



А. С. МАКСИМОВА

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru

**Лондонские постановки Владимира Дукельского
второй половины 1920-х годов:
от балета *a la Russe* – к английскому триллеру**

Участие русских композиторов – эмигрантов первой волны в деятельности лондонского мюзик-холла было явлением редким. В статье рассматривается один из таких исключительных случаев сотрудничества Владимира Дукельского (Вернона Дюка) с индустрией музыкальных развлечений в Лондоне 1920-х годов. Дукельский дебютировал в театре Колизеум как академический композитор, автор музыки балета «Зефир и Флора» (1925) и после успешной премьеры заключил несколько контрактов на написание номеров к музыкальным комедиям. Наибольший успех имел музыкальный триллер «Жёлтая маска», в основу которого была положена пьеса Эдгара Уоллеса «Врата изменников». Остросюжетный спектакль был изначально «обречён на успех» в период «золотого века детективного жанра». Вместе с тем, отдельные аспекты сюжета «Жёлтой маски» представляли собой любопытный комментарий к социально-политической ситуации 1920-х годов.

Ключевые слова: мюзик-холл, музыкальная жизнь Лондона 1920-х годов, Дукельский, Вернон Дюк, «Жёлтая маска», Русские балеты Сергея Дягилева.

Для цитирования / For citation: Максимова А. С. Лондонские постановки Владимира Дукельского второй половины 1920-х годов: от балета *a la Russe* – к английскому триллеру // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 86–95.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.086-095.

ANTONINA S. MAKSIMOVA

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9584-414X, x-tonik@mail.ru

**Vladimir Dukelsky's London Productions
of the Second Half of the 1920s:
From the Ballet *a la Russe* – To the English Thriller**

Participation of the Russian émigré composers of the “first wave” in the activities of the London music hall was a rare occurrence. The article examines one of such exclusive cases of the cooperation of Vladimir Dukelsky (Vernon Duke) with the musical entertainment industry in London in the 1920s. Dukelsky made his debut at the Coliseum Theater as an academic composer, the creator of the ballet music “Zephyr and Flora” (1925) and after a successful premiere signed several contracts for writing numbers to musical comedies. The greatest success was enjoyed



by the musical thriller “The Yellow Mask” based on Edgar Wallace’s play “The Traitor’s Gate.” Thereby, the tightly plotted performance was from the very beginning “doomed for success” during the period of “the golden age of the detective genre.” Along with this, separate aspects of the plot of “The Yellow Mask” presented a curious commentary to the social-political situation of the 1920s.

Keywords: music hall, the musical life of London in the 1920s, Dukelsky, Vernon Duke, “Yellow Mask,” Sergei Diaghilev’s “Ballets Russes.”

В первые десятилетия XX века в Лондоне оказалось большое количество выходцев из России, обосновавшихся временно или постоянно в столице Британской империи. Кроме политических эмигрантов, Лондон традиционно манил представителей искусств, в течение трёх столетий обеспечивающих высокий художественный уровень театрально-концертной жизни города. В начале XX века постоянными стали гастроли Русских балетов С. Дягилева, имевшие в Лондоне значительный успех. Участники труппы получили широкое признание, что повлекло выгодные с финансовой точки зрения предложения к ним со стороны менеджеров и продюсеров лондонского мюзик-холла, выросшего за годы Первой мировой войны до небывалых масштабов [6, p. 37].

В исследовании об истории дягилевских балетов Линн Гарафола (Lynn Garafola) писала, что к 1920-м годам «русские танцовщики стали основой (a staple) популярных развлечений» [4, p. 215]. В их числе оказались Тамара Карсавина, Леонид Мясин, Вера Немчинова и многие другие артисты. По справедливому замечанию Гарафола, «покровительственная позиция Дягилева, подкреплённая внутренним устройством его труппы и односторонностью танцевального рынка, скрывала более значимую экономическую повестку дня» [Ibid., p. 235] межвоенного периода. В годы

после Первой мировой войны финансовое благополучие антрепризы сменилось периодом кризиса, и многие артисты были вынуждены искать дополнительный заработок. Хотя танцовщики – выходцы из России регулярно появлялись в постановках лондонского мюзик-холла (и парижских ревю), факты причастности композиторов-эмигрантов к системе лондонской индустрии музыкальных развлечений были, насколько известно, крайне редки. Исключителен в этом смысле случай сотрудничества с лондонским мюзик-холлом Владимира Дукельского, работавшего с самыми известными представителями музыкального бизнеса Лондона под псевдонимом Вернон Дюк. В уже названном исследовании Гарафола указала на то, что импульсы к коммерциализации имелись внутри самой дягилевской антрепризы, и к началу 1920-х годов «логика рынка завершила процесс ... превращения Русских балетов в современное коммерческое предприятие. ... Дягилев сам раскрыл границы коммерческого рынка как приюта для художественного творчества» [Ibid.].

