

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-187-205

EDN VQBISD

УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

А. Г. Колесников

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,

Москва, Россия

ORCID 0000-0002-5519-2850

# Музыкальное посвящение Франца Легара австрийским военнопленным в России. 1915–1917 годы

## АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает историю возникновения вокального сочинения Франца Легара «Сибирская ночь» ("Sibirsche Nacht", 1915), примыкающего к циклу "Lieder" и посвященного теме Первой мировой войны. Высказывается предположение, что написанная по заказу песня явилась музыкальным посланием австрийским военнопленным в Сибири. В статье анализируется стиль, образное содержание «Сибирской ночи», а также редкий в композиторской практике возврат к сочинению через два года и его редакция с новым текстом «Возьми меня с собой, осень» ("Nimm mich mit, o Herbst"). Анализируются причины и социально-исторический контекст этого шага. Выдвигается гипотеза, что обе песни, разделенные двумя годами, составили воображаемый диалог героя и героини, связанных духовным родством, но разлученных обстоятельствами эпохальной катастрофы. Именно поэтому обе рассмотренные песни отражают часть актуальной фоносферы европейской и русской культуры XX века. Также в статье подробно развернута тема музыкального творчества в сибирских лагерях военнопленных, организации там музыкальных коллективов и театральных представлений, включающих в программу произведения Штрауса, Легара, Кальмана и др. В научный оборот вводятся новые работы и факты о Легаре, документальные свидетельства о событиях периода 1915–1920 годов, когда композитор пересмотрел свой взгляд на вневременной миф «веселой Вены».

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Франц Легар, Первая мировая война, военнопленные, Сибирь, жанр Lieder, драматургия, композиции, лагерный театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-187-205

EDN VQBISD

УДК [784:78.071.1](436)"1914/1918"

Alexander G. Kolesnikov  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5519-2850

## The Music Dedication of Franz Lehár to the Austrian War Prisoners in Russia. 1915–1917

### ABSTRACT

The article reveals the history of Franz Lehár's vocal composition *Siberian Night* (1915), adjacent to the *Lider cycle* and dedicated to the the First World War. The author supposes that the song written on request was a music message to the Austrian war prisoners in Siberia. The article analyzes the style, figurative content of *Siberian Night*, as well as a composer's return to this material after some time, which is quite rare in music history. The song was edited and supplied with a new text *Take me with you, autumn*. The reasons and the socio-historical context of this act are analyzed. The hypothesis is put forward that both songs, separated by two years, formed an imaginary dialogue between the hero and the heroine, connected by spiritual kinship, but separated within the circumstances of an epochal catastrophe. That is why both songs are considered as a reflection of the actual phonosphere of the European and Russian culture of the XXth century. The article also details the theme of music art in the Siberian war prisoner's camps, the appearance of music groups and theatre performances there, which included the repertoire of Strauss, Lehár, Kalman, etc. New works and facts about Lehár are introduced into the scientific use, as well as the documentary evidence of the events of 1915–1920th, when the composer changed his opinion about the timeless myth of the "merry Vienna".

### KEYWORDS

Franz Lehár, World War the First, prisoners of war, Siberia, genre Lied, drama, compositions, war camp theatre.

Песня «Сибирская ночь» (“Sibirsche Nacht”) классика неовенской оперетты Франца Легара (1870–1948) привлекает особое внимание в связи с начавшимся в последнее двадцатилетие всесторонним осмыслением камерного вокального и инструментального наследия венгерского композитора. Изданы четыре нотные тетради [1], сделаны студийные записи<sup>1</sup>, появляются содержательные научные работы [2]. «Сибирская ночь» примыкает к кругу сочинений, написанных в Первую мировую войну и отражающих изменившийся взгляд композитора на вневременной миф «веселой Вены». О появлении в его образном мышлении неких переломных сдвигов мы говорили в своей предыдущей статье [3].

Сибирская тематика и образность не были новыми для композитора. Его ранняя опера «Кукушка» (1896, Лейпциг) написана по знаменитому в свое время роману американского этнографа и инженера-ученого Джорджа Кеннана «Сквозь Сибирь» (1887). Ее основное содержание — трагические судьбы каторжников — воплощалось молодым Легаром в искреннем, порой надрывном многоактном сочинении с впечатляющим оркестровым мастерством, с ним он родился. То была проба пера дебютанта, многое подсказавшая ему в области оперной формы и сценической выразительности, в особенностях вокального высказывания на темы предельно драматические, пограничные: каторга — любовь — побег — гибель в бескрайней снежной степи [4, с. 64–80]. Спустя почти два десятилетия Легар — уже общеевропейская знаменитость — возвращается к теме, оказавшейся актуальной на фоне событий мировой истории.

«Сибирская ночь» появилась в 1915 году первоначально по заказу Государственной комиссии по вопросам военнопленных и гражданских интернированных лиц «Сибирская помощь» (*Sibirienhilfe Staatskommission für Kriegsgefangenen- und Zivilinternierten-Angelegenheiten*). Комиссия начала работать в Вене предположительно в конце 1914 года, когда объединенные армии Австрии и Германии потерпели первые крупные поражения на Юго-Восточном фронте. Это стало шокирующей сенсацией в странах блока, подорвавшей до основания доверие к идеологии «Победной поездки к миру». Действительно, Первая мировая война начиналась с ликования улиц и грома оркестров — наконец-то нация обретет самое себя в горниле сражений и покажет славянским варварам их место в современной цивилизации.

К сентябрю 1914 года русская армия, заняв почти всю восточную Галицию и Буковину, показала европейской цивилизации ее новые государственные границы. В Галиции у австрийцев 250 тыс. убитых и раненых, 100 тыс. взяты в плен, восемнадцатидневное отступление и потеря больших территорий восточных провинций империи. После многомесячной осады в марте 1915 года сдача австрийская крепость Перемышль — еще 140 тыс. из австрийской группировки отправились в глубь России, в Сибирь. Счет потерям открыт и разрастается.

<sup>1</sup> *Franz Lehár: Symphonic Works. Robert Gambill (tenor) and the Radio-Philharmonie Hannover des NDR conducted by Klaus Peter Seibel. CPO 999 423–2. 1997; Franz Lehar: Fieber für Tenor @ großes Orchester. Christine Rice, Stuart Skelton, BBC Symphony Orchestra, Edward Gardner / Chandos, DDD, 2020 / Bestellnummer: 10378638 / 2021.*

Брусиловский прорыв летом 1916 года привел к сокрушительному поражению Австро-Венгрии и Германии — сотням тысяч жертв и пленных [5, с. 96].

