

**T. JU. GORDEEVA. ANALYZES OF «INTONATION CHRONOTOPOS»
IN TERMS OF CLASSIFIKATION OF VOCAL CULTURES.**

This article aims to analyze one of the base music chronotopos – the intonation chronotopos. This chronotopos emerges thanks to activity of decorative mental structures, as affected by extern space-time perceptions of a certain tradition by collective consciousness. In a broader sense the intonation chronotopos is a phenomenon that forms melos- and rhythm-intonation, thus, coming to the fore in various seemingly unlike cultures.

Key words: singing culture, tradition, space-time relations, Melos, rhythm, intonation chronotopos, decorative mental structures.

А. Г. КОЛЕСНИКОВ

ФРАНЦ ЛЕГАР НА РУССКОЙ СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В статье рассматривается история взаимоотношений отечественной музыкальной сцены и творчества Франца Легара (1870–1948), классика неовенской оперетты. Его произведения оказали больше влияние на традиции русского театра, однако эта тема до настоящего времени практически не освещалась в нашей научной литературе.

Ключевые слова: музыкальный театр, неовенская оперетта, русская культура, театральная критика.

Долгий и плодотворный путь вместе с классиком неовенской оперетты австро-венгерским композитором Францем Легаром (1870–1948) прошел отечественный музыкальный театр, совершенствуясь на его сочинениях и одновременно углубляя художественные качества, в них заключенные. Большая история отношений Легара с Россией начинается с 1905 года и продолжается до наших дней. К началу XX века оперетта заняла собственное и заметное место в театральной культуре нашей страны, не растворилась в напряженном художественном контексте времени, спорах литературных и художественных течений. Российские театральные деятели активно усваивали и заимствовали новинки венской и берлинской сцен. В Санкт-Петербурге и Москве действовали несколько профильных антреприз, была развита структура опереточного производства. Музыкальный жанр в России к этому времени также в определенной мере осмыслен: критике оперетты посвящали свои труды поэт и переводчик Михаил Кузмин, театроведы Борис Варнеке, Стефан Мокульский, Алексей Гвоздев, режиссер Николай Евреинов, музыковед Иван Соллертинский и др. [1].

В строгом смысле началу знакомства с Легаром в России положил его вальс «Золото и серебро» (опус 79). Вскоре после первого его исполнения в Вене в 1902 году он был издан в Англии и США и как новый венский вальс начал завоевывать внимание публики. Но главным фактором проникновения сочинений композитора в Россию и началом их освоения был театр.

10 октября 1905 года в Петербургском «Зимнем Буффе» состоялась премьера «Божественного супруга» под названием «Шалости богов» при дирекции русского антрепренера П. В. Тумпакова. Это первая из известных нам документированных в прессе постановок Легара в России. В начале того же года, 27 января, было получено

разрешение цензуры на постановку «Венских женщин» (в русском переводе «Венские дамы» и «Учитель музыки»). Пьеса существовала в рукописном, затем литографированном виде и издана С. Рассохиной. Судя по экземпляру, хранящемуся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, оригинал претерпел значительные изменения. О сценической истории этой оперетты в России данных пока не обнаружено. А «Божественный супруг», наоборот, быстро был реализован на сцене.

«Биржевые ведомости» первыми сообщали о премьере: «Вчера в 1-й раз шла немецкая оперетта малоизвестного композитора Легар [так. – А. К.] под названием “Шалости богов”. Содержание оперетки можно рассказать в нескольких словах». Далее излагается и комментируется суть пьесы: «Сюжет довольно забавен, но разработан автором не совсем удачно: оперетка скучна и, по-видимому, не понравилась публике». Затем кратко характеризуются профессиональные качества каждого исполнителя – Дальского, Бауэр, Блюменталь-Тамарина (он же режиссер), Рутковского, Никитина, Вилинского [2]. Эстетику спектакля и уровень рецензентских ожиданий передал автор еженедельника «Театр и искусство». Он отмечал, что новинка смотрится не без интереса, недурно звучит квартет второго акта, налицо приметы эффектной блюменталевской постановки: живые мраморные группы, балет амуров, шествие богов, апофеозы. Также уделяется внимание артистам [3].

Это краткие, но очень важные свидетельства первого знакомства России с «малоизвестным немецким композитором». Он как бы не имеет явного выражения собственного лица и потому его вписывают – и постановщики, и исполнители, и рецензенты, и, видимо, публика – в общий сравнительный опереточный ряд, в данном случае – оффенбаховский. И пьеса к тому располагает. В ней ищется, скорее, сходство с контекстом, а не

его отличия. И как изменится вскоре тон и отношение к нему после «Веселой вдовы», премьера которой пройдет в Вене и менее чем через год – в Санкт-Петербурге.

