

Вопросы. Гипотезы. Ответы: наука XXI в.: коллект. моногр.- Краснодар,
2016. – С. 60-84.

**ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА ВОСТОЧНО-УКРАИНСКОГО РЕГИОНА
В КОНЦЕ XIX – ПЕРВОМ 20-ЛЕТИИ XX ВВ.**

Метлицкая В.А.

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального
исполнительства и музыкального искусства эстрады,
Мелитопольский государственный педагогический университет
имени Богдана Хмельницкого, г. Мелитополь*

Музыкальное просветительство, как особый вид деятельности и как определенный ракурс существования художественных отраслей (музыкального образования, концертного исполнительства, театрального искусства, музыкальной журналистики и т.д.), является важной составляющей формирования общей культуры широких слоев общества. Последнее осуществляется через расширение музыкального кругозора, развитие эстетических потребностей широких народных масс, роста их интеллектуального уровня, что прямо или косвенно связано как с развитием музыкального образования, концертно-исполнительской жизни, так и нотно-издательского дела, музыкальной критики и т.д. Однако, значение просветительства, как явления, затеняется другими видами деятельности, в которых оно занимает главную и неотъемлемую составляющую. Возможно, этим объясняется отсутствие отдельной комплексной работы, посвященной исследованию просветительства, как вида творческой деятельности, содержащей несколько направлений.

Актуальность данного исследования состоит в значении музыкального просветительства, как важного направления художественной культуры, для возрождения духовности народа; в его роли двигателя процесса развития музыкального искусства; в назревшей необходимости научного осмысления

роли отдельных художественных явлений (и музыкального просветительства в том числе) в процессе профессионализации музыкального искусства региона.

Вопросам развития определенных направлений музыкальной жизни и музыкальной культуры Восточной Украины или отдельных ее территорий посвящено немного научных трудов. Это работы Т. Киреевой, Т. Мартынюк, Т. Медведниковой, И. Рябцевой, С. Тулянцева, С. Щитовой. Однако этими исследователями проблема музыкального просветительства затронута лишь частично или вообще осталась вне поля рассмотрения.

Изучению музыкальной жизни отдельных частей Восточнoукраинского региона, посвящено всего несколько исследований. В работе И. Папуша [1] рассматривается музыкальное творчество и музыкальный быт греков Приазовья. Однако, сосредоточение на музыкальном творчестве доминирующей этнической группы Мариупольщины, оставляет за пределами исследования другие аспекты музыкальной жизни региона, имеющие множество разнообразных проявлений.

Понятие «музыкальное просветительство» в одинаковой степени рассматривается в исследовательской литературе, посвященной как явлениям музыкальной жизни, так и вопросам образования. Из-за отсутствия научных трудов, в которых непосредственно изучались вопросы музыкального просветительства восточной части Украины, важную источниковую базу данного исследования составили работы, направленные на рассмотрение разных аспектов музыканой жизни и музыкального образования Украины, отдельных ее территорий, а также регионов Российского государства дореволюционного периода. Так, И. Авескулова рассматривает деятельность Императорского Российского музыкального общества (ИРМО) с точки зрения просветительно-педагогического вклада в музыкальную жизнь Украины второй половины XIX – начала XX вв., освещает этапы становления просветительской деятельности общества и формы ее осуществления [2]. Выделение форм просветительно-педагогической деятельности ИРМО в целом и отдельно по Украине, их анализ дал возможность рассмотреть процесс

становления наиболее распространенных в регионе форм музыкально-просветительской деятельности, а также на основе содержания музыкально-образовательного и концертно-исполнительского векторов работы ИРМО обосновать суть понятия музыкального просветительства на Востоке Украины.

Музыкально-исполнительская деятельность ИРМО, как и формы ее реализации частично освещались в работах других исследователей: М. Богданова, К. Вебера, М. Финдейзена. Определенное место в изучении музыкально-исполнительской практики Украины занимают научные разработки О. Кононовой, Е. Курышева, Т. Лаврищевой. Анализ творчества отдельных музыкантов Украины конца XIX – начала XX вв. посвятили свои работы Ю. Зильберман, Л. Кауфман, В. Кравец, И. Малышевский, Ж. Хурсина. Однако, в упомянутых исследованиях просветительская деятельность рассматривается в соответствии с ракурсом избранной проблематики, что не всегда реально и в полной мере отражает особенности музыкальной жизни определенного региона.

Несмотря на то, что в перечисленных научных работах вопросы музыкального просветительства затронуты лишь косвенно, существенно важную группу теоретической базы данного исследования составляют материалы архивов и периодической прессы того времени, как общегосударственной, так и местной. Именно поэтому особый интерес для данного исследования в осмыслении целей музыкального просветительства в восточных областях Украины представила работа Г. Ганзбурга [3]. Исследователь выделил две параллельные линии получения музыкального образования, которые существовали в стране на стыке двух эпох – XIX в. и XX в. Одна линия была представлена консерваториями и музыкальными училищами, образованными под эгидой ИРМО, целью обучения которых было музыкальное образование для профессионалов. Другая линия представлена народными консерваториями (их истоки – в основанной по инициативе М. Балакирева Бесплатной музыкальной школы в Петербурге), которые составили систему музыкального образования для непрофессионалов.

Статья М. Рахмановой [4] явилась основанием для осмысления роли народных университетов (и научных кружков) в осуществлении музыкального просветительства на Востоке Украины и в выявлении его особенностей.

Анализ исполнительского творчества местных музыкантов (любителей и специалистов) во многом опирается на исследование украинской фортепианной школы XX ст. Н. Гуральник [5]. Исследовательница заострила взгляд на особенностях концертного исполнительства музыкантов, как на музыкально-просветительской деятельности, обнаружила прямую зависимость развития последней от непосредственного роста уровня исполнительской деятельности, подчеркнула влияние музыкального образования на культурный подъем общества в целом.

Учитывая тот факт, что музыкально-просветительская деятельность на территориях восточной части Украины осуществлялась в определенных исторических реалиях, а также то, что этот регион был частью Екатеринославской губернии, необходимо выявить общую культурную и музыкальную ситуацию в губернском центре – Екатеринославе. Для этой цели особенно полезным стало исследование И. Рябцевой [6], в котором достаточно полное освещение проблем и особенностей становления музыкального профессионализма в самом Екатеринославе стало свидетельством и культурных процессов, происходящих во всей губернии. Так, общими для губернского центра и уездных городов выявлены тенденция демократизации музыкального образования и тенденция профессионализации музыкального искусства. Это стало основанием для определения форм музыкально-просветительской деятельности в восточноукраинских землях, для сопоставления этих форм, для определения их отличий и т.д.

Анализ О. Шабшаевич [7] музыкальной жизни Москвы XIX в. и ее отражение в концертной практике пианистов вдохновил на выделение форм музыкального просветительства Восточной Украины, на рассмотрение их содержательной нацеленности. Типология концертной деятельности, предложенная О. Шабшаевич, дала основание для структуризации форм

музыкально-просветительской деятельности Восточноукраинского региона. Определение автором новых на то время тенденций в фортепианном исполнительстве Российской державы позволили осмыслить становление музыкального просветительства исследуемого региона как проявление общегосударственной тенденции и выявить факторы развития этого явления.

Изучение И. Ждановым роли общественно-педагогического движения в становлении и развитии музыкального образования России второй половины XIX – начала XX вв. [8] позволили осмыслить историко-политические условия того времени как фактор развития музыкального просветительства и протянуть объединяющую нить к современности, для которой характерна монополизация всех направлений общественного бытия, обостренная коммерциализация образовательных процессов, существенно тормозящие просветительские явления. Поставленные автором проблемы дали почву для более детального изучения роли частной и общественной инициативы в культурной среде Востока Украины; для формулировки вывода об активизации деятельности местных творческих сил в условиях отсутствия в стране системы специального музыкального образования и государственных институтов, должных заниматься проблемами музыкального обучения и просветительства. Исследование И. Жданова стало серьезной почвой для освещения демократической направленности музыкально-просветительской деятельности восточной части Украины при опоре на общественные силы. Рассмотрение музыкальной журналистики в контексте музыкального образования [9] вдохновил задуматься также о ее роли в развитии музыкального просветительства данного региона.

Заслуживает внимания и работа И. Петровской [10], в которой освещена деятельность многих общественных музыкальных товариществ, частных учебных заведений, широко известных музыкантов-педагогов, обобщена и охарактеризована их просветительская и музыкально-образовательная деятельность в Петербурге в исторический период, аналогичный рассматриваемому в данной работе.

Таким образом, историографический анализ свидетельствует, что в научной литературе накоплен материал, который несколько поверхностно затрагивает проблему музыкального просветительства. При этом полностью отсутствуют работы, в которых бы изучаемое явление осмысливалось как самостоятельный предмет исследования, и в восточной части Украины в частности. Именно поэтому можно констатировать противоречие, которое наметилось между назревшей потребностью научного осмысления роли музыкального просветительства в конце XIX – начале XX вв. в исследуемом регионе и отсутствием комплексных исследований этого явления.

Анализ литературы, использованной в качестве теоретических источников исследования, показал, что в упомянутых ранее работах рассматривались вопросы музыкального просветительства общего порядка, т.е. отдельные формы этого явления или вопросы музыкального просветительства изучались в свете другой проблематики. Все научные работы, исполненные на материале других регионов или значительных культурных центров Российского государства, выполняют в данном исследовании роль общетеоретической основы. Касательно Восточнoукраинского региона, эти общие положения могут иметь и определенные особенности. Вскрыть их возможно, только проанализировав теоретические материалы именно по избранному региону.

Среди исследований, бегло касающихся вопросов музыкального просветительства на территориях Восточной Украины, нами выделены работы, в которых освещается история духовных учебных заведений Бахмутского уезда Екатеринославской губернии [11; 12]. Положение музыкального просветительства в этом уезде может быть аналогичным и для других мест Восточной Украины потому, что за своим развитием в разных отраслях они мало отличаются и имеют много общего. В первой работе рассмотрена история возникновения и становления системы начальных школ, в другой – более конкретный вопрос – о деятельности выдающихся преподавателей Бахмутского духовного училища. Обе работы дают представление о структуризации начального образования, положении духовно-музыкального образования в

одном из уездов региона, о роли местных церковных заведений в распространении основ музыкальных знаний и навыков хорового церковного пения. Опираясь на эту подробную информацию и основываясь на общегосударственных положениях в образовательной и духовно-образовательной сферах Российского государства, можно сделать попытку реконструировать положение музыкального образования и музыкально-просветительской деятельности и касательно восточной части Украины в конце XIX – начале XX вв.

Музыкальное просветительство является сложным понятием. Если содержание первой половины вполне понятно и касается самого «материала» просветительства, как вида деятельности, то суть второй половины требует более обстоятельного рассмотрения. Как понятие, «просветительство» используется весьма часто и в педагогической литературе, и в духовной, и в публицистике. За этим родом деятельности вполне справедливо закреплена миссия (функция) распространения знаний, донесения их до любой аудитории, знакомство слушателей или зрителей с новой информацией и, тем самым, повышения их общего образовательного уровня. Результатом осуществления такой деятельности является расширение кругозора реципиентов, а также их общекультурное развитие и духовное обогащение. В то же время, все эти положения можно отнести и ко многим другим направлениям (видам) деятельности: и к образовательной, и к концертной, и к лекторской, и к публицистически-журналистской. Выяснение характерных черт просветительства, его отличий от других направлений и видов деятельности, которые несут в себе признаки распространения знаний, могло бы опираться на научный анализ этого понятия. Однако, в современной научной литературе не существует обоснованного определения просветительства, которое бы дало возможность, с одной стороны, учесть его характерные признаки и четко очертить внутреннюю сущность этого явления, а с другой стороны – подчеркнуть отличия просветительства, как вида деятельности, от родственных с ним явлений.

Из последних, в первую очередь, необходимо назвать образование, тоже как вид деятельности. Близость понятий «образование» и «просвещение» состоит в том, что оба эти явления представляют общественные феномены, содержательная наполняемость которых заключается в распространении знаний. Поэтому изучение сущности понятия просветительства (музыкального в том числе), как вида деятельности, безусловно, должно быть связано с глубоким анализом признаков деятельности по распространению любых знаний. Это утверждение имеет отношение и к образовательной деятельности, которая также предусматривает распространение знаний. Следовательно, просветительство является имманентным качеством образовательной деятельности. Такое переплетение необходимо требует четкого разграничения двух близких по направлению, но разных по глубинному содержанию и сущностью понятий «образование» и «просветительство».

Во-первых, распространение знаний среди своей аудитории является главным заданием образовательной деятельности, а, к примеру, для концертного исполнительства или театрально-сценической деятельности это явление вообще побочное – любая исполнительская деятельность не имеет главной целью повышение интеллектуального развития слушателей (накопление определенного объема знаний, формирование уровня их образованности, осведомленности, увеличение интеллектуального багажа и т.д.) как педагогика, для которой это является главным содержанием работы.

Во-вторых, результатом концертной и театрально-сценической деятельности является создание высокохудожественного исполнения музыкального или театрального произведения, иногда воплощение особенного художественного мира исполнителя-художника (или режиссера-постановщика). В последнем случае артист не всегда учитывает уровень слушательской аудитории, руководствуется чаще личными художественными вкусами, пристрастиями или другими целями (особенно в дореволюционных антрепризах). Образовательная же деятельность всегда учитывает и ориентируется на уровень своей аудитории, которая определяется уровнем

образования, и личные пристрастия преподавателя в этом случае оказывают гораздо меньшее влияние на процесс. Таким образом, отмеченные виды деятельности – образовательной, концертной и театральной – существенно отличаются значением личности в осуществлении определенного просветительского процесса – широкого распространения знаний.

Просветительство имеет большую демократическую направленность, чем любая другая профессионально направленная деятельность, потому что оно не ограничивает количественными рамками своих сторонников, не требует для своего осуществления наличия любых способностей в участников процесса, разрешает каждому в свободном общении избрать сторону, наиболее ему близкую или просто более доступную в данный момент: развлекательность, гедонизм или восприятие новых знаний. Осознание характерных черт просветительской деятельности на основе сравнения ее с другими видами деятельности, которые также распространяют знание, предоставляет возможность дать следующее определение феномена Просветительства. Просветительство – это такая деятельность по распространению знаний, которая основывается на исключительно демократических началах, лишена системности знаний как имманентного принципа осуществления такой деятельности, не регламентируется программами и планами, рассчитана на любого слушателя, независимо от его образования, возраста, вероисповедания, руководствуется существующей в общественной среде заинтересованностью и избавлена коммерческой составляющей. Характерными ее чертами являются демократичность, доступность, отсутствие регламентации тем и направлений знания, интерес, свобода в проявлении личностной инициативы.

Выяснив признаки просветительства как вида деятельности вообще, необходимо немного остановиться на понятии «музыкальное просветительство». Уточнение «музыкальное» указывает на то, что в просветительском «действии» использовано именно произведения музыкального искусства. Поэтому музыкальное просветительство проявляется в тех видах деятельности, где музыка, музыкальное искусство выступают как объект.

Носителями музыкального просветительства, непосредственными исполнителями определенной музыкально-просветительской деятельности могут выступать как отдельные личности, так и разные заведения и организации, следовательно, субъекты этой деятельности классифицируются как личностные или коллективные, частные или (соответственно подчинению) государственные, духовные, земские.

Субъектом музыкального просветительства на его ранней стадии развития можно считать музыкальный театр. Благодаря демократичности природы самого театрального жанра и непритязательному репертуару, этот вид искусства, как правило, легко воспринимался публикой, имел значительное распространение среди разных представителей провинциального общества.

Музыкальное просветительство, как и просветительство вообще, не имеет специфической, только ему характерной формы своего исполнения. В исследовательской литературе [13; 14] предложено различать формы просветительской деятельности по организации «действия», по содержательному наполнению и методическому обеспечению, по использованным средствами осуществления и по целям. Как вид деятельности, признаки которого присутствуют и в других видах деятельности, просветительство осуществляется в тех формах деятельности, которые характерны родственным сферам творчества. Поэтому в изучении музыкального просветительства будем пытаться осветить цели деятельности, содержательное ее наполнение, методическое обеспечение.

Весьма активным в Восточноукраинском регионе начала XX в. было театральное дело, однако нельзя однозначно говорить, что его вклад в музыкальное просветительство края можно считать равноценным с тем вкладом, который внесли, к примеру, образовательные учебные заведения либо профессиональные музыканты. Причины этого коренились в самой природе театрального искусства: во-первых, восприятие театрального спектакля меньше требует специальных музыкально-теоретических знаний и совсем не требует подготовительных для этого исполнительских навыков (в отличие от более

сложных музыкальных жанров, особенно инструментальных или симфонических); во-вторых, непосредственная направленность на получение удовольствия от театрального спектакля повышает именно развлекательный аспект и ограничивает содержательную сторону, чем значительно ослабляются позиции просветительства. Этим обуславливается наибольший демократизм театра как вида искусства и, соответственно, обеспечивается популярность его среди самых разных представителей общества – запрос рождает предложение.

Об очень большой популярности театрально-сценического искусства в уездных центрах региона и близ лежащем провинциальном окружении свидетельствует количество бывших в наличии здесь театров: например, в Мариуполе функционировали театр «Колизей» (бывший театр И.И. Уварова), театр братьев Яковенко, театр «Гигант», художественный театр «XX век», театр «Солес», театр Барского. Одножанровая направленность театров (драматическая, музыкально-драматическая, оперная, опереточная) не закреплялась за каждым из них. В любом театре могли ставиться драматические спектакли и опереты, а то и совсем другие виды спектаклей. Из предложенного приезжими театральными труппами жанрово-сценического разнообразия большую часть представляли драматические спектакли. Их художественная ценность оставляла желать лучшего – превалировали такие пьесы, как «Суся и Пуся», «Свекор душегуб», «Находчивость любви» и т.п.

Несколько сложными и для восприятия публикой, и для организации постановки были музыкально-драматические, опереточные и оперные спектакли. Само применение музыкальных средств требовало большей концентрации внимания, больших усилий и возможностей целого коллектива исполнителей. При этом в музыкально-театральном деле оставались те же недостатки, как и в других видах сценического действия – недостатки, которые вытекали из коммерческих основ ее осуществления. Коммерциализация требовала усиления демократизации за счет применения в театральных спектаклях легкой для восприятия музыки. Достичь это возможно наиболее быстрым путем – через использование низкопробных, не сложных для

восприятия средним слушателем театрально-сценических произведений. Главная цель – получение прибыли – не способствовала повышению уровня исполнительства, а, наоборот, усиливала стремление облегчить слушательско-зрительское восприятие и идти на поводу у публики. Такая позиция мешала и высокому назначению искусства музыкального театра, и просветительской миссии, которая является неотъемлемой составляющей частью театрально-сценической деятельности.

Музыкальный театр восточной части Украины представлен творчеством любителей и профессиональной деятельностью местных и гастролирующих театральных трупп.

При рассмотрении театрального дела в исследуемом регионе сфокусируем внимание на его развитии преимущественно в Мариуполе, как наиболее показательного в развитии театральной культуры уездного центра губернии. Театральное любительское творчество Мариупольщины было более распространено по сравнению с концертно-исполнительским. Если любители инструментально-исполнительского искусства были сгруппированы в кружки и творческие объединения при музыкальных школах, научных и просветительских обществах, то любителей театрального искусства было значительно больше и в Мариуполе они имели гораздо больший общественный резонанс: «Наша провинциальная и монотонная и скучная жизнь в последнее время несколько оживилась, благодаря возникновению ... музыкально-драматического общества, устав которого был утвержден еще весной настоящего года (1884 г. – В. М.) министром внутренних дел» [15]. Для музыкальной жизни Мариуполя основание такого общества в этот период было, на наш взгляд, достаточно актуальным и более результативным, чем открытие, предположим, самого театра, с точки зрения распространения театрального художественного наследия. Это объясняется тем, что товарищество любителей в своей деятельности руководствовалось исключительно просветительской целью, которая была провозглашена в его Уставе: «... развивать и распространять в местном обществе эстетическое образование и ... помочь бедному учащемуся

юношеству. Для достижения этой цели общество будет устраивать публичные драматические спектакли, а равно музыкальные и литературные вечера» [16]. В то же время местная театральная труппа была вынуждена считаться с прагматическими целями заработка, что нашло отражение в представленном для показа репертуаре, часто с развлекательным уклоном, и наносило ущерб художественной стороне их деятельности.

В целом, в сценической деятельности разных музыкально-драматических любительских группировок региона представлены музыкальные водевили, оперетты и оперные сцены (иногда и несложные оперы целиком). Соответственно многонациональному составу Мариупольского уезда, часто спектакли ставились на языке той или другой народности, которая тут проживала. Так, любители драматического искусства, представители местного музыкально-драматического кружка Р.Я. Эпштейн и Г.Б. Коган организовывали постановки спектаклей на немецком языке (оперетта Гольдфадена «Капризная ночь», историческая оперетта «Бар Кохба» и др.) [17].

Театральные представления устраивались в Мариуполе не только любительским музыкально-драматическим кружком, но и благотворительным еврейским обществом «ГенмеласХесед» [18]. Подробная информация по поводу деятельности этого творческого объединения не сохранилась, поэтому сейчас не представляется возможным установить, какие именно произведения составляли основу его художественного репертуара: или это были исключительно драматические пьесы, или исполнялись также и музыкальные представления. Известно только, что, кроме спектаклей на немецком, в творческих наработках общества имелись постановки и на русском языке, и на иврите.

Вполне понятно, что при всей преданности делу музыкально-театрального просветительства любительские театральные общества региона не могли масштабно и полноценно познакомить публику с наиболее известными музыкально-театральными произведениями того времени, как, например, в губернском центре. В Екатеринославе же специально устраивались так званые

«народные оперы», которые, за замыслом их организаторов – членов местного Научного общества – для показа широкой зрительской аудитории специально готовились к постановке несложные оперы русских композиторов. Например, в 1915 г. группа екатеринославских любителей-артистов, состоящая из певцов и музыкантов, готовила к постановке целый ряд оперных спектаклей. Перед представителями широких общественных кругов должны быть исполнены «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского, «Майская ночь» местного композитора, преподавателя Екатеринославского музыкального училища М.Г. Иванова [19]. Любительская труппа губернского центра поставила также полностью оперу М. Глинки «Жизнь за царя», в которой были заняты лучшие исполнительские силы города – Соболева (Антонина), Платонова (Ваня), Лавров (Собинин), Сангурский (Сусанин) [20]. Конечно, небольшие музыкально-театральные возможности Мариуполя ограничивали и даже тормозили подготовку и воплощение в жизнь подобных проектов. Поэтому любители театрального искусства региона довольствовались лишь водевилями и опереттами. Как видим, для мариупольских сторонников театрального жанра развлекательность не была чужда.

Невозможно определить точно вклад в музыкальное просветительство Мариуполя местных театральных трупп через отсутствие полной и достоверной информации об их функционировании и творческой деятельности. Основываясь на данных большинства периодических источников того времени, в Мариуполе не было постоянных театральных коллективов, однако в одном все-таки извещалось, что в 90-е гг. XIX в. в Мариуполе функционировал постоянный театр с опереточными певцами [21]. Сохранились фактологические свидетельства и о деятельности театралов-любителей, и просто сторонников музыкально-сценического искусства Бахмута в первые годы XX в. Однако их творческое объединение могло быть основано намного раньше упомянутого прессой срока: «Зимний сезон прошел достаточно оживленно. Существующее здесь музыкально-драматическое общество поставило за сезон 10 спектаклей и

2 концерта. Пьесы шли частью в народном доме, частью на сцене общественного собрания» [22, с. 505].

Начало XX в. – период активизации деятельности ранее созданных драматических кружков в небольших рабочих поселках региона. Так, в 1908 г. киевской прессой отмечена деятельность музыкально-драматических кружков в Юзовке, в селе Верхнее Бахмутского уезда, на содовом заводе Любимова в Бахмуте [23]. Однако, каких-нибудь других или более полных сведений о любительских коллективах Бахмута, Мариуполя, Юзовки не обнаружено.

Основная же часть музыкального просветительства в конце XIX – начале XX вв. в области музыкально-театрального искусства на землях Восточной Украины, и Мариупольщины в том числе, принадлежит гастролирующим драматическим, опереточным и оперным артистам, а также частным театральным антрепризам.

Наиболее близким территориально гастрольным отечественным коллективом к Мариупольщине была «Народна опера» Екатеринослава. О предстоящих гастролях в уездные города губернии (Мариуполь входил в их число) было публичное заявление в местной прессе: «Летом предположено устроить турне по Екатеринославской губернии» [24]. Деятельность «Народной оперы», на наш взгляд, должна была иметь значительный резонанс и в Мариупольском регионе. Этому способствовали: «Тщательная срепетовка и участие лучших местных музыкальных сил...», что обещало художественный успех. Кроме этого, общедоступные цены должны были привлечь на спектакли самую разную слушательскую аудиторию.

Среди гастролирующих в Мариуполе иностранных театральных коллективов особенной популярностью зрительской аудитории пользовалась итальянская труппа Г.Ф. Кастеллано. При отсутствии образцов старинной оперы французских мастеров и немецкого оперного искусства, начиная от В. Моцарта и заканчивая Р. Вагнером, репертуар труппы преимущественно состоял из произведений французских и итальянских композиторов XIX в. Поэтому мариупольская публика, хотя и была определенным образом лишена

возможности охватить весь путь развития западноевропейской оперы в музыкально-историческом процессе, все же смогла познакомиться с преобладающим большинством наиболее известных опер французских и итальянских мастеров, что тоже было вполне кстати в условиях провинциального города. В репертуаре итальянской труппы значились «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно, «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Сельская честь» П. Масканьи, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Севильский цирюльник» Дж. Россини [25]. Восторженность мариупольской публики оперными спектаклями итальянской труппы Г.Ф. Кастеллано была обоснованной – многие периодические издания (как столичные, так и местные) похвально откликнулись на исполнение оперных произведений этим коллективом. Например, «Русской музыкальной газетой» – солидным петербургским изданием – был отмечен общий уровень профессионализма этой театральной труппы, а также удачное художественное исполнение в регионе таких опер, как «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур», «Аида» Дж. Верди, «Паяцы» Р. Леонкавалло [26].

Рецензент другого издания – теперь уже губернского – также положительно оценил исполнительское мастерство участников итальянской труппы Г.Ф. Кастеллано теперь уже в постановке оперы «Трубадур» Дж. Верди: «... исполнители Салла (сопрано), Давони (меццо), Де Гранди (тенор), Алибони (баритон) оказались крупными вокальными силами и «Трубадур» прошел с большим успехом. В труппе г. Кастеллано приятно поражает удивительно стройный ансамбль. Хоры (в особенности мужские) безусловно хороши. Они, видимо, состоят из музыкальных лиц и спелись с солистами, а не набраны с бору да с сосенки, как это практикуется обыкновенно в гастролирующих оперных труппах. Тоже можно сказать и об оркестре, прекрасно руководимом маэстро Гризанти» [27].

Просветительская миссия театральной труппы Г.Ф. Кастеллано не исчерпывалась знакомством мариупольской публики с лучшими образцами оперного искусства Западной Европы и стилем вокального исполнения bel

santo. Отмеченная труппа имела весьма небольшой оркестр и была вынуждена пополнять свой состав за счет местных музыкантов [28]. Следовательно, значение музыкально-просветительской деятельности этого театрального коллектива состояло в предоставлении возможности мариупольским музыкантам-инструменталистам для совершенствования исполнительского мастерства и испытания себя в тех формах исполнительства, которые почти не практиковались в городе – симфоническом оркестровом исполнительстве.

В начале XX в. в Луганске гастролывала другая итальянская труппа под управлением Гонсалеца. Местный анонимный рецензент в заметке-анонсе на выступлении этого театрального оперного коллектива, привлекающего много любителей сценического искусства, дал короткую, но емкую характеристику. Автора заметки несколько не устраивало качество звучания хора и оркестра, и «Тем не менее сборы делает труппа почти полные» [29, с. 860]. К сожалению, информация по исполняемому художественному репертуару данного гастрوليрующего театрального коллектива не сохранилась.

Оперные спектакли приезжих итальянских театральных трупп местная публика воспринимала достаточно приветливо, искренне, порой даже востороженно. Однако музыкальный критик М. Гольдберг общую, в масштабах всей губернии, слушательско-зрительскую культуру оценил не очень высоко. Его удручало то, что «Слушателя внимательного, образованного, без педантизма, без предвзятого мнения, умеющего чувствовать и симпатизировать красотам исполняемого произведения, вникающего в характер исполнения и тем самым возбуждающего исполнителя, слушающего про себя, не мешая другим – такого слушателя вы встретите редко...» [30, с. 4]. Подобным замечаниям в адрес местной публики созвучной оказалась заметка анонимного рецензента (псевдоним – Энов), напечатанная в другом периодическом издании. Он укорял аудиторию за поверхностность восприятия, за отсутствие вдумчивости, за легкомыслие, как следствие имевшее «... сплошной шум (во время спектакля. – В. М.)..., все заключительные фразы, порученные композитором оркестру, проходят совершенно незамеченными, а часто и

заглушаются аплодисментами по адресу хорошо спевшего свою арию певца» [31]. Можно предположить, что такое поведение провинциальной публики могло стать результатом чрезмерного увлечения искусством *bel canto*, характерным для него легкостью, изяществом и красотой звучания голоса. Именно это, скорее, и стало причиной некоторой эмоциональной несдержанности во время выступлений иностранных артистов. Однако в защиту местных слушателей следует заметить, что для подобного восторга, пусть даже выраженного в слишком открытой форме, нужна определенная осведомленность в искусстве оперного пения и наличие музыкального вкуса.

Несколько иное направление музыкального просветительства гастролирующих театральных трупп представлено в Восточнoукраинском регионе украинскими музыкально-драматическими коллективами. Их художественно-сценический репертуар состоял практически из всех возможных для постановки в провинции театрально-сценических жанров: миниатюр, драм, водевилей, музыкально-драматических пьес, оперетт и даже оперных спектаклей. Как всегда, наибольшее количество театральных спектаклей гастролирующих украинских трупп состоялось в губернском центре. Все же, принимая во внимание гастрольный характер деятельности в те времена преимущественно всех театральных коллективов, участники украинских театральных трупп были частыми гостями и провинциальной части региона.

В начале 80-х гг. XIX в. в уездных городах Восточной Украины с гастрольными визитами побывала драматическая труппа украинских артистов под руководством М. Кропивницкого. В репертуаре этого коллектива наряду с драматическими спектаклями значились и музыкально-драматические пьесы, и несложные оперы. Губернской прессой сообщалось, что для исполнения теноровых партий в труппу был приглашен певец Грицай, для исполнительской манеры которого характерно «... большое умение владеть своим голосом, сильным, мягким и приятным» [32, с. 6]. Выступления всей труппы местная публика воспринимала тепло, а отдельных артистов – с

настоящим эмоциональным подъемом: «... гг. Кропивницкий и Садовский вызвали в первом представлении восторг у публики» [33, с. 6].

Весьма часто на Екатеринославщине выступала украинская труппа П. Саксаганского. С начала XX в. данный коллектив посетил и небольшие города Востоноукраинского региона. В 1906 г. эта труппа гастролировала под руководством П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого, что и определило ее репертуар [34]. Наибольший успех в регионе имели новые драматические пьесы Б. Гринченко, И. Карпенко-Карого. Однако на этот раз в репертуаре труппы не значились ни оперетты, ни оперы.

Театральным коллективом П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого летом 1907 г. в Киеве была поставлена опера Н. Аркаса «Катерина» [35]. Спектакль получил в киевской периодике обстоятельное рассмотрение украинским композитором и серьезным музыкальным критиком К. Стеценко. Просветительская миссия музыкального театра в значительных культурно-исторических центрах Украины и в отдаленных от них небольших городах осуществлялась одними и теми же театральными силами, на одном музыкально-театральном материале. Исходя из этого, можно считать допустимым при рассмотрении музыкально-театральных событий в небольших городках исследуемого региона по аналогии опираться на характеристику К. Стеценко тех же (или подобных) явлений музыкальной жизни Киева. Так, К. Стеценко заметил, что в театральной труппе П. Саксаганского «... хоры очень гармонические...», также «В хоре есть прекрасные голоса, каким могла бы позавидовать всякая опера...» [36]. Украинским критиком были отмечены и голосовые данные исполнителей главных партий оперы «Катерина». В частности, подчеркивалось, что у артиста Т. Тобилевича – исполнителя партии Москаля – «Голос невыразительный, сухой, все время дает пустой, так званный «белый звук». У г. Левченко очень симпатичное, хотя и небольшое лирическое сопрано. Красивый голос у г. Нижинской» [37]. Предложенный пример анализа сценического решения украинскими исполнителями главных ролей оперы «Катерина» Н. Аркаса еще не является образцом развернутой характеристики

вокального мастерства артистов труппы, но рецензент продемонстрировал понимание отличий природных способностей и научености, при анализе опирался на понятия «школы», «белого» звука и т.д. Оперирование такого рода терминологией свидетельствует о выходе киевской музыкальной критики на понятийный уровень.

В уездных городках Восточной Украины часто гастролировала украинская театральная труппа под руководством М. Садовского, который после выхода из труппы П. Саксаганского создал свой отдельный творческий коллектив. В исполнении театральной труппы М. Садовского с успехом прошла в регионе в 1907 г. постановка оперы украинского композитора И. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». К. Стеценко по праву оценил разнообразный актерский талант и особенности исполнения М. Саксаганским роли запорожца Ивана Карся: «М.К. Садовский был такой классической фигурой, таким безукоризненным ... запорожцем, что его исполнение дает зрителям полное удовлетворение. Голосовой материал ... вполне отвечает роли Ивана Карся» [38].

Интересным и ярким эпизодом музыкальной жизни отдельных провинциальных городов Восточной Украины первого 10-летия XX в. можно считать выступление в оперном спектакле молодого тенора И. Козловского, исполняющего роль Андрея Черноморца: «Голос у этого артиста достаточно сильный и чистый, но мало обработанный, с небольшим носовым тембром. Вообще г. Козловский произвел приятное впечатление» [39].

В 1911 г. на Екатеринославщине, в том числе и на ее восточных землях, украинская труппа М. Садовского гастролировала со значительно обновленным оперно-сценическим репертуаром, что существенно расширило круг музыкально-теоретических представлений слушателей об оперном жанре. Так, новыми для местной публики стали оперные спектакли: «Энеида» М. Лысенко, «Сельская честь» П. Масканы, «Галька» С. Монюшко, «Проданная невеста» Б. Сметаны. Именно во время этого творческого визита в состав труппы входили артисты: Г. Березовский, Г. Борисоглебская,

С. Бутовский, В. Верховинец, З. Диброва, Я. Доля, М. Ковалевская, П. Колесникова, Л. Линицкая, О. Петляш и др. Пресса стремительно откликнулась на гастрольные выступления в Восточнoукраинском регионе труппы М. Садовского, которая «...пользуется большим и вполне заслуженным успехом. Особенную симпатию вызвала у публики оперетта Н. Лысенко «Энеида», которая с Садовским в роли Зевса прошла при полном театре. Несмотря на то, что в этом же городе играла и труппа г. Суходольского, на спектаклях труппы Садовского каждый день бывает много публики» [40]. В губернском периодическом издании давалась обобщенная характеристика творческой деятельности М. Садовского. Екатеринославский критик (псевдоним Козак) подчеркнул достоинства коллектива, возглавляемого талантливым драматическим актером и режиссером: «У Садовского ... было все: и громадный художественный вкус, и умение, и знание исторической эпохи..., и прекрасно поставленная музыкальная часть» [41].

Возможность услышать и оценить высокопрофессиональное исполнение оперных произведений западноевропейских и украинских композиторов, предоставленная артистами украинских театральных трупп П. Саксаганского, І. Карпенко-Карого и М. Садовского, несколько уравновешивала в музыкально-просветительском смысле большие исторические центры и отдаленные от них уездные города, какими в те времена были и Бахмут, и Луганск.

С начала XX в. активизировались гастрольные поездки во многие населенные пункты исследуемого региона театральной труппы А. Суходольского. Этот коллектив являлся примером художественной трансформации и перехода из статуса российско-малороссийского в украинский театр, что определило его дальнейшие художественные приоритеты касательно содержания исполняемого сценического репертуара. Это сразу было оценено зрительской аудиторией, которая всегда с удовольствием посещала спектакли этой труппы. Для творческих визитов участники украинской труппы А. Суходольского тщательно готовили разные за жанровой направленностью сценические произведения. Основу их художественного репертуара составляли

драматические пьесы И. Карпенко-Карого, И. Котляревского, М. Старицкого, музыкально-драматические – М. Кропивницкого, ???Квитки-Основьяненко, украинские оперетты Ванченко-Писанецкого, В. Ошкаренко, оперы С. Гулака-Артемовского, Н. Лысенко.

Во время гастролей труппы А. Суходольского в Восточнoукраинском регионе в ее состав входили постоянные хор и струнный оркестр, руководимые А. Алексеевым. Екатеринославским анонимным критиком был отмечен хороший профессиональный уровень всего творческого коллектива, а также хора: исполнение фантастической оперетты М. Кропивницкого «Вий» «... было прекрасное. Хор, которому отведено в этой пьесе далеко не последнее место, поражал слушателя своей стройностью» [42]. Кроме согласного, хорошо слаженного хорового звучания, музыкальный рецензент акцентировал внимание на характеристике певческих возможностей артистов труппы, и, что является важным для роста музыкальной образованности населения, – на соответствии вокальных данных и особенностей исполняемой роли: «Небольшую, но красивую и эффектную роль панны Соткивны, состоящую почти исключительно из вокальных номеров, очень изящно провела г. Борозна, пленившая свежестью и чистотой своего голоса» [43]. Артистка труппы А. Суходольского З. Борозна не оставила равнодушным екатеринославского критика А. Брама, заметившего разнообразие проявлений таланта ведущей украинской актрисы. Так, в частности, А. Брам подчеркнул художественность, убедительность и яркость игры артистки, профессиональное исполнение ролей в украинских операх, опереттах и в классических драматических спектаклях. Сам руководитель и творческий лидер труппы также получил положительную оценку местной критики: «Суходольский был по обыкновению неподражаем; в исполнении этого опытного талантливого артиста самая маленькая, незначительная роль сосредотачивает на себе внимание зрителя» [44]. Благодаря качественной актерской игре других участников этого театрального коллектива: Дзбановского – исполнителя опереточных и бытовых ролей, Зарыгина – яркого драматического актера, Каратского – талантливого комика,

опытного артиста Василенко, а также отточенности режиссерских постановок и творческой нацеленности всего коллектива, украинская труппа в целом, завоевав заслуженные симпатии публики, выполнила в регионе большую работу по музыкально-театральному просветительству широких народных масс.

Среди украинских театральных коллективов, нередко гастролировавших в Восточнoукраинском регионе, выделялась и труппа Л. Сабинина, которая представляла товарищество российско-малороссийских артистов. Этот художественный коллектив выступал в Мариуполе в 1908-1909-м гг. и в более поздний период. Репертуар труппы включал и драматические пьесы, и оперетты, и несложные оперы. Так, в 1909 г. в Мариуполе труппа Л. Сабинина исполнила драматические пьесы Козич-Уманской, П. Мирного, О. Стороженко, Т. Сулимы, Т. Тогобочного; оперетту «Земфиру» М. Юльченко-Здановской, оперу «На Украине» Пархомовича-Викторова. Через большую пестроту репертуара нельзя считать этот театральный коллектив в профессиональном значении сугубо музыкальным. Его деятельность, на наш взгляд, больше соответствует жанровой характеристике «музыкально-драматическая труппа». Об этом свидетельствуют и рецензии местных критиков: «Поют у Сабинина очень хорошо, хором руководит г. Алексеенко. Жалко, что отдельных красивых голосов мало» [45]. Выраженная прессой определенная аналитико-критическая точка зрения свидетельствует о наличии в слушательской среде реципиентов (в том числе и самих рецензентов), которые достаточно глубоко понимают музыку и вокально-сценическое исполнительское искусство, отличаются определенным уровнем музыкального мышления и развитым художественным вкусом.

Ярким и, безусловно, неординарным событием музыкально-театральной жизни не только Екатеринослава начала XX в., но и более отдаленных от губернского центра восточнoукраинских уездных городов, стали гастроли выдающихся мастеров театрально-сценического искусства – певца П. Цесевича и актера П. Саксаганского в составе товарищества малороссийских

опереточных артистов под руководством Ф. Светлова, Г. Левченко и А. Матусина. В 1910 г. П. Цесевич и П. Саксаганский выступили в спектакле оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского. В местной прессе это событие получила яркое отражение. В газетной заметке сообщалось, что, благодаря широкой популярности именитых исполнителей, «Опера «Запорожец за Дунаем» собрала совершенно полный театр. Громадный успех имели Цесевич в роли Султана и Саксаганский в роли Ивана Карася» [46]. Выступление в одном музыкальном спектакле двух талантливых артистов – представителей оперного и драматического искусства – надолго запомнилось всем присутствующим. Кроме этого, подобные явления театральной жизни региона способствовали формированию общественного представления об особенностях сценических жанров, об эталонном уровне профессионального оперного и музыкально-драматического исполнительства.

Таким образом, в конце XIX – начале XX вв. просветительство в отрасли музыкально-театрального искусства Восточной Украины представлено творческой деятельностью местных любителей музыкально-драматического искусства и профессиональных артистов, а также гастрольными выступлениями украинских, российских и иностранных театральных трупп.

При этом деятельность местных любительских музыкально-драматических объединений составляла незначительную часть театральной жизни региона и, следовательно, не имела существенного отражения на процессах музыкального просветительства края. Большинство спектаклей, подготовленных местными любительскими силами, были драматическими, изредка ставились водевили и оперетты. Классические же оперы (западноевропейские или российские) вообще отсутствовали в их репертуаре. Несмотря на большое количество театров в городах региона, профессиональных местных трупп в Бахмуте, Луганске и Мариуполе или не было, или сведения об их деятельности не сохранились. Поэтому достоверно определить их вклад в музыкальное просветительство края оказалось невозможным.

Существенную часть музыкального просветительства Восточной Украины обозначенного периода представляет деятельность гастролирующих иностранных оперных театров, в репертуаре которых важное место занимали произведения западноевропейских композиторов XIX в. (в частности, французских и итальянских). Приезжие театральные труппы (в основном итальянские) пропагандировали классическое оперное искусство Западной Европы. Музыкальное просветительство зарубежных театральных коллективов было направлено на воспитание художественного вкуса населения, на ознакомление местной публики с наилучшими образцами европейского оперного искусства, с искусством оперного пения *bel canto* и в создании новых возможностей для профессионального роста местных музыкантов-инструменталистов.

Украинские труппы в своем большинстве не представляли исключительно профессиональное музыкальное искусство. Их попытки постановок оперных спектаклей не достигали уровня профессионального оперного театра. Творческая деятельность в регионе украинских музыкально-драматических трупп была нацелена преимущественно на показ музыкально-драматических пьес популярных украинских и местных драматургов, а также оперетт и опер украинских композиторов, составляющих основу исполняемого во время гастрольных поездок репертуара. Музыкально-просветительская миссия украинских артистов заключалась в пропагандировании национального музыкального искусства, в обращении к отдельным образцам оперно-сценического наследия западноевропейских композиторов (П. Масканы, С. Монюшко, Б. Сметаны).

Обобщенная картина художественной жизни Восточной Украины отражена в публикациях периодической прессы (местной, губернской, киевской и петербургской). На основе использованных критических заметок, музыкальных рецензий и отдельных кратких театральных анонсов можно утверждать, что с начала XX в. в Бахмуте, Луганске, Мариуполе – уездных центрах Екатеринославской губернии (занимавшей, в свою очередь, большую

часть Восточной Украины) – появился слой знатоков музыкально-театрального искусства. Музыкальные и театральные критики средствами музыкально-журналистской и публицистической деятельности осуществляли просветительскую миссию в регионе и способствовали формированию сознательной, музыкально осведомленной публики. Уже в первом 10-летии XX в. местная музыкальная журналистика выступила как субъект музыкального просветительства края, показав значительный профессиональный рост – от простой информированности или констатации событий художественной жизни к попыткам развернутой характеристики и анализа исполняемых музыкальных произведений и театральных спектаклей. Результатом просветительской работы региональных критиков и рецензентов в отрасли музыкально-театрального искусства стало появление круга постоянных, подготовленных в музыкальном отношении, посетителей концертов и театральных спектаклей, достижение местной слушательской аудиторией определенного уровня музыкальной осведомленности и сформированности художественно-эстетических ориентиров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Папуш И. А. Творческая деятельность греков Приазовья. Конец XIX – XX век: энциклопед. справочник. – Мариуполь: предприятие «Приазовский рабочий», 2000. – 159 с.

2. Авескулова І.В. Просвітницько-педагогічна діяльність в Україні Імператорського Російського музичного товариства (друга половина XIX – початок XX ст.): автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. – Х., 2010. – 20 с.

3. Ганзбург Г.И. История Изюмской народной консерватории // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Булычевцевым „Народной консерватории” в Курском крае): матер.международ.науч.-практ.конф. / гл. ред. М.Л. Космовская; отв. ред. С.Е. Горлинская, Л.А. Ходыревская. – Курск: Курский гос. ун-т, 2010. – С. 196-207.

4. Рахманова М.П. Народная консерватория: энциклопедический справочник. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. – 174 с.

5. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: автореф. дис... докт. пед. наук: спец. 13.00.01 – історія педагогіки. – К., 2008. – 39 с.

6. Рябцева І. М. Музичний простір Катеринославщини-Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. – К., 2011. – 22 с.

7. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: автореф. дис... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. – М., 2012. – 38 с.

8. Жданов И.В. Роль общественного педагогического движения в становлении и развитии музыкального образования в России во второй половине XIX - начале XX вв.: автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.01 – история педагогики. – Саранск, 2003. – 22 с.

9. Жданов И.В. Российская журналистика о проблемах музыкального образования и просвещения в России (вторая половина XIX – начало XX вв.) // Музыкальное образование: проблемы методологии, национально-религиозный подход, педагогические технологии: межвуз. сб. науч. трудов. – Саранск, 2002. – вып. 5. – С. 65-71.

10. Петровская И.Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге (1801-1917): энциклопедия (Рос. Институт истории искусства). – СПб., 1999. – 376 с.

11. Татаринцов С.И. Выдающиеся педагоги Бахмутского духовного училища в XIX – начале XX столетий (забытые имена) // dadashov.org/ua.

12. Татаринцов С. И. Начальное образование в Бахмутской уезде в ХУІІІ – первой половине ХІХ столетий / Татаринцов С. И., Бондарцов Д.М. // Теория и практика актуальных научных исследований : conf.com.ua/pages/virw/944.

13. Авескулова І.В. Просвітницько-педагогічна діяльність в Україні Імператорського Російського музичного товариства (друга половина XIX – початок XX ст.): автореф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. – Х., 2010. – 20 с.

14. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: автореф. дис... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. – М., 2012. – 38 с.

15. Южный край. – Х., 1884. – № 1366.

16. Там же.

17. Государственный архив Днепропетровской области. – Ф. 11 сч, оп.1. – №72.

18. Государственный архив Днепропетровской области. – Ф 11 сч, оп.1. – №15.

19. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – №5641. – 22 октября.

20. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1901. – № 41.

21. Днепровская молва. – Екатеринослав, 1899. – № 34.

22. Театр и искусство. – М., 1903. – № 26.

23. Рада. – К., 1908. – 21 ноября.

24. Приднепров край. – Екатеринослав, 1915. – №5641. – 22.октября.

25. Там же.

26. Днепровская молва. – Екатеринослав, 1899. – № 32.

27. Русская музыкальная газета. – С.-Пб., 1898. – № 4.

28. Днепровская молва. – Екатеринослав, 1899. – № 32.

29. Театр и искусство. – М., 1903. – № 46.

30. Днепровская молва. – 1899. – №34.

31. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – №5989. – 12 октября.

32. Екатеринославский листок. – Екатеринослав, 1883. – №95.

33. Там же.

34. Рада. – К., 1906. – 19 сентября.

35. Рада. – К., 1907. – 9 юиля.

36. Там же.
37. Там же.
38. Рада. – К., 1907. – 9 октября.
39. Там же.
40. Рада. – К., 1911. – 11 августа.
41. Приднепровский край. – Екатеринослав, 1915. – № 5529. – 29 июня.
42. Южная заря. – Екатеринослав, 1910. – № 1263. – 1 августа.
43. Там же.
44. Южная заря. – Екатеринослав, 1910. – № 1273. – 20 августа.
45. Рада. – К., 1908. – 19 июля.
46. Южная заря. – Екатеринослав, 1910.- №1217. – 15 июня.