с экзотическим названием *Кооператив мусульманских*

драмо-опереточных артистов показала, кажется, единственный спектакль – «нашумевшую на Кавказе оперетту с участием собственного восточного оркестра» «О олмасын, бу олсун» («Не та, так эта») [13] – музыкальную комедию У. Гаджибекова. Очевидно, исполнялась она на языке оригинала – азербайджанском, а, значит, в Ростове было достаточно публики, кому он был понятен.

В традициях прошлого века, когда жанровой специализации в провинциальном театре не существовало или её не придерживались строго, то есть «все играли всё», Кооператив художественной оперетты представил и оперу «Мадам Сан-Жен» У. Джордано. В Гос. опере ситуация зеркальная: бывший режиссёр Мариинского Н. Боголюбов поставил «Прекрасную Елену». В этом нет ничего необычного и сегодня, когда, к примеру, «Летучая мышь» становится гостем именитых оперных домов России и Европы. Отклики прессы разноречивы, но идеологическая подоплёка пока не просматривалась, при том, что задача уничтожить буржуазию как класс определена и пересмотру не подлежала; на первых полосах газет звучали воззвания к международному пролетариату, а на последних помещались сводные афиши, в которых «буржуазных» названий пруд пруди. Блюститель чистоты «высокого искусства» язвил: «Оперетта в опере... Вы, конечно, понимаете, что от хороших дел этого никогда не случается. "Елену Прекрасную" зовут на выручку в тех прискорбных случаях, когда – простите за слабый каламбур! – выручку кассы необходимо рассматривать под микроскопом, чтобы её заметить. И спартанская царица – надо отдать ей справедливость – выручает» [14, 7].

На соседних страницах того же издания – спокойная, взвешенная рецензия, отмечающая тщательность режиссуры: отдельные сцены прямо-таки превосходны, костюмы стильны, оркестр на высоте, балет интересен, артисты в большинстве своём хороши [15, 6]. Высоко оценивает постановку и автор «Советского Юга»: все художественные компоненты должным образом уравновешены и дали «стройный консонанс»; вывод – «прекрасный спектакль» [16]. Позднее в своих мемуарах Боголюбов заметит: «Ростов-на-Дону... был традиционным городом оперетки, а к оперным спектаклям публика этого огромного торгового центра относилась весьма равнодушно» [17, 38].

Наряду с названными театрами оперетту ставили ещё несколько: «Гротеск», Летний театр «Строитель», «Мозаика», «Маяк» (последний, специализировался на этом жанре). Как указывалось выше, число опереточных трупп было меньше, и они перемещались с одной площадки на другую. Мелькали

объявления, в которых на том месте, где обычно указывалось название театра, крупным кеглем набрано: «Музыкальная комедия»; работала она в помещении Большого театра, который ранее был предоставлен оперному товариществу и получил имя основоположника марксизма. Однако в анонсах 1921 и 1923 годов ни то, ни другое обстоятельство не упомянуто.

Интересно, что в эпоху большой театральной миграции – массового и частого перехода артистов из коллектива в коллектив, из одного города в другой – в эти годы мы обнаруживаем в «Маяке» персон, которые через 10 лет сыграли исключительно важную роль в становлении Ростовского государственного театра музкомедии. Среди них: В. Таганский и Б. Бенский, оба талантливые актёры на ампула простака и режиссёры, а также режиссёр и либреттист В. Ленский. Таганский – выпускник Ростовского музыкального училища (1911), начинавший оперным певцом, а потом перешедший в оперетту, возглавлял театр до 1939 года. На долю пришедшего ему на смену Бенскому – уроженцу Ростова, выступавшему до и после революции на сценах многих театров, выпало суровое испытание – организация работы труппы в военные годы, особенно в эвакуации и после возвращения в родной город. Именно при Бенском Ростовская музкомедия заняла прочное место среди лучших театров оперетты СССР.

Читателя газет вековой давности не покидает ощущение зияющих пробелов в освещении жизни оперетты в Ростове. «Советский Юг» с осени 1921 года открывает постоянную рубрику «Искусство и культура», в которой неизменны лишь объявления «Сегодня в театрах». И если репертуар «серьёзных» театров – им. Луначарского, ПУСКВО (Театр Политуправления Северо-Кавказского военного округа) – уже более выдержан идеологически и спектакли регулярно удостоиваются маленьких рецензий, то о Музыкальной комедии «старательно молчат». «Трудовой Дон» в 1922 и 1923 годах печатает анонсы, но в 1924-м они исчезают. Экономит ли театр на рекламе, отказывается ли газета её размещать – определить невозможно, но в других материалах оперетту упоминают.

Даёшь советизацию!

Во второй половине 1920-х годов власти, похоже, определяются со своим отношением к оперетте. Тон критики меняется: ощутимо смягчается, теплеет. Перемена разительна настолько, что за нею трудно не заподозрить сигнал «сверху». Всё чаще поговаривают о создании «новой оперетты». Именно так: не искоренить, а преобразовать и поставить на службу! Показательна «дискуссия» 1925 года под названием

«Советизация оперетты» на страницах журнала «Жизнь искусства», который до сих пор жанр этот не жаловал. Слово «дискуссия» берём в кавычки, ибо суждения участников на редкость схожи. В статье, послужившей её началом, утверждалось, что из всех форм старого театрального искусства наиболее пригодна для безболезненного вливания в неё нового содержания, новой идеологии – оперетта. Но над венской и парижской традициями пора «поставить крест» [18, 7]⁴.