Лондонская карьера Дукельского представляет собой уникальный случай лавирования и творческой модуляции в пределах нескольких успешных бизнес-предприятий. Рубеж XIX–XX веков отмечен расширением границ западного музыкального профессионализма, и Британия не стала исключением.

Розмари Голдинг – редактор сборника статей о музыкальной жизни Британии [10] подчеркнула, что многообразие профессиональных традиций в мире неакадемической музыки призывает современное музыкознание к формированию новых исследовательских подходов. К таким подходам побуждает и европейский опыт Дукельского. Композитор приехал в Лондон вместе с труппой Русских балетов в 1925 году. Лондонская премьера балета «Зефир и Флора» состоялась в театре Колизеум 12 ноября 1925 года. К этому времени молодой 21-летний композитор был известен в музыкальном кругу русского зарубежья в Европе, а ещё раньше дебютировал в Карнеги-холле и получил опыт работы в сфере развлекательной музыки в США. В первой половине 1925 года балет «Зефир и Флора» уже с успехом прошёл в Монте-Карло и в Париже. Лондонская пресса с воодушевлением анонсировала балет Дукельского, а самого композитора представила публике как открытие Дягилева, нового русского композитора, который «успешно смешивает классическую идиому с умеренными джазовыми влияниями»¹.

Интерес к балету не угас и после премьеры, о чём свидетельствуют многочисленные публикации рецензий и отзывов, названия которых пестрили расхожими словами «триумф» и «огромный успех». Но были и оригинальные заголовки. В журнале «Queen» опубликована рецензия Эдит Шэклтон (Edith Shackleton), в названии которой балет именовался «бодрящим» (invigorating) [8]. Несколько развёрнутых статей о триумфе русского балета в Лондоне написал музыковед и музыкальный критик Эдвин Эванс (Edwin Evans), один из ведущих британских пропагандистов творчества Клода Дебюсси. С ним Дукельский познакомился лично на одной из встреч с Дягилевым и Бори-

сом Кохно. Статью Эванса о новых дягилевских балетах опубликовал журнал «Vogue», к тому времени полностью переориентированный на моду. Возможно, для привлечения женской аудитории автор охарактеризовал Дукельского как русского композитора, «преодолевшего трудности на пути тех, кто желал покинуть земной рай Советской России»². В статье были освещены детали биографии композитора, включая обучение у Глиэра, эмиграцию в Константинополь, знакомство и общение с Гершвином в США, у которого Дукельский научился писать «настоящие мелодии». Как музыковед, Эванс интересовало, каким образом в творчестве молодого композитора достигается органичное соединение влияний позднебарочной полифонии (Баха и Скарлатти) и джазовой музыки, проявившееся в стиле Фортепианного концерта. В другом номере журнала «Vogue» был помещён рисунок Педро Прюны, на котором изображены Дукельский и Кохно под заголовком: «Номинируем в Зал славы». Впоследствии имя Дукельского действительно было включено в число почётных членов «Зала славы авторов песен» («Songwriters Hall of Fame») благодаря вкладу, внесённому композитором в историю популярной американской музыки и широко известным джазовым стандартам [11]³.

Ещё одна статья Эванса вышла под названием «Сатирические тенденции в современной музыке» с подзаголовком «музыкальный маятник качнулся от сантиментов к юмору»⁴. В ней критик показал, что молодому Дукельскому удалось объединить искусную контрапунктическую работу с джазовыми синкопами, и привёл слова самого композитора: «Мы должны и намерены раздеть музыку; она больше не нуждается в тяжёлом одеянии из гармоний – зима позади»⁵. Если воспользоваться лексикой Ричарда

Тарускина, можно сказать, что Эванс в своей статье обозначил отказ Дукельского от немецкого «максимализма» в пользу типичного для французской музыки того времени «культы простоты»⁶ [9]. Своё согласие с высказыванием Дукельского Эванс выразил следующим пассажем: «...с искусства должны быть сорваны все паразитические наросты». В статье были ожидаемо упомянуты Равель, Сати, Стравинский, хотя в отношении последнего было замечено, что «русский смех почти всегда маскирует трагедию»⁷.