Мы не можем давать сводки по всем фронтам, цифры в разных источниках разнятся, но сходятся в одном — число пленных уже к середине войны приближалось к полутора миллионам. И это стало помимо оперативной военно-стратегической задачи еще и внутренней социальной проблемой для стран — участниц конфликта. Что означает эта цифра в практическом плане? Более миллиона людей надо передислоцировать за тысячи километров, определить в спешно построенные лагеря пленных, обеспечить фильтрацию по национальному признаку (славяне отдельно) и ранжирование (офицерский и рядовой составы), поставить на довольствие, установить надзор, дать работу, поддерживать социальное обустройство и медицинский минимум (эпидемии тифа, холеры, туберкулеза, цинги никто не отменял) [6]. После этого погрузиться в нескончаемые вязкие переговоры при посредстве нейтральных стран об исполнении положений международных конвенций, организовать гуманитарные миссии, наладить денежное обращение (конвертации национальных валют), почтовое сообщение (которое при этом цензурировать) и т. д. Многозадачная сфера требовала постоянного государственного регулирования и развития общественной инициативы. На этом направлении во всех странах возникает активность. «С начала Первой мировой войны тысячи частных комитетов и местных организаций направили свои инициативы — еду, одежду, предметы гигиены — в международный комитет Красного Креста, который перераспределял их для последующей отправки в лагеря интернированных через нейтральные страны» [7, с. 115].

В Вене также организуется работа с военнопленными, и творческий цех в нее включается. Вышеупомянутая государственная комиссия «Сибирская помощь» стала заказчиком и издателем песни Легара. Они оперативно выпускали сочинения в несколько страниц в своем «Вестнике» — ноты с текстом предназначались для быстрой продажи и получения средств, направляемых на уставные цели организации. Так и появилась музыка «Сибирской ночи» на слова некоего Эдуарда Майера-Хальма.

Повествование ведет мужской голос, обозревая печальную картину перед собой и впадая в глубокое уныние: «... догорает костер, и в убогой лачуге просыпается один из нашего отряда с мыслями, убегающими сквозь бескрайнюю ночь — туда, где давно стихли радостные песни, звучавшие из года в год. Ясно встают перед нами и кружатся, как в хороводе, дорогие картины Родины. Пестрые призраки мелькнут и исчезнут. Неужели наши мучения никогда не прекратятся, неужели никто не поймет нас? Как одиноки мы и сломлены. Наш взгляд обращен к Родине. Когда же, когда мелькнет хоть проблеск надежды? Слышите звон колоколов, похожий на привет с Родины? Тоска острым клинком вонзается в нас...» (здесь и далее — подстрочный перевод, максимально близкий к авторскому тексту. — А. К.).

Экзистенциальное содержание выражено простым стилем (гомофонно-гармонический склад), напроочь исключены патриотический пафос и мело-

драматическая надрывность, а также военный контекст. На фоне продолжающейся бойни, в которую уже втянуты более десятка государств, песня выглядит, наоборот, антивоенной. Композитор не обслуживает патриотическую повестку, скорее игнорирует и пишет исключительно в лирическом ключе. И уход от политического дискурса в сферу индивидуального, почти интимного чувствования рождает предельный драматизм.

Монологический характер песни подчеркнут ее сквозной одночастной формой, она здесь и нарратив, и психологическое состояние; она же обеспечивает непрерывность течения главной мысли, устремленной к недостижимой перспективе — идеальному образу Родины. Меланхолическое вступление (4 такта) в дальнейшем проводится четырежды как инструментальный фрагмент, постепенно меняясь в характере изложения и приобретая все более драматическую окраску (*legato* уступает место *tenuto* и активной акцентуации). Вступление становится лейтмотивом сочинения, которое автор не отдает вокалисту, а оставляет за собой, это его голос, его постоянное сопровождение роковых событий и их участников. Все закономерно — немецкие романтики XIX века привязаны к стиху, в нем растворяются, ищут его мелодический эквивалент. Композиторы XX века взволнованы не стихом, а реальностью и ищут эквивалент собственных душевных реакций на нее. Только в пятом, последнем проведении, перед финалом лейтмотив «Сибирской ночи» озвучен короткой вопросительной фразой: “Hört ihr Glockenklang, wie Grüße aus dem Heimatland?” («Слышите звон колоколов, похожий на привет с Родины?»).

Воспоминания об утраченном райском Отечестве неконтролируемо врываются в монолог героя, в средний его раздел, и на короткое время переключают основную минорную тональность *e-moll* в мажорную *C-dur*, словно пытаясь высветлить грусть. Но границы перехода не явны, скрыты и кажутся не столь контрастны на слух. У Легара часто встречается оминоренный мажор. Это как раз тот случай. Тщета надежд выявляется неявным гармоническим сопоставлением и погружением в печальную реальность. В финале песни лейтмотив коротко возвращается на авторской ремарке *ersterbend* — «умирает». То есть это песня конца, и независимо от трактовки вокалистом должна иметь именно роковой исход.

Образная сфера «Сибирской ночи» перекликается, как мы говорили, с ранней оперой «Кукушка», но и превосходит еще одно легаровское сочинение на русский сюжет — музыкальную драму «Царевич» (1927, Берлин). Она начинается с мелодического шедевра — «Волжской песни» (“Volgalied”). Хор заявляет (№ 1), а за ним солист — Царевич Алексей — развивает тему вахтенного солдата, стоящего на карауле в ночной степи (№ 6). Звонящее одиночество (“Allein, wider allein” — «Один, опять один») сродни сибирской песне и содержит в кульминации обращение к Богу: «Ты, там наверху, забыл обо мне? Мое сердце в тоске. У тебя много ангелов — пошли мне хотя бы одного...». Та же надежда на приход чуда, надрывное, тихое оплакивание (*ppp*), которому эхом отвечает далекий хор. Концентрация трагизма, достигаемая Легаром в «Волжской песне», думается, результат постепенного его

накопления, идущего от «Кукушки» через «Сибирскую ночь». Последняя, в отличие от оперы, насквозь придуманной и изначально замысленной для театра, отражает опыт реальной войны, испытанный композитором в поездках на фронт и госпитальных палатах для терминальных пациентов. Это уже не театр, но жестокий напор жизненных событий, лично его поразивших. Ночами он просиживал у постели брата Антона, офицера генерального штаба, раненого (как раз на Востоке), которому грозила неминуемая ампутация левой ноги. Общался со всеми, кто там находился, помогая более всего своим настроением на благополучный исход, — что еще он мог? Из воспоминаний Антона: «Дни и ночи он был у моей больничной койки, мерил мне температуру, готовил мне еду каждый час, был постоянно рядом со мной, и все вокруг меня обретало волю к жизни. Я выжил и должен был жить» [8, с. 171].

Биографы охотно описывали личное обаяние Легара-старшего как духовно-подъемный ресурс. Подобные послы встречаются в литературе в связи с его опереттами — так много в них лирической теплоты, участия, своеобразной психотерапии, работающей на особой лирической частоте, не бьющей агрессивным приемом, но окутывающей и завораживающей. В ситуации трагического перелома 1914–1918 годов врачующие свойства музыкального мышления прослушиваются в авторском сочувствии своим воображаемым героям и сопереживании реальным людям, втянутым сознательно или по приказу в адскую воронку современной истории. Сводки с передовой были доступны и могли быть трезво осмыслены профессиональным военным Антоном Легаром и бывшим военным капельмейстером Легаром-старшим. Картина на Восточном фронте (Галиция и Буковина) и Юго-Западном (Карпаты) ясно просматривалась примерно до Львова и Киева, туда направляли потоки пленных австрийцев. «Эвакуация заключенных из галицкого гарнизонного городка в Киев в конечном итоге привела к перегрузке железнодорожного сообщения Броды — Киев <...> По российским данным, с начала войны по 27 июня 1915 года через Киев прошли 476856 человек и 8546 офицеров» [9, с. 52].