Другой автор уточняет: «годна для агитации и пропаганды» [19, 10]. Третий продолжает спорить с уходящим в прошлое постулатом, согласно которому оперетта – «низкий» род искусства» и «общественно вредное явление»: «мы выработали на восьмом году революции такой иммунитет против буржуазной идеологии, что для нас этот яд оказывается мнимым» [20, 10–11]. В статье, фактически оказывающейся завершением серии публикаций, сказано: «В тысячу первый раз приходится твердить, что не надо рубить с плеча там, где выгоднее хорошенько обтесать». Далее подтверждается, что интерес зрителя к жанру огромный. Так, на Украине «нет такой щели... откуда сейчас не торчала бы опереточная труппа» [21, 5–6]. Говорится, что для «осовечивания» жанра (бытовало и такое словцо!) необходимо по-новому учить молодые актёрские кадры, то есть нужна школа.

Предложение услышано: в 1927 году президиум ЦК РАБИС принял постановление об организации школы советской оперетты (этот год – вообще один из поворотных в нашей истории, к нему мы ещё вернёмся).

Постепенно новые веяния добрались и до периферии. 1928 год в жизни ростовской оперетты воссоздается с большими лакунами: газеты дошли до нас лишь частично, а в сохранившихся информация далека от регулярности. В январе–апреле оперетты показывали в Большом театре и Клубе Дон-ГЭС, но какие труппы, – из объявлений понять нельзя. Оставшаяся часть года была, скорее всего, промежутком. О работе местных трупп – кроме упомянутых ранее клубных постановок «Революционерка» и «Ночь под рождество» – следов не осталось; возможно, они работали в другом городе. Промежуток этот заполняли гастролёры – москвичи, ленинградцы, киевляне. Город, по словам рецензента, «перевидал за последние годы всех лучших столичных те-амастеров». Один из самых ярких в стране коллективов тех лет, Московский камерный театр под руководством А. Таирова, показал, среди других спектаклей, «День и ночь» Ш. Лекока. Критик, отпустив дежурную шпильку («боевая задача наших дней – революционизировать опереточное искусство» – не выполнена),

признавался: в спектакле нет уже ставшей привычной в этом жанре пошлости, его «соль» – в мастерстве режиссёра и в умении актёров «заразить зрителя радостью и весельем». Рецензия продемонстрировала лояльное отношение к жанру в целом, признание очевидного: «зритель хочет радости. Он хочет в театре смеяться, наслаждаться живой, легко усваиваемой музыкой, яркой гаммой красок» [22].

В 1929 году к оперетте обращается недавно созданный Театр Крайсовпрофа (фигурирующий также под названием Театр сатиры им. КСПС, то есть Краевого совета профессиональных союзов), избрав для дебюта в этом жанре новинку – «Ножи» Дунаевского по рассказу В. Катаева. Последний и указан в анонсе в качестве автора, композитор не назван. Открывшийся под загадочным названием «Темаф» Театр малых форм ставит в январе сразу три оперетты некоего А. Ларского; подзаголовок одной из них – социальное соревнование, другой – коллективизация.

Наконец, событие, кажется, максимально близкое к нашей теме: в начале года вновь появляются объявления надолго исчезавшего с горизонта театра Музыкальная комедия. Тот ли это коллектив, который работал в городе в начале десятилетия, другой ли под таким же наименованием, установить затруднительно. В репертуаре – «Белая моль» В. Ленского (режиссёр театра и либреттист, фамилия композитора А. Рябова не названа) – сатира о белой эмиграции. Далее последуют «Марица», «Весёлая вдова» и другие классические оперетты, а также ещё один плод сотрудничества Ленского и Рябова – «Коломбина». Видно, что в Ростове, как и везде, «поставить крест» над непревзойдёнными вершинами жанра не удаётся. Представления идут по два в день: в 13.00 и 20.15; газета разумно рекомендует перенести вечерние спектакли на час раньше, ибо заканчиваются они близко к полуночи, что неудобно для рабочей аудитории.

В 1930 году Музыкальная комедия работает на сценах Большого театра, Дома Красной Армии. В афише – американская оперетта, почти мюзикл «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотхарта, «Ярмарка невест» венгерского композитора В. Якоби. Здесь же «Жрица огня» непотопляемого Валентинова и, по давней традиции жанровой всеядности, драматический спектакль «Первая конная» В. Вишневецкого. Предмет особой заботы, отныне и на десятилетия вперёд, – советский репертуар: самая первая оперетта Н. Стрельникова «Чёрный амулет», его же недавно созданная, признанная вскоре советской классикой жанра «Холопка», а также ещё одна новинка – «комсомольская оперетта» «Дружная горка» Н. Дворикова и В. Дешевова. Специально

написанная для ленинградского ТРАМа (Театр рабочей молодёжи) она встретила единодушное одобрение столичной прессы. Отзывы же в ростовских газетах исключительно ругательные: «советизация оперетты» идёт плохо.