Оформление балета «Зефир и Флора» было специально обновлено для лондонских постановок. В костюмах появились экзотические маски в античном духе по эскизам Оливера Мессела (ил. 1). Критики писали о «микенских» масках для женского кордебалета (номер «Вариации Муз»), «закреплённых на макушках [танцовщиц] так, будто это были шляпки Ватто» [8]. Для молодого Мессела, который впоследствии стал одним из наиболее востребованных театральных художников Англии, работа была дебютной. Упоминание его имени в доступных материалах прессы отсутствует. Общее оформление балета – сценография и костюмы были выполнены по эскизам Жоржа Брака.

В воспоминаниях разных лет Дукельский объяснял свой переезд из США в Европу по-разному. Судя по письмам 1920-х годов, которые он регулярно отправлял членам своей семьи, оставшимся в США, изначально объектом его интересов было не столько сотрудничество с Дягилевым, сколько стремление заключить контракт с Фрэнсисом Салабером – широко известным парижским издателем музыки развлекательных жанров. Однако это сотрудничество не состоялось. Своё давнее стремление к работе в сфере музыкальных развлечений Дукельский смог реализовать в Лондоне. Вскоре после приезда



Ил. 1. Оливер Мессел. Маска к костюму
Музы для постановки балета
«Зефир и Флора» в Лондоне (1925)⁸

в Англию композитор познакомился и заключил контракт с Чарлзом Кокраном. Первые комедии с музыкой Дукельского (подписанной именем Вернон Дюк) были поставлены уже в 1926 году. Успешное начинание способствовало заключению контракта с издательством «Ascherberg, Horwood & Crew». После написания отдельных музыкальных номеров к нескольким постановкам в соавторстве с Беверли Николсом, Перси Гринбанком, Джином Гилбертом, композитор получил заказ на полное музыкальное сопровождение к шоу «Жёлтая маска» по пьесе Эдгара Уоллеса «Врата изменников» («The Traitors' Gate», 1927). В письме к матери от 2 ноября 1927 года композитор сообщил, что в начале октября заключил контракт с двумя менеджерами – Лэдди Клиффом (Laddie Cliff) и Джулианом Уайли (Julian Wylie): «Берусь написать всю музыку к оперетте с сюжетом Edgar Wallace'a, знаменитого новеллиста. По этому контракту я получил 150 фунтов вперед (которые будут вычтены из моих royalties) и буду получать 1% валового сбора еженедельно. Эти условия не оставляют желать ничего лучшего, кроме того, за мной сейчас все

producers гонятся, т[ак] что, при успехе пьесы, мое будущее – в денежном смысле – обеспечено. <...> Пьеса называется The Yellow Mask и это первый опыт сочетания triller'a с musical comedy. Репетиции приходят к концу и на будущей неделе я еду в Birmingham где состоится премьера 14-го ноября⁹ – приблизительно ко времени прибытия этого письма в Америку. <...> Как только скажутся результаты “Жёлтой маски”, я смогу приложить все старания к нашей встрече – которая, мне кажется, состоится в Америке и, даст Бог, не позже весны. <...> (Мой русский язык принимает английские обороты, т[ак] к[ак] вот уже 6 мес[яцев] я ни с кем ни слова по-русски) <...> Помолись за меня и наш общий успех»¹⁰.

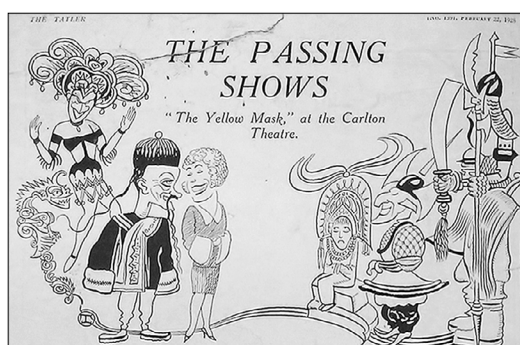
Вопрос, касающийся «голоса наций», волновал не только Дукельского. После одной из репетиций «Жёлтой маски» присутствовавший на ней Уоллес написал заметку для журнала «Tit-bits», в которой пересказал диалог с продюсером шоу Уайли: «Беда этой пьесы – угрюмо сказал Уайли – в том, что она британская. Все артисты – британцы, ты – более-менее британец». «Я Уоллес, – холодно сказал я. – Ты что, не видел мою “шотландку”? Вернон Дюк не британец, его имя – Дукельский, он русский; как же ты можешь говорить...». «Для цели своей пьесы он британец, – невозмутимо говорил Джулиан. – В любом случае он не американец. <...> У нас нет ни единого американского комика, это нас погубит!» (цит. по: [3, р. 204]).