Дальше связь с ними обрывалась на долгие годы. Они пропадали из виду, поскольку двигались в глубину России: Киев — Курск — Воронеж — Тамбов — Самара — Челябинск — Омск — Барнаул — Иркутск — Красноярск — Чита — Канск. Перемышль был взят русскими войсками 15 марта — в Омск австрийцы прибыли 23 мая. В общей сложности переезд в Сибирь занимал три месяца. Был вариант отправки по Северному морскому пути. Шествие австрийских военнопленных по Петрограду 22 мая 1916 года запечатлено в кинодокументе: они идут по Суворовскому и Невскому проспектам, мимо дома акционерного общества «Зингер», выходят на Калашниковскую пристань, Воскресенскую набережную у Шлиссельбургского пароходства и грузятся на судно<sup>2</sup>.

Переписка пленных с Родиной наладилась примерно через год. Ежедневно в Австрии подвергалось цензуре 20–22 тыс. входящих-исходящих писем и открыток. А на пике процесса в ноябре 1916 года — 455 тыс.

<sup>2</sup> Австрийские военнопленные в Петрограде, 22 мая 1916. Фото 20–26. URL: <http://bitus.livejournal.com/4682302.html?view=85490494> (дата обращения: 05.07.2024).

оправлений ежедневно! В это трудно поверить, но есть свидетельства [10, с. 381 – 382]. Над этим потоком работал штат из 1100 (по другим данным, 1500) сотрудников, разбитых по языковым группам: немецкий, русский, итальянский, чешский, польский, словацкий, украинский, сербский, хорватский, румынский, венгерский, французский, английский, шведский, иврит, идиш, испанский, литовский, эстонский, персидский, болгарский, греческий, албанский, арабский, турецкий, татарский, финский, черкесский, японский и китайский [9, с. 86].

Согласно имеющейся статистике, во время Первой мировой войны только в Австрийской империи было выпущено и отправлено более 655 млн официальных полевых открыток [11, с. 26]. В них и через них транслировался собирательный образ Сибири. Он не противоречил издавна бытовавшему в европейской литературе, наоборот, вполне устоялся в общественном сознании. И в Вене, с расстояния в тысячи километров виделся по-прежнему пугающе символическим. Рядом с ним любые литературно-музыкальные и публицистические сочинения в жанре оперативных откликов на текущие события выглядели художественной фантазией. Хотя их общая эсхатологическая направленность и ощущение катастрофы вполне адекватны и отвечали правде момента. Подлинная же Сибирь, будучи записанной в дневниках пленных и редких посланиях (подцензурных, как мы сказали), откроется на обозрение только после войны. Свидетельства вернувшихся будут опубликованы в 1920-е годы, их письма бережно архивируются и войдут в источниковедческую научную базу. В том числе по ним мы судим сегодня о реалиях крутого поворота европейской истории.

Данное положение убедительно иллюстрирует книга Эдвина Двингера «Армия за колючей проволокой. Дневник немецкого военнопленного в России. 1915 – 1918» (1929). Сложный, противоречивый автор, у него были и более ранние работы о России. Но в этой книге разящая документальная правда охватывает разные области быта и духа военнопленных, отброшенных на край земли, но сохраняющих в себе голос Родины. К таким обращался со своим посланием Франц Легар в те годы. Вот дневниковые зарисовки из 1915 – 1918 годов.

Сцена в госпитале: «Я вздрагиваю. Меня по ушам бьет музыка — это губная гармоника. Тот мужчина с бородой лесника дует, выпятив щеки, и ясно видно, как обеими ногами, отнятыми по колено, он отбивает такт. Обе культуры движутся в бойком ритме под тонким одеялом, и его бледные щеки упорно выдувают песню тирольских лесорубов» [12, с. 43 – 44].

«... Тиролец на старинный лад принимается играть песню дровосеков» [12, с. 50].

В вагоне пленные поют: «Шлю поклон тебе, далекая, / Бесценная родина, поклон тебе!» [12, с. 91].

«С соседних нар молодой венец беспрерывно кричит: “Мама, мама, теперь это конец...”» [12, с. 140].

«Сегодня утром с ума сошли двое австрийцев. Один от жажды, другой от ужаса. Они, завывая, ползают на четвереньках между трупами и играют

с крысами, словно с маленькими собачками. Вчера свихнулся один немецкий пехотинец. <...> Как здорово, что у нас есть Артист! Теперь я знаю, отчего у меня родилось стихотворение. Это последнее слово, которое я обязан сказать за всех нашей родине! Германия, Германия, о тебе наша последняя мысль... Ради тебя наши страдания, за тебя мы умираем» [12, с. 148].

«С берега Байкала доносится пение. Поют четыре девушки и двое парней, почти еще дети, они протяжно выводят песню ссыльных, которая улетает в море. Это песня “каторжников”, одна из тех страстно-печальных песен, которые существуют у этого народа, потому что он, как никто иной, был закабален многие столетия» [12, с. 185].

«... Смотрите, вон идет обер-лейтенант Штолле <...> Он гениальный пианист, но, поскольку нет рояля, не может играть. Но три года без упражнений означали бы конец его искусству. И недавно из ящичной дранки он сделал подобие клавиатуры. С тех пор ежедневно по шесть-восемь часов играет на этом ящике. Если за ним понаблюдать, то заметишь, как в некоторых местах лицо его чудесно преображается. Он слышит каждый звук, утверждает он, уже давно не воспринимает своей глухоты...» [12, с. 230].

«У короткой стены расположился цыганский оркестр венгров. В большинстве у них скрипки из досок, но играют они на них, как и дома, со всхлипами и пританцовывая. <...> Праздник дикий. Цыгане играют, как дюжина чертей. Шнапс крепкий и пахучий. Чардаш танцуют все венгерские офицеры» [12, с. 238].

Важное свидетельство из 1918 года: кружок офицеров воспламенен организацией театральных представлений; переделали барак в театр, нашлись певцы, режиссеры, актеры, театральные художники; месяц лихорадочно работали, создавали костюмы из старой формы, простыней и мешковины; занавес — из склеенных газет; женские роли — как в шекспировском театре! — отданы молодым более женственным лейтенантам и фенрихам (прапорщикам). И вот:

«Премьера стала праздником. В сопровождении нашего офицерского оркестра, инструменты которого большей частью достали Белокуроый Ангел и роскошная германская сестра милосердия, фрейлейн фон Вальслебен, под руководством венского капельмейстера, коротышки лейтенанта Холлпша был дан водевиль. Исполнителей вызывали бесчисленное количество раз. За примадонну, выглядевшую весьма пикантно в женском платье, разгорелась нешуточная борьба.