От советизации к огосударствлению

Прежде чем перейти к решающим для нашего сюжета событиям начала 1931 года, ненадолго вернёмся вспять и перенесёмся с берегов Дона туда, где принимаются директивы государственной важности. Заметный сдвиг в политике происходит в 1927 году, притом по отношению к вещам куда более масштабным, чем судьба отдельно взятого развлекательного музыкально-театрального жанра. Новый державный взгляд на оперетту, недвусмысленно обозначенный серией публикаций в журнале «Жизнь искусства», – следствие нового идеологического вектора. События начинают разворачиваться согласно известному принципу: если явление нельзя искоренить, его надо возглавить.

Нэп официально не отменён, но фактически сворачивается, страна берёт курс на форсированную индустриализацию и коллективизацию, разрабатывается первый «пятилетний план». Передача всего и вся в полное ведение государства означает для оперетты, с одной стороны, тотальный контроль свыше (тогда в ходу было словцо «огосударствление»), с другой – официальное признание права на существование. Следовательно, гарантированное централизованное финансирование. Но при обязательном условии: если государство платит, то оно вправе «заказывать музыку», то есть определяет практически все стороны деятельности театра.

Крупнейшие театры оперетты последовательно становятся государственными. В том же 1927 году – в Москве, в 1929 – в Ленинграде и Харькове, в 1931 – в Ростове, Воронеже и Иваново, в 1933 – в Свердловске и Армавире. К началу 1936 года в СССР действует не менее 17 таких театров, в 1941 – 33 [1, 370]. Внимание правительства к лёгкому жанру не ослабевает даже в военное лихолетье: открывается театр в Тбилиси; в Москве проходит Всесоюзная конференция по оперетте...

В 1932 году «коллективизация» затронет архитекторов, писателей, композиторов: взамен упразднённых многочисленных группировок и ассоциаций начнут создаваться творческие союзы – по одному в каждом виде искусства, на единой идейно-политической платформе. Процесс растянется на несколько десятилетий, но двигаться будет неуклонно. Любая самостоятельность и независимость творца исключается

либо превращает его в персону *non grata*. Полное подчинение сферы художественного творчества государству, продекларированное ещё на заре советской власти, становится реальностью. Сказанное отнюдь не означает, что возможность творить для деятелей искусства невозможна – известно, до каких высот поднимается художественное творчество в советские годы. Но определённые «правила игры» устанавливаются всерьёз и надолго.

Едва ли не в первую очередь тотальный партийно-государственный контроль коснулся репертуара. Если в 1926 году в разосланном «на места» циркуляре Главлита⁵ указывалось, что хотя оперетта «является у нас только терпимым жанром», руководящие органы до сих пор воздерживались «от исчерпывающих списков оперетт, а ограничивался одним примерным списком» [23], то уже через три года регулирование ужесточилось. Списки оперетт, разрешённых и запрещённых к постановке, будут систематически публиковаться по 1950 год включительно.

Рождение без свидетельства

Момент перехода театра в новое состояние, то есть в статус государственного, судя по газетным публикациям, выглядел следующим образом. В первой половине января 1931 года «Музкомедия» показала, как сообщалось, «три последних спектакля», уже знакомых ростовчанам: 8 числа – «Холопка», 9 – «Чёрный амулет», 13 – «Ярмарка невест». После

трёхнедельной паузы театр выступил уже в новом качестве. Объявление в газете «Молот» выглядело так (см. иллюстрацию 1).

Здесь многое требует пояснений. ЦУГЦ – Центральное управление государственных цирков, в чьём ведении оказывается оперетта. Вскоре его преобразуют в Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий, и на афишах театра будет красоваться аббревиатура ГОМЭЦ. Симптоматично: театр начинает свою новую жизнь с советского произведения на современную тему⁶ и в дальнейшем будет последовательно двигаться в том же направлении! Эта музыкальная комедия тогда мало кому известна: премьера «Полярных страстей» состоялась в Москве всего лишь за год с небольшим до ростовской, в ноябре 1929 года. Автором оперетты – и это факт неоспоримый – является Дунаевский, единолично. Кто такой Оранский, неведомо.

«Полярные страсти» показывали каждый день вплоть до середины февраля и в течение всего года ставили чаще других. В феврале состоялась вторая премьера – «Колокола Корневиля», третья в марте – «Холопка» (в прошлом году она уже шла, но в афишах писали «премьера»), в мае – «Моряки» (авторы нам не известны), в июне – «Бокаччо» Ф. Зуппе.

Помимо воспроизведённого выше анонса никаких других газетных материалов о таком незаурядном событии как открытие в городе нового государственного театра обнаружить не удалось. Скорее всего, пресса его «не заметила». Более развёрнутая

Северо-Кавк. Кавказское
ГОСПИРК-Музык-Холл
ул. Зингельса, № 53, тел. 24414.