В России первое сообщение о «Веселой вдове» с развернутым суждением на страницах еженедельника «Театр и искусство» публикует А. Р. Кугель, приехавший из Европы: «Берлин в настоящее время “сходит с ума” от новой оперетки Легара – “Die Lustige Wittwe” – “Веселая вдова” <...> Театр был набит битком <...> Оперетка Легара идет каждый день уже целых два месяца. Она точно очень недурная и остроумная вещичка» [4]. Спектакль натолкнул его на ряд размышлений: «Наша русская опереточная сцена обладает более яркими и оригинальными дарованиями, чем тот “гамбургский ансамбль”, который играет в переполненном изо дня в день театре “der Westens”. Но вместе с тем, русской оперетке нечего и мечтать о том тонком тоне комедии, о том изяществе и страстной гармонии исполнения, каким отличается немецкая опереточная сцена» [5].

«Веселую вдову» поставили одновременно в двух петербургских театрах. 23 сентября 1906 года – в «Пассаже», в антрепризе В. А. Неметти и А. Б. Виллинского (в переводе М. В. Шевлякова); солисты Р. М. Раисова (Ганна), М. С. Дальский (Данило), А. Д. Кошевский (посланник). Через неделю – в «Зимнем Буффe» (в переводе Л. Л. Пальмского и И. Г. Ярона); режиссер А. А. Брянский; солисты Н. И. Тамара (Ганна) и И. Д. Рутковский (Данило).

Отзывы на первую постановку были преимущественно благожелательными. «В режиссерском отношении оперетка поставлена образцово» [6]. «Новейшие оперетки, приспособляемые к русской сцене, напоминают, скорее, феерии с бесконечными шествиями и массовыми сценами <...> Поставлена заботливо и красиво. Костюмы очень богаты» [7]. Замечание автора только одно, но красноречивое: в посольстве (даже в оперетте) нельзя все же выстраивать альков с прикроватным столиком. Есть отклики, отмечающие новизну материала, появление нового содержания и смысла при старом, привычном антураже, рассчитанном на эффекты [8].

Имела резонанс и вторая постановка – А. А. Брянского в «Зимнем Буффe». Есть публикации фотографий: Ганна – Н. Тамара; сцена «У Максима» [9]. Самостоятельное значение быстро приобрел вставной номер с качелями – замечательно красивая песня композитора В. Голлендера, под которую настоящие качели раскачивались в такт музыке со сцены в зал. Атракцион имел столь горячий отклик, что закрепился как сценическая традиция и стал включаться в концертные программы как фрагмент из «Веселой вдовы». Часто афиша объявляла, что постановка именно с качелями, и это придавало ей особую, волнующую подлинность. Берлинский корреспондент «Театра

и искусства», наоборот, сообщает, что здесь оперетта идет без «пресловутых качелей».

После Санкт-Петербурга «Веселую вдову» начали показывать в Москве, Киеве, Вильно, Ковно, Ростове, Новочеркасске, Кисловодске, в 1907 году – в Уфе и Челябинске. Она включается в репертуар антреприз Н. Г. Северского, А. Б. Виллинского, М. С. Дальского и А. Н. Шульца, Л. Б. Яворской, С. Н. Новикова, С. И. Крылова, П. В. Тумпакова, Е. Ф. Щипилло и др. К тому времени «Веселая вдова» существует в нескольких переводах. Под влиянием своего рода рынка развлечений оперетта претерпевает ряд изменений: ее играют в «свернутом», одноактном варианте; объявляют гвоздем вечера, после которого начинаются ночные развлечения в духе московского «театра» Омона. В Гельсингфорсе, например, «Веселая вдова» предшествует «гонкам с увеселительными прогулками». «Веселая вдова» постепенно смещает репертуарный канон антреприз, содержащий обязательный набор произведений («Птички певчие», «Красное солнышко», «Цыганский барон», «Монна Ванна», «Корневильские колокола» и т. д.).

Кроме того, она составляет серьезную конкуренцию другим видам музыкального искусства. Так, в 1907 году спектакли итальянской оперы под эгидой В. Адельгейма в театре Солодовникова (Москва) были прерваны как не выдержавшие конкуренции. «Веселая вдова» быстро входит в репертуар звезд русской оперетты: В. В. Кавецкой, В. И. Пионтковской, Н. Ф. Монахова. Сохранилось множество свидетельств их выступлений в разных городах страны и связанных с гастролями легенд и анекдотов.