— Она получила несчетное количество предложений и была отправлена под военным конвоем! — докладывает Виндт из Афин-на-Шпрее.

Наш режиссер, воодушевленный успехом, собирается поставить известную оперетту. Лейтенант Блау, маленький гений, может записать партитуры по памяти» [12, с. 273–274].

То, что это могло быть правдой, подтверждают другие факты и источники. Уже в июле 1915 года через нейтральную Данию начались инспекции сибирских лагерей Красным Крестом. Благодаря финансовой поддержке там были созданы библиотеки, оркестры, театры и другие культурные учреждения. Особенную активность проявила Американская христианская ассоциация моло-



дых людей (УМСА), превращавшая бараки в церкви, школы и театральные помещения, создававшая клубы для солдат, библиотеки и читальные залы; раздававшая большое количество спортивных принадлежностей и музыкальных инструментов [10, с. 410]. Это позволило в каждом лагере собрать свой оркестр! И уже на его базе развивать музыкальную жизнь — играть на богослужениях и похоронах, организовать певческие клубы и хоры по национальному признаку. Роль музыки и статус музыканта-заключенного возрастал. В Никольск-Уссурийске, как и в других местах, русские офицеры приказали перевести капелланов-военнопленных в отдельные бараки. Только в Канске было восемь квартетов. В Омске, в доме купцов братьев Нольте, при мастерской, где трудились 80 пленных австрийцев, был собран оркестр<sup>3</sup>.

Активная концертная работа военнопленных в Омске, интегрированная в культурную жизнь города, подробно освещена М. А. Белокрысом, отмечавшим: «Анализ репертуара ансамбля выпускников Пражской консерватории показывает, что они действительно играли немало серьезной музыки. В основном это были сочинения виднейших зарубежных композиторов XVIII–XIX вв.: Баха, Верди, Гуно, Шумана, Грига, Мошковского, Штрауса, Легара, а также малоизвестных авторов XX в.» [13, с. 24]. Легар — выпускник как раз Пражской консерватории, какое совпадение! Об огромной популярности и прибыльности струнного и духового омских оркестров в 1915 году пишет М. Ю. Кунгурова, их выручка исчислялась тысячами, коллективы проработали до 1917 года, пока не были закрыты как конкуренты [14, с. 86–87].

Содержательная работа Е. С. Царевой дает панораму деятельности музыкальных коллективов в Тобольске, Красноярске, Омске, Верхнеудинске, Чите, Хабаровске; автор указывает также на развитие музыкального обучения — объявления о частных уроках размещались в местных газетах. А приведенные ею воспоминания дирижера А. П. Иванова-Радкевича хранят яркие эмоциональные впечатления юности: «Вызывало восхищение известие о том, что в городке военнопленных состоится концерт симфонического оркестра, и в назначенный день мы, несколько гимназистов, отправились в городок... Когда прошли версты 2–3 по заснеженной степи, обжигаемые сухим морозным ветром, то унылые неприглядные одноэтажные бараки за забором, увенчанные колючей проволокой и сторожевыми вышками, показались нам желанным и долгожданным приютом...» [15, с. 81].

На концерте в Березовке при звуках вальса Штрауса зрители плакали.

Администрация лагеря при военном городке в Красноярске запрашивала сумму в 800 рублей у городского коменданта для организации оркестра; считалось, это отвлечет заключенных от мыслей о побеге и компенсирует их психическую нагрузку.

При этом есть противоречивые сведения о реакции лагерной администрации на музыкальные инициативы. Начальник штаба Иркутского военного округа рекомендовал не поддерживать оркестр из военнопленных и направить деньги на иные полезные дела.

<sup>3</sup> Вестник Омского городского общественного управления. 1915. № 6/7. С. 42.

Уже существующие коллективы он приказал ликвидировать, а для предотвращения побега считал достаточным пользоваться книгами и библиотеками. В Красноярске также строжайше запрещались музыкальные лекции; больше года ходатайствовали, чтобы их вернуть в обиход [10, s. 192, 200].

Однако ж как возможно движение от простого, досугового музицирования — к театру! Как он прорастает в местах, где ничего не может прорасти и выжить? Эти риторические вопросы лишь подчеркивают, как мало мы порой знаем о том, «из какого сора...» возникают творческие импульсы и преобразуются в реальные музыкальные коллективы высокого уровня. В ситуации полной потери себя, своего «я», своих прав, навыков, полной безысходности, одиночества — потери Родины — как бы *происходит новая инициация человека через мысль о музыке и театре*. Не убитые и пробуждающиеся творческие силы помогают преодолеть тотальный кризис личности.

Главный источник наших знаний о театре австрийских военнопленных в Сибири — монография Германа Пёрцгенса «Театр без женщины. Сценическая жизнь военнопленных Германии. 1914–1920» (1933, Кенигсберг). Часто цитируемая, она одна из первых в европейском театроведении открывает в подробностях процесс *очеловечивания через театральную игру*. В ней реализуется вековая универсалия рождения театра из подручных средств и вопреки любым враждебным обстоятельствам. Автор при этом описывает и реальный механизм организации спектакля. Во-первых, он инициирован в офицерской среде с ее значительно более развитым художественным кругозором и творческим опытом. Они проживали в условиях лучших, чем рядовой состав, не были привлечены к общим работам, могли только по желанию и за небольшую плату участвовать в лагерном производстве. (Хвала Гаагским конвенциям 1899 и 1907 годов о законах и обычаях войны.)

Пёрцгенс называет офицерский лагерь самой плодородной почвой для активной театральной жизни<sup>4</sup>. Он приводит общую цифру для всего сибирского региона — 48 немецкоязычных театров — и указывает на них как на средство «против надвигающегося призрака психического истощения»: «Невозможно представить себе лучшую аудиторию для театра, чем эта публика, объединенная одинаковыми страданиями <...> для лагерной жизни театр — это путь к радостным общинным впечатлениям, это отправная точка для новых интересов, общения, воспоминаний»<sup>5</sup>. Разумеется, все творческие коллективы были временными и просуществовали от года (а то и менее) до четырех лет (Скобелевский и Красноярский). Спектакль готовили примерно шесть недель. Тексты ролей воспроизводились по памяти, реквизит и костюмы — из подбора, а бывало, от русского командования и русских семей. Представления собирали окрестную публику, следовательно, кассовые сборы росли. Один из первых — театр в Березовке — начал давать спектакли в 1914 году, подпитываясь энтузиазмом русских, которые доставляли мешки, дрова и все требуемое для представления

пьес, написанных самими заключенными: «Возвращение Кулика из Сибири» и «Рождество в Сибири». С развитием инициативы театр получал иногда возможность играть не в бараке, а в русском гарнизонном театре на 700 мест.

<sup>4</sup> Цит. по: [10, s. 194].

<sup>5</sup> Там же.