СЕГОДНЯ и ежедневно последние дни перед отъездом
Заслужен. артист республики
БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИН
Николай Павлович **СМИРНОВ-СОКОЛЬСКИЙ**
„Доклад Керенского о СССР“ нов. фельетон и арт. **ЛАЦЦИЛИНА** (скэтч).
ГЛЕБОВА и ЛАБУНСКАЯ — (скэтч) „До и После“. **ИВЕР и НЕЛЬСОН**—нов. танцы. Балетн ансамбль новые танцы **Даниил ОЛЕНИН**—нов. песни **БОГАДЗ**—акробаты **ГЕРДА и ДЖОН МАК**—жонглеры. **САВЗА**—худож. свист (нов. репертуар).
Режиссер-конферансье **Мих. Гаривин**.
Касса открыта с 12—2 ч. и с 5—10 час. веч.
2 СПЕКТАЛЯ В ВЕЧЕР
Начало 1-го спектакля в 8 ч. веч.
„ 2-го „ в 10 ч. веч.

Отделение **ЦУГЦ'а**
29-го января
ОТКРЫТИЕ
ГОСМУЗКОМЕДИИ.

(в обновленном—усиленном составе) в помещении **МЮЗИК ХОЛЛА.**
ДНЕВНЫЕ СПЕКТАКЛИ.
Начало в 1 час дня.
Премьера Премьера
„Полярные страсти“
Музкомедия в 3 х действиях.
Музыка Дунаевского и Оранского, текст Галицкого и Арго.
Гл. Режиссер **М. Иригель.**
Гл. Дирижер **Б. Синицын.**
Касса открыта в помещении **Мюзик-Холла** с 10 час. утра до 3 час. дня и с 6 до 9 ч. веч.
Льготные, абонементные книжки **Мюзик-Холла** действительны также на все спектакли **Музкомедии.**

По заявкам фабзавместного на коллективные просмотры—скидка 25 проц.

Иллюстрация 1

информация, в которой поименованы руководители, указан состав труппы и ближайшие спектакли, появились только осенью [24].

Где же обитал новорождённый, но с богатой предысторией театр? В этом отношении он повторил путь многих своих периферийных собратьев: начальный период был для них годами странствий. Они и создавались на первых порах как передвижные⁷: опереточные труппы привыкли к кочевому образу жизни, да и селить их было некуда. Самый авторитетный советский историк оперетты М. Янковский ошибается, сообщая, что театру «сразу же было предоставлено сценическое помещение» [25, 281], что видно хотя бы из приведённой выше афиши.

Мюзик-холл располагался в Городском саду⁸, в помещении Летнего клуба приказчиков. Здание было возведено в 1902 году, позднее получило пристройку в стиле модерн (иллюстрация 2). В историческом для нас 1931 году здание передали Мюзик-холлу, в 1939 – Театру юного зрителя и созданному при нем кукольному театру; во время войны здание погибло. К Мюзик-холлу поначалу и подселили Музкомедию. Спектакли – только дневные: вечернее время принадлежало основному нанимателю помещения.

В июне театр покинул это здание, показывал спектакли в Большом театре, но большей частью – в клубах. На их тесных необорудованных сценах с трудом помещались несколько актёров, замыслы художника

и режиссёра не могли воплотиться в полной мере. Скитания продолжались до 1935 года и закончились «постоянной пропиской» в Большом театре, где Музкомедия уже появлялась время от времени. Здесь театр задержался до Великой Отечественной войны, точнее, до 1942 года.

Если отсутствием стационарной сцены и её последующим обретением ростовский театр был похож на многие другие, организованные в провинции в те же годы, то он превзошёл их в другом и в главном: как пишет историк, «очень скоро выдвинулся на одно из первых мест» [25, 282]. Предпосылок к тому было несколько: представительное руководство, сильная труппа, активная работа над советским репертуаром. Среди актёров «первого призыва»: Е. Неволина, А. Сергиенко, Б. Хенкин, Б. Радов (занимался также режиссурой), Г. Капаницын, поработавшие до этого в разных городах. Вскоре труппа пополнилась группой артистов из Саратова, в которую входили Н. Мальская, Д. Черновская, Л. Брянский. В числе «саратовцев» были также Ф. Таганский и Б. Бенский, как сказано выше, блиставшие на ростовской сцене десятью годами ранее.

Надо думать, согласия образовать стационарную труппу никто у них не спрашивал. То было предложение, от которого невозможно отказаться. Актёры не могли не видеть, «куда ветер дует», понимали, что в новой реальности «бросить якорь» где-то придётся в самом скором времени, ибо огосударствление



Иллюстрация 2. Летний клуб приказчиков (фото начала XX в.)

театров уже набирало обороты. Наверное, им самим, вечным странникам, надоело скитаться по городам и весям, захотелось осёдлости. Но почему они предпочли Ростов, ведь только в 1931 году государственные театры музыкальной комедии были созданы в трёх городах? Ответ очевиден: Донская столица имела репутацию опереточного города, здесь «стаж» бытования «лёгкого жанра» насчитывал к тому времени более шести десятилетий, здесь любовь к оперетте жила в сердцах уже нескольких поколений горожан.