Дальнейшая история «Веселой вдовы» в России связана с очень качественной постановкой известных драматургов и киносценаристов В. З. Масса и М. А. Червинского (1955). Этот тандем определил высокий класс текста, культуру слова, остроумие и элегантность стиля. Расхождения с венским оригиналом были минимальными: сохранено почти дословно содержание вокальных партий, они удобны для пения.

После успеха «Веселой вдовы» интерес к личности композитора закономерно возрос, и помимо рецензий появился первый в российской печати биографический очерк о нем в «Театре и искусстве» [10]. Легар стал героем массовой печати; как сегодня говорят, медийной фигурой. Отсюда, из этих лет берет начало огромный, не подсчитанный поток публикаций, увеличивающийся с каждой новой постановкой, с каждым его визитом в ту или иную страну. К 1930-м годам архив посвященных Легару статей составлял более ста тысяч единиц хранения.

Особый интерес представляет «Решетник», который был написан раньше, но поставлен в России позже «Веселой вдовы». «Решетник» в русском переводе А. Э. Блюменталь-Тамарина получил название «Вольф Пфедферкорн» (второе название

«Комиссионер»). А спектакль в петербургском «Летнем Буффe» назвался «Зуза и Янко». Труппа Тумпакова была серьезным опереточным предприятием и перед показом провела своего рода рекламную кампанию. Сообщалось, что вещь дается в качестве бенефиса главного режиссера и актера А. А. Брянского в его собственной постановке. Излагалось содержание пьесы *хорошо известного* Легара. Автор «Обозрения театров», подписавшийся просто «О» (видимо, Осипов, он же Илья Осипович Абельсон, известный театральный критик в Одессе, затем Санкт-Петербурге, ставший собственником этого издания), говорит, что видел оперетту в Вене и она произвела хорошее впечатление: «Вместе же – либретто и музыка – находятся в полной гармонии, а введенные в оперетку в должной мере комический и сатирический элемент дополняют это поистине талантливое произведение, которое при удачной постановке способно вытеснить из опереточного репертуара надоевшую уже “Веселую вдову”». Оперетка эта была бы шедевром в своем жанре, если бы не нелепый 3-й акт, напоминающий по своим коллизиям специфическую оперетку современного репертуара. Любопытно, что в либретто “Зуза и Янко” некоторые характеры обрисованы детальнее, чем во многих комедиях современного драматического репертуара» [11].

Премьера состоялась 15 июня 1907 года и вызвала несколько рецензентских отчетов в «Биржевых ведомостях», «Театре и искусстве», «Обозрении театров» и др. [12]. Из них ясно, что каждый из участников театрального процесса понимал задачу и конечный результат по-своему. Режиссер-бенефициант стремился представить вещь во всем возможном блеске, отсюда роскошь костюмов, постановочный размах. Понятен и актерский подход: все сыграть и спеть максимально убедительно. И вместе с тем, очевидцы сходятся на том, что «Зуза и Янко» – что-то странное, очень честное и художественно обособленное. Важное наблюдение, формирующее постепенно репутацию автора. Никаких споров, как играть Оффенбаха и Штрауса на тот момент не существовало, и в дальнейшем, с появлением Оскара Штрауса и Имре Кальмана, не было. Все знали, как играть: «Оперетта состоит, так сказать, из трех элементов – слова, музыки и канкана», читаем в одной из статей того времени [13]. Явление Легара – и на венской, и на русской сцене – произошло «наперекор опереточным стихиям». Его теплый тон и есть одно из первых, за неимением точных формулировок, объяснений новизны жанра, начинающей себя проявлять. Следующим большим этапом русского Легара стали постановки 1910-х годов.

В Россию «Графа Люксембурга» – через три дня после венской премьеры! – завезли либреттист Л. Л. Пальмский и комик, антрепренер А. С. Полонский. То есть, 15–16 ноября 1909 года стали разучивать ноты и переводить пьесу. И 18 декабря

состоялась премьера в «Зимнем Буффe». В России, таким образом, была первая зарубежная постановка «Графа Люксембурга». Затем оперетта пошла в Москве в «Буффe» и «Эрмитаже» (в переводе В. П. Валентинова) и с тех пор не сходила со сцены русских театров. Были случаи, когда ее (как и «Веселую вдову») сводили в один акт. Г. Ярон приводит эпизод: «Не могу не вспомнить такого факта: летом 1918 года в Петрограде в театре “Пассаж” шел “Граф Люксембург” в постановке К. Марджанова. Главные роли играли известные оперные артисты: М. Кузнецова-Бенуа, Г. Поземковский и артисты оперетты Е. Зброжек-Пашковская, Н. Радошанский и пишущий эти строки. Дирижировал маститый Гуго Варлих. В антракте он привел к нам за кулисы А. Глазунова, который сказал: “Я первый раз в жизни слышу “Люксембурга”. Это замечательная музыка. А ваш Легар-то – типичный верист, очень яркий, самостоятельный, блестящий”» [14].

Это наблюдение показательно – Легар в то время, видимо, все еще невольно ориентировался на какие-то стороны веризма, чувственная сфера прописывалась им ярко, прослеживалась в любом сюжете. По его собственному мнению, в «Графе» была и торопливость, он, видимо, не все успевал осуществить к сроку, как хотел и как мог бы. Попытка преодоления торопливости была предпринята в 1937 году в постановке в Берлине.

Так же быстро, через год после премьеры в Вене, пришло в Россию «Княжеское дитя». Осенью 1910 года оперетту поставили в Санкт-Петербургском «Пассаже» при дирекции С. Н. Новикова и в Московском театре «Эрмитаж» труппой под руководством Н. Г. Северского (он же исполнитель главной роли). В московской постановке участвовала знаменитая тогда актриса Сара Лин. Через год на этой сцене ее сменила другая знаменитость – берлинская примадонна Мицци Вирт, чей исключительный успех зафиксировали газеты. В Одессе под названием «Хаджи Ставрос» оперетту также показывала в декабре 1910 года труппа А. И. Сибирякова. Известный антрепренер тщательно готовил постановку, «не остановился перед затратами» и якобы из Вены выписал прекрасные декорации (так считала пресса). Весной 1911 года «Княжеское дитя» показал в Москве ансамбль Венской оперетты под руководством Юлиуса Шпильмана, регулярно со своей антрепризой приезжавшего в Россию (Петербург, Москва, Одесса).

С триумфом шли постановки и «Цыганской любви». 18 сентября 1910 года состоялась премьера в «Зимнем Буффe» в живом переводе В. П. Валентинова, ставшем эталоном и дошедшем до наших дней. Издательством В. Бесселя был издан двуязычный клавиш и четырехручное переложение. На обложке некоторых массовых изданий красовалась знаменитая примадонна Наталия Тамара в роли Илоны. Далее «Цыганскую любовь» ставили многие другие российские театры.

Интересный факт приводит в своих воспоминаниях О. Грекова-Дашковская. «Цыганская любовь» была в арсенале опереточного товарищества Константина Грекова и Федора Валентетти, развернувшей деятельность осенью 1917 года в Харькове и в середине 1918 гг. – в Киеве, где впервые работали в оперном театре. «Вскоре в Киев приехала немецкая опереточная труппа во главе с известными премьерами – Корди Милович и Нестельбергером. Открываться они должны были опереттой Легара “Цыганская любовь”. Но, посмотрев ее в нашем театре, главный режиссер немецкой труппы Поппер прислал Грекову письмо, в котором сообщал, что они снимают свой спектакль с репертуара, так как он не может выдержать сравнения с постановкой и составом исполнителей Грекова. Действительно, Кавецкую и Дашковского в партиях Зорики и Сандора перепеть никто в немецкой труппе не смог бы. Весь актерский состав у нас был крепче, чем у них, а постановка всего спектакля была грандиозна. Оркестр, дополненный еще музыкантами оперного театра под управлением Валентетти, был на очень высоком уровне» [15].

В 1923 году Московская оперетта показала «Цыганскую любовь» в постановке Грекова, ставшую во многом историческим спектаклем. Партию Зорики пела В. К. Павловская, впоследствии известная вагнеровская певица, солистка Большого театра (также прославившаяся исполнением главной партии в «Саломее» Рихарда Штрауса). В 1935 году так же в Москве оперетта пошла в новой постановке Н. Бравина и И. Донатова и новом переводе В. Лебедева-Кумача (стихи) и В. Рeginина (проза). В 1930-х годах ее также играли на наших сценах под названием «Сандор-скрипач».

Русская «Ева» начала свой путь в трех театрах и иногда в афишах именовалась как «Модная Ева» а также «Дочь улицы» – под этим названием первым выпустил оперетту в постановке А. С. Полонского «Палас-театр» с Викторией Кавецкой в главной роли. В откликах отмечалось ее превосходное пение [16]. После нее в этом же театре выступила солистка Мюнхенской королевской оперы Карлотта Редер. Вторым был «Буфф» (вскоре потерпевший финансовый крах). Настоящей премьерой «Евы» в России можно считать день, когда за дирижерский пульт театра «Пассаж» стал сам Легар. 24 января 1912 года по прибытии в Петербург он провел репетицию спектакля К. Грекова.

Накануне громкой премьеры, 26 января, «Обозрение театров» публикует интервью Легара [17]. Ежедневно с 28 по 31 января автор дирижирует «Евой» в «Пассаже». Полный отчет о спектакле содержит журнал «Театр и искусство», в нем, в частности, отмечается: «Ажитированная видом энергичного композитора-дирижера публика требовала повторения всякого номера, так что оперетка шла “двойной тягой” и, превратившись в концертное ристалище, затянулась далеко за полночь».

Не только публика – актеры тоже были ажитированы <...> Ф. Легар провел оперетку с темпераментом и вызывал аплодисменты среди действия, но уже как композитор, за свои вальсы – любит публика, чтобы вся оперетка танцевала. Не сцена – целый танцкласс! После бурных приветствий, золотого и лавровых венков от столицы белых медведей Легар наклонился к г. Дальскому и пошептался с ним. Потом на весь затихший зал произнес с поклоном: “Спасибо!”» [18].

29 января Легара чествовали в артистическом ресторане «Вена» (на ул. Гоголя, 18), там он по традиции этого места оставил нотный автограф (тему октета из «Евы»). 1 февраля Легар покинул Петербург. Его связи с Россией и театрами укрепились. Летом того же года в Вене, в «Гранд-отеле», состоялась встреча Легара с выдающимся русским артистом Николаем Федоровичем Монаховым, тогда работавшим в оперетте, и Яковом Васильевичем Щукиным, владельцем Московского театра «Эрмитаж». Они приглашали композитора теперь приехать в Москву дирижировать. Легар пожелал подарить русским свою ближайшую оперетту.

Быстро подключаются к легаровскому репертуару также русские нотоиздатели: В. В. Бессель и Н. Х. Давингоф, за ними подтягиваются «вторым эшелон» более мелкие издательства: в Санкт-Петербурге «Северная лира», «Эвтерпа», «Октава», «Нева»; в Москве – С. Я. Ямбор и даже однажды П. И. Юргенсон. Их труд чрезвычайно важен еще и потому, что последующие интерпретаторы многое искажали, порой до неузнаваемости – в драматургии, музыке и соответственно в исходном замысле сочинения [19].

После приезда композитора в Россию, после успешных постановок «Веселой вдовы», «Графа Люксембурга», «Цыганской любви» и «Евы» премьеры каждой новой оперетты Легара становятся обязательными. На волне увлечения Легаром появляется на наших сценах «Идеальная жена». Русский корреспондент «Театральной газеты» транслировал из Берлина: «Первый акт был принят холодно, а потом успех шел по нарастающей» [20]. В 1914 году ее поставили в Петербургском «Летнем Буфф». И там же повторно в Палас-театре в 1916-м. Шла она также в Москве в 1915-м в Театре И. Зона. В Харькове, осенью 1917-го, куда только что вошли кайзеровские войска, ее играли в антрепризе К. Грекова. А затем они же в Киеве осенью 1918-го. Никакие политические катаклизмы и даже опасность не остановили опереточное производство ни в Австрии, ни в Германии, ни в России. «Идеальная жена» набирала популярность, а на подходе была уже следующая новинка.

В январе 1915 года Никитский театр в Москве представил «Наконец, одни». «Рампа и жизнь» сообщает о переполненном зале. Успех спектакля особый – он не тривиален, в нем оригинальность этого сочинения, понятая и оцененная: «Второй акт происходит на горе, под которой плывут облака, а еще

ниже синеют пропасти. В этом акте никому не разрешалось даже пройти за кулисами, чтобы не шлохнулся сплошной круглый задник, изображавший небо и продолжение гор <...> И особенно хорош был конец акта, когда в сгустившемся мраке ночи, мгновенно наступившей в горах, лишь только скрывалось солнце, мужчина заботливо и нежно укрывал прикорнувшую на скале уставшую и озябшую женщину, несмотря на ее к нему суровость» [21].

Примечательным фактом постановки стало участие в ней молодого Игоря Ильинского, тогда артиста Театра Ф. Комиссаржевского. Он вспоминал: «Я придумал себе особую походку винтом, когда нес поднос к столику в ресторане. У меня была единственная смешная фраза в третьем акте. На спектакле в первом же акте Ярон передразнил мою походку, сказав в публику: “Это еще что за винт?” В конце первого акта он сказал мою смешную фразу из третьего акта. Я довольно юмористически отнесся к происшедшему...» [22].

В 1916-м «Наконец одни» играли в Петербурге.

С началом Первой мировой войны и вызванному ею бойкоту австро-немецких авторов русская легариада прервалась на три года, чтобы возобновиться с новой силой в 1920-х годах и впоследствии развиться в яркое художественное явление отечественного театра.

Литература

1. Их работы см.: Библиография / Свердловское отделение Союза театральных деятелей РФ, Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии, Творческая комиссия по оперетте и мюзиклу СТД РФ (Москва), Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского; автор-составитель А. Г. Колесников; ред.-сост. Е. И. Якубовская. Москва-Екатеринбург. 2013. См. именной указатель.
2. М-в. Театр «Буфф»: [Около театра] // Биржевые ведомости. СПб. 1905. 11 окт. № 9070. С. 2.
3. И. И. З. «Буфф» // Театр и искусство. 1905. № 42–43. С. 668.
4. Кугель А. Берлинские впечатления // Театр и искусство. 1906. № 34. С. 522.
5. Там же.
6. Еремеев Н. Петербургские письма // Новости сезона. № 1299. 1906. С. 2.
7. О. К. Новая оперетка в «Пассаже» // Театр и искусство. № 39. 1906. С. 592.
8. М. Театр «Пассаж»: Около рампы // Биржевые ведомости. 1906. 20 сент. № 9501. С. 3.
9. Театр и искусство. 1906. № 40. С. 612; № 41. С. 625.
10. Негарев Н. Там и сям // Театр и искусство. 1908. № 24. С. 425.
11. О. «Зуза и Янко»: [По театрам и садам] // Обзорение театров. 1907. № 117. С. 12.
12. В. И. Р. Около рампы: Театр Буфф // Биржевые ведомости. СПб. 1907. 16 июня. № 9949. С. 3; О. К. Театр «Буфф» // Театр и искусство. 1907. № 25. С. 406; О. Бенедикс А. А. Брянского // Обзорение театров. 1907. № 122. С. 12.
13. Театр и искусство. 1907. № 27. С. 437.
14. Ярон Г. Ференц Легар – классик оперетты: К десятилетию со дня смерти // Советская музыка. 1958. № 10. С. 68. Он же. О любимом жанре. С. 108.
15. Грекова-Дашковская О. П. Старые мастера оперетты. М., 1990. С. 112.
16. Вольмар. Палас-театр // Театр и искусство. 1912. № 4. С. 77.
17. Обзорение театров. СПб. 1912. № 1648; Звон. У автора «Евы» – Франца Легара // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. № 12757. 27 янв.; Дмитриев А. // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1912. № 12761. 30 янв.
18. П. Ю. Пассаж // Театр и искусство. СПб. 1912. № 6. С. 124–125.
19. Более подробно см. работы: Колесников А. Г. Проблема «серьезного» и «легкого» музыкальных жанров в издательской политике России в XIX – начале XX вв.: первые русские нотные издания Франца Легара // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 1. С. 83–88; Колесников А. Г. Франц Легар и жанр оперетты в нотоиздательской политике России в XIX – начале XX вв. // Румянцевские чтения-2011: Материалы межд. научн. конф. (19-21 апр. 2011): в 2 ч. Ч. 1. М., 2011. С. 226–231.
20. К. Берлинские письма // Театральная газета. М. 1913. № 4. С. 10.
21. Грекова-Дашковская О. Старые мастера оперетты ... С. 73–74.
22. Ильинский И. Сам о себе: Актерская книга. М., 2008. С. 128–129.

A. G. KOLESNIKOV. FRANZ LEHA'R ON RUSSIAN STAGE IN THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

The article examines history of relations between domestic music scene and creativity Franz Leha'r (1870–1948), classic Neo-Viennese operetta. His work has had more influence on Russian theatre traditions, but this topic up to the present time virtually no coverage in our scientific literature.

Key words: musical theatre, Neo-Viennese operettas, Russian culture, theatric critics.