Репертуар складывался поначалу из простых концертных номеров, затем переходили к водевилям и далее замахивались на многоактные сочинения. В красноярском драматическом репертуаре упоминаются «Нахлебник» И. С. Тургенева, Пролог к «Фаусту» И. В. Гёте, «Коварство и любовь» и «Лагерь Валленштейна» Ф. Шиллера, «Минна фон Барнхельм» Г. Э. Лессинга. Но лидерами репертуара, конечно, были музыкальная комедия и оперетта: «Польская кровь» Оскара Недбала (15 спектаклей), «Принцесса долларов» Лео Фаля (24 спектакля), зингшпиль «На прекрасном голубом Дунае» с музыкой Йоганна Штрауса (30 спектаклей), а также «Летучая мышь» — самая успешная постановка, выдержавшая 38 представлений [10, s. 196].

Сохранился парадоксальный штрих из быта военнопленных: театральные успехи и энтузиазм кого-то из самих заключенных пугали; они предположили, что на воле, на далекой Родине подумают, что они в Сибири радуются жизни и отдаются творчеству, а не страдают за императора. Слишком диссонансно выглядели театральные забавы в трагическом контексте реального плена, мрачного барака, беспросветного существования на чужбине. Нравственные основания таких настроений будто услышаны через тысячи километров и остро прочувствованы Легаром в Вене — он почти прекращает театральную деятельность. В 1915 году пишет помимо военных песен, составивших цикл «Из железного времени», странную музыкальную вещь — «Звездочет», про отрешенного от жизни астронома, не замечающего, как бойко вокруг маневрируют охотницы за его состоянием. Михаил Кузмин, когда «Звездочет» пошел в 1921 году в Петрограде, назвал музыку интимной и как бы домашней<sup>6</sup>.

Единственное за три года сочинение кассового композитора для сцены, конечно, тут же подхватили — в Вене (две постановки в один год в разных театрах), Берлине, Будапеште, Нью-Йорке. Имя работало безотказно. Но сам он словно молчал. Ездил с концертами по военным частям (бывало, по три в день), писал марши, боевые песни; оркестровал трагическую «Лихорадку» (“Fiber”), предсмертный монолог кадета в госпитале, и продирижировал ею на премьере в Венской академии художеств 10 марта 1917 года. На одном из концертов в госпитале, в Лиле (Франция), артисты пели его «Песню всадника» (“Trutzlied”), подхваченную уже повсеместно.

Хронограф Легара трех военных лет монотонен и предопределен вынужденными обстоятельствами. Но вокруг самого Легара театральная жизнь ни в коем случае не угасла. У Кальмана в Вене выходят «Княгиня чардаша» («Сильва») и «Фея карнавала» (1915, 1917 годы соответственно). В Берлине «Фея» прошла более 600 раз. «Сильва» идет ежедневно, захватывая все новые территории, артисты уже изнурены. 500-е представление «Вокруг любви» Оскара Штрауса в Вене.

Дадим коротко параллельную статистику и некоторые факты, зеркально отражающие ситуацию с военнопленными с обеих сторон:

«К 1917 г. в России насчитывалось более 400 лагерей военнопленных, в том числе в Иркутском военном

<sup>6</sup> Кузмин М. «Звездочет»: [Музыкальная комедия] // Жизнь искусства. 1921. 22 нояб. № 818. С. 1.

округе — 30, в Омском — 28. На 1 января 1918 г. числилось 210003 человека в Омском военном округе, 140957 человек — в Иркутском военном округе» [16, с. 109].

А в это время: под Комарно (Словакия, родной город Легара) развернут концентрационный лагерь для гражданских русских лиц, проживавших в границах империи.

«Количество русских военнопленных резко выросло в период Великого отступления апреля-сентября 1915 года. Если за первые девять месяцев войны русская Действующая армия, по данным генерала Головина, потеряла 764000 пленных, то за следующие шесть месяцев — 976 000. Главная причина — кризис вооружения, позволявший австро-германцам в боях разменивать металл своих боеприпасов на кровь русских солдат и офицеров» [17, с. 43–44].

«Мест в тюрьмах не хватало (к 28 августа 1914 г. только во Львове оказалось около 2000 узников), и тогда австро-венгерские власти создали первые в Европе концентрационные лагеря Талергоф в Штирии, Терезин в Северной Чехии и другие. Эти концлагеря были предвестниками нацистских концлагерей Дахау, Освенцима, Трешлинка. Среди австрийских концлагерей Талергоф, по свидетельству узника Талергофа и Терезина В. Ваврика, “был лютейший застенок из всех австрийских тюрем в Габсбургской империи”» [18, с. 71].

Подробный разбор темы с ужасающими подробностями пребывания русских военнопленных в первых концлагерях в Европе дан М. В. Оськиным [17]. Отношение же русских к иностранным пленным повсеместно отмечается как сочувственное или доброжелательное. Они активно интегрировались в гражданскую жизнь, производство, сельское хозяйство, культуру и искусство.

К 1917 году моральное истощение австрийской нации было столь высоким, что произошел кардинальный поворот в идеологии и риторике — в еще недавно воинственной державе открыто заговорили о мире! Карл I, взошедший на престол после смерти Франца-Иосифа 22 ноября 1916 года, адресовал мирную ноту странам Антанты. Министр иностранных дел граф Чернин в марте 1917 года официально заявил о созыве мирной конференции для всех воюющих государств, то есть фактически признавал дальнейшую неготовность Австро-Венгрии продолжать сражаться. Знаменитый призыв Берты Зуттнер сложить оружие становился самым актуальным слоганом времени.

Но логика большой войны в том, что ее нельзя остановить в одночасье. Запущенный механизм должен «сработать», топливо войны должно быть выработано — отвод войск, раздел территорий, утверждение новых границ, создание и признание новых национально-территориальных образований, урегулирование имущественных и финансовых претензий (контрибуций) и, наконец, возврат военнопленных — все это предмет переговоров, а потом и длительной их реализации. Подписание мирного договора в Брест-Литовске состоялось в марте 1918 года, а реальное возвращение военнопленных растянулось до 1920 года.

На фоне отката от австрийской наступательной доктрины, терпевшей неудачу, в 1917 году и появляется новая версия легаровской «Сибирской ночи» под названием «Возьми меня с собой, осень» (“Nimm mich mit, o Herbst”). Музыка, вплоть до штрихов, прежняя, только на окончание добавлены пять остинатных тактов из трех нот (*fis – g – fis*), тематическое ядро все того же лейтмотива, то, что от него осталось. Реплика *ersterben* заменена на *kaum hörbar* — не «умирает», а «затухает», как бы теряет силу, растворяется в тишине. Концептуальный сдвиг обеспечен текстом Фрица Карпфена. Новый ракурс темы можно теперь прочувствовать и как «Поглоти меня, осень». Излюбленный ностальгический мотив немецкой музыкальной лирики проявлен в более отвлеченном плане. Слово «Родина» звучит однажды (в первом варианте — трижды), нет картин лагеря, изнуряющих ночных кошмаров. Есть другое — обобщенное выражение душевного состояния героя, его метафизической тоски:

«1. Когда вечер опускается на горы, я стою в одиночестве и наблюдаю, как осень мягко развеивает своими знаменами по земле, густые красные тона оттеняют их цвета в вечернем сумраке!

2. Огни все еще бесконечно блуждают по далеким просторам, разноцветные тени поднимаются ввысь, и струны чувств устремляются к первым звездам, стоящим в великолепном сиянии.

3. Но я одинок, я сломлен, мои чувства обращены к Родине. Туда, туда едет осень на своей серебряной колеснице! Возьми меня с собой, о осень, на берег моей тоски, возьми меня с собой, о осень, на берег моей тоски.

Совпадает почти дословно лишь первая строка последней строфы, об одиночестве и сломленности. Только в первом варианте поется от лица всех страждущих, во втором — от первого лица:

“Ah, **wir** sind so einsam, **wir** sind nahe dem Versagen” (1915).

“**Ich** aber bin einsam, **ich** bin nahe dem Versagen” (1917).

Единственная известная нам запись этой песни сделана сопрано Бригиттой Линдер, то есть передана женскому голосу<sup>7</sup>, что звучит очень убедительно — зеркальным отголоском первого, мужского варианта. Пара как бы обменивается посланиями сквозь тысячи километров по воображаемой лирической волне.

Нам не встречалось пока ни личных авторских объяснений, ни критических толкований столь редкой композиторской параллели — повторение через два года собственного сочинения на ту же заданную тему, но с измененным текстом другого автора. Причины могут быть вполне прозаичны: первый текст принадлежал заказчикам и их издательству и не мог быть опубликован другими. Венское же издательство Ludwig Krenn таким образом обходило острые углы авторского права (в Вене уже тогда оно было развито, и угодить в судебное разбирательство

<sup>7</sup> Franz Lehár — Brigitte Lindner · Christian Elsner · Cord Garben — Lieder Vol. 2. CPO — 999 349–2 [Classic Produktion Osnabrück]. 1998.

из-за его нарушения было проще простого). Это издательство — музыкальное и, соответственно, понимало песню как художественное сочинение, а не политическую акцию. Они, выпустившие вокальный цикл Легара «Из железного времени», продолжили военную тематику, которая, в свою очередь, претерпела изменения в общественном сознании.

Более живописен и совершенно свободен от политического дискурса текст Фрица Карпфена (1897–1952). Участник Первой мировой войны, он описал ее в своих статьях 1916 года, и это стало началом его писательской, искусствоведческой и издательской карьеры. Соавтора моложе 20-летнего Карпфена у Легара, кажется, не было. В целом их новая трактовка песни «Возьми меня с собой, осень» не становится менее значимой или менее масштабной — можно и так говорить о войне, минуя прямолинейность бравых хоровых песен и поручив тему одинокому голосу мировой скорби. Ни протеста, ни взрывных оборотов, довольно ровная динамика, полное отсутствие живых воспоминаний-зарисовок, они заменены сиюминутным внутренним переживанием момента бытия. В интонации песни отражен образный контраст: яркая, пылающая красками осенняя природа, расстилающая свои знамена по земле, серебряная колесница, которую не догнать, — и беспощадная тоска по ушедшему, несбыточному и по Родине.

Повторим, происхождение песни нам не совсем пока ясно, но зато ее контекст практически документально зафиксирован: по мере осознания проигрыша на Восточном фронте активно заявляли себя пацифистское и женское движения, невозможные еще два года назад, в начале милитаристского угара. Женская нота в разгар Первой мировой войны слышна в каждом письме на фронт или в Сибирь.

Параллельные дневники венской пары Эллы и Карла Хоффманов стали предметом кропотливой диссертации Стефана Тилснера [9] и открывают, помимо документалистики текущего момента, лирическую правду взаимных чувств, помогавших выживать — ему в лагере в Канске, ей — в голодной Вене. Переписка другой венской пары — Матильды и Отокара Ханцелей 1917–1918 годов — насчитывает 2000 писем, они писали ежедневно, боясь расторгнуть свою духовную связь и потерять друг друга навеки. В письмах словно протягивался прямой провод между фронтом и Родиной.

Беспартийный до конца жизни Легар не состоял, насколько мы знаем, ни в каких комитетах и ассоциациях (кроме авторских) и отвечал на запросы времени как чувствовал, не громогласно, вполне скромно. Только издательские усилия сберегли его военный цикл для будущего. Последний военный год отмечен еще одной негромкой театральной вещью Легара — опереттой «Там, где жаворонок поет» на венгерский сюжет; она практически одновременно поставлена в Будапеште (на венгерском языке) и Вене в начале 1918 года. Уже витавшая в воздухе жажда мира и скорейшего прекращения схватки прослушивалась в музыке, просветленной новой надеждой. В год «Жаворонка» произошли исторические события: перестала существовать Австро-Венгерская империя; Венгрия, а через год Австрия стали республиками. Версальский и Сен-Жерменский

мирные договоры положили конец войне. В России был снят бойкот австро-немецких авторов и Легар вновь зазвучал: «Звездочет», «Там, где жаворонок поет», «Голубая мазурка», «Танец стрекоз», «Фраскита». Легар возвращался к театральной работе — театры возвращались к Легару.

Тем же, кому было адресовано его послание в «Сибирской ночи» и «Возьми меня с собой осень», — военнопленным — еще предстояла долгая дорога домой. Репатриацией занимались специальные комиссии в Советской России и Австрии. Летом 1918 года 275 тыс. бывших военных, находившихся на территории Украины, самостоятельно перебрались на Родину, границы размыты и близки. Но около полумиллиона оставались в глубине России, охваченной боями Гражданской войны, — железнодорожный транспорт уже не работал. При этом Австрия до подписания мирного договора считалась враждебным государством, и ни один заключенный не мог вернуться домой, пока не будут освобождены все военнопленные со стороны держав Антанты. Таким образом, эвакуация заключенных из России растянулась до 1920 года. Это возмущало родственников, возлагавших ответственность на Государственную комиссию [9, с. 110–123]. Проблеск надежды, о которой пелось в «Сибирской ночи», мелькнул и погас.

Обе рассмотренные нами песни Франца Легара предстают в форме воображаемого диалога и отражают часть актуальной фоносферы европейской и русской культуры XX века. Известная концепция М. Е. Тараканова о фоносфере (как музыкально-звуковом проявлении ноосферы) в этом контексте находит свое красноречивое подтверждение — в рождении музыкального образа из роковых обстоятельств мировой истории. Музыкальная рефлексия в очень традиционной форме прямо восходит здесь к немецкой романтической музыкальной традиции камерной лирики *Lieder*. Причем сама традиция столкнулась как с беспрецедентным напором исторических событий XX века, так и с экспансией новых музыкальных форм. В их контексте выступает сибирская песня у Легара и остается при этом вполне состоятельной. Она раскрывается в мучительной интроспекции, вызванной опять-таки небывалой жестокостью современной темы: человечество на грани самоуничтожения, проигрывает первый — только первый! — эпизод кровавого эпоса и как бы легализует дальнейший доступ к грядущим катастрофам. Взаимодействие общества и природы (ноосфера, по В. И. Вернадскому) осложнено открывшимися отношениями внутри индивидуума, дополнено неизвестными проявлениями и гранями людского сообщества, способного как приветствовать массовое убийство, так и отшатнуться от плодов своей деятельности, пережив прозрение и очищение. Правда, лишь на какое-то время, а потом — повторить все сначала. Человечество, едва оправившись от одних потрясений, медленно, неслышно начинает заходить на новый виток своей истории.

Камерная лирика Легара — лишь эпизод в его насыщенной театральной жизнью творческой жизни. Но нам важны и косвенные доказательства его связанности с миром больших, трагических переживаний времени, тем более

неожиданных в контексте его основного жанра — венской оперетты. Ведь, обживаясь внутри него, постигая его базовые законы, композитор очень скоро их пересмотрел, переименовал жанр в неовенскую оперетту. В промежутке между двумя мировыми войнами он еще раз изменит настройки своего театра — интонации, отношение к героям, эстетику; он расширит круг тем и придет в позднем творчестве к музыкальной драме. Но на глубинном уровне он, безусловно, останется романтиком — забытья, не дать реальности возобладать, защитить человека хотя бы иллюзией, хотя бы надеждой. В этом весь он.

Применительно к такой фигуре, как Франц Легар, гипотезы плодотворны. История сибирской легаровской темы интересна, как мы стремились показать, феноменальной способностью музыки и театра проникать туда, куда и проникнуть-то по своей воле нельзя. И осветить самые темные стороны бытия романтической надеждой на спасение. Но в этой известной способности музыки и театра, составляющей предмет всеобщей гордости, есть обратная трагическая и даже трагикомическая сторона. В бараке для заключенных играют «Летучую мышь», а лавку с продуктами в лагере называют «Веселая вдова» [19, с. 143] — какая честь для Штрауса и Легара, как востребованы их ноты! Однако отчего бы этой музыке во всей ее моральной силе не продолжаться звучать там, где ей должно, — в театрах Берлина, Вены, Будапешта, Москвы и Петербурга? Но нет, ее сила не остановила катастрофу — даже в Австрии и Германии, где музыка властвует безраздельно и пропитывает все сферы жизни, вплоть до армии.

Высокая культура и музыка, увы, врачуют уже *в процессе самих катастроф*. В первые же недели войны под стук вагонных колес, мчавших в Сибирь, немцы запевают «Германия превыше всего», австрийцы — тирольские песни дровосеков, венгры — танцуют чардаш... И все плачут. Та самая музыка еще месяц назад не одарила благоразумием, не спасла никого накануне всеобщего краха. Еще и помогла краху реализоваться — марши строили ряды, национальные мелодии укрепляли дух и возносили национальную гордость.

А потом бараки в Омске, Красноярске, Канске, Ачинске преобразались в театр — так силен был зов памяти (или, как это сегодня называется, культурный код). Через несколько лет бараки опустеют, выжившие покинут их, сменив горе на радость. Но бараки пригодятся 20 лет спустя, когда человечество зайдет на новый виток развития и новые эшелоны пойдут в разных направлениях — одни на Восток, другие на Запад. И там и там музыка опять понадобится как средство забытья, в том числе музыка Штрауса и Легара. Какая горькая ирония применительно к их солнечным и сладостным гармониям.

Амбивалентность музыки — она служит разным целям, людям и замыслам. Ее можно использовать по разным поводам. Ею можно манипулировать. Она, в сущности, безответна, и весь вопрос в том, в чьи руки попадет, кто будет управлять ее энергетическим потенциалом. Но то другая тема.



1. *Lehár F. The Complete Art Songs of Franz Lehár. Edited by Andrew Lamb. In 4 vols. London: Glocken Verlag, 2002–2011.*
2. *Nielsen A. A Selective Study of the Art Songs of Franz Lehár: PhD Thesis. Greeley: University of Northern Colorado, 2018. — 180 p.*
3. Колесников А. Г. Вокальный цикл Франца Легара «Из железного времени» и грани австрийского патриотизма 1914–1918 годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 83–103. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103.
4. Колесников А. Г. Оперетты Франца Легара и он сам. М.: Театралис, 2013. — 424 с.
5. Керсновский А. А. История Русской Армии: в 4 т. Т. 4. М.: Голос, 1994. — 368 с.
6. Греков Н. В. Германские и австрийские пленные в Сибири (1914–1917) // Немцы. Россия. Сибирь / сост. и науч. ред. П. П. Вибе. Омск: ОГИК музей, 1997. С. 154–180.
7. Ростиславлева Н. В. Диверсификация гуманитарной помощи российским подданным в Германии в годы Первой мировой войны // Интернирование и депортации гражданского населения России и Германии в годы Первой мировой войны: политический, социальный и гуманитарный аспекты: Материалы международных круглых столов 17–18 октября 2019 г. и 26 ноября 2020 г. М.: РГГУ, 2020. С. 110–123.
8. *Grun B. Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár. London: W. H. Allen & Co, 1970. — 300 p.*
9. *Tilsner S. Parallele Erlebnisse eines k.u.k. Offiziers an der Ostfront und in russischer Kriegsgefangenschaft sowie seiner Frau in der Heimat im Ersten Weltkrieg: Magister der Philosophie Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2008. — 409 s. DOI 10.25365/thesis.394.*
10. *Wurzer G. Die Kriegsgefangenen der Mittelmächte in Rußland im Ersten Weltkrieg: PhD Thesis. Tübingen: Universität Tübingen, 2000. — 589 s.*
11. *Rebhan-Glück I. M. "Wenn wir nur glücklich wieder beisammen wären..." Der Krieg, der Frieden und die Liebe am Beispiel der Feld postkorrespondenz von Mathilde und Ottokar Hanzel (1917/18): Magister der Philosophie Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 2010. — 194 s. DOI 10.25365/thesis.8301.*
12. Двингер Э. Армия за колючей проволокой. Дневник немецкого военнопленного в России. 1915–1918 / пер. Е. Захарова. М.: Центрполиграф, 2004. — 350 с.
13. Белокрыс М. А. Военнопленные Первой мировой войны и музыкальная культура Омска // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. 2014. № 19. С. 22–29.
14. Кунгурова М. Ю. Вклад военнопленных в культурное развитие г. Омска в годы Первой мировой войны // Известия лаборатории древних технологий. 2014. № 2 (15). С. 86–89.
15. Царева Е. С. Военнопленные Первой мировой войны в музыкальной жизни Сибири // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1 (10). С. 78–88.
16. Гергилева А. И., Гергилев Д. Н. Чехословацкий корпус и военнопленные Первой мировой войны в период Гражданской войны на территории Сибири (1918–1920 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 390. С. 109–116.
17. Оськин М. В. Неизвестные трагедии Первой мировой. Пленные. Дезертиры. Беженцы. М.: Вече, 2011. — 432 с.
18. Суляк С. Талергоф и Терезин: забытый геноцид // Русин. 2008. № 3/4 (13/14). С. 69–75.
19. Павлова И. П., Ивлева Т. В. «Это люди, как и мы...»: Немцы и местное население в Енисейской губернии в годы Первой мировой войны — взаимное восприятие // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч. Ч. 1. 2013. № 12 (38). С. 141–144.