...В истории, которую мы пытаемся воссоздать, много неясностей. Для 1920-х годов лакуны вполне объяснимы. Сейчас мы подошли к загадке, которую трудно было ожидать. Точно известна дата первого спектакля: 29 января 1931 года. Известно и то, что театр считал датой своего рождения 26 января, особо отмечал её каждые пять лет. Надо полагать, в этот день некими властными органами был принят соответствующий учредительный документ – либо местными, Северо-Кавказского края, либо центральными, предположительно, Наркомпросом. Однако следов такого документа обнаружить не удалось. В ответ на официальный запрос Госархив Ростовской области, за неимением в фондах соответствующего документа, ссылается на статью директора театра в скромно изданном буклете (1947) [26], где датой создания назван январь 1931 года.

Безрезультатными оказались поиски и федеральных учреждений – Государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), где хранятся фонды ГОМЭЦ и Главискусства, и Государственного архива (ГАРФ), где находятся на хранении фонды Наркомата просвещения РСФСР. В ответе ГАРФ, в частности, оговаривалось, что документы Наркомпроса поступили на хранение в неполном составе, так как часть их утрачена в годы Великой Отечественной войны.

По мере углубления в архивные документы загадок становится только больше. Отсутствие (утрата) учредительного документа служит причиной разнобоя в датах, которые указываются в позднейших источниках, где фигурируют и 1930 [27], и 13 января 1931 года [28]. Приходится довольствоваться подтверждениями косвенными, но достаточно убедительными, к примеру, приказом по театру о праздновании 15-летней годовщины, датированным 26 января 1946 года [29].

Итак, в январе 1931-го завершилась длительная и пёстрая *предыстория* Ростовской музкомедии, и началась *история*, которой суждено было продлиться до мая 1999 года, когда артисты в последний раз вышли на родную сцену. Осенью коллектив впервые ступил на подмостки вновь открытого Ростовского

музыкального театра. Правопреемник чтит память о своём предшественнике, ведёт двойной счёт сезонам: на афишах минувших месяцев значилось «22 (90) сезон». Таким образом, история несуществующего ныне Ростовского государственного театра музыкальной комедии в известном смысле продолжается.

Свобода и несвобода (предварительные итоги)

Злом или благом была национализация для «трудных коллективов оперетты» 1920-х годов? Если расценивать этот акт только как утрату свободы, то сам вопрос следует признать риторическим: свобода, как известно, лучше, чем несвобода. Но рассуждать подобным образом значит полностью игнорировать реальность. Реальность же для советского театра, в том числе опереточного, альтернативы не предполагала. Партийно-государственный контроль репертуарной политики надолго стал неотступным: отныне во всех отчётах будут указываться пропорции оперетт советских и классических (желательно, чтобы первых было не меньше вторых, а лучше – больше). Если же оценивать неоспоримые результаты огосударствления, то нельзя не заметить, что, начиная с самых первых лет, коллектив начал стремительно набирать высоту и быстро вступил в пору такого расцвета, которого никогда не было и не могло быть у антрепризного театра.

Причины взлёта видятся в следующем (и всё это положительные последствия обретенного статуса):

- установление «кровной связи» между городом и театром, когда те или иные артисты надолго становились кумирами зрителей;
- стабилизация актёрского состава, позволяющая добиться подлинного ансамбля на сцене;
- системная работа над репертуаром, установившийся ритм выпуска премьер – без излишней спешки, как раньше, но и не давая остыть интересу поклонников (с середины 1950-х годов шесть-восемь новых постановок в сезон, в 1980–1990-е – четыре);
- утверждение единой творческой воли – художественного руководителя, главного режиссёра, что обеспечивало более высокое качество спектакля.

Разумеется, театр был ограничен в средствах, но государственного финансирования не хватало всем и всегда. Тем не менее, репертуар был накоплен огромный, регулярно обновлялся, каждое лето театр выезжал на гастроли, география которых охватывала практически весь Советский Союз: Москва, столицы союзных республик, крупные областные центры, курортные города. Видные советские композиторы доверяли ему первое исполнение своих сочинений.

Советские театры оперетты вообще – настоящий мировой культурный феномен. Дореволюционная Россия не создала отечественных произведений в этом жанре, но оставила в наследство разветвленную сеть антрепризных трупп, на базе которых родились государственные театры музыкальной комедии, и огромную армию почитателей весёлого искусства. Театры, которые специализировались бы на оперетте, сегодня существуют в очень немногих странах, их нет даже во Франции, на родине жанра. Шедевры Ж. Оффенбаха, И. Штрауса, И. Кальмана ставятся на сценах оперных театров (что случается и в нашей стране).

Спору нет, современный российский опереточный театр испытывает массу проблем, главная их которых – проблема репертуара. Советские оперетты в подавляющем большинстве морально устарели из-за неловких, идеологически перегруженных либретто, но написанная для них музыка нередко настолько ярка и талантлива, что должна дожидаться второго рождения с новыми литературными текстами: переписывание либретто – вещь для жанра обычная, традиция эта уходит в далёкое прошлое. Новые оперетты давно не создаются, из творческого сознания композиторов их вытеснил мюзикл. Да и афиши современных театров музыкальной комедии обнаруживают сильный крен в его сторону. Но жанры, как известно, не умирают; казалось бы, ушедшие в небытие, они неожиданно возрождаются в трансформированном виде, органично вписываясь в новый художественный контекст. Оперетту хоронили уже много раз, что только подтверждает её жизнеспособность, её далеко не исчерпанные возможности. Она и сегодня привлекает режиссёров, артистов – и публику.

Список литературы

- Бурлешин А. Когда встреча не радует // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 5. С. 364–383.
- Гвоздев А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // *История советского театра: Очерки развития*. Л.: ГИХЛ, 1933. Т. 1. С. 83–293.
- Александров Вл. Вокруг театра // *Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани-на-Дону*. 1922. № 3. с. 3.
- Орловский С. Экономическая политика Доннаробраза // *Советский Юг*. 1921. 13 июля.
- «Противоречие» // *Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани-на-Дону*. 1921. № 1.
- Приказ Донского областного исполнительного комитета № 238: 21 июля 1921 г. // *Советский Юг*. 1921. 24 июля.
- Постановление Донского облисполкома от 12 сентября 1921 г. // *Советский Юг*. 1921. 14 сентября.
- Донской В. К аренде зрелищ // *Советский Юг*. 1921. 15 ноября.
- Государственная опера // *Советский Дон*. 1920. 21 апреля.
- Немиров Ю. *Годы, спектакли, роли: Из истории театров Дона*. Ростов н/Д: Книжное издательство, 1984. 208 с.
- Малый театр // *Советский Дон*. 1920. 23 марта.
- «Ночь под рождество» – по-новому // *Молот*. 1929. 11 января.
- Советский Дон*. 1920. 1 апреля.
- Вилли. Изюминки // *Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани-на-Дону*. 1921. № 2. с. 7.
- Евгеньев. «Прекрасная Елена» // *Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани-на-Дону*. 1921. № 2.
- Павлов Б.Н. Оперный театр. «Прекрасная Елена» // *Советский Юг*. 1921. 24 декабря.
- Боголюбов Н. *Шестьдесят лет в оперном театре*. М.: Всероссийское театральное общество, 1967. 303 с.
- Падво М. Об оперетте // *Жизнь искусства*. 1925. № 34. С. 7.
- Эрманс В. Дискуссия: советизация оперетты // *Жизнь искусства*. 1925. № 36. С. 10.
- Малков Н. Дискуссия: советизация оперетты // *Жизнь искусства*. 1925. № 36. С. 10–11.
- Туркельтауб И. Дискуссия: советизация оперетты // *Жизнь искусства*. 1925. № 40. С. 5–6.
- Гринвальд Я. «День и ночь» // *Молот*. 1928. 19 мая.
- Циркуляр Главлита об особенностях цензуры опереточного жанра* // Сайт «Открытый текст» [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917/institutions-after-1917/central-censorship-organization/grk/1926-1-fevralja-cirkuljar-glavlita-ob-osobennostjah-cenzury-operetochного-zhanra/> (дата обращения: 10 мая 2021 года)
- В Госмузкомедии // *Большевицкая смена*. 1931. 28 октября.
- Янковский М. *Советский театр оперетты. Очерк истории*. Л.-М.: Искусство, 1962. 488 с.
- Луковский А. Наш театр к 20-летию Октября // «*Сорочинская ярмарка*». Ростов н/Д.: издание Гостеатра Ростовской музыкальной комедии, 1937. С. 3–9.
- Титульный список стационарных театров РСФСР на 1 янв. 1935 г. // *ГАРФ. Ф. А-374 (Управление зрелищными предприятиями г. Ростова)*. Оп. № 27. Д. 430. Л. 0006.
- Фомин В. Творческий путь Ростовского театра музыкальной комедии // *ГАРФ. Ф. Р-1244 (Редакция газеты «Известия»)*. Оп. 3. Д. 684. Л. 2.
- Приказ по Ростовскому гос. театру муз. комедии от 26.01.1946 // *Гос. архив Ростовской обл. (ГАРО)*. Ф. Р-4144. Оп. 1. Ед. хр. 23.
- Селицкий А. Оперетта в Ростове. Григорий Вальяно – пионер жанра // *Музыковедение*. 2019. № 11. С. 16–27.
- Ярон Г. *О любимом жанре*. М.: Искусство, 1960. 254 с.

References

- Burleshin A. Kogda vstrecha ne raduet [When the meeting does not please]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2014. № 5. P. 364–383.
- Gvozdev A., Piotrovsky A. Petrogradskie teatry i prazdnestva v epokhu voennogo kommunizma [Petrograd theaters and festivities

- in the era of military communism]. *Istoriya sovetskogo teatra: Ocherki razvitiya* [The History of the Soviet Theater: Essays on development]. L.: GIKhL [Leningrad: Publishing house «GIKhL»], 1933. Vol. 1. P. 83–293.
3. Alexandrov VI. Vokrug teatra [Around the theater]. *Obozrenie teatrov gg. Rostova i Nakhichevani-na-Donu* [Review of theaters Rostov and Nakhichevan-on-Don]. 1922. № 3. p. 3.
 4. Orlovsky S. Ekonomicheskaya politika Donnarobraza [Economic policy of Donnarobraz]. *Sovetskiy Yug* [Soviet South]. 1921. July 13.
 5. «Protivorechie» [«Contradiction»]. *Obozrenie teatrov gg. Rostova i Nakhichevani-na-Donu* [Review of theaters Rostov and Nakhichevan-on-Don]. 1921. № 1.
 6. Prikaz Donskogo oblastnogo ispolnitelnogo komiteta № 238: 21 iyulya 1921 g. [Order of the Don Regional Executive Committee No. 238: July 21, 1921]. *Sovetskiy Yug* [Soviet South]. 1921. July 24.
 7. Postanovlenie Donskogo oblispolkoma ot 12 sentyabrya 1921 g. [Decree of the Don Oblast Executive Committee of September 12, 1921]. *Sovetskiy Yug* [Soviet South]. 1921. September 14.
 8. Donskoy B. K arende zrelishch [To rent spectacles]. *Sovetskiy Yug* [Soviet South]. 1921. November 15.
 9. Gosudarstvennaya opera [State Opera]. *Sovetskiy Don* [Soviet Don]. 1920. April 21.
 10. Nemirov Yu. Gody, spektakli, roli: Iz istorii teatrov Dona [Years, performances, roles: From the history of Don theaters]. Rostov n/D: Knizhnoe izdatelstvo [Rostov-on-Don: Publishing house «Book Publishing House»], 1984. 208 p.
 11. Malyy teatr [Maly Theatre]. *Sovetskiy Don* [Soviet Don]. 1920. March 23.
 12. «Noch pod rozhdество» – po-novomu [«Night for Christmas» – in a new way]. *Molot* [Hammer]. 1929. January 11.
 13. *Sovetskiy Don* [Soviet Don]. 1920. April 1.
 14. Willie. Izyuminki [Highlights]. *Obozrenie teatrov gg. Rostova i Nakhichevani-na-Donu* [Review of theaters Rostov and Nakhichevan-on-Don]. 1921. № 2. P. 7.
 15. Evgenyev. «Prekrasnaya Yelena» [Beautiful Elena]. *Obozrenie teatrov gg. Rostova i Nakhichevani-na-Donu* [Review of theaters Rostov and Nakhichevan-on-Don]. 1921. № 2.
 16. Pavlov B.N. Opernyy teatr. «Prekrasnaya Yelena» [Opera House. «Beautiful Elena»]. *Sovetskiy Yug* [Soviet South] Opera House. "Beautiful Elena". 1921. December 24.
 17. Bogolyubov N. *Shestdesyat let v opennom teatre* [Sixty years at the opera theater]. M.: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo [[Moscow]: Publishing house «All-Russian Theater Society»], 1967. 303 p.
 18. Padvo M. Ob operette [About Operetta]. *Zhizn iskusstva* [A Life of Art]. 1925. № 34. P. 7.
 19. Ermans V. Diskussiya: sovetizatsiya operetty [Discussion: Sovietization of Operetta]. *Zhizn iskusstva* [A Life of Art]. 1925. № 36. P. 10.
 20. Malkov N. Diskussiya: sovetizatsiya operetty [Discussion: Sovietization of Operetta]. *Zhizn iskusstva* [A Life of Art]. 1925. № 36. P. 10–11.
 21. Turkel'taub I. . Diskussiya: sovetizatsiya operetty [Discussion: Sovietization of Operetta]. *Zhizn iskusstva* [A Life of Art]. 1925. № 36. P. 5–6.
 22. Greenwald Ya. «Den i noch» [«Day and night»]. *Molot* [Hammer]. 1928. May 19.
 23. *Tsirkulyar Glavlita ob osobennostyakh tsenzury operetchnogo zhanra* [Glavit circular on the features of censorship of the operatic genre]. Sayt «Otkrytyy tekst» [Elektronnyy resurs]. URL: <http://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917/institutions-after-1917/central-censorship-organization/grk/1926-1-fevralja-cirkuljar-glavlita-ob-osobennostyah-cenzury-operetchnogo-zhanra/> (data obrashcheniya: 10 maya 2021 goda) [Web-site «Open text» [electronic resource]. URL: <http://opentextnn.ru/censorship/russia-after-1917/institutions-after-1917/central-censorship-organization/grk/1926-1-fevralja-cirkuljar-glavlita-ob-osobennostyah-cenzury-operetchnogo-zhanra/> (accessed date: May 10, 2021).
 24. V Gosmuzkomedii [In the State Musical Comedy]. *Bolshevistskaya smena* [Bolshevik shift]. 1931. October 28.
 25. Yankovsky M. *Sovetskiy teatr operetty. Ocherk istorii* [Soviet Operetta Theater. History essay.]. L.-M.: Iskusstvo [Leningrad-Moscow: Publishing house «Art»], 1962. 488 p.
 26. Lukovsky A. Nash teatr k 20-letiyu Oktyabrya [Our theater for the 20th anniversary of October]. «*Sorochinskaya yarmarka*» [Sorochinsky Fair]. Rostov n/D.: izdanie Gosteatra Rostovskoy muzkomedii [Rostov-on-Don: Publishing house «Edition of the State Theater of Rostov Musical Comedy»], 1937. P. 3–9.
 27. Titulnyy spisok statsionarnykh teatrov RSFSR na 1 yanv. 1935 g. [Title list of stationary theaters of the RSFSR on January 1, 1935]. GARF [State Archive of the Russian Federation]. F. A-374 (Upravlenie zrelishchnymi predpriyatiyami g. Rostova) [Management of spectacular enterprises of Rostov]. Op. № 27. D. 430. L. 0006.
 28. Fomin V. Tvorcheskiy put Rostovskogo teatra muzykalnoy komedii [The creative path of the Rostov Theater of Musical Comedy]. GARF [State Archive of the Russian Federation]. F. R-1244 (Redaktsiya gazety «Izvestiya») [Editors of the newspaper Izvestia]. Op. 3. D. 684. L. 2.
 29. Prikaz po Rostovskomu gos. teatru muz. komedii ot 26.01.1946 [Order on the Rostov State Theater of Musical Comedy from 26.01.1946]. Gos. arkhiv Rostovskoy obl. (GARO) [State Archive of the Rostov Region]. F. R-4144. Op. 1. Yed. khr. 23.
 30. Selitsky A. Operetta v Rostove. Grigoriy Valiano – pioner zhanra [Operetta in Rostov. Grigory Valiano – pioneer of the genre]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. № 11. P. 16–27.
 31. Yaron G. *O lyubimom zhanre* [About the favorite genre]. M.: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»], 1960. 254 p.