Вопреки широкому признанию и успеху американской музыкальной комедии, в отзывах на постановку «Жёлтой маски» критики особо подчёркивали в ней самобытность и отсутствие американских влияний. Относительно музыки и её автора мнения критиков разделились, однако многие указывали на орга-

ничность музыкальных номеров. Если в Париже Дукельский общался преимущественно в кругу эмигрантов из России и с музыкантами, сотрудничавшими с Дягилевым, то в Лондоне он достаточно скоро отделился от этой среды. Как пишет Ольга Казнина, «во многих европейских странах русская эмиграция существовала в той или иной мере изолированной общиной. В Англии это было невозможно: несмотря на то, что русская колония в этой стране имела отчётливые контуры, культурной и творческой самостоятельности на английской почве она не приобрела. <...> Русские должны были научиться говорить на языке английской культуры. Сторонний наблюдатель из среды евразийцев подметил “засасывающий характер” английской культуры: она отвлекала русских от их проблем и вовлекала их, как и других иностранцев, в английскую жизнь» [2, с. 34]. В свою очередь лондонский мюзик-холл начала XX века был весьма требователен ко всем своим участникам. Джон Маллен (John Mullen) писал, что, родившись в русле низовой культуры, в 1900-е годы мюзик-холл переживал пору перемен, поскольку викторианская «идея “рационального досуга”» вынужденно становилась более гибкой, и всеобщее осуждение мюзик-холла наблюдалось гораздо реже. <...> Предприниматели и менеджеры мюзик-холла теперь хотели присоединиться к местной элите, тогда как ранее не-респектабельный имидж их бизнеса мог помешать этому» [7, р. 255]. Здесь автор апеллирует к понятию респектабельности как сложнейшей и в то же время обладающей гибкостью концепции, имевшей высокую социальную значимость в викторианскую эпоху, унаследованной и трансформированной в первые десятилетия XX века. О необходимости соответствовать лондонскому

окружению писал и Дукельский, упоминая, что был вынужден нанимать лакея, чтобы появиться в обществе. Ко времени постановки «Жёлтой маски» мюзик-холл завоевал Вест-Энд, где находились крупнейшие и наиболее уважаемые городские театры. Лора Танбридж (Laura Tunbridge) сравнила этот район Лондона с нью-йоркским Манхэттенем, а обе столицы назвала «узловыми пунктами трансатлантической музыкальной сети» [12, pp. 5–6].

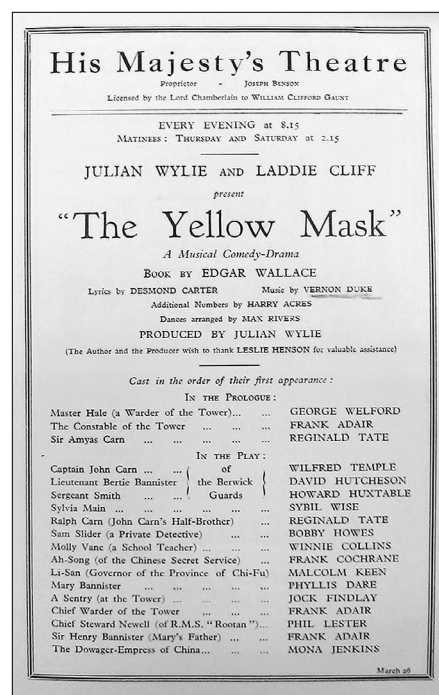
Первый показ «Жёлтой маски» имел успех в Бирмингеме, и вести о новой комедии быстро достигли Лондона. Пьеса была впервые представлена лондонской публике на сцене театра «Карлтон» («The Carlton Theatre») 9 февраля 1928 года и удерживалась в репертуаре в течение нескольких месяцев (ил. 2).



Ил. 2. Фрагмент рецензии на постановку «Жёлтой маски» в «Карлтоне»¹¹

С 26 марта ежедневные показы шли в Театре Его Величества («His Majesty's Theatre») (ил. 3). В письме к матери от 28 апреля Дукельский сообщал: «Вернувшись в Лондон, узнал, что “Yellow mask” делает ещё более блестящие дела. У театра ежедневно в 5 часов стоит такой хвост, что по улице пройти нельзя»¹².

Избранные музыкальные номера комедии были изданы компанией «Ascherberg, Horwood & Crew». Пресса о постановке «Жёлтой маски» была



Ил. 3. Программа Театра Его Величества к постановке «Жёлтой маски», 1928¹³

обширной и, за редким исключением, содержала похвалы в отношении всех составляющих спектакля, включая музыку Вернона Дюка. Главным героем, естественно, оказался Уоллес, который был чрезвычайно популярным автором в то время. Как пишет Аммон Кабачник (Amnon Kabatchnik), пик интереса к пьесам Уоллеса со стороны театрального сообщества пришёлся на конец 1920-х – начало 1930-х годов¹⁴. Это время известно, как «золотой век детективного жанра», когда вслед за литературой «детективный бум» охватил и театр [5, p. xv, 11]. Сюжет «Жёлтой маски» был актуален и по другой причине – в нём, кроме детективной фабулы, присутствовал мотив противостояния Востока и Запада. Сценарий повествовал о краже бриллианта Короны Британской империи (подобный сюжет имелся у Конан Дойла), который якобы был вывезен из Китая двумя столетиями ранее. Действие перемещалось из лондонского Тауэра на корабль, затем

в экзотический китайский ямэнь и покой вдовствующей императрицы Китая в Запретном городе. Трёхчасовая пьеса словно начиналась заново, когда после счастливого возвращения камня вероломный Ли Сан похищал прекрасную Мэри Баннистер буквально из-под венца, вновь из-под носа ничего не подозревающего капитана гвардии. Действие сопровождалось эффектным полётом героя на аэроплане с высадкой прямо на палубу корабля, кровавыми сценами, любовными дуэтами и эффектными танцами, включая танго Молли Вэйн (школьной учительницы) и Сэма Слайдера (частного сыщика) в испанских шляпах, и неожиданный номер женского кордебалета в жёлтых масках (ил. 4).

Критики отмечали, что по качеству «Жёлтая маска» не только не уступает нашумевшим американским музыкальным комедиям, таким как «Песнь пустыни» («The Desert Song») и «Роза-Мари» («Rose-Marie»), но и превосходит многие из них по изобретательности сценических и музыкальных решений. Герберт Фэрджон (Herbert Farjeon) писал об освежающей игре Филлис Дэйр, исполнявшей роль Мэри, когда она «в редкий момент реальной опасности делает нечто большее, чем просто пение дуэта-раз-

ногласия спиной-к-спине с героем»¹⁶. Другое преимущество «Жёлтой маски» перед американскими комедиями имело коммерческий характер. В одной из статей сообщалось: «“Желтая маска” стоит меньше половины того, что грозит поглотить “Плавучий театр” (Showboat)»¹⁷.

Хотя по замечанию Джулиана Уайли «для целей пьесы» Дукельский был британцем, некоторые критики всё же подчёркивали российское происхождение композитора. Корреспондент из Бирмингема писал: «...не помню, была ли [комедия] обозначена как “все-британская” (all-British), но надеюсь – нет, потому что Вернон Дюк – автор мелодичной безобидной музыки – это Дукельский из молодёжной школы Русского балета». Другой автор заметил, что «в музыкальном смысле “Жёлтая маска” не такая британская, какой могла быть. <...> Мистер Дюк, написавший музыку, – это мистер Дукельский, чьё прежнее соприкосновение с Театром Его Величества происходило под баннером мистера Дягилева»¹⁸.

Другой лейтмотив погружения «Жёлтой маски» в актуальный контекст был связан с персонажами, среди которых функцию злодея выполнял загадочный и свирепый гость из Китая. Критика изобиловала отсылками к фильму «Мистер Ву», шоу «Чу Чин Чоу». Уже упомянутая статья Фэрджона даже содержала врезку перечнем известных персонажей-злодеев из Китая и кратким описанием их сюжетных мотивов (ил. 5). Корона Британской империи, угроза из Китая, русский композитор в тандеме с лондонскими коллегами и даже освобождённая от гармонических одежд музыка – всё это вместе оборачивается любопытным историческим комментарием к русской мысли периода Первой мировой войны. В статье «Россия, Англия и Азия» (1915) Вячеслав Иванов писал: «Только две европейские державы, Россия



Ил. 4. Артур Ферриер (Arthur Ferrier). Зарисовки постановки «Жёлтой маски» в «Карлтоне»¹⁵



Ил. 5. Герберт Фэрджон (Herbert Farjeon).
Фрагмент рецензии на постановку «Жёлтой маски»¹⁹

и Англия, суть одновременно державы азиатские. Для обеих Азия естественная цель и арена всего будущего европейского действия <...> Стена, которую Европа может противопоставить жёлтой опасности

– Китаю, должна быть двуединой стеной <...> Между германским духом и китайским есть глубокое, сокровенное сходство и сродство. <...> Она же, эта тайная общность и родственность проявляется в поразительном сходстве коллективной психологии» [1, с. 27–28]. Автор отмечал, что многое в его рассуждениях может показаться неоправданным и мечтательным, но в одном он был уверен: объединение России и Британии в Первой мировой войне «чревато последствиями и обетованиями, простирающимися до неведомых далей, скрытых за горизонтом переживаемого времени» [там же, с. 30]. Схожие мысли высказывали в то время и другие мыслители, включая Николая Бердяева.

Имевший успех спектакль «Жёлтая маска» был положен в основу одноимённого британского фильма (1931), но музыка, написанная Дукельским к театральному шоу, в экранизацию не вошла. К моменту создания фильма композитор окончательно переехал в США (1929).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Источник цитаты – вырезка с анонсом лондонской премьеры балета «Зефир и Флора» от специального корреспондента из Монте-Карло (имя автора не указано). Название газеты и дата публикации не установлены. Здесь и далее цитаты из периодики 1920-х годов и их фотоиллюстрации даются по вырезкам, хранящимся в Коллекции Вернона Дюка Библиотеки Конгресса США (Library of Congress. The Vernon Duke Collection. Box 137).

² Источник цитаты – вырезка статьи из альбома Дукельского: Evans E. The Russian Ballet: The current season at the Coliseum and its three new ballets.

³ На сайте Зала славы Дукельский назван ведущим композитором и автором песен Тин-Пэн-Элли, в числе наиболее известных стандартов которого (top hits) – песни

«April in Paris» и «Taking a Chance on Love» [11]. Его имя было включено в список организации в момент её основания в 1970 году. Сам Дукельский, к сожалению, не дожил до этого события; он ушёл из жизни в 1969 году.

⁴ Evans E. Satirical Tendencies in Modern Music: The Swing of the Musical Pendulum from Sentiment to Humour. Судя по карандашной пометке, сделанной рукой Дукельского, текст также был опубликован в журнале «Vogue».

⁵ Там же.

⁶ Соответствующие полюса в музыке конца XIX – начала XX века («maximalism» и «cult of the commonplace») Тарускин описал в четвёртом томе своей книги «Оксфордская история западной музыки» [9].

⁷ Evans E. Satirical Tendencies in Modern Music... Указ. соч.

⁸ Фото с официального сайта Национальной галереи Австралии (The National Gallery of Australia). URL:

<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=72924> (29.07.2020).

⁹ Премьера комедии «Жёлтая маска» состоялась в английском городе Бирмингеме в Королевском театре (The Theatre Royal), но не 14-го, а 15 ноября 1927 года.

¹⁰ Письмо В. А. Дукельского к А. А. Дукельской от 2 ноября 1927 года. Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 112). Орфография оригинала (помимо старого правописания) сохранена. Название «Yellow Mask» («Жёлтая маска»), а также определения, относящиеся к жанру спектакля, — «thriller» (триллер), «musical comedy» (музыкальная комедия) даны автором по-английски.

¹¹ Рецензия опубликована в журнале «The Tatler». 22 февраля 1928 года (автор не установлен).

¹² Письмо В. А. Дукельского к А. А. Дукельской от 28 апреля 1928 года. Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 112).

¹³ Место хранения — Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection. Box 131).

¹⁴ Фундамент был заложен постановками в 1926–1927 году пьес по книгам Уоллеса «Неуловимый» («The Ringer»), «Идеальный джентльмен» («A Perfect Gentleman») и «В сетях аферистки» («Double Dan»), и в «последующие шесть лет Уоллес написал более дюжины пьес с разной степенью успеха» [5, p. 11].

¹⁵ Место хранения — Библиотека Конгресса США (The Vernon Duke Collection). Фото автора статьи.

¹⁶ Farjeon H. «The Yellow Mask» // The Graphic. February 18, 1928.

¹⁷ Источник цитаты — вырезка из англоязычной газеты с заметкой о комедии «Жёлтая маска».

¹⁸ Источник цитат — вырезки из англоязычных газет, сохранившиеся в архиве Дукельского.

¹⁹ Farjeon H. «The Yellow Mask»... Указ. соч.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов В. И. Россия, Англия и Азия // Иванов В. И. Родное и Вселенское: статьи 1914–1916, 1917. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 24–30.
2. Казнина О. А. Русская эмиграция в Англии в первой трети XX века // Русское присутствие в Британии / сост. Н. В. Макарова, О. А. Моргунова (Петрунько); науч. консультант Э. Кросс. М.: Современная экономика и право, 2009. С. 23–36.
3. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.
4. Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. Boston: Da Capo Press, 1998. 574 p.
5. Kabatchnik A. Blood on the Stage, 1925–1950: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection, an Annotated Repertoire. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010. 849 p.
6. Mullen J. The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War. London; New York: Routledge, 2016. 249 p.
7. Mullen J. Victorian Respectability “Anti-Social Behaviour” and the Music Hall // Anti-Social Behaviour in Britain: Victorian and Contemporary Perspectives / Ed. by S. Pickard. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 251–262.
8. Shackelton E. An Invigorating New Ballet // The Queen. 1925. Nov. 18, p. 4.
9. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. XX, 858 p.



10. *The Music Profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity* / Ed. by R. Golding. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2018. 230 p.

11. Top Tin Pan Alley composer/songwriter: Vernon Duke // Songwriters Hall of Fame. URL: https://www.songhall.org/profile/Vernon_Duke (11.05.2020).

12. Tunbridge L. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2018. VII, 238 p.

Об авторе:

Максимова Антонина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru

REFERENCES

1. Ivanov V. I. Rossiya, Anglia i Aziya [Russia, England, and Asia]. Ivanov V. I. *Rodnoe i Vselenskoe: stat'i 1914–1916, 1917* [The Native and the Universal: Articles from 1914–1916 and 1917]. Moscow: G. A. Leman i S. I. Sakharov Press, 1918, pp. 24–30.

2. Kaznina O. A. Russkaya emigratsiya v Anglii v pervoy treti XX veka [The Russian Emigration in England in the First Third of the 20th Century]. *Russkoe prisutstvie v Britanii* [The Russian Presence in Britain]. Comp. by N. V. Makarova, O. A. Morgunova (Petrunko); Scholarly advisor J. Kross. Moscow: Sovremennaya ekonomika i pravo, 2009, pp. 23–36.

3. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co, 1955. 502 p.

4. Garafola L. *Diaghilev's Ballets Russes*. Boston: Da Capo Press, 1998. 574 p.

5. Kabatchnik A. *Blood on the Stage, 1925–1950: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection, an Annotated Repertoire*. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010. 849 p.

6. Mullen J. *The Show Must Go On! Popular Song in Britain During the First World War*. London; New York: Routledge, 2016. 249 p.

7. Mullen J. *Victorian Respectability «Anti-Social Behaviour» and the Music Hall. Anti-Social Behaviour in Britain: Victorian and Contemporary Perspectives*. Ed. by S. Pickard. London: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 251–262.

8. Shackelton E. An Invigorating New Ballet. *The Queen*. 1925. No. 18, p. 4.

9. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010. XX, 858 p.

10. *The Music Profession in Britain, 1780–1920: New Perspectives on Status and Identity*. Ed. by R. Golding. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2018. 230 p.

11. Top Tin Pan Alley composer/songwriter: Vernon Duke. *Songwriters Hall of Fame*. URL: https://www.songhall.org/profile/Vernon_Duke (11.05.2020).

12. Tunbridge L. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2018. VII, 238 p.

About the author:

Antonina S. Maksimova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music of History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9584-414X**, x-tonik@mail.ru