## REFERENCES

1. *Lehár F. The Complete Art Songs of Franz Lehár. Edited by Andrew Lamb. In 4 vols. London: Glocken Verlag, 2002–2011.*
2. *Nielsen A. A Selective Study of the Art Songs of Franz Lehár: PhD Thesis. Greeley: University of Northern Colorado, 2018. 180 p.*

3. Kolesnikov A. G. *Vokalnyj tsikl Franza Lehára "Iz zheleznogo vremeni" i grani avstrijskogo patriotizma 1914–1918 godov* [Franz Lehár's vocal cycle "Aus eiserner Zeit" and the Facets of Austrian Patriotism 1914–1918]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 83–103. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-2-83-103.
4. Kolesnikov A. G. *Operetti Franza Lehára I on sam* [Franz Lehár's Operettas and He Himself]. Moscow: Teatralis, 2013. 424 p.
5. Kersnovski A. A. *Istorija Russkoj armii v 4 t. T. 4* [The History of Russian Army in 4 vols. Vol. 4]. Moscow: Golos, 1994. 368 p.
6. Grekov N. V. *Germanskije i avstrijskie plennije v Sibiri (1914–1917)* [German and Austrian Prisoners in Siberia (1914–1917)]. In: *Nemtsi. Rossija. Sibir. Sbornik statej* [Germans. Russia. Siberia. Coll. of articles]. Comp. and scient. ed. by P. P. Vibe. Omsk: OGIK Museum, 1997, pp. 154–180.
7. Rostislavleva N. V. *Diversifikatsija humanitarnoj pomoshchi rossijskim poddannym v Germanii v gody Pervoj mirovoj vojny* [Diversification of the Humanitarian Assistance to the Russian Citizens in Germany in the Times of the First World War]. In: *Internirovanie i deportatsii grazhdanskogo naselenija Rossii i Germanii v gody Pervoj mirovoj vojny: politicheskij, sotsialnij i humanitarnij aspekti: Materiali mezhdunarodnih kruglih stolov 17–18 oktjabrja 2019 g. i 26 nojabrja 2020 g.* [Internment and Deportation of the Civilian Population of Russia and Germany During the First World War: Political, Social and Humanitarian Aspects: Materials of International Round Tables. October 17–18, 2019 and November 26, 2020]. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2020, pp. 110–123.
8. Grun B. *Gold and Silver. The life and times of Franz Lehár*. London: W. H. Allen & Co, 1970. 300 p.
9. Tilsner S. *Parallele Erlebnisse eines k.u.k. Offiziers an der Ostfront und in russischer Kriegsgefangenschaft sowie seiner Frau in der Heimat im Ersten Weltkrieg: Magister der Philosophie Diplomarbeit*. Wien: Universität Wien, 2008. 409 s. DOI 10.25365/thesis.394.
10. Wurzer G. *Die Kriegsgefangenen der Mittelmächte in Rußland im Ersten Weltkrieg: [PhD Thesis]*. Tübingen: Universität Tübingen, 2000. 589 s.
11. Rebhan-Glück I. M. "Wenn wir nur glücklich wieder beisammen wären..." *Der Krieg, der Frieden und die Liebe am Beispiel der Feld postkorrespondenz von Mathilde und Ottokar Hanzel (1917/18): Magister der Philosophie Diplomarbeit*. Wien: Universität Wien, 2010. 194 s. DOI 10.25365/thesis.8301.
12. Dwinger E. E. *Armia za koliucej provolokoj. Dnevnik nemetskogo voennoplennogo v Rossii. 1915–1918* [The Army Behind the Barbed Wire. The Diary of the German Prisoner in Russia. 1915–1918]. Transl. by E. Zakharova. Moscow: Tsentrpoligraf, 2004. 350 p.
13. Belokris M. A. *Voennoplennye Pervoj mirovoj vojny i musikalnaja kultura Omska* [The Prisoners of the First World War and the Music Culture of the City of Omsk]. *Izvestia Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzeja* [News of the Omsk State History and Local Lore Museum]. 2014, no. 19, pp. 22–29.
14. Kungurova M. Y. *Vklad voennoplennyh v kulturnoe razvitie g. Omska v godi Pervoj mirovoj vojny* [Impact of the Prisoners of War to the Culture of Omsk during the First World War]. *Reports of the Laboratory of Ancient Technologies*. 2014, no. 2 (15), pp. 86–89.
15. Tsareva E. S. *Voennoplennye Pervoj mirovoj vojni v musikalnoj zhizni Sibiri* [Prisoners of World War I in the Musical Life of Siberia]. *South-Russian Musical Anthology*. 2012, no. 1 (10), pp. 78–88.
16. Gergileva A. I., Gergilev D. N. *Tchechoslovatskij korpus i voennoplennye Pervoj mirovoj vojny v period Grazdanskoj vojny na territorii Sibiri (1918–1920 gg.)* [The Czechoslovak Corps and World War I Prisoners of War during the Civil War in Siberia (1918–1920)]. *Tomsk State University Journal*, 2015, no. 390, pp. 109–116. DOI 10.17223/15617793/390/19.
17. Oskin M. V. *Neizvestnie tragedii Pervoj mirovoj. Plennye. Dezertiri. Bezhentsy* [The Unknown Tragedies of the First World War. Prisoners. Deserters. Refugees]. Moscow: Veche, 2011. 432 p.
18. Suleak S. *Talergof i Terezin: zabiti genotsid* [Talergof and Terezin: the Forgotten Genocide]. *Rusin*. 2008, no. 3–4 (13–14), pp. 69–75.
19. Pavlova I. P., Ivleva T. V. "Eto ljudi, kak i mi...": *Nemtsi i mestnoje naselenie v Yenisejskoj gubernii v godi Pervoj mirovoj vojny — vzaimnoe vosprijatie* ["These are People like us": Germans and Local Population in Yenisey Province during the First World War — Mutual Perception]. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2013, no. 12 (38): in 3 vols. Vol. 1, pp. 141–144.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Колесников Александр Геннадьевич — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

#### ABOUT THE AUTHOR

Alexander G. Kolesnikov — D. Sc. in Art Studies, Leading Researcher of the Scientific Department of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: edvin8@list.ru

ORCID: 0000-0002-5519-2850

Статья поступила в редакцию: 05.06.2024

Отредактирована: 07.07.2024

Принята к публикации: 19.07.2024

Received: 05.06.2024

Revised: 07.07.2024

Accepted: 19.07.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Колесников А. Г. Музыкальное посвящение Франца Легара австрийским военнопленным в России. 1915–1917 годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 187–205.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-187-205

EDN VQBISD

#### FOR CITATION

Kolesnikov A. G. The Music Dedication of Franz Lehár to the Austrian War Prisoners of in Russia. 1915–1917. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 3, pp. 187–205.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-187-205

EDN VQBISD