Примечания

¹ Этому вопросу специально посвящена статья автора [30].

² Автор выражает благодарность Наталье Анатольевне Алубаевой, ведущему библиографу отдела краеведения Донской государственной публичной библиотеки, которая не только разыскала ценные материалы, но и подготовила специально для данной статьи их содержательные обзоры.

³ По иронии судьбы имя наркома, выступавшего за художественную автономию сценического искусства, этот полностью

подчинённый государству театр, бывший Асмоловский, получил ещё в апреле 1920 г.

⁴ И в 1920–1930-е годы, и позднее последний тезис остался не более чем лозунгом, власти смирились с творениями Оффенбаха и Штрауса, Лекока и Кальмана на сценических подмостках, но каждый театр музыкальной комедии в СССР обязан был соблюдать некий количественный баланс между опереточной классикой и опусами советских авторов. Впрочем, время от времени нападки на «венцину», «кальманоманию» возобновлялись.

⁵ Главное управление по делам литературы и издательств – орган осуществлявший цензуру печатных произведений

⁶ Сюжет оперетты в кратком пересказе Г. Ярона, знаменитого артиста и режиссёра, основателя и многолетнего руководителя Московского государственного театра оперетты: «Действие происходит на Крайнем Севере. Эскимосская девушка Инка, дочь кулака, добивается возможности ехать в Москву учиться. Среди действующих лиц – и молодой эскимос Юлай, за которого отец не позволяет Инке выйти замуж, и группа приехавших на Север кинороботников, и высланные из Москвы спекулянты» [31, 227].

⁷ Обнаружено единственное, но вполне достоверное тому свидетельство: соответствующая запись в сохранившемся Трудовом списке (трудовой книжке) одного из артистов.

⁸ Ныне – Центральный городской парк им. М. Горького.

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 Alexander Yakovlevich,
Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History

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

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

Читайте в следующих номерах журнала:

Есаян Рачья Романович – соискатель ученой степени кафедры современной музыки, МГК им. П.И. Чайковского.

Марк Андре: портрет личности

Актуальность исследования и его научная новизна определяются тем, что оно является первой публикацией, которая ставит целью построить личностный портрет композитора Марка Андре. В статье предпринят анализ творческого подхода франко-немецкого композитора, его жизненных принципов и выведение причинно-следственной связи между внутренним миром и его художественным проявлением. Данная проблематика рассматривается также в контексте предшественников, чьи сочинения могли прямым либо косвенным образом повлиять на Андре.

Гипотеза исследования состоит в признании творческого процесса прямым выражением типа мышления и мировоззрения композитора.

Цель исследования – выявление концептуальных методов и этико-эстетических основ, на которые опирается Марк Андре в процессе создания музыки. В статье приводится подробный обзор композиторского инструментария и эстетического проявления содержания некоторых сочинений с приведением текста авторских комментариев, на которые опирается гипотеза. В результате удастся выявить несколько основополагающих творческих принципов.

Особое внимание в статье уделяется, помимо самого М. Андре, представителям школы *ars subtilior*, Ж. Гризе и Х. Лахенману, чьи сочинения с точки зрения используемой композиторской техники также вызывают интерес.