Петровская И. Ф., Сомина В. В. **Театральный Петербург: Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обозрение-путеводитель** / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб., 1994. 448 с.

*Предисловие* 5 [Читать](#_TOC247877689)

*Список сокращений* 8 [Читать](#_TOC247877690)

**XVIII век**

Введение. *И. Петровская* 9 [Читать](#_Toc247877692)

Театр царевны Натальи Алексеевны. *И. Петровская* 15 [Читать](#_Toc247877693)

Народный (Фольклорный) театр,
Частный и Казенный театр для народа. *И. Петровская* 18 [Читать](#_Toc247877694)

Комедиантский дом на Мойке. *И. Петровская* 25 [Читать](#_Toc247877695)

Дворцовые театры 1732 – 1755 годов. *И. Петровская* 27 [Читать](#_Toc247877696)

Оперный дом у Невской перспективы. *И. Петровская* 33 [Читать](#_Toc247877697)

Сухопутный шляхетный кадетский корпус. *И. Петровская* 36 [Читать](#_Toc247877698)

Головкинский дом.
Русский для представления трагедий и комедий театр. *В. Сомина* 40 [Читать](#_Toc247877699)

Оперный дом у Летнего сада. *И. Петровская* 43 [Читать](#_Toc247877700)

Оперный дом при Деревянном Зимнем дворце. *И. Петровская* 49 [Читать](#_Toc247877701)

Театр (Оперный дом) в Большом Зимнем дворце. *И. Петровская* 53 [Читать](#_Toc247877702)

Театр на Царицыном лугу. Вольный российский театр. *И. Петровская* 65 [Читать](#_Toc247877703)

Малый (Деревянный) театр. *И. Петровская* 71 [Читать](#_Toc247877704)

Большой (Каменный) театр. *И. Петровская, В. Сомина* 81 [Читать](#_Toc247877705)

Эрмитажный театр. *В. Сомина* 85 [Читать](#_Toc247877706)

Театры при Академии художеств и Смольном институте. *В. Сомина* 89 [Читать](#_Toc247877707)

Немецкая комедия (Немецкий комедиальный дом) на Большой морской,
театр на Новоисаакиевской улице. *И. Петровская* 91 [Читать](#_Toc247877708)

**1801 – 1881 годы**

Введение. *И. Петровская* 95 [Читать](#_Toc247877710)

Малый (Деревянный) театр. *В. Сомина* 100 [Читать](#_Toc247877711)

Большой (Каменный) театр. *В. Сомина* 118 [Читать](#_Toc247877712)

Кушелевский (Немецкий) театр. *В. Сомина* 122 [Читать](#_Toc247877713)

Симеоновский театр-цирк. *В. Сомина* 123 [Читать](#_Toc247877714)

Александринский театр. *И. Петровская* 125 [Читать](#_Toc247877715)

Михайловский театр. *И. Петровская* 151 [Читать](#_Toc247877716)

Театр-цирк. Мариинский театр. *В. Сомина* 156 [Читать](#_Toc247877717)

Каменноостровский летний театр. *В. Сомина* 158 [Читать](#_Toc247877718)

Частные антрепризы. *И. Петровская* 160 [Читать](#_Toc247877719)

**1882 – 1917 годы**

Введение. *И. Петровская* 167 [Читать](#_Toc247877721)

Александринский театр. *И. Петровская, В. Сомина* 172 [Читать](#_Toc247877722)

Малый театр. Театр Литературно-художественного общества
(Суворинский). *И. Петровская* 198 [Читать](#_Toc247877723)

Кононовский зал. Новый театр. *И. Петровская* 214 [Читать](#_Toc247877724)

Театры на Офицерской улице. *И. Петровская* 225 [Читать](#_Toc247877725)

Панаевский театр. *И. Петровская* 244 [Читать](#_Toc247877726)

Василеостровский театр. *И. Петровская* 252 [Читать](#_Toc247877727)

Театры Невского общества устройства
народных развлечений. *И. Петровская* 260 [Читать](#_Toc247877728)

Народный дом и другие театры
попечительства о народной трезвости. *И. Петровская* 263 [Читать](#_Toc247877729)

Лиговский народный дом. *В. Сомина* 273 [Читать](#_Toc247877730)

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. *И. Петровская* 279 [Читать](#_Toc247877731)

Передвижной театр. *В. Сомина* 289 [Читать](#_Toc247877732)

Зал В. Н. фон Дервиз. Новый Василеостровский театр. *И. Петровская* 294 [Читать](#_Toc247877733)

Пассаж. Театр С. Ф. Сабурова. *И. Петровская* 297 [Читать](#_Toc247877734)

Петербургский театр В. А. Неметти. *И. Петровская* 303 [Читать](#_Toc247877735)

Невский фарс. Современный театр. *И. Петровская* 307 [Читать](#_Toc247877736)

Старинный театр. *И. Петровская* 310 [Читать](#_Toc247877737)

Кривое зеркало. *И. Петровская* 314 [Читать](#_Toc247877738)

Литейный театр. *И. Петровская* 323 [Читать](#_Toc247877739)

Тенишевский зал. *В. Сомина* 328 [Читать](#_Toc247877740)

Театры на Троицкой улице. *И. Петровская* 331 [Читать](#_Toc247877741)

Екатерининский театр,
театры на Галерной улице и Крюковом канале. *И. Петровская* 335 [Читать](#_Toc247877742)

Театры в Лесном. *И. Петровская* 340 [Читать](#_Toc247877743)

Разные сцены центра и окраин. *И. Петровская* 344 [Читать](#_Toc247877744)

**Источники сообщаемых сведений** 354 [Читать](#_Toc247877745)

**Указатель имен** 395 [Читать](#_Toc247877749)

**Указатель драматических произведений** 419 [Читать](#_Toc247877750)

**Указатель театральных помещений, организаций и антреприз** 442 [Читать](#_Toc247877751)

# **{****5}** Предисловие

Великий город с уникальной судьбой требует постижения его истории, его значения для всей огромной империи, для всех слоев городского населения.

«Врата» государства, через которые восстанавливалась разорванная на многие века связь с Западной Европой, он надолго стал символом отрицания «исконно русского». И одновременно — был неотделимо связан со всей страной, питаемый ею и питающий ее культуру.

Петербург многолик, и это давно отображено в художественной литературе. В русской поэзии он часто предстает как воплощение антагонизмов: «Город пышный, город бедный» (А. Пушкин), «Прекрасно-страшный Петербург» (З. Гиппиус), «Гранитный город славы и беды» (А. Ахматова) и т. д. В исторических трудах, особенно о театре, — иное. От гуманитарных наук господствовавшая идеология семидесяти советских лет требовала непременно определить «единственно верную» линию развития, отвергая все остальное как враждебное или не стоящее внимания.

Эта книга — опыт исследования определенной области социального быта Петербурга во всем многообразии сосуществовавших явлений. Задача книги — воспроизвести в максимальной целостности картину функционирования театра в российской столице, без отбора антреприз по художественной или иной значимости (естественно, различна степень подробности описания).

{6} Театр в городской культуре России, в особенности в Петербурге, был теснейше соединен со всей общественной жизнью. Он создавался и воспринимался как средство достижения многих целей: развлечения, просвещения, нравственного воспитания, общения с прекрасным (искусство актеров, художников, композиторов), прямой пропаганды каких-либо идей. Его история отразила социальную психологию прошлых эпох. Поэтому предлагаемая работа выходит за рамки театроведения.

Основной объект рассмотрения — деятельность русских драматических трупп. Но она предстает в контексте всей театральной жизни.

Русский театр взрастал на благодатной почве непосредственного знакомства с западноевропейским разных форм и направлений. Иноязычный театр в Петербурге, где смешалось множество наций, предшествовал созданию государственного (содержавшегося на казенные средства) русского. И параллельно с русской труппой на казенном содержании находились творческие коллективы из других стран. «Вольные» иноземные труппы и отдельные гастролеры приезжали в Петербург с первой четверти XVIII в. до начала первой мировой войны. При этом драматический театр развивался не в отрыве от музыкального. С оперы и балета начинался придворный театр. Почти до середины XIX в. многие труппы были смешанными; синкретическими являлись популярные в начале XX в. театры миниатюр. Музыкальный и драматический театры воздействовали друг на друга, соперничали в завлечении зрителей.

Впервые на страницах одной книги дается, хотя и кратко, информация о всех выявленных иностранных труппах, которые видел Петербург за два столетия, приезжавших из Италии, Германии, Франции, Англии, Китая, Японии, даже Таиланда (Сиамский балет), о гастролировавших иноязычных труппах из других регионов империи (украинских, польских, еврейских) и о всех музыкально-театральных предприятиях, наряду с драматическими.

История театра разделена здесь на три периода, особенности которых определены во введениях к разделам: 1) XVIII век, 2) 1801 – 1881 гг., 3) 1882 – 1917 гг. Составляющие разделы очерки рассказывают об антрепризах в определенном здании или, реже, — о нескольких помещениях, чем-либо объединенных. В поле зрения авторов — и театры рабочих окраин, летние садовые, клубные сцены и проч. В сообщениях о русских драматических труппах более или {7} менее развернуто говорится о творческом составе и основном репертуаре — о тех спектаклях, которые сравнительно долго удерживались на сцене, то есть удовлетворяли потребностям зрителей.

При упоминании ведущих актеров и других театральных деятелей в скобках указаны годы их службы в данной антрепризе, в названной должности. После заглавий пьес в скобках обычно приведены даты премьер на данной сцене и количество повторений спектакля.

Книга снабжена тремя алфавитными указателями: имен; драматических произведений; театральных помещений, организаций и антреприз. Второй сообщает имена драматургов и композиторов, которые не всегда приводятся в тексте ради его сокращения.

Возможные замечания просьба присылать по адресу: 190000, С.‑Петербург, Исаакиевская пл., 5. РИИИ.

*И. Петровская*

# **{****8}** Список сокращений

АДИТ — Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746 – 1801), Отделы 1 – 3 и Азбучный указатель. СПб., 1892

АРАН СПб — Архив Российской Академии наук, С.‑Петербургское отделение

БВ — Биржевые ведомости

БВ веч., БВ утр. — Биржевые ведомости, вечерний выпуск, утренний выпуск

ВЕ — Вестник Европы

ДИТ — Дирекция императорских театров (до 1829 г. — Театральная дирекция)

е. и. в. — его (ее) императорское величество

ЕИТ — Ежегодник императорских театров

ЖДГА — Журналы дежурных генерал-адъютантов

ИВ — Исторический вестник

ИРДТ — История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977 – 1987

КФЖ — Камер-фурьерские журналы

НВ — Новое время

НиБ — Новости и Биржевая газета

ОЗ — Отечественные записки

ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник

ПСЗ — Полное собрание законов Российской империи

РВ — Русские ведомости

РГАДА — Российский государственный архив древних актов

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

РГИА — Российский государственный исторический архив

РИИИ — Российский институт истории искусств

РиП — Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров (1842), Репертуар русского и Пантеон иностранных театров (1843), Репертуар и Пантеон (1844 – 1847), Пантеон и Репертуар (1848 – 1851)

РС — Русская старина

СО — Сын Отечества

СПбВ — Санкт-Петербургские ведомости

ТиИ — Театр и искусство

ТРТГ — Театральная Россия. Театральная газета

# **{****9}** XVIII век

## Введение

Петербург знал театр уже в первые свои десятилетия.

Петр I, старавшийся утвердить театр как одну из форм почитаемого им западноевропейского быта, приглашал немецких комедиантов. Иностранные бродячие труппы приезжали в Петербург и во второй половине 1720‑х гг. Но первый регулярно действовавший театр в Петербурге, известный с 1714 г., — русский *(Театр царевны Натальи Алексеевны)*.

С конца 1731 г., с переселения в молодую столицу императрицы Анны Иоанновны, началось становление и развитие придворного театра. Дворец монарха тогда во всех европейских странах был не только политическим, но и культурным центром. Первые профессиональные придворные труппы в Петербурге — итальянские, в репертуаре которых комедия дель арте, опера, балет. Параллельно с ними недолго играла немецкая драматическая, ее сменила французская. Для придворных спектаклей создавались специальные помещения внутри дворцов (всех дворцов столицы и ее пригородов) и особые театральные здания.

Первые русские представления при императорском Дворе — любительские. В 1754 г. начались публичные спектакли формировавшейся профессиональной русской труппы. В 1756 г. императрицей Елизаветой Петровной учрежден *Русский для представления* {10} *трагедий и комедий театр*, в течение двух с небольшим лет существовавший как «вольный», «городской» театр, при государственной финансовой поддержке. В 1759 г. русская труппа вновь стала придворной. Принадлежность императорскому Двору, обусловившая определенные ограничения деятельности, давала и преимущества: при таком меценате, как властитель огромной страны, труппа была более независима в финансовом отношении, чем частная.

Предназначенный придавать большую торжественность и занимательность жизни Двора, придворный театр был на полном государственном содержании. Зрители за вход не платили. Категории допускаемых зрителей определялись императорскими («высочайшими») повелениями согласно Табели о рангах, созданной Петром I, которая устанавливала место человека в социальной иерархии по его чину на государственной службе. Допускаемые на спектакли лица по чинам (рангам) размещались. Назначенный порядок время от времени уточнялся, круг зрителей постепенно расширялся (подробнее об этом — в очерках о придворных театрах). С 1751 г. кроме дворян впускались купцы с семьями. По билетам (бесплатным) от Придворной конторы могли посещать спектакли дворцовые служители и некоторые другие лица разных сословий. Постоянное, непременное исключение делалось для рабочего и крестьянского люда («бородатых лапотников», как названы они в одном из документов, и домашних слуг в ливреях не пускали).

Придворный театр существовал и развивался как часть домашнего хозяйства царствовавших особ. В его истории отозвались вкусы и интересы монархов (монархинь) и их ближайшего окружения. Каждое новое царствование в России XVIII в. отменяло многие прежние порядки и установки. Это относится и к области театра. Даже театральные помещения строились заново, заменялись труппы. Елизавета стремилась всю жизнь Двора сделать отличной от той, что была при Анне Иоанновне и особенно при регентстве (при Иоанне Антоновиче). Екатерина II изменяла сделанное при Елизавете и Петре III. Павел I с поспешностью отвергал то, что утвердилось в царствование матери.

Двор ориентировался на Западную Европу. Ставилась задача не уступить ее блистательнейшим Дворам. Это обусловило благоприятствование иностранным труппам (отпуск больших денежных сумм на оклады их составу, более привилегированное их положение во {11} всем). Но они комплектовались из выдающихся мастеров, в их репертуаре были лучшие произведения западной драматургии. Таким образом, их деятельность являлась школой для молодого русского профессионального театра, молодой русской драматургии. К тому же оклады и у русских актеров были достаточно высоки — на уровне чиновников IV – IX классов, а у премьеров и выше.

По штату, утвержденному 13 октября 1766 г. («Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям»), в числе придворных трупп состояли: итальянская оперная, балетная, французская драматическая, русская драматическая [[2](#_01_02)]. В дальнейшем происходили изменения. Петр III, низложенный через полгода после воцарения, успел распустить французскую труппу, приглашенную еще в 1743 г., но Екатерина II 9 октября 1762 г. указала вновь «компанию достойных французских комедиантов» выписать [[2](#_01_02)]. Кроме драматической служила при дворе и французская труппа комической оперы. Балетную труппу составляли русские и иностранные танцовщики.

В конце 1770‑х гг. создан *Вольный Российский театр* антрепренера К. Книппера, который затем перешел к знаменитому актеру И. А. Дмитревскому. В 1783 г. он поглощен придворным театральным ведомством.

Отсутствие постоянного русского театра, доступного всему населению города, создавало условия для успешной деятельности в 1740 – начале 1780‑х гг. приезжавших частных немецких трупп, чьи спектакли посещали и русские зрители, способствовало образованию полупрофессиональных русских трупп в той среде, за которой в сословном государстве закрепилось название «народ».

В 1760‑е и 1770‑е гг. устраивались спектакли для народа на казенные (но не дворцовые) средства, играли их умельцы из грамотных низших служащих государственных учреждений (см. очерк: [Народный (фольклорный) театр, частный и казенный театр для народа](#_Toc247877694)). Присутствовал в столице фольклорный театр. По воле монархов организовывались массовые зрелища и развлечения, близкие театру (см. [там же](#_Toc247877694)).

При государственной поддержке действовали театры учащихся в *Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Академии художеств* и Воспитательном обществе благородных девиц *(Смольный институт)*.

{12} Этапным стал 1783 г. Согласно указу Екатерины II от 12 июля 1783 г. [[2](#_01_02)], появились два «городских», не придворных, театра: вновь построенный *Большой (Каменный)* и *Малый (Деревянный)*, до того принадлежавший антрепризе Книппера и Дмитревского. Туда зрители впускались за деньги, а не по Табели о рангах. Казенные (императорские) труппы выступали теперь преимущественно на этих сценах, реже — на дворцовых.

Главной площадкой придворных, в том числе любительских, спектаклей стал новый *Эрмитажный театр*, кроме того к 1782 г. был построен театр на Каменном острове при дворце наследника Павла Петровича, уничтоженный в 1824 г. [[5](#_01_05)].

Театральное дело с этого времени «разрастается до небывалых в России и беспримерных за границей размеров» [[4](#_01_04)]. Развитию театра содействовали оба последних монарха XVIII в. Екатерина II в названном указе предписывала: «Российский театр нужно чтоб был не для одних комедий и трагедий, но и для опер <…> Для приобретения лучших успехов <…> актеров, музыкантов и танцовщиков российских посылать в чужие края» на казенные средства; при назначении выслуженных пенсий «природные российские долженствуют пользоваться в том преимуществом перед иностранцами». Павел I указывал 22 декабря 1796 г.: «Иностранцев выписывать, заключая с ними договоры, и своих собственных актеров, музыкантов и танцовщиков заводить», «стараться устроить наилучшим образом оперу итальянскую <…> и, наконец, театр российский» [[2](#_01_02)].

По указу Екатерины II от 12 июля 1783 г., на содержании Двора состояли труппы: русская — для драм и опер, итальянская — для «большой оперы», концертов при Дворе и для оперы-буфф, французская, немецкая, балетная (из иностранных и русских танцовщиков). Итальянская труппа в 1789 – 1790 гг. была в основном распущена, но вскоре составилась новая [[1](#_01_01) – [3](#_01_03)]. Французскую труппу Павел I указом от 22 декабря 1796 г. повелел отставить от службы «по старости и неспособности» большинства актеров, но в 1797 – 1798 гг. укомплектована новая, с оперой, комедией и балетом в репертуаре [[2](#_01_02)]. Немецкая труппа набрана в 1783 – 1784 гг. и распущена в мае 1791 г.; позже образовался с государственной помощью частный немецкий театр, с 1 сентября 1800 г. приобретенный в ведомство ДИТ [[2](#_01_02); [3](#_01_03)].

На недолгое время в 1760 – 1790‑х гг. прибывали в Петербург кроме немецких английские, итальянские и французские вольные {13} труппы, драматические и оперные. В 1780 – начале 1790‑х гг. образовались любительские немецкие театры [[1](#_01_01)].

В обширной литературе, посвященной Петербургу XVIII в. и театру в нем, бытует много ошибок, путаницы, противоречий, переносившихся из одной работы в другую вплоть до новейших. Одна из причин ошибок — пренебрежение спецификой терминологии той эпохи. Театральные помещения до 1783 г. носили названия: *комедия, комедиантский (комедианский) дом, оперный дом* (предназначался не только для опер). Словом «театр» вплоть до последней четверти XVIII в. именовалась сцена, а не театральное здание. Некоторое время термин «театр» употреблялся в обоих значениях. Слово «комедия» («комедийное действо»), до того как стало определением жанра драматургии, означало сценическое зрелище вообще и, как уже сказано, помещение для этих зрелищ. Все ранние пьесы именовались «комедиями» «Немецкой комедией», «французской комедией» назывались представления немецкой и французской трупп, отнюдь не только комические. Довольно долго спектакль обозначался старинным словом «позорище» (зрелище) или выражением «позорищные игры». Вместо «зрители» говорили: смотрители, спектаторы. При обозначении рангов офицерами именовались не только военные, но и все лица, состоявшие на государственной службе; генералами тогда и позже назывались и штатские в тех чинах, которые по Табели о рангах соответствовали военным генеральским.

Оказалось необходимым проверить многие даты, большинство ссылок на источники сообщаемых сведений (многие шифры ныне изменены) и проч. Поэтому большая часть фактической информации, не только впервые предлагаемая, снабжена ссылками на первоисточники. Ими являются документы из делопроизводства тогдашних административных и других учреждений в фондах РГИА и РГАДА, а также их публикации, сообщения тогдашней периодической печати и некоторые мемуары деятелей XVIII в. В числе основных публикаций: дневники придворной жизни — Камер-фурьерские журналы за 1734 – 1800 гг. (СПб., 1864 – 1900)[[1]](#footnote-2), фундаментальное издание {14} «Архив Дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746 – 1801)» (СПб., 1892), сборник материалов «Ф. Г. Волков и русский театр его времени» (М., 1953), 1‑е Полное собрание законов (СПб., 1830). Ценные своды сведений: «Драмматический словарь» (М., 1787) — справки о репертуарных пьесах, их исполнителях, приеме их публикой; работа В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв.» (Сборник Историко-театральной секции. Т. 1. Пг., 1918), где приведены перечни исполнителей. Важные фактические данные и наблюдения содержатся в книге П. Н. Беркова «История русской комедии XVIII в.» (Л., 1977). «Репертуарная сводка» в ИРДТ за XVIII в. весьма неполна, так как не сохранились соответствующие источники, особенно о повторениях спектаклей. Преобладают ложные и недостоверные сведения о событиях до 1794 г. в широко использовавшейся ранее «Летописи русского театра» П. Н. Арапова (СПб., 1861). Есть ошибки в известных записках Я. Я. Штелина.

При изучении каждого из трех периодов была полезна 7‑томная «История русского драматического театра» (М., 1977 – 1987), имеющиеся в ней неточности здесь исправлены. Наиболее ценна приложенная ко всем томам алфавитная «Репертуарная сводка», составленная Т. М. Ельницкой, где указаны и первые издания упоминаемых пьес. История театральных зданий в большой мере освещена в книге М. З. Тарановской «Архитектура театров Ленинграда» (Л., 1988); в данном обозрении сообщаются, главным образом, дополнения и уточнения к ней.

## **{****15}** Театр царевны Натальи Алексеевны

На пересечении Сергиевской ул. и Воскресенского пр. со стороны Захарьевской ул. Не сохранился.

Большое, даже «огромное» [[2](#_02_02)] по тому времени деревянное здание с партером и ложами, по-видимому, специально построено для театральных представлений в том же 1714 г., когда младшая сестра Петра I Наталья Алексеевна поселилась в новом своем дворце на берегу Невы у нынешнего Воскресенского пр. [[5](#_02_05); [10](#_02_10)].

Театр был публичным, вход — бесплатным. Как вспоминал брауншвейг-люнебургский резидент Х.‑Ф. Вебер, «дозволялось приходить всякому». Постоянных актеров было 10 человек, для музыкального сопровождения имелся оркестр из 16 музыкантов [[2](#_02_02)]. В представлениях участвовали приближенные царевны разных рангов и придворные служители, все — русские. Известен в качестве одного из исполнителей придворный карлик Юрий (Георгий) Кордовский; Вебер упоминает обер-офицера.

Сохранился рукописный сборник, включающий фрагменты тринадцати пьес, относящихся к театру Натальи Алексеевны, точнее — роли из них, что позволяет с уверенностью говорить об их постановке; переписчик и первый владелец сборника — Кордовский [[3](#_02_03); [9](#_02_09)]. Театральные увлечения царевны начались еще в 1707 г., когда она устроила театр в подмосковном царском селе Преображенском. Нет прямых указаний на постановку тех или иных произведений именно в Петербурге, но сравнительно небольшое их количество при двухлетнем существовании театра (Наталья Алексеевна умерла в 1716 г.) {16} позволяет думать, что на петербургской сцене показывались все они — и новые, и старые[[2]](#footnote-3).

Пьесы, из которых выписаны роли, составляют две группы: инсценировки эпизодов из Библии и популярных житий святых (наиболее распространенное чтение того времени); переделки для сцены любовно-авантюрных и сказочных повестей, имевших широкое хождение по всей Европе, в Россию пришедших в основном из Польши.

Среди первых — «Комедия Олофернова», о царе Вавилонии Навуходоносоре и ассирийском полководце Олоферне. Навуходоносор был знаком грамотным россиянам и по Библии, и по распространенным спискам «Сказания о Вавилонском царстве». Под названием «Иудифь» эта пьеса ставилась в России еще при дворе царя Алексея Михайловича. В форме диалогов в «комедии» передан библейский текст («Книга Иудифь») с некоторыми вставками, может быть заимствованными из немецких пьес. Скорбные и ужасающие сцены соседствуют в ней с картинами солдатской попойки и веселыми застольными песнями на пирушке; сохранились ноты одного из музыкальных номеров [[3](#_02_03); [9](#_02_09)]. В числе инсценировок житий: «Комедия пророка Даниила», «Действо о святой мученице Евдокии», «Комедия святой Екатерины», «Комедия Хрисанфа и Дарий».

Все это не переводы, а произведения русских авторов. Пьесы о Екатерине, Евдокии, Хрисанфе и Дарий, а также «Комедия Олундина» признаны написанными Натальей Алексеевной [[3](#_02_03)]. По отзывам современников, она сочиняла пьесы, «довольно хорошо обдуманные и не лишенные некоторых красот» [[1](#_02_01); [2](#_02_02)]. В основе «Комедии {17} Олундиной» лежит ходившая в списках «Повесть изрядная, полезная и утешная о Отгоне, цесаре римском, и о супруге его Олунде» (мать Отгона обманно убеждает его в неверности жены, Олунду изгоняют в далекую пустыню с двумя сыновьями, дальнейшая жизнь всех троих наполнена приключениями, а кончается повесть победой над «Салтаном египецким» и принятием им христианства). Другие светские «комедии»: «О Петре Златых ключей» (инсценировка приключенческой повести, довольно широко распространенной в России с конца XVII в., а в других странах Европы — с XIV, если не с XII в.), «Комедия прекрасной Мелюзины», «Комедия о итальянском маркграфе и безмерной уклонности графини его» (переделка новеллы Боккаччо).

В пьесах быстро сменялись короткие картины, короткие диалоги, лирические места повестей при инсценировке в большинстве своем исключались, зато показывались процессии, сражения. Вместе с тем в этих сочинениях отразился и свойственный древнерусской литературе дидактизм. Прямое поучение давалось в прологах и эпилогах, кроме того нравоучение должен был выводить (и выводил) и сам зритель, привыкший к толкованию священных текстов в применении к себе и своему времени. При этом театр пытался откликаться на острые проблемы современной политической жизни. В прологе «Иудифи» (рукопись из библиотеки Натальи Алексеевны) — непосредственный отклик на Полтавскую битву («Ныне же сподобихомся очима зрети / Како шведская гордыня посрамися / И вся армея его до конца потребися / Нашего же пресветлого всероссийского монарха премудросмиренная десница превознесеся») [[7](#_02_07)]. «Комедия Олундина», по мнению И. А. Шляпкина, связана с тогдашними русско-турецкими отношениями [[3](#_02_03), с. XLII]. Вебер рассказывает о спектакле, где «под вымышленными именами представлялось одно из последних возмущений в России»: «Арлекин из обер-офицеров вмешивался туда и сюда со своими шутками и, наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия и обрисовавший в заключение гнусность возмущений и бедственный всегда исход оных» [[2](#_02_02)].

В 1719 г. в Петербург приехал популярный в Европе силач (Der Starker Mann) И.‑К. Эккенберг, называвшийся иногда Самсоном Непобедимым. Известно о его представлениях в иных помещениях, в частности в фехтовальном зале Преображенского полка. Но, вероятно, он появлялся и в этом театре. Петр I благоволил труппе. Именно {18} с ней связано предание о дерзкой и выгодной для антрепренера шутке: был объявлен спектакль по повышенным ценам в присутствии императора, а затем переполненному залу объявили, что сегодня 1 апреля, представления не будет. Царь чуть ли не сам участвовал в этой проделке. 16 апреля 1719 г. он выдал Эккенбергу почетный аттестат [[5](#_02_05); [8](#_02_08)]. Сохранилась афиша 17 марта 1719 г.: «Объявление о чудном муже; его иные вторым Сэмпсоном нарицают». Сообщалось, что он пересиливает 2 – 3 лошадей, поднимает рукой пушку до 2500 фунтов весом, 10 – 12 человек разом и лошадь, «на которой человек или два». В составе его «компании» «английская танцевальная мастерица» (его жена), показывавшая танцы и «прыганье по веревкам». Цены за 1‑е места — 50 к., за 2‑е — 30, за последнее место — 15 [[7](#_02_07)].

В 1723 г. здесь выступала соединенная труппа Эккенберга и И. Г. Манна [[6](#_02_06); [8](#_02_08)]. Известен спектакль 21 августа. Плата за вход по тем временам высокая — 40 к. за «самое последнее место» [[4](#_02_04)]. В том же году эта труппа перешла в новый *Комедиантский дом на Мойке*. На какой-то из двух сцен, — этой или новой, — происходили в 1723 г. и цирковые выступления, «английская мастерица» показывала «скоки различные», французские, голландские и английские танцы [[7](#_02_07); [8](#_02_08)].

## Народный (Фольклорный) театр, Частный и Казенный театр для народа

Из множества произведений русского фольклорного театра одни связаны с Петербургом своим происхождением, другие не могли не исполняться здесь при их широкой распространенности.

Определенно бытовала в новой столице масленичная «игра-комедия». Имеются петербургские варианты ее текста. Известна эта игра с X – XI вв., но сохранившиеся тексты, по-видимому, относятся к первой четверти XVIII в. Разыгрывалась она на улицах и площадях при большом скоплении сбегавшегося народа — ямщиков, ремесленников (пирожники, сапожники, плотники, каменщики), фабричных рабочих, стариков, старух и молодок — домашних хозяек. Действующие лица приглашали Масленицу явиться, затем вестовщик объявлял о ее приближении и рассказывал о победе ее над хреном и редькой, над Постом Долгим хвостом, наконец происходил ее въезд. Участвовали в игре и женщины, в ролях «полководиц» масленичных {19} войск: главная «полководица» — охтинка, две «ямщицы», две «городских». В развязке, по петербургскому варианту, Масленица уезжала в город Неслыхалов, деревню Небывалову.

Слова «игрище», «игралище» в XVIII в. приобретают значение именно театрального народного представления. По свидетельству современника, «сборища, игрищами называемые, где представляют разные смешные игралища», при непременном участии арлекина (шута, дурака), бывали на святках вплоть до конца века [[9](#_03_09)]. Репертуар «игрищ» достаточно хорошо известен по публикациям и исследованиям о русском фольклорном театре в целом [[12](#_03_12); [13](#_03_13)]. Сатира, направленная против помещиков, государственного административного аппарата и духовенства, занимала в нем большое место. Пьеска «Аришенька», вышучивающая дворянина-щеголя, у которого «голова в муке», то есть пудреный парик, сочинена, по всей видимости, именно в Петербурге, вблизи столичных франтов. В городской, и скорее всего, петербургской среде сложилась известная «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», возникновение которой относится, видимо, ко второй четверти XVIII в.

Наряду с собственно фольклорным театром возникали полупрофессиональные труппы, участники которых, не отрываясь от основного рода деятельности, постоянно участвовали в создании театральных зрелищ, в большинстве случаев платных.

Сохранились сведения о некоторых самодеятельных труппах. Около 1735 г. завели театр учащиеся артиллерийской школы; спектакли устраивались на святках более двух лет «и привлекали к себе немалое число охотников» [[8](#_03_08)]. (Школа эта учреждена в 1717 г., готовила из солдатских детей офицеров и унтер-офицеров для артиллерийских и инженерных войск.) По сообщению Я. Штелина, приехавшего в Россию в 1735 г., «в старину», по-видимому, в 1730‑х гг., а может быть, и в 1720‑х еще, служители царских конюшен устраивали на масленице платные представления типа балаганных фарсов, обряжаясь в костюмы из рогожи. Они занимали помещение в недостроенном доме, уведомляли о себе фонарем и игрой на рожках [[11](#_03_11)]. Театр конюшенных служителей существовал и в 1760‑е гг.

К середине века большое распространение получили публичные спектакли в мещанской (ремесленники, мелкие торговцы и домовладельцы) и купеческой среде, в кругу разного рода грамотных служащих государственных учреждений и служителей в частных домах. {20} Сохранилось довольно много официальных документов о таких представлениях в Москве конца 1740 – начала 1770‑х гг., по Петербургу аналогичных не обнаружено. Однако отсутствие в настоящее время документов не означает отсутствия самих явлений. Петербургский государственный архив старых дел, учрежденный для хранения делопроизводства центральных и губернских учреждений, упраздненных реформой 1775 г., в 1834 г. был ликвидирован, только признанные особо важными материалы переданы в Государственный архив Российской империи и Московский государственный архив старых дел, другие уничтожены. Вместе с тем бытование театральных представлений в разночинной среде Петербурга подтверждается узаконивавшим и регламентировавшим их указом Елизаветы Петровны от 21 декабря 1750 г., который был дан в Петербурге и объявлен петербургским генерал-полицмейстером (глава всей полиции страны): «По прошениям здешних обывателей, которые похотят для увеселения <…> вечеринки с пристойною музыкою или <…> русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить» [[1](#_03_01)]. При этом требовалось не выводить на сцену духовных лиц, не допускать шума и «никаких непорядков». Известно опубликованное в СПбВ 8 мая 1747 г. объявление купца И. Лукина о намерении «играть комедию» по воскресным и праздничным дням в нанятом доме, в районе бывшего здесь *Театра царевны Натальи Алексеевны*. 8 декабря 1752 г. «Вотчинной канцелярии живописец Иван Андреев» доносил в Академию наук, что желает «на российском языке играть комедии» с разрешения получившего привилегию на театральные представления в столице П. Гильфердинга, в связи с чем заказывал печатание в академической типографии цеттелей (афиш). Такой же заказ поступил 27 января 1753 г. от комиссарского помощника той же канцелярии Ивана Шевкина [[18](#_03_18)]. Явно уже опытные полупрофессиональные труппы действовали во *Всенародном театре* 1765 и 1770‑х гг.

Устав благочиния 1782 г., распространявшийся на все города, упоминает о разрешении платных «феатральных представлений» по частным просьбам под присмотром полиции [[7](#_03_07)]. За устройство их без дозволения предписывалось наказывать «тредневным содержанием на хлебе и воде», а за «кому вред приносящие или противные благопристойности» слова и действия в них устроителей предавать суду.

{21} Выступления полупрофессиональных трупп были обязательной принадлежностью гуляний на масленице («сырной неделе»), предшествовавшей Великому посту («Великой четыредесятнице»), и на пасхальной, «светлой неделе». Зимой — подле катальных гор, а весной — возле качелей. В специальных деревянных сооружениях «общества молодых людей» (слуг, мастеровых и т. п.) представляли «всякие комические и трагические важные деяния, басни, сказки, чудеса, кощунства и пр.». Спектакли повторялись в день до 6‑ти раз, при входной плате (к концу века) в 5 к. это давало «знатный прибыток» [[9](#_03_09)].

Для представлений в другое время наскоро устраивалась где-либо сцена-эстрада с занавесом или ширмами. При постановке больших пьес, в которых не было единства места, сцена делилась на несколько частей и действие происходило в них попеременно. Как в *Театре царевны Натальи Алексеевны* и в ранних немецких труппах, на самодеятельной сцене ставились переделки повестей и романов. А. П. Сумароков в статье 1759 г. упоминал о виденных им в народном театре пьесах «Александр и Людвик», «Париж и Вена» [[7](#_03_07)]. Последняя — это стихотворная переделка старинного рыцарского романа с политико-сатирической направленностью: «История о великославном цесарском кавалере Париже и прекрасной кралевской дщери именем Вена».

Во второй половине XVIII в. полупрофессиональный городской театр заимствовал отечественные и переводные пьесы из репертуара русской придворной труппы. Сохранилось и опубликовано стихотворное письмо «конюшенного двора магазинвахтера» Ф. И. Молчальникова директору русской придворной труппы (1770 г.) с просьбой принять его на службу. «И преж сего на партикулярных театрах играл / При конюшенном дворе», — писал он и перечислял роли, которые исполнял в трагедиях Сумарокова: «Синав и Трувор» (Гостомысл), «Хорев» (Стальверх), «Гамлет» (Полоний) и в комедиях Мольера: «Скапиновы обманы» (Геронт), «Скупой» (Гарпагон) [[12](#_03_12)]. Но обычно эти произведения подвергались импровизационным переделкам. В спектакли вводилось много хорового пения, игры на трубе и барабане, ружейной пальбы в батальных сценах. Появлялся гаер, арлекин, смешивший своими выходками не только в комедиях, но и при изображении трагических происшествий. Характерен факт, переданный в рассказе о Сумарокове, зашедшем в балаган в годы царствования Елизаветы Петровны: монолог Гостомысла из трагедии {22} «Синав и Трувор», с устаревшими уже тогда славянизмами («Наполнен наш живот премножеством сует»), был прерван выскочившим гаером, для потехи употребившим то же слово в бытовом значении («Наполнен наш живот и щами и пирогами») [[10](#_03_10)].

С первых десятилетий существования Петербурга организовывались властями на государственные средства публичные общедоступные зрелища, близкие театру.

Петр I лично составлял их сценарии с целью потешиться и высмеять традиционные русские обряды. Таковы были церемонии избрания главы («князь-папы») и новых членов «всешутейшего и всепьянейшего собора» из выдающихся пьяниц; этот «собор» пародировал периодические съезды духовенства для решения важнейших церковных вопросов. Развеселая свадьба «князь-папы» П. И. Бутурлина (1721 г.) сопровождалась карнавальным шествием, при участии ряженым самого царя, и шутовским представлением на Неве (деревянная машина в виде морского чудовища, оседланного Нептуном, везла на буксире в лохани с пивом «князь-папу» с кардиналами «собора»). Устраивались грандиозные театрализованные зрелища в честь военных побед. Уличный маскарад после заключения Ништадтского мирного договора, стоивший огромных средств, собрал поглядеть его едва ли не все население новой столицы.

И императрица Анна Иоанновна любила устраивать потешные зрелища. Из них самое знаменитое — «курьезная» свадьба служившего шутом князя М. А. Голицына с шутихой-калмычкой в Ледяном доме в феврале 1740 г. В сущности это уличный спектакль, для устройства которого была учреждена специальная «машкарадная комиссия» под председательством видного государственного деятеля А. П. Волынского. Красочный свадебный поезд представлял все народы России в национальных одеждах и с национальными музыкальными инструментами; «молодых» принял дом из чистого льда на берегу Невы между Зимним дворцом и Адмиралтейством, построенный по всем правилам тогдашней архитектуры, с ледяными дельфинами и ледяными стреляющими пушками перед ним. (Институт придворных шутов и, соответственно, шутовских церемоний уничтожила правительница Анна Леопольдовна.)

Театрализованным зрелищем были фейерверки, существенно отличавшиеся от нынешних. Увлекался фейерверками Петр I. При Анне и Елизавете на набережной Васильевского острова против Зимнего {23} дворца существовал специальный «театр фейерверков»: помост на 10‑ти тысячах свай, возведенный ко дню коронации Анны Иоанновны в 1732 г., снесенный в марте 1756‑го [[15](#_03_15)]. Позже «потешные огни» зажигались на Царицыном лугу, для зрителей там было специальное деревянное строение [[9](#_03_09)]. Тогдашние фейерверки продолжались по нескольку часов. В деревянной раме с помощью когда шнура, пропитанного пиротехническим составом, когда пиротехнических свечей создавался рисунок (могло быть и два слоя рисунков). Это были сложные композиции из аллегорических фигур и предметов (земной шар, алтарь, рог изобилия и т. д.) с пояснительными надписями, проявлявшимися, когда шнур или свечи поджигали. Иногда применялись изображения особыми красками на холсте, освещаемые спереди или сзади, а также подсвечиваемые изнутри объемные полые фигуры.

При Анне Иоанновне, Елизавете, Екатерине II устраивались *карусели*. Так назывались конные представления — игра, заимствованная из Франции, где она существовала со средних веков. Эти подражания рыцарским турнирам устраивались как «дворянству достойные экзерциции». Но смотреть их собирались горожане всех социальных слоев. Надолго запомнилась петербуржцам *карусель*, трижды разыгранная в июне — июле 1766 г. [[3](#_03_03)]. Для зрителей у Зимнего дворца сооружен был деревянный амфитеатр. Специальный церемониймейстер выдавал билеты желающим (со своей семьей) — дворянам, дворцовым служителям, купцам русским и иностранным. Как и во всех других торжествах, исключение делалось для домашних слуг в ливреях и «лапотников с бородами», но они могли наблюдать зрелище вне амфитеатра. «По сигналу из пушек стеклось в амфитеатр и по улицам многочисленное множество народа» (КФЖ, 12 июля 1766 г.). С разных сторон по тщательно продуманному плану двигались на площадь эскадроны кавалерии, герольды, копьеносцы, знаменосцы, щитоносцы, трубачи и литаврщики. Участвовали четыре «кадрили» — четыре отряда всадников в условных славянских, римских, турецких, индийских (по Г. Р. Державину — «ассирийских») одеяниях. «Дамы на колесницах, а кавалеры на прекрасных конях показывали свое проворство метанием дротиков и стрельбою в цель из пистолетов», — вспоминал Державин [[16](#_03_16)].

На пасхальной неделе 1765 г. (4 – 10 апреля) развернул деятельность первый *Всенародный театр*. Трудно сказать, кто был непосредственным {24} инициатором, но устройством его ведала Главная полицмейстерская канцелярия; за каждый спектакль участники получали вознаграждение от полиции — 50 к. Аналогичное мероприятие было намечено на Пасху 1766 г. На большом пустыре, принадлежавшем владельцу лесопильного завода купцу С. Брумбергу, устроили обширный амфитеатр из досок и открытую сцену с артистическими уборными при ней. Брумбергский лесной двор находился у Мойки, в конце Большой Морской, примыкал к участку, отведенному М. В. Ломоносову (ныне д. 61) [[18](#_03_18)].

Об этом театре оставил подробный рассказ драматург В. И. Лукин [[2](#_03_02)]; тщательно изучены архивные документы [[14](#_03_14)]. Он получил в литературе имя *Театра академических наборщиков*. Наборщики академической типографии составили основу труппы, один из них являлся режиссером («медиатором»). По происхождению почти все они из солдатских и матросских детей, по профессии — в числе самых грамотных людей столицы; судя по всему, выступали публично не впервые. «Играют тут охотники из разных мест собранные, и между оными два‑три есть довольно способностей имеющие, а склонность чрезмерную», — писал Лукин. Он же свидетельствовал об огромной популярности театра: «Наш низкой степени народ толь великую жадность к нему показал, что оставя другие свои забавы <…> ежедневно на оное зрелище сбирался». Кроме множества «черни», купцов, подьячих «и прочих им подобных» немало приезжало туда и средних чиновников, и знати. Ездил и наследник Павел Петрович, это зафиксировал в дневнике его воспитатель С. А. Порошин, отметивший при том, что «на спектакле народ тих и не пьян» (10 апреля 1765). В репертуаре были импровизированные переработки французских комедий; как сказал Лукину мастеровой: «Французские штуки на наши русские манеры обделанные». В их числе «Скупой» и «Лекарь поневоле» Мольера, «Привидение с барабаном» Ф. Детуша. Из отечественных шла развлекательная комедия А. А. Волкова «Чадолюбие», о которой в «Драмматическом словаре» замечено, что она «довольно наполненная как множеством шуток, так и острыми словами».

С 1773 г. аналогичные представления устраивались на Театральной пл., тогда именовавшейся Карусельной. Туда в 1768 г. перенесен амфитеатр, построенный для упомянутых *каруселей*. Название игры перешло на сам амфитеатр. «Во внутренней части карусели <…> — сообщал автор описания Петербурга, изданного в 1805 г., Г. Реймерс, — {25} позднее правительством были устроены русские комедии (игралища). Представления давались здесь целое лето» [[11](#_03_11)]. О том же говорится и в изданном ранее описании столицы: «… давались от правительства в продолжение всего лета на бывшем карусельном месте вольные игралища» [[9](#_03_09)]. Разобран амфитеатр в 1777 г. при строительстве *Большого (Каменного) театра*.

Начало народному театру в *карусели* положил указ, подписанный Екатериной 9 июня 1773 г.: «… в здешнем городе сделать публичное русское комедиальное зрелище, как оное и прежде было, которое и производить в построенном для кару селя месте», для чего «построить театр и комедиантов нанять и на все то, равно же если потребна будет в каруселе починка, то и на починку деньги держать из наличных в полиции» [[4](#_03_04)]. «Как оное и прежде было» — это театр на Брумбергском пустыре. В указе слово «театр» означает сцену. Она, как и предшествующая, не имела крыши. Предприятие было весьма популярным. О «публичном», «народном» театре в Петербурге рассуждает автор предисловия к анонимной комедии «Народное игрище» 1774 г. Персонаж комедии, крестьянин, говорит, что и они в деревне могут «комедь сломать»: «Такую жеста, как и в Питере играют в Курасели; куда, парень, там столько народу собирается, что и видима с невидимым». Из репертуара в предисловии упоминаются комедии Детуша, автора пьес чувствительных и морализаторских; к этому времени, кроме уже названного «Привидения с барабаном», существовал перевод его «Притворной Агнессы» (в ней он выступает против сословных предрассудков). Державин сообщил, что играли «всякие фарсы» и переводы из Мольера.

## Комедиантский дом на Мойке

На левом берегу Мойки, у Невского пр. (между Мойкой и Большой Конюшенной ул.). Не сохранился.

«Комедианской дом», он же «комедианской двор» и «анбар на комедию», построен по указу Петра I от 24 апреля 1723 г. «близ Полицмейстерской канцелярии на пустом месте Даниила Новицкого», на берегу Мьи (Мойки) у «Большой перспективой дороги». Накануне предписывалось максимально скоро (за 7 – 10 дней) перенести на Васильевский остров *Театр царевны Натальи Алексеевны*, для чего обещаны были каторжные. Тот указ отменен из-за недостаточной {26} вместимости старого комедиантского дома («понеже он в потребную меру не пришел»). Новое здание, деревянное же, строилось силами каторжных под руководством архитектора Н. Гербеля [[9](#_04_09)]; строительство завершилось осенью, задержавшись, вероятно, из-за смерти Гербеля. Уже после открытия, по указу от 26 декабря 1723 г., сделана «для приезда императора с семейством особая светлица» [[2](#_04_02)]. Современник, знакомый с европейскими театральными зданиями, писал: «Прекрасный и просторный театр со всеми удобствами для зрителей» [[1](#_04_01)]. Через 10 лет по повелению Анны Иоанновны от 12 февраля 1733 г. здание было сломано «за ветхостью» [[10](#_04_10)].

Петр предложил И.‑К. Эккенбергу усилить свою труппу и «с компаниею мастеров, которые по веревке танцуют, с одним комедиантом» вновь приехать в Россию [[3](#_04_03)]. Эккенберг соединился с «бандой» И.‑Г. Манна, игравшей в Риге. Представления в Петербурге начались в *Театре царевны Натальи Алексеевны* (см. [очерк о нем](#_Toc247877693)), а затем труппа выступала здесь. Современник зафиксировал спектакли с 27 ноября по 19 января 1724 г. [[4](#_04_04)].

Об этой антрепризе рассказывают мемуаристы из числа зрителей — резидент герцогства Шлезвиг-Голштинского Г.‑Ф. Бассевич и камер-юнкер голштинского герцога Ф.‑В. Берхгольц. В труппе было 10 – 12 человек во главе с Манном и его женой. Театр посещали царь и царица, дочери Петра, владевшие немецким языком, жених старшей из них, Анны Петровны, герцог голштинский со свитой, немногие русские, близкие ко Двору, проживавшие в городе иностранные дипломаты, путешественники, коммерсанты, шкиперы и матросы.

Репертуар труппы Манна — «главные и государственные действа». В этих пьесах участвовали короли, рыцари и обязательный шут, смешивалось трагическое и комическое, непременная любовная интрига сплеталась с кровавыми расправами, патетические монологи и изысканные любовные излияния чередовались с грубыми фарсовыми сценами. Известно, что ставилась пьеса «Возможность сделанная невозможностью» и комедия «Бедный Юрген» — мольеровский «Жорж Данден» или, скорее всего, его немецкая переделка. После ряда выступлений Петр предложил труппе представить пьесу трогательную, но без надоевших любовных историй, не слишком грустную и серьезную, но и без шутовства. Актеры попытались сочинить такого рода пьесу, были награждены для поощрения, но результат не оправдал надежд [[1](#_04_01); [4](#_04_04)].

{27} Эккенберг в третий раз приезжал в Петербург в 1727 г. Есть сведения о печатании им афиш. Тогда же (1726/27 г.) в Петербурге гастролировала одна из лучших немецких трупп того времени под управлением К.‑Л. Гофмана [[6](#_04_06); [8](#_04_08)]. Видимо, в этом же театре выступали в 1728 – 1729 гг. французские актеры. Это была бродячая ярмарочная труппа из тех, что, переезжая, играли и в Париже, и во французской провинции, и в других европейских странах. Обычный их состав: актер и актриса — любовники[[3]](#footnote-4), комический старик, актриса на вторые роли, арлекин — на роли слуг и другие вторые роли. В репертуаре — популярные французские пьесы, с успехом шедшие в Париже: «Злоупотребленная ревность одного итальянца», «Обманутый любовник» и др. [[7](#_04_07)]. На 17 сентября 1729 г. была обещана комедия «Ле педан-скрупулес, или Совестный школьный мастер» — «безденежно», в честь рождения наследника французского престола. Декабрьская афиша того же года о представлении «на великом комедиантском театре» объявляла цены: с тех, кто на самой сцене и в первых рядах — 8 гривен (80 к.), дальше — по 4 гривны, задние места — по 2 [[7](#_04_07)]. Какой-либо другой большой сцены в это время в Петербурге не было.

Сведения о спектаклях 1726 – 1729 гг. опровергают существовавшее мнение, что при Екатерине I (1725 – 1727) и Петре II (1727 – 1730), переехавшем со всем Двором в Москву, театральная жизнь в молодой столице угасла.

## Дворцовые театры 1732 – 1755 годов

Императрица Анна Иоанновна, желавшая сделать свой Двор не уступающим самым пышным Дворам Европы, была весьма озабочена устройством помещений для театральных зрелищ. К ее переезду из Москвы в Петербург в конце 1731 г. был перенесен во 2‑й Летний сад (к Карпиеву пруду у Мойки) деревянный зал, построенный в 1725 г. для торжественного бракосочетания царевны Анны Петровны, переделанный затем в «комедианскую залу» (она же «комедия»). Разобран он был уже при Елизавете в 1747 г. [[15](#_05_15); [19](#_05_19)].

{28} В 1732 – 1735 гг. сооружен новый Зимний дворец на Дворцовой набережной, предшественник существующего. Для него Б. Ф. Растрелли использовал стоявший здесь «адмиральский дом» — дворец генерал-адмирала Ф. М. Апраксина. На 2‑м его этаже и был устроен *Комедиантский зал*, или *Комедия-опера* (иногда назывался: *Зимний большой театр*). Описание его есть в контракте на столярные работы 5 апреля 1734 г. [[4](#_05_04)]. Он был в два с лишним раза обширнее, чем считалось до сих пор (исследователи «театр»-сцену принимали за весь зал). Ложные сведения о размерах искажают картину придворной театральной жизни: на малой площадке были бы невозможны те пышные представления опер-сериа, которым надлежало утверждать величие императорской власти и придавать особое великолепие придворному быту. «Театр, который вверху будет длиною 11,5 сажен, поперечнику 10 сажен один аршин», то есть 24,5 х 22 метра, — это только плоскость сцены. Зрительный зал при той же ширине («поперечнике») имел в длину еще 13 сажен, то есть около 28 метров. В «нижнем апартаменте» находилось 15 отдельных мест, «где комедиантское действие смотреть надлежит», и еще 27 лавок (скамей), а впереди — большая ложа для императрицы и «принцессы»[[4]](#footnote-5). В среднем и верхнем «апартаментах» (ярусах) — еще по 15 мест. Начало представлений в Зимнем дворце СПбВ относят к 16 ноября 1736 г., сообщив, что в этот день императрица изволила «прибыть в обретающийся в Зимнем доме театр, где театральные игры и комедии начало свое восприняли» [[1](#_05_01)].

Елизавета на следующий год по воцарении, 20 августа 1742 г., повелела ту часть Зимнего дворца, «где была комедия», перестроить. Через год торопила: «В Зимнем доме, где была комедия, указную переделку исправить как возможно скорее к зиме» [[18](#_05_18)]. *Комедию* во дворце призван был заменить одновременно строившийся *Оперный дом у Невской перспективы*, в 1749 г. сгоревший. Сообщения о его постройке до сих пор толковались ошибочно — якобы как строительство нового театра внутри дворца. Новый театральный зал в Зимнем возник после пожара того Оперного дома. Повеление о его {29} устройстве объявлено 23 ноября 1749 г., к концу января 1750 г. он уже существовал «в большой зеленой палате» со стороны Адмиралтейского луга, со сценой на месте «больших темных сеней» [[17](#_05_17)]. Сначала это помещение называлось театром «в парадных новых покоях», после открытия *Оперного дома у Летнего сада* чаще всего — *Малым театром* (из-за этого некоторые историки считали, что во дворце был еще Большой театр). 1 мая 1755 г. Елизавета покинула Зимний дворец, который решено было воздвигнуть заново.

В комплекс дворцовых зданий на набережной Невы входил и дом сподвижника Петра I — П. И. Ягужинского, во дворе которого тоже имелось театральное помещение. Вероятно, это был упоминаемый в литературе манеж фаворита Анны Э. И. Бирона, приспособленный для театра. В ноябре 1749 г., когда рассматривались варианты устройства нового театра (вместо сгоревшего), Растрелли полагал возможным создать его «в прежде бывшем месте на дворе Ягужинского» [[18](#_05_18)].

Прежние исследования о театральных представлениях при дворе Анны Иоанновны недавно существенно уточнены и дополнены по неизвестным ранее документам РГАДА [[12](#_05_12)]. В начале 1731 г. в Москву, где тогда находился Двор, прибыла труппа комедии дель арте, с участием певцов и музыкантов, игравшая до конца декабря того года [[12](#_05_12)]. Кроме нее в том же 1731 г. были выписаны из-за границы еще певцы и музыканты, называвшиеся в переписке «гамбургскими», для представлений в честь коронации после длительного траура по Петру II. Анна взяла их в Петербург. С 1 января 1732 г. определены ко Двору еще несколько итальянских актеров [[12](#_05_12)].

В начале 1733 г. приехала новая «компания итальянских комедиантов», в составе которой были актеры, знаменитые в Венеции и Дрездене [[8](#_05_08); [12](#_05_12)]. В ее репертуаре — итальянская «комедия масок» (комедия дель арте) и «интермедии на музыке». Сценарии (либретто) переводились для публики на русский язык поэтом В. К. Тредиаковским, на немецкий — академиком Я. Штелином. В их числе: «В ненависть пришедшая Смеральдина», «Арлекин и Смеральдина, любовники разгневавшиеся», «Переодевки Арлекиновы», «Напасти Панталоновы», «Доктор о двух лицах», «Обман благополучный» и т. д.; были комедии с чудесами, превращениями [[9](#_05_09)]. Особенности «интермедий на музыке» как рода театральных представлений обстоятельно разъяснялись в «Примечаниях на Ведомости» (приложения к СПбВ) 1738 г.: «… до оперы весьма не надлежит, но имеет особливо {30} веселое содержание <…> выходят обыкновенно только две персоны, а именно буффо и буффа, которые какой-нибудь веселый случай представляют ариями и речитативами». Весьма популярны были интермедии «Игрок в карты», «Старик скупой», «Муж ревнивой», «Больным быть думающий» и др. Опубликованный счет о расходах 1734 – 1736 гг. на костюмы, бутафорию и проч., «касающееся к опере, к комедиям и интермедиям и танцам» [[12](#_05_12)], отдельно по каждой пьесе, характеризует постановочную часть, позволяет представить внешний облик спектаклей.

Кроме того, при Дворе действовали в 1733 г. «персидские комедианты», отпущенные в апреле того же года «по-прежнему в Персию», и немецкие кукольники во главе с Я.‑Х. Зигмунтом, будущим антрепренером частного немецкого театра в Петербурге [[5](#_05_05)].

В 1735 г. ко Двору прибыла «итальянская компания музыки, танцев, интермедий» во главе с композитором и дирижером Ф. Арайя. Актеры комедии дель арте и ряд других членов прежней труппы были отпущены обратно 9 мая 1738 г. [[14](#_05_14)]. Арайя ежегодно ко дню рождения императрицы сочинял большие оперы (оперы-сериа). 29 ноября 1736 г. показана первая в России опера «Сила любви и ненависти», на либретто К.‑Ф. Праты. Вызвавшая восторг всех присутствовавших, опера повторялась множество раз, успех почти равно делили композитор, певцы, балетмейстер (А. Ринальди), машинист сцены и декоратор (Дж. Бон). «… Дважды в неделю идет итальянская опера, которую содержит ее величество, — записывала англичанка Джастис, жившая в Петербурге в 1734 – 1737 гг., — туда допускают только тех, кто имеет билеты» [[11](#_05_11)]. Но Джастис, вероятно, смешивает оперы-сериа, составлявшие торжественный вечер, и музыкальные интермедии, показывавшиеся регулярно. В 1737 и 1738 гг. Арайя поставил оперы на тексты крупного итальянского поэта и драматурга П. Метастазио. В балетах, входивших в эти представления, участвовали воспитанники Сухопутного кадетского корпуса и другие русские танцовщики.

В числе драматических произведений, шедших в 1735 – 1736 гг., инсценировка рыцарского романа «Честное убожество Ренада, древнего кавалера гальского, во времени государствования Карла Великого» (о рыцаре, разгневавшем Карла, но и в изгнании совершавшем в его честь великие подвиги) и трагедия «Сампсон» (в ней на первое место выдвигались любовные истории, но при том на сцене показывались {31} и бой героя со львом, и избиение филистимлян ослиной челюстью, и разрушение Самсоном языческого храма Дагона).

Покровитель итальянской труппы — обер-гофмаршал (глава Придворной конторы, ведавшей всеми придворными церемониями) Р.‑Г. Левенвольде. Всесильному Бирону был ближе немецкий театр, да и Анна, как жена герцога Курляндии жившая раньше в Митаве, привыкла к немецкому. Немецкие комедианты время от времени появлялись при Дворе еще в 1730‑е гг.: упомянутые кукольники, труппа Ф. Германа, которой в 1738 г. выдано было 200 р. «за двоекратное в доме ее императорского величества действие» [[13](#_05_13)]. В 1740 г. приехала выписанная из Лейпцига лучшая немецкая драматическая труппа того времени во главе с выдающейся актрисой и реформатором немецкой сцены в духе французского классицизма К. Нейбер. В составе ее были и другие видные актеры — Ф. Кольгардт, трагический актер и драматург Г. Кох. Ставились комедии и трагедия Дж. Аддисона «Умирающий Катон». Со смертью Анны Иоанновны усилилось влияние Левенвольде, немецкая труппа уехала.

Сцена в Летнем саду после открытия *Зимнего большого театра* использовалась при Анне Иоанновне и для общедоступных, не придворных, представлений. В ноябре — декабре 1738 г. «получили от Двора позволение в Летнем ея императорского величества доме игру и действия отправлять» голландские комедианты — танцоры на канате, эквилибристы. Объявлялась «цена смотрителям», то есть плата за вход: 50, 25 и 10 к. [[1](#_05_01)].

Играли при Дворе Анны Иоанновны и русские спектакли.

Сохранилась подробная монтировка пьесы из репертуара церковно-школьного театра «Комедия об Иосифе» [[7](#_05_07)]. Ставилась она в 1724 и 1735 гг., с переменами исполнителей [[12](#_05_12)]. Участвовали пажи, кадеты Сухопутного кадетского корпуса, карлы и калмыки, состоявшие при императрице, церковные певчие. Представлялась рассказанная в Библии (Бытие, гл. 37, 39 – 47) занимательная и поучительная история любимого сына патриарха Иакова. В числе действующих лиц библейские персонажи и аллегорические (Злость, Чистота, т. е. непорочность, Зависть, Смирение и др.). «Комедия» была затейливо и пышно обставлена, с использованием сценических эффектов, традиционных для школьных спектаклей, а также для немецких бродячих комедиантов. Монтировка указывала: «… овец сделать шесть и коз шесть из бумаги, да одного козла сделать таким {32} образом как живого и с шерстью», «… под горлом пузырь, который бы налит был красным вином. Как заколют, чтобы то вино вместо руды вышло»; картины сна фараона и сна Иосифа показывались «сквозь полотно». Можно думать, что постановщиками были В. К. Тредиаковский, учