МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 782.9+7.07 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5*

А. Я. СЕЛИЦКИЙ
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ГРИГОРИЙ ВАЛЬЯНО: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ. ТАГАНРОГСКИЙ ПРОЕКТ (СЕЗОН 1873/1874 ГОДА)
Статья седьмая

В многогранной творческой деятельности антрепренера и актера Г. Вальяно явственно выделяется сезон 1873/1874 года, когда он руководил одновременно двумя театрами – в Ростове-на-Дону и Таганроге. Сезон выдался напряженным и весьма сложным по решаемым задачам (постоянные переезды из одного города в другой, необходимость содержать «автономные» труппы различного типа – «смешанную» русскую и оперную итальянскую), вследствие чего заслуживает специального рассмотрения.

Таганрог и Ростов были не просто близкими соседями, но соперниками. Конкуренция существовала издавна, причем давняя репутация культурной столицы Приазовья упорно отстаивалась Таганрогом. Местная культурная элита активно противодействовала начинаниям Вальяно. Кроме того, социально-экономическая ситуация начала 1870-х годов выглядела неблагоприятной, что едва ли способствовало интересу таганрожцев к театру. Наконец, итальянская труппа требовала огромных затрат, и неизбежные убытки могли компенсироваться лишь из средств антрепренера.

Более успешными оказались выступления опереточной труппы. Всеобщее внимание привлекали две каскадные «звезды» – Н. Полонская и О. Кольцова. Десять оперетт, представленных на таганрогской сцене, принадлежали известным французским композиторам – Ж. Оффенбаху, Ш. Лекоку и Э. Жонасу. Один из этих спектаклей, «Прекрасная Елена» Оффенбаха, осенью 1873 года посетил 13-летний А. Чехов, и тогдашнее впечатление явилось одним из наиболее значимых для формирования будущего крупнейшего отечественного прозаика и драматурга.

Задумывая чрезвычайно рискованное «предприятие», Вальяно не мог не учитывать все «за» и «против». Отрицательные мотивы были вполне очевидными и более весомыми. Но антрепренер руководствовался не холодным расчетом, а стремлением достичь новых профессиональных вершин и самоотверженной преданностью театру.

Ключевые слова: театральные антрепризы в России 1870-х годов, музыкально-театральная деятельность в Таганроге, итальянская опера, провинциальный опереточный театр второй половины XIX века, отечественная театральная пресса.

Для цитирования: Селицкий А. Я. Григорий Вальяно: материалы к биографии. Таганрогский проект (сезон 1873/1874 года). Статья седьмая // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 5–19.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5

A. SELITSKY
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

GRIGORI VALLIANO: MATERIALS FOR A BIOGRAPHY. TAGANROG PROJECT (THE 1873/1874 SEASON)
Article seven

In the multifaceted creative work of the entrepreneur and actor G. Valliano, the 1873/1874 season stands out, when he simultaneously directed two theatres – in Rostov-on-Don and Taganrog. The season proved

intense and extremely challenging in terms of the tasks it had to solve (regular moves from one city to the other, the need to support "autonomous" companies of various types – a "mixed" Russian and an Italian opera), and therefore deserves special consideration.

Taganrog and Rostov were not just close neighbors, but rivals. The rivalry had long existed, with Taganrog stubbornly defending its long-standing reputation as the cultural capital of the Azov region. The local cultural elite actively opposed Valliano's endeavors. Furthermore, the socioeconomic situation of the early 1870s seemed unfavorable, which hardly contributed to the interest of Taganrog townspeople in the theatre. Finally, the Italian troupe required enormous expenditure, and the inevitable losses could only be covered by the entrepreneur's funds.

The operetta company's performances were more successful. Two cascading "stars" – N. Polonskaya and O. Koltsova – attracted widespread attention. Ten operettas presented on the Taganrog stage were by renowned French composers – J. Offenbach, C. Lecoq, and E. Jonas. One of these performances, Offenbach's "La Belle Hélène", was attended by the 13-year-old A. Chekhov in the fall of 1873, and the impression he made then proved to be one of the most significant in formation of the future greatest Russian prosaist and playwright. Contemplating this extremely risky "venture", Valliano could not help but consider all the pros and cons. The negative motives were quite obvious and more compelling. But the entrepreneur was guided not by cold calculation, but by a desire to reach new professional heights and a selfless devotion to the theatre.

Keywords: theatre enterprises in Russia of the 1870s, musical-theatrical activities in Taganrog, Italian opera, provincial operetta theatre in the 2nd half of the 19th century, Russian theatrical press.

For citation: Selitsky A. Grigori Valliano: materials for a biography. Taganrog project (the 1873/1874 season). Article seven. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 5–19.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_5

На неблагоприятном фоне

Ростовский период антрепренера и актера Григория Вальяно, продолжавшийся с середины 1860-х до середины 1870-х годов и ознаменовавшийся созданием первого в России опереточного театра, включал в себя сезон 1873/1874 года, когда владелец труппы, помимо основной сцены, «держал», как тогда говорили, одновременно и театр в Таганроге. Сезон этот в художественной биографии Вальяно оказался, возможно, самым напряженным как в организационном, так и в творческом плане. Уже только поэтому названный период заслуживает специального рассмотрения, ранее не проводившегося.

Обстоятельства, предшествовавшие и сопутствовавшие таганрогскому сезону, по-своему не менее интересны, чем его ход, и вызывают немало вопросов. Прежде всего, неясны мотивы этой затеи, рискованной со всех точек зрения. Вальяно предстояло решать проблемы, с которыми он ранее не сталкивался. Во-первых, работа в двух городах означала регулярные переезды. Во-вторых, его ждали хлопоты относительно двух театральных зданий. В-третьих, антреприза в Таганроге предполагала, в качестве непременного условия, необходимость набрать и содержать, наряду с ростовской труппой, полноценную итальянскую оперную. В-четвертых, в Таганроге Вальяно оказывался в подчинении театральной Дирекции, тогда как в Ростове он был сам себе хозяин.



Григорий Вальяно. 1870-е гг.

Стремление ростовского антрепренера, выходца из Таганрога, организовать собственное дело на двух упомянутых сценах так или иначе мотивировалось непростыми отношениями между соответствующими городами. Они были не просто близкими соседями (по железнодорожной ветке, открытой незадолго до описываемых событий, расстояние составляет менее

60 км) – соперниками, ревниво относившимися друг к другу. Конкуренция существовала издавна, и если в области торговли преимущество постепенно переходило к Ростову, то значение культурной столицы Приазовья упорно отстаивалось Таганрогом.

Таганрогская труппа каждое лето приезжала в Ростов, начиная с 1840-х годов, когда город еще не имел собственного театра, и считалась лучшей в ряду гастролеров, при этом организация дела в ней воспринималась как образец для всех провинциальных сцен [1, с. 31]. Основанный по приказу Петра I на полтора века раньше Ростова, рассматривавшийся как возможная столица империи, Таганрог, благодаря морскому порту, был теснее связан с Европой не только экономически, но и культурно. Важную роль в этом играли мощные греческая и итальянская диаспоры. Города неохотно обменивались информацией, губернский город Екатеринослав, отдаленный от своих приазовских уездов на 8000 км, сетовал на нехватку новостей из Ростова: «С нами он, богатый человек, на вести о себе больно скуп. Так же скуп Ростов и относительно Таганрога» [2, с. 2].

Следы неприязни – не столько взаимной, сколько односторонней, Таганрога к Ростову – хранит даже театральная пресса 1870-х годов. Если текст комедии грешит против вкуса, то, как утверждает критик, пьеса «преисполнена чисто ростовского “остроумия”», а если возникают претензии к звучанию оркестра, подобное советуют «приберечь исключительно для Ростова-на-Дону» [3, с. 1]. Публика в Таганроге разборчивая, «это ведь не Ростов, где всякая посредственность сходит» [4, с. 2]. В связи с неудовлетворительным, по мнению современника, местным репертуаром, высказываются претензии, в которых неблагожелательность соединена с завистью: «Странно, что Таганрог берет у Ростова только худшее, не заимствуя у него ни энергии, ни смелости начинаний» [5, с. 364]. Обострение борьбы за первенство совпадает именно с вальяновским сезоном, когда в очередной раз возник вопрос, кому быть губернским городом – Ростову или Таганрогу (не довелось обоим, по-прежнему оставшимся в Екатеринославской губернии).

Социально-экономический фон, на котором Вальяно замышлял таганрогский сезон, также нельзя назвать благоприятным: последние два года оказались неурожайными; город, писали газеты, *затих*, в людях «поселилось какое-то уныние» [6, с. 1].

По-видимому, не слишком удачным выдался предыдущий театральный сезон в Ростове. По крайней мере, таковым он представляется в таганрогской газете: вместо «сюжетов» – «живые куклы» (*сюжетами* в XIX веке продолжали называть актеров на главные роли), исполнение «из рук вон плохо», репертуар «ветх и потерт» [7, с. 2], спектакли идут так часто, что и публики «почти не бывает» [8, с. 2]. Если же театр полон, в ход идет запрещенный прием: сообщается о случившихся в тот день в городе пожарах – ведь «о несчастных погорельцах никто и не подумал» [9, с. 4]. Все это Вальяно должен был так или иначе учитывать.

Театр, если иметь в виду местную труппу, бытовал в Таганроге с конца 1820-х годов, здание же, существующее поныне, было введено в эксплуатацию в 1866-м. По основательности, красоте и удобству оно превосходило и Гайрабетовский театр, где Вальяно обретался в Ростове, и все другие, где ему доводилось выступать: каменная постройка в стиле неоклассицизма, респектабельно, со вкусом отделанный зал (без малого 700 мест), великолепная акустика, удобно спланированная оркестровая яма[1].



Таганрогский театр. Вторая половина XIX в.

Наконец, завершая длинный список обстоятельств, которые вынуждали Вальяно, как говорится, хорошо подумать, прежде чем приступать к реализации небезопасного проекта, коснемся дел семейных. Он должен был предвидеть: не слишком приветливо встретит его в Таганроге разветвленный и могущественный клан Алфераки (родня по материнской линии), отношения с которым, судя по всему, оставляли желать лучшего. Причин мстительной неприязни к родственнику могло быть две. Одна из них, возможно, связана с первой женой, урожденной Любовью Дайнекович, которая и до замужества состояла с Алфераки в дальнем родстве. Брак, заключенный в 1861 году, оказался недолгим, уже в середине десятилетия Вальяно был женат на другой. Поскольку информацией о смерти Любови Ивановны мы не располагаем, допустимо предположить, что Григорий Ставрович ее оставил, а такой поступок воспринимался родней как непростительный. Другая причина разрыва

с аристократической семьей – *профессиональное* занятие театром, считавшееся для потомственного дворянина недопустимым (хотя во второй половине XIX и особенно к началу XX века антрепренеры из дворян встречались, вспомним хотя бы Сергея Дягилева).

Страсти вокруг бельканто

Накануне вальяновского сезона в городе возобновился с новой силой многолетий спор: ангажировать ли одновременно итальянскую (оперную) и русскую (драматическую) труппы или ограничиться чем-нибудь одним, а в последнем случае – чему отдать предпочтение. Сторонники каждого жанра составляли своеобразную «политическую коалицию». Влиятельность «итальянской» основывалась на финансовых ресурсах состоятельных семей, в основном, греческого происхождения, «русская фракция» была многочисленнее. К тому времени итальянская опера в Таганроге чувствовала себя как дома. Впервые миланские солисты, хор из 40 человек и оркестр из 36 музыкантов выступили в городе в 1850 году. С тех пор приезды артистов с Апеннинского полуострова, щедро оплачивавшиеся зажиточными таганрогскими греками, стали регулярными; только в сезоне 1870/1871 года было поставлено более 15 опер [10, с. 8]. Таганрог стал пятым городом империи с итальянской оперой – после столиц, Одессы и Тифлиса. Не будь интереса горожан к этому искусству, не было бы построено упомянутое выше театральное здание.

Павел Петрович Филевский (1856–1951), считающийся первым историком Таганрога (юношей он застал последние раунды «партийной борьбы» поборников и противников итальянской оперы в городе), рисует идеализированную картину всеобщей поголовной любви к искусству бельканто: «Не следует думать, что только высший класс увлекался оперою; увлекались решительно все. Уличные и народные песни были забыты: извозчики, стивидоры (бригадиры погрузочно-разгрузочных работ в портах и на других объектах. – А. С.), горничные, прачки – все пели “Лукрецию Борджиа”, “Лючию”, “Трубадура”, “Роберта-дьявола”, “Бал-маскарад”, “Риголетто”, “Севильского цирюльника” и пр. Самые разнообразные элементы: гимназисты, чиновники, приказчики, негоцианты – сходились на одном общем поприще – увлечении оперой» [5, с. 364].

Реальная ситуация, представление о которой можно составить по публикациям прессы, была сложнее. Трезвые головы понимали: содержать обе труппы, как показал опыт недавних лет, слишком накладно. Информируя читателя о планах «усердного и даровитого» Вальяно организовать в Таганроге итальянскую оперу и желая ему «полного успеха», корреспондент «Азовского вестника» предостерегал – как бы не вышло по пословице: «за двумя зайцами погонишься...» [4, с. 2]. Соответственно билеты на оперные представления стоили в два раза дороже (этот непреложный факт ставит под сомнение свидетельство о пылкой любви к опере тех же прачек и извозчиков). «Итальянская опера, – говорилось в газетной статье, опубликованной за полтора года до вальяновского сезона и специально посвященной этой дилемме, – роскошь, а русский, но хороший театр – насущная потребность для всякого мало-мальски образованного человека» [11, с. 2–3]. Другой автор иронизировал: дескать, «в просвещенных ценителях у нас, полагать должно, недостатка быть не может, ибо, как известно, итальянская опера есть такая же необходимая потребность для Таганрога, как воздух для дыхания» [12, с. 3].

В предыдущем сезоне русские спектакли посещались лучше, чем итальянские, которые к тому же требовали затрат вчетверо больших. Если учесть, что билеты на оперные представления оценивались выше *только вдвое*, «плановая убыточность» предприятия, как называлась такая система хозяйствования в советское время, становилась очевидной. Неудивителен скептический взгляд на перспективы содержания двух трупп, оглашенный газетой задолго до «штурма» Таганрогского театра Григорием Вальяно: либо такого антрепренера дирекция не найдет, либо придется ограничиться чем-нибудь одним [11, с. 3]. Суждения подобного рода наверняка были Вальяно известны, как и то, что в прошлые годы все таганрогские антрепренеры, содержавшие две труппы, разорились.

Мысливший здраво журналист ошибся: такой отчаянный человек отыскался. Его и не искали – вызвался сам. Слухи о новом антрепренере распространялись еще с зимы 1873 года. В октябре, когда вальяновские спектакли в Таганроге шли уже полным ходом, газета раскрыла подробности: «В конце прошедшего сезона антрепренер ростовского театра г. Вальяно, узнавши о желании таганрогской публики, предложил Дирекции взять на себя импрессу (здесь – предприятие, дело. – А. С.) иметь итальянскую оперу... и составить для здешнего театра две труппы» [13, с. 2].

Соответствующий контракт был подписан 2 марта. Им предусматривалась продолжительность сезона с 15 августа 1873 по 10 февраля 1874 года (в силу установлений того времени – до Великого поста); здание поступало в распоряжение Вальяно с 18 мая; открывался сезон представлениями русской труппы, оперные спектакли должны

были начаться не позднее 1 октября. Пространный восьмистраничный документ включал в себя 19 пунктов и оговаривал, кажется, все возможные подробности: от выбора репертуара, численности хора и оркестра до гарантий противопожарной безопасности и «незаведения сырости на сцене, в партере, коридорах и во всем здании» [14, *л.* 220–223 об.]. Многократно повторялись слова «антрепренер должен» и «обязан» – это живо напоминает описание договора между театром и драматургом в «Театральном романе» Булгакова («Каждый пункт начинался словами: "Автор не имеет права"... Один, впрочем, пункт нарушал единообразие этого документа… Он начинался словами: "Автор обязуется"»). Подготовка велась заблаговременно, охватывая проблемы творческие, организационные, финансовые. Здесь фигурировали такое масштабное предприятие, как поездка в Италию для составления труппы, и официальное ходатайство перед Главным управлением Курско-Харьковско-Азовской железной дороги о предоставлении 35-процентной скидки «на перевозку труппы числом 35 душ из Ростова в Таганрог и обратно два раза в неделю» [Там же, *л.* 264] (ответ Управления обнаружить не удалось).


№ 64. Таганрогъ—Воскресенье 13-го Августа 1872 г. № 64.

АЗОВСКІЙ ВѢСТНИКЪ,

ГАЗЕТА ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ.

ГОДЪ ВТОРОЙ.

ВЫХОДИТЪ ПО ЧЕТВЕРГАМЪ И ВОСКРЕСЕНЬЯМЪ

Свидетельств интересующего нас сезона сохранилось немало – архивные документы, афиши, газеты, среди которых частотой публикаций о театре выделяется «Азовский вестник», издававшийся два раза в неделю и располагавший несколькими вполне квалифицированными обозревателями. Однако источники, даже вместе взятые, зияют лакунами, не дают возможности проследить хронику этих месяцев неделя за неделей, спектакль за спектаклем. Тем не менее, важные характеристики поддаются реконструкции. Течение событий, увиденное сквозь призму театральной критики, рассмотрим далее по репертуарным направлениям.

Скандал в благородном семействе. Опера

Совершенно ясно, что наибольшую трудность для антрепренера представлял жанр, вокруг которого в Таганроге уже пять лет кипела полемика, к которому было приковано внимание общественности. Ранее с серьезной оперой Вальяно не соприкасался (произведения, ставившиеся им в Ростове, близкие к водевилю, к драматическому спектаклю с музыкой, не в счет). Сознавая недостаточность своей компетентности, в поездку на родину оперы он взял с собой работавшего в Таганроге итальянского музыканта – скрипача Давида Рокко.


Давид Рокко

Тот пользовался полным доверием Вальяно в делах не только сугубо профессиональных, но и административных. Сам глава предприятия заключил контракты лишь «с некоторыми второстепенными лицами оперной труппы», уполномочив партнера провести основную работу. Вернувшись из-за границы, Вальяно, будучи «занят летними спектаклями в Ростове и формированием как труппы, так и репертуара для театров обоих городов», поручил Рокко по-прежнему заниматься организационными вопросами, разрешать «незначительные недоразумения» и давать «разъяснения, не терпящие отлагательства» [14, *л.* 240–241][2]. Как мы увидим далее, со своей задачей в Италии Рокко справился не блестяще. Но, так или иначе, 10 июня Вальяно докладывал Дирекции, что все контракты собраны, представляя на утверждение перечень ангажированных лиц и предполагаемый репертуар. Певцы-солисты, числом одиннадцать, были названы поименно с указанием типа голоса и положения в труппе (в сегодняшних категориях – артист первого или второго положения). Список содержал также имена дирижера Г. Сарти и «маэстро хоров» Г. Молла[3]. Кроме того, сообщалось о наборе 18 хористов и 22 оркестрантов, упоминались работники вспомогательных служб, вплоть до «надлежащего числа рабочих сцены».

Далее в докладе перечислялись 18 планируемых опер. Ожидаемо лидировал Верди (5 названий), за ним следовали Доницетти (3) и Беллини (2); здесь же присутствовали Меркаданте

и Спонтини, а также творения «не-итальянцев» Мейербера, Гуно, Галеви, Флотова – представителей французской школы либо авторов, испытавших ее влияние. План представлялся сверхнасыщенным: учитывая расчетную продолжительность оперного сезона, премьеры должны были проходить каждые три дня. Под этим перечнем Вальяно приписал: «Если же достанет времени, то рассчитываю на этом репертуаре не остановиться, имея в виду постановку еще опер: "Фауст", "Jone"[4] и "Фенелла"»[5] [14, л. 240–241]. Хронологию сезона восстановить невозможно, однако сохранилась афиша, согласно которой, уже через месяц после начала шел *двенадцатый* оперный спектакль.


СПЕКТАКЛЬ Г. С. ВАЛЬЯНО № 38.

ТАГАНРОГСКІЙ ТЕАТРЪ.

Съ дозволенія Начальства.

АБОНЕМЕНТЪ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ № 12.

ВО ВТОРНИКЪ 16 ОКТЯБРЯ 1873 ГОДА.

Артистами Итальянской оперы подъ управленіемъ Г. С. ВАЛЬЯНО.

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

ФАВОРИТКА

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, музыка Доницетти.

Афиша «Фаворитка»

Начав оперный сезон 15 сентября, на полмесяца раньше даты, установленной договором, Вальяно сразу попал под шквал критики. Главным ее объектом поначалу служила «неудовлетворительность состава оркестра» – с замечаниями не только общего свойства («неровности в колебаниях темпа»), но и прицельно бьющими по группам инструментов и отдельным оркестрантам, называемым поименно. Предварительный вывод был неутешителен: коллектив «далеко не походит на те оркестры, которые были у нас в предшествующие годы... Впрочем, – утверждал рецензент, – мы вполне уверены, что г. Сарти, при своей энергической и добросовестной деятельности, постарается улучшить этот оркестр до возможной степени». Хоры же, особенно женский, по мнению обозревателя, оказались лучше прежних [13, с. 2].

Когда газета заговорила о певцах, оказалось, что труппа не так уж плоха. После показа на открытии оперного сезона вердиевского «Эрнани», который прошел «не без удовольствия для публики», автор характеризует голоса каждого из четырех исполнителей главных партий со знанием дела, аргументированно и с необходимыми подробностями, избегая «черно-белых» оценок. «Тенор di forza[6] Дантони скорее кричит, а не поет, в особенности, когда ему приходится брать ноты верхнего регистра... в его пении заметно отсутствие той голосовой техники, при которой артист легко справляется с трудностями вокализации... Отличительное же свойство его пения – это верность интонации; редко можно слышать, чтобы он детонировал, несмотря на трудность исполняемых им партий». Подобным образом, с упоминанием плюсов и минусов, оцениваются далее исполнители ролей Дон Карлоса и Сильвы. Артистка Страджи (Эльвира) произвела на рецензента благоприятное впечатление: «Голос ее – ровное, звучное сопрано значительного диапазона: как средний, так и высокий регистры... довольно приятного тембра, притом интонация почти всегда верна и только изредка колеблется, когда певица увлекается игрою» [15, с. 1][7].

Однако все проблемы, с которыми антрепренер был готов встретиться в ходе сезона (неровность творческого уровня спектаклей, изменчивость зрительского спроса и т. д.), померкли перед неприятностями, доставленными ему «лучшими людьми города». Уже в начале октября, когда сезон едва перевалил за вторую неделю, вспыхнул громкий скандал, причиной которого (или, скорее, поводом) стала певица Равалья. Скандал разгорелся практически синхронно в полуофициальных документах и в зрительном зале. Совпадение во времени и некоторые другие факты наводят на мысль о координации действий, которые трудно назвать иначе, как спланированной провокацией. Канва событий такова. 3 октября Дирекция получила коллективное письмо «"абонаторов" (держателей абонементов. – А. С.) и других лиц», в котором говорилось: они «покорнейше просят... передать антрепренеру Григорию Ставровичу Вальяно, что примадонна Равалья не удовлетворяет требованиям большинства публики и поэтому должна быть безотлагательно заменена другою. Мы делаем это заявление письменно во избежание энергической демонстрации во время представления». Далее следовало требование «улучшить, насколько возможно, оркестр» [14, л. 265].

Каждое из приведенных двух начальных предложений этого текста требует комментариев. По поводу первого: была ли г-жа Равалья безнадежно плоха, сейчас установить невозможно, да и не столь существенно. Есть достаточно оснований полагать, что труппа в целом

не дотягивала до идеала, что претензии могли быть предъявлены и другим солистам. Авторы письма, расцененного Дирекцией как *заявление*, вероятно, исходили из того, что критиковать *всю* труппу или значительную ее часть едва ли уместно, поскольку не обеспечит желаемого результата: антрепренер не сможет в разгар сезона произвести соответствующие замены – ни по своей воле, ни под давлением. И потому действовали по правилам военной науки: наступать не по всей линии фронта, а на одном его участке, сосредоточив здесь «ударную группировку». Второе предложение (о стремлении избежать демонстраций) носит саморазоблачительный характер, в чем мы убедимся ниже. Была в документе и еще одна часть, ни по своей весомости, ни по площади бумажного листа не уступающая предыдущим: 50 подписей. Это, в основном, представители знатных греческих семей. Среди них четырежды повторяется фамилия Алфераки. Похоже, ополчились разные ветви рода, племянники матери Вальяно, то есть его кузены.

Буквально на следующий день Дирекция передала антрепренеру «требование гг. абонаторов принять энергические и скорейшие меры о замене г-жи Равалья другою примадонною сопрано, которая выполнением своих партий могла бы удовлетворить музыкальному вкусу гг. абонаторов и вообще публики, посещающей оперу» [14, *л*. 266]. Требование основывалось на туманно сформулированном пункте контракта, согласно которому, труппа «должна состоять из удовлетворительных сюжетов». Кто и каким образом будет определять, насколько они «удовлетворительны», прямо не сказано, но понятно без разъяснений: сами «господа абонаторы». Они и определили, сославшись при этом на *vox populi* – глас народа, то есть «большинство публики», хотя социологические опросы, надо полагать, не проводились, так что явственно прозвучал лишь vox electorum – «глас избранных».

Еще через три дня (всего через три дня!) инцидент переместился в публичное поле: газета красочно описывает чрезвычайное происшествие, случившееся на очередном спектакле, одновременно упоминая поступившее в Дирекцию письмо. Если накануне о существовании «требования» знали десятки человек, то свидетелями (и участниками) скандала в театре стали сотни горожан, а благодаря публикации в печати о нем узнали тысячи. Все это позволяет заподозрить заранее рассчитанную интригу-«двухходовку»: для принятия административных мер – письмо, для формирования общественного мнения – публичный скандал. «Для другого города это, пожалуй, пустяки, – говорилось в неподписанной статье, – но для нас, мирных жителей скромного города... это весьма важный случай». Из описания произошедшего следует, что единодушия среди публики не было. «Г-же Р.» (автор, не называя ее по фамилии, демонстрирует мнимую галантность) уже на первом ее спектакле некие «благодетели» поднесли букет, тогда как другая часть публики шикала и свистела. Затем, оправдывая неудачи певицы, «некоторые покровители, с известной им целью (?! – А. С.), начали уверять, что примадонна простудилась и потому плохо поет» (объяснение вполне правдоподобное, если учесть разницу климатических условий в середине осени в Адриатике и в Приазовье). Кричали не только «basta», «долой», но и «bravo», «bis». Занавес опускался и поднимался, солистка уходила за кулисы и возвращалась, так и не спев ни одной ноты. Досталось и Давиду Рокко, на ком лежала ответственность за набор итальянских певцов и на кого журналистской деликатности не хватило: десятки голосов «грянули хором» его фамилию; тот, «бледный, трепещущий», поднялся на сцену, чтобы под свист и шиканье быть изгнанным. «Содом и Гоморра!..» – восклицает в завершение своего материала анонимный автор [16, с. 3]. Спектакль был сорван.

Вальяно отреагировал мгновенно. Афиша, анонсировавшая представление «Фаворитки» Доницетти 16 октября, содержала следующий текст (на афише! от первого лица!): «Честь имею довести до сведения почтеннейшей публики, что вследствие ее заявления, переданного мне Дирекциею Таганрогского театра, мною выписана из Италии новая примадонна (di grazia[8]) Амалия Боттичелли, которая должна в скором времени прибыть». Занявшая вакантное место певица также быстро обнаружила свою несостоятельность и была забракована. Иного ждать и не следовало: спешно найденная после начала сезона, то есть свободная, никем не ангажированная артистка вряд ли могла блистать талантом.

Скандалы в искусстве – явление давнее. Иногда они даже специально инициируются художниками, артистами, импресарио; если скандал случился непреднамеренно, – используются как рекламный ход с целью привлечения аудитории. И хотя это не подходит к данному случаю, мы вправе задаться вопросом: сыграл ли он на руку Вальяно? Удивительно, однако в газетах нет свидетельств ни роста, ни падения зрительского интереса к оперным спектаклям. Скандалы (правда, иного толка) сопровождали спектакли регулярно; один из журналистов обобщил: «чрезвычайно урожайным» на разного рода недоразумения оказался именно вальяновский сезон – якобы впервые в истории Таганрогского театра. Стрелы сарказма были направлены, в основном, по адресу не умеющих себя вести

посетителей: один «в патетическом месте какой-нибудь оперы или драмы», сидя в партере, начинает громко щелкать орехи; другой «яростно вызывает Оффенбаха», хотя «доподлинно известно, что сего композитора ни в Таганрогском театре, ни вообще в городе Таганроге не имеется»; третий стучит по спинкам кресел палкой, задевая ею своих соседей; четвертый с верхних ярусов бросает вниз... колбасы и соленые огурцы; пятый, поклонник одной из примадонн, выпускает во время представления «Бала-маскарада» целую стаю щеглов [17, с. 2].

Ко всему этому Вальяно, разумеется, отношения не имел, ответственности за невоспитанную часть публики не нес, но в том, что подобные ситуации доставляли Вальяно немало треволнений, можно не сомневаться.

На периферии интересов. Драма и комедия

Если с оперой Вальяно, о чем было сказано выше, серьезных контактов ранее не имел, то драму и комедию он ставил (и играл в них) с первых лет театральной деятельности. Тем не менее, как стало ясно к этому времени и ему самому, и окружающим, подлинное свое призвание он нашел в другом жанре – опереттe. Однако, поскольку до разделения опереточного театра и театра драматического было еще далеко, от русской труппы ожидали жанровой всеядности. Едва ли не все российские труппы того времени играли собственно драмы, а также трагедии, комедии, водевили. Пункты контракта, касающиеся русской труппы, формулировались довольно общо: пьесы «должны ставиться преимущественно современные и лучшие, по возможности, сообразные с текущим репертуаром столичных сцен, причем антрепренер должен согласоваться с желанием публики и указаниями Дирекции, не теряя, разумеется, своей денежной пользы». Вероятно, Дирекцию эти вопросы тревожили в меньшей степени, чем все, связанное с итальянской труппой.

Пресса не зафиксировала ни одной удачи в этом жанровом сегменте. Похоже, условие ставить пьесы «современные и лучшие» Вальяно не выполнил или выполнил отчасти. Когда сезон уже финишировал, газета оценила репертуар критически: «Между драматическими пьесами, которые шли в нынешнем году на нашей сцене, поражает отсутствие действительно хороших и художественных произведений. Островский, А. Потехин[9] и другие лучшие наши драматурги, кажется, положительно изгнаны из репертуара г-на Вальяно. ...Ставятся, по большей части... драмы и комедии, бьющие на ходульный эффект и на безвкусие большинства публики» [18, с. 1]. Из двух пьес Шекспира, «Отелло» и «Венецианский купец», больше удалась первая («сносное исполнение»); вторая же была переделана, притом «плоховато», и радикально сокращена так, что действия длились по 5–10 минут. Обстановка, то есть сценография, в обоих случаях «из рук вон плоха». Впрочем, как становится ясно из последующего изложения, по части актерских работ все обстояло отнюдь не плохо: роль Шейлока исполнена хорошо, были и другие удачи [19, с. 2]. В цитируемой заметке автор признается: публика «и без того» редко посещает серьезные пьесы.

Тайное и явное. Оперетта

Переходя к любимому жанру Вальяно, сразу же обращаешь внимание: в сверхподробном контракте об опереттe нет ни слова. Возможно, обеими договаривающимися сторонами, Вальяно и Дирекцией, подразумевалось, что оперетта проходит в документе по «русской» части и потому никакими специальными условиями не определяется. Но некоторая неясность все же остается: в театральных кругах было хорошо известно, что творческие интересы антрепренера сосредоточены на опереттe, что за три года бытования этой новинки на ростовской сцене он доказал, «с какою добросовестностью и умением» он их всегда ставит, о чем таганрожцы узнавали из газет [20, с. 1].

Не исключено, что между Вальяно и Дирекцией театра существовала негласная договоренность относительно умолчания об опереттe в официальных документах. Косвенным подтверждением этой догадки служит любопытная описка в упоминавшемся выше обращении Дирекции в Управление железной дороги о предоставлении скидки на перевозки труппы из города в город. Там указываются «драматические и оперные представления», но слово «оперные» вписано над зачеркнутым «опереточные». Зачем надо было «прятать» оперетту под драмой, каков был смысл этого секрета Полишинеля, можно только гадать, тем более что произведения упомянутого жанра на таганрогской сцене ставил предшественник Вальяно – Никифор Новиков. Возможно, замысел состоял в том, чтобы не афишировать «несерьезный жанр» *до поры до времени* – пока не начнутся спектакли, когда влиятельные недоброжелатели уже будут поставлены перед фактом.

Достоверно известно о показе на таганрогский сцене 10 оперетт, все – французские. Неудивительно лидерство Жака Оффенбаха с пятью названиями: «Елена Прекрасная», «Итальянские бандиты», «Требизондская одалиска», «Птички певчие», «Остров Тюлипатан». Три

оперетты представляли творчество Шарля Лекока: «Чайный цветок», «Зеленый остров» («Сто дев»), «Рыцарь без страха и упрека»; две – Эмиля Жонаса: «Лолотта Сандрильона» и «Утка о трех носах». Едва ли не все они шли в переводах-переделках Вальяно. Перечисленные авторы на тот момент были живы и находились в расцвете творческих сил.

Первые вальяновские спектакли Таганрог увидел уже в начале июля, раньше обозначенной в контракте даты почти на полтора месяца. Подобное, как мы помним, произошло и с открытием оперного сезона: видно, что Вальяно горел нетерпением стартовать поскорее. Обозреватель «Азовского вестника» восхищается исполнительницей главных ролей в «Птичках певчих» («Периколе») и «Зеленом острове», обладательницей редкого контральто Антониной Абариновой, за год до этого ставшей солисткой Императорских театров в Петербурге[10]. Другие актеры были также «весьма недурны» [12, с. 1]. Похвалы в печати звучали в адрес Пальма, А. С. Караяни, Зубовича, Славиной, Степанова, Востокова, самого Вальяно.

Наиболее пристальный интерес, самые темпераментные обсуждения вызвали две каскадные «звезды» труппы, как и в Ростове, разделившие публику на две конфликтующие группы поклонников, – Наталья Полонская и Ольга Кольцова.


№ ТАГАНРОГ[illegible]СКІЙ ТЕАТРЪ. 29.
СПЕКТАКЛЬ ВАЛЬЯНО № 29.
ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 4 ОКТЯБРЯ 1873 ГОДА.
Труппою Русскихъ артистовъ подъ управленіемъ Г. С. ВАЛЬЯНО, представлено будетъ
ЕЛЕНА ПРЕКРАСНАЯ.
Роль Елены будетъ играть артистка ИМПЕРАТОРСКИХЪ С.-Петербургскихъ театровъ
О. В. КОЛЬЦОВА.
РОЛЬ ПАРИСА БУДЕТЪ ИГРАТЬ П. Л. ПОЛОНСКАЯ.

«Елена Прекрасная»

Обеим неистово рукоплескали, подносили букеты и дорогие подарки. Кольцова несколько лет сотрудничала с Вальяно, до и после этого служила в Александринском театре, где успешно выступала в спектаклях оперетты (хотя ей прочили оперную карьеру), но дважды не сошлась с дирекцией в условиях, играла в провинции. Ее имя встречается в театральных мемуарах и исторических трудах, однако местная печать не была столь единодушна, мнения резко разошлись. Одни находили ее голос довольно сильным, но неприятным, режущим ухо на высоких нотах, актерскую игру – крайне посредственной [3, с. 1]. Другие характеризовали голос как весьма приятный по тембру и симпатичный, отмечали идеальную чистоту интонирования, а в актерской манере усматривали знание сцены, вкус, избегание внешних эффектов [21, с. 2] и отдавали ей пальму первенства среди артистов труппы [19, с. 2]. Третьи видели в ней «более певицу, чем актрису» [18, с. 1].

Что касается Полонской, то соотношение в ее сценическом облике актерских и вокальных достоинств также оценивалось разноречиво. Взаимоисключающие суждения подчас встречаются внутри одного текста. Складывается впечатление, что, аттестуя Полонскую, авторы газетных заметок приходят в состояние крайнего возбуждения, которое мешает мыслить последовательно. Ее, как и соперницу, называют «бесспорно лучшей из певиц труппы на роли в оперетках, сущим кладом для провинциальной сцены». Не замечая внутреннего противоречия с только что сказанным («лучшая певица»), журналист продолжает: «Голос у нее не велик, но она хорошо умеет им владеть» [22, с. 1]. Другой рецензент отмечает: «Голос г-жи Полонской хотя слаб, но не лишен приятности» [21, с. 2].

Подобные колебания наблюдаются и в оценках ее сценического мастерства: пишут, что в «Прекрасной Елене» и «Рыцаре без страха и упрека» она играла «не совсем свободно» – и несколькими строчками ниже: «прекрасная артистка каскадного жанра» [22, с. 1]. Какой части высказывания верить? Ведь каскадная линия в оперетте, как известно, предполагает в первую очередь именно полную артистическую раскрепощенность, пластическую подвижность.

«Игра ее... крайне грациозна, симпатична и лишена всякого пересаливания», – пишет один из постоянных авторов «Азовского вестника» [Там же]. Однако это отсутствие «пересаливания» никак не согласуется с другими фактами. В одном из ростовских спектаклей Полонская «явилась почти голая, в совершенно прозрачном костюме наездницы», «демонстрировала страстные наркотические движения и стереотипную улыбку, выделывая трели глазами, подернутыми негой сладострастья» [23, с. 3]. Подобное вряд ли произошло без ведома владельца труппы: маркером жанра становилась эротика, – недаром оперетту называли «триковым миром», ибо артисты порой выходили в плотно облегающих тело костюмах из тонкого

трико. Двумя месяцами позже тот же репортер, блюститель нравственности, сменил гнев на милость: «Г-жа Полонская в последнее время стала серьезнее относиться к делу... в пении и манерах заметна большая перемена к лучшему» [24, с. 2].

Наконец, суждения, обнародованные «под занавес» сезона, претендующие на значение итоговых: «блестящим образом выказала свой сценический талант и ту живую жилку, которая часто придает столько прелести и симпатичности ее игре... Исполнение... тщательно обдумано до мелочей... Были поднесены от публики букет и футляр с дорогим браслетом» [18, с. 1].

Страсти вокруг Полонской бушевали нешуточные. Отчасти она сама провоцировала их своим эксцентричным поведением, не избегая скандалов и даже, по всей видимости, получая от них удовольствие. Однажды в Ростове одному из зрителей, особенно рьяно шикавшему ей, она со сцены показала язык. В другого, бросившего в нее стул, запустила в ответ каким-то бутафорским предметом, после чего была вынуждена ходить в театр под охраной своих поклонников [25, с. 18]. Была она весьма привлекательна, что для оперетты немаловажно, и Вальяно умело этим пользовался. Ростовские недоброжелатели не оставляли ее в покое, отрядив в Таганрог «агентов-свистунов» для организации «всякого рода беспорядков», во время представления «поднимали не раз такое шиканье, такие свист и гам, что порядочным людям оставалось только затыкать уши и спасаться бегством» [17, с. 2–3].

Не станем задаваться вопросом, кто же из них на самом деле «лучшая»: рецензенты, как и все прочие, испытывают личные симпатии и антипатии, могут, тайно или явно, примыкать к тем или иным зрительским «партиям».

Из всей этой разноголосицы мнений, шокирующих фактов однозначный вывод – единственный: Полонская и Кольцова были артистками яркими, вызывающими ажиотажный интерес публики и критики.

Чехов, Вальяно и Оффенбах

Однако все эти эксцессы в театральной и околотеатральной среде меркнут перед событием, которое в свое время не было и не могло быть замеченным, но культурно-историческое значение приобрело большое. Осенью 1873 года 13-летний Антон Чехов впервые в жизни посетил театр, и первым увиденным им спектаклем была оперетта «Прекрасная Елена» в постановке и с участием Вальяно, с Кольцовой и Полонской в главных ролях.



Чехов-гимназист. 1874 г.

Подростковое увлечение окажется нешуточным: ради посещения театра, что гимназистам категорически воспрещалось, он будет идти на всяческие хитрости. Войдет в зрительскую «партию Кольцовой», будет носить (скрыто, под гимназическим мундиром!) галстук определенного цвета, в дни приезда труппы из Ростова вместе с товарищами-театралами в любую погоду отправляться на вокзал, чтобы встретить любимых артисток [26]. Место на балконе (галерее), где сидел юный гимназист, отмечено сегодня мемориальной табличкой; театр носит его имя.



Место Чехова на галерее Таганрогского театра

Впоследствии отношение Чехова к оперетте будет весьма неоднозначным, но факт остается фактом: влечение к театру крупнейшего дра-

матурга конца XIX – начала XX века, поныне остающегося одним из самых репертуарных в мире, началось с Оффенбаха в интерпретации Вальяно.

В зрелые годы Чехов продолжал множить свои опереточные впечатления (прежде всего, в Москве, в спектаклях Лентовского, где вновь наблюдал Вальяно [27]). Эхо тогдашних впечатлений слышится не менее чем в десяти рассказах, в том числе таких хрестоматийных, как «Душечка», «Дама с собачкой», «Смерть чиновника», в письмах. Более того, современным исследователем убедительно показано, что в творческом развитии писателя «оффенбаховская перспектива... сослужила роль самого первого и самого сильного влияния», которое выразилось не только в прямом цитировании куплетов, но и в аллюзиях к сюжетным ситуациям, шире – в усвоении художественных приемов [28, с. 91].

Неподведенные итоги

Исчерпывающе полные итоги вальяновского сезона в Таганроге подвести невозможно – слишком обрывочна сохранившаяся информация. Неизвестна статистика представлений, количественные соотношения спектаклей разных жанров, нет точных данных о заполняемости зала, неясны финансовые результаты, некоторые свидетельства предсказуемо противоречат друг другу. И в течение сезона, и после его завершения из статьи в статью переходят сравнения с артистом и антрепренером Новиковым, который работал в Таганроге до и после Вальяно, и сравнения эти – в пользу первого. Некий театрал из коммерсантов – один из тех, кто безусловное предпочтение отдает Новикову, – все-таки признает, что публика относилась к нему довольно холодно. В том же обзоре утверждается: состав оперной труппы (ответственность за который он справедливо возлагает на доверенное лицо Вальяно – г-на Рокко) «весьма неудовлетворительный», и это соответствует общему мнению, а русская, за немногими исключениями, «ниже всякой посредственности» [29, с. 1], что разительно противоречит, как мы видели, иным оценкам.

Другой регулярный автор «Азовского вестника» вторит процитированному: драматическая, то есть показывавшая оперетты русская труппа (которой, добавим от себя, Вальяно уделял, безусловно, больше внимания), была хуже новиковской, но публика посещала театр охотнее. В связи с этим возникает и вопрос вопросов – репертуарная политика. И в Таганроге, и в Ростове, и в других городах Вальяно выслушивал упреки в том, что второстепенные произведения вытеснили в его афише пьесы лучших отечественных и зарубежных драматургов. При этом критики прекрасно отдают себе отчет в том, что содержатель труппы не может не думать о «кассе»: «Конечно, вкус... публики много значит, и на что больший спрос, то антрепренер и преподносит». Поэтому надо разобраться: «провинциальная ли публика портит антрепренеров... или же антрепренеры портят провинциальную публику», приучая ее к низкосортной продукции [17, с. 2].

Погружаясь в оценочные суждения, не следует забывать о существовании (во все времена) многочисленной категории зрителей, которые не принимают *оперетту* вообще, то есть опереточную эстетику как таковую. Поэтому надо отличать, подвергнуты ли порицанию те или иные неудачные *стороны спектакля* (вокал, сценическая игра, актерский ансамбль, декорации и костюмы) или *обвиняется жанр*. Так, например, Павел Филевский, к чьим бесценным разысканиям и воспоминаниям мы обращались выше, соученик Чехова по гимназии, обладал, видимо, вкусом настолько утонченным, что, отвергая оперетту apriori, он в качества сюжета, музыки, режиссерско-актерской работы уже не вникал. Об этом времени Филевский писал: городской театр «изгажен зловонною грязью оперетки, первым насадителем которой на таганрогской сцене был ростовский антрепренер Вальяно» [5, с. 364].

Неприятие оперетты со стороны некоторых поборников чистоты нравов легко прослеживается в публикации, которую можно было бы назвать анекдотической по своей абсурдности, если бы она не содержала еще один оскорбительный и чудовищно несправедливый выпад в адрес Вальяно лично. Некто, пожелавший скрыть свое имя под псевдонимом, в письме редактору «Азовского вестника» рассказывает о действительно возмутительном случае: врач в грубой форме отказался принять больного с острой желудочной болью. И неожиданно, вопреки здравому смыслу, автор завершает письмо риторическим вопросом, превращая послание в донос: не повинен ли в «невменяемости» врача г. Вальяно с его «легким» репертуаром? [30, с. 2].

О бюджете сезона с уверенностью можно утверждать следующее. Город не давал антрепренеру никакой субсидии (кроме предоставления театрального здания, права пользоваться костюмами, декорациями, нотными материалами). Средства же, авансом внесенные держателями абонементов, достигли только 16 тысяч, которых было слишком недостаточно для содержания двух трупп, так как издержки доходили в иные месяцы до 80 тысяч, а сборы не превышали 55 тысяч [13, с. 3].

Уже в следующем сезоне газета разместила двухполосный подвал, содержащий обзор

нескольких прошедших театральных циклов, из которого явствует, что финансовый ущерб терпели все предшественники Вальяно («ни один не выдерживал и сезон», «вылетал в трубу», «понес убытки, и громадные»). Из года в год ситуация повторялась: итальянская труппа посещалась плохо, русская – не в пример лучше, но все доходы от нее поглощались оперой. Не избежал такой участи и Вальяно. Он все-таки смог завершить сезон, однако на будущее от Таганрога отказался [31, с. 3–4].

Издержки, как нетрудно догадаться, покрывались из кармана антрепренера (так происходило и в предшествующие годы в Ростове), что, по-видимому, не было секретом в театральной среде: в газетной заметке упоминалось, что он рискует своим *последним достоянием* и «такому человеку необходимо выразить полное сочувствие» [13, с. 1]. Эта тема поднимается в его «Прошении», направленном в дирекцию Таганрогского театра, где Вальяно, ссылаясь на пункты заключенного между ними контракта, «честь имеет покорнейше просить... принять скорейшие меры для устранения обстоятельств, грозящих мне окончательным разорением», ибо он терпит «осязательные убытки» [14, *л*. 277–278].

Личное состояние Вальяно, действительно, близилось к исчерпанию. Оставив Таганрог и сосредоточившись на своей ростовской антрепризе, Вальяно смог продержаться только один следующий сезон 1874/1875 годов, после чего ему пришлось закрыть дело, уехать из города и искать себе применения в чужих предприятиях.

Помимо фактологии таганрогского сезона, которая была прослежена выше, не меньший интерес представляет его психологическая сторона. Без попыток проникнуть во внутренний мир героя, понять мотивы его поступков, соотнести их со складом его личности – без этого *биография*, то есть в прямом смысле *описание жизни* творческого человека во всей возможной полноте останется сухим хронографом. Здесь мы возвращаемся к главному, с данной точки зрения, вопросу: зачем (почему) Вальяно предпринял этот шаг?

Задумывая такой чрезвычайно трудозатратный и рискованный, на грани авантюры сезон, Вальяно не мог не взвешивать все «за» и «против». Последние лежали на поверхности (суммируем сказанное выше):

– два города, два театральных здания;
– необходимость иметь дело с оперой, с иностранными артистами;
– неблагоприятный фон предыдущих сезонов;
– ревность Таганрога к Ростову;
– предполагаемая недоброжелательность родственников.

Что важно: для Вальяно все эти «против» носили объективный характер, то есть исходили извне.

«За» были не столь очевидны и вытекали из импульсов сугубо внутренних, эмоциональных. Говорить о них можно только в гипотетическом плане, мысленно помечая каждый пункт вопросительным знаком в скобках:

– попытка «реванша» на малой родине, в театральном городе, где ему не нашлось места в начале карьеры;
– стремление самоутвердиться в глазах семейства Алфераки;
– перспектива играть на большой сцене, в красивом здании, перед гораздо более многочисленной аудиторией.

«Против» представляются куда весомее. Но это – рассуждая строго рационально, по-бухгалтерски. Разумеется, Вальяно не мог совершенно игнорировать подобные аргументы, антрепренер всегда «считает», сводит «дебет» с «кредитом». Однако, если иметь в виду собственно финансовую сторону дела, он неизменно оставался «в минусе». Та же закономерность распространялась и на его способ существования в целом. Им двигал не холодный расчет, а творческие амбиции, самоотверженная преданность театру. Одержимость театром! Сомнения, если они его и посещали, были отброшены, и он все-таки решился переступить порог Таганрогского театра. Сильнее оказался азарт «игрока», желание повысить ставки в том поединке, который художественная личность его склада ведет с самим собой. Иначе говоря, – неукротимая потребность постоянно усложнять задачу в сравнении с той, что решалась вчера, и сыграть «по-крупному».

Решившись на таганрогский сезон, единственный в жизни, Вальяно взвалил на свои плечи ношу непосильную, повысил ставки до предела. Ни раньше, ни позднее в подобных условиях он не оказывался.

Спустя несколько лет, когда перипетии этих месяцев отошли в прошлое, когда возникла временная дистанция, позволяющая давать оценки более взвешенные («большое видится на расстоянии»), петербургская газета «Суфлер» опубликовала обзор таганрогской театральной жизни. В нем довольно подробно описывалось неблагополучное положение дел в сезоне 1880/1881 года, и в пример действующему антрепренеру ставился... Вальяно, «действительно знающий и любящий свое дело... о котором не раз приходится с благодарностью вспоминать нам, таганрожцам...» [32, с. 2].

Выиграл ли Вальяно в, казалось бы, заведомо проигрышной партии? По самому большому счету, – не проиграл.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Городская легенда утверждает, что здание является уменьшенной копией миланского театра Ла Скала, и некоторое сходство обтекаемых форм зрительного зала, действительно, усматривается.
[2] К сожалению, документальных следов своего пребывания в Таганроге Давид Рокко не оставил. Известно лишь, что в оркестре он значился еще и архивистом (хранителем нотной библиотеки), давал уроки игры на скрипке, в частности, Николаю Чехову, старшему брату писателя.
[3] Сведений о Г. Сарти не сохранилось. Гаэтано Молла (1845–1894) – уроженец Милана, поселившийся в Таганроге в 1868 году. Пользовался в городе заслуженным уважением как музыкант и педагог; среди его учеников – именно в эти годы – значится Самуил Майкапар, в будущем видный советский композитор, автор популярных фортепианных пьес для детей.
[4] Опера «Иона, или Последний день Помпей» итальянского композитора Эррико Петреллы (1813–1877).
[5] Опера французского композитора Франсуа Обера (1782–1871). Авторское название – «Немая из Портичи».
[6] Драматический тенор.
[7] Нельзя не порадоваться квалифицированности русской провинциальной музыкально-театральной критики, которая в наши дни совершенно изгнана со страниц региональной периодической печати.
[8] Лирическое сопрано.
[9] Пьесы Александра Антиповича Потехина (1829–1908) в 1850–1870-х годах пользовались успехом у публики, его называли «вторым драматургом России».
[10] Антонина Ивановна Абаринова (1842–1901) обучалась пению в Петербурге, Милане и у Полины Виардо в Париже; в предшествующие годы успешно выступала в «Периколе» в Тифлисе, где удостоилась личной беседы с государем Александром II, и Петербурге. Позднее она прославится в оперных партиях на сцене Мариинского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Р-ский Ап*. Театр в Ростове (что на Дону) // Репертуар и пантеон. Т. 16. СПб.: Изд. И. Песоцкого,1846. С. 31–36.
2. *Б. п.* Врачебная деятельность Екатеринославского земства // Азовский вестник. 1872. № 13 (13 февраля). С. 2.
3. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 72 (6 сентября). С. 1.
4. *Ку-ка-ре-кууу!!* Ростов на Дону // Азовский вестник. 1873. № 24 (29 марта). С. 2.
5. *Филевский П. П.* История города Таганрога. М.: Типо-лит. К. Ф. Александрова, 1898. 392 с.
6. *Б. п.* <Без названия> // Азовский вестник. 1873. № 84 (18 октября). С. 1.
7. *Театрал*. Хроника Ростова-на-Дону // Азовский вестник. 1872. № 51 (25 июня). С. 2.
8. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 73 (10 сентября). С. 2.
9. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 68 (24 августа). С. 4.
10. *Цымбал А. А.* Опера – их давняя любовь // Вехи Таганрога. 2019. № 75. С. 6–10.
11. *N.* Опера или русский театр? // Азовский вестник. 1872. № 6 (20 января). С. 2–3.
12. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 59 (22 июля). С. 3.
13. *Z.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 83 (14 октября). С. 1.
14. Государственный архив Ростовской области. Ф. 583: Дело Таганрогского театра. Оп. 1. Д. 46.
15. *Н. У.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 95 (25 ноября). С. 1.
16. *Б. п.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 87 (28 октября). С. 3.
17. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1874. № 17 (28 февраля). С. 2–3.
18. *А. Г.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1874. № 10 (3 февраля). С. 1.
19. *У.* Наш театр // Азовский вестник. 1873. № 100 (13 декабря). С. 2.
20. *Б. п.* <Объявления> // Азовский вестник. 1873. № 90 (8 ноября). С. 1.
21. *Z.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 75 (16 сентября). С. 2.
22. *Посторонний наблюдатель.* Таганрогский театр // Азовский вестник. 1873. № 73 (9 сентября). С. 1.
23. *Ку-ку!!....* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 61 (30 июля). С. 3.
24. *Ку-ку!!..* Хроника Ростова (на Дону) // Азовский вестник. 1872. № 88 (3 ноября). С. 2.
25. *Камнев Б. М.* Из ростовской старины. Ростов н/Д: Тип. М. Фонштейн, 1895. 64 с.
26. *Семанова М. Л.* Чехов в школе. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л.: Учпедгиз, 1954. 283 с. URL: https://literatura5.narod.ru/chehov-v-detstve-i- (дата обращения: 19.08.2026).
27. *Селицкий А. Я.* Григорий Вальяно: материалы к биографии. На службе у Михаила Лентовского. Статья третья // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 5–15.
28. *Сенелик Л.* Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. № 1. С. 91–100.

29. *С.* Наш театр // Азовский вестник. 1874. № 16 (24 февраля). С. 1.
30. ****Ш Ъ.* Письмо редактору Азовского вестника // Азовский вестник. 1873. № 72 (6 сентября). С. 2.
31. *МЫ*. Декапендемерон // Азовский вестник. 1874. № 96 (1 декабря). С. 3–4.
32. *Любитель*. Таганрог // Суфлер. 1881. № 5 (15 января). С. 2.

REFERENCES

1. *R-skiy Ap.* Teatr v Rostove (chto na Donu) [Theatre in Rostov (on Don)]. In: Repertuar i panteon [Repertoire and Pantheon]. Vol. 16. St. Petersburg: I. Pesotsky Publishing House, 1846. Pp. 31–36.
2. *N. s.* Vrachebnaya deyatel'nost' Ekaterinoslavskogo zemstva [Medical Activities of the Yekaterinoslav Zemstvo]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 13 (February 13). P. 2.
3. *Postoronniy nablyudatel'*. Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 72 (September 6). P. 1.
4. *Ku-ka-re-kuuu!!..* Rostov na Donu [Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 24 (March 29). P. 2.
5. *Filevskiy P.* Istoriya goroda Taganroga [History of the city of Taganrog]. Moscow: Printing-house by K. Aleksandrov, 1898. 392 p.
6. *Bez podpisi.* <Bez nazvaniya> [Untitled]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 84 (October 18). P. 1.
7. *Teatral.* Khronika Rostova-na-Donu [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 51 (June 25). P. 2.
8. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov (on Don)]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 73 (September 10). P. 2.
9. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov (on Don)]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 68 (August 24). P. 4.
10. *Tsymbal A.* Opera – ikh davnyaya lyubov' [Opera is their old love]. In: Vekhi Taganroga [Milestones of Taganrog]. 2019. No. 75. Pp. 6–10.
11. *N.* Opera ili russkiy teatr? [Opera or Russian theatre?]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 6 (January 20). Pp. 2–3.
12. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 59 (July 20). P. 3.
13. *Z.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 83 (October 14). P. 1.
14. Gosudarstvennyj arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 583: Delo Taganrogskogo teatra [The case of the Taganrog Theatre]. P. 1. D. 46.
15. *N. U.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 95 (November 25). P. 1.
16. *Bez podpisi.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 87 (October 28). P. 3.
17. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 17 (February 28). Pp. 2–3.
18. *A. G.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 10 (February 3). P. 1.
19. *U*. Nash teatr [Our theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 100 (December 13). P. 2.
20. *Bez podpisi.* <Ob'yavleniya> [Announcements]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 90 (November 8). P. 1.
21. *Z.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 75 (September 16). P. 2.
22. *Postoronniy nablyudatel'.* Taganrogskiy teatr [Taganrog Theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 73 (September 9). P. 1.
23. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskij vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 61 (July 30). P. 2.
24. *Ku-ku!!..* Khronika Rostova (na Donu) [Chronicle of Rostov-on-Don]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1872. No. 88 (November 13). P. 2.
25. *Kamnev B.* Iz rostovskoj stariny [From the Rostov antiquity]. Rostov-on-Don: Printing-house by M. Fonshtein, 1895. 64 p.

26. *Semanova M.* Chekhov v shkole [A. Chekhov at school]. The 2nd rev. and suppl. ed. Leningrad: Uchpedgiz, 1954. 283 p. URL: https://literatura5.narod.ru/chehov-v-detstve-i- (date of application: 19.08.2026).
27. *Selitskiy A.* Grigoriy Val'yano: materialy k biografii. Na sluzhbe u Mikhaila Lentovskogo. Stat'ya tret'ya [Grigori Vagliano: materials for a biography. In the service of Mikhail Lentovsky. Article three]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 3. Pp. 5–15.
28. *Senelik L.* Offenbax i Chekhov, ili La belle Elena [Offenbach and Chekhov, or La belle Elena]. In: Teatr [Theatre]. 1991. No. 1. Pp. 91–100.
29. *S.* Nash teatr [Our theatre]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 16 (February 24). P. 1.
30. ****Sh Ъ.* Pis'mo redaktoru Azovskogo vestnika [Letter to the editor of "Azov Bulletin"]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1873. No. 72 (September 6). P. 2.
31. *MY*. Dekapendemeron [Decapendemeron]. In: Azovskiy vestnik [The Azov Bulletin]. 1874. No. 96 (December 1). Pp. 3–4.
32. *Lyubitel'.* Taganrog. In: Sufler [Prompter]. 1881. No. 5 (January 15). P. 2.

Селицкий Александр Яковлевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

Alexander Ya. Selitsky
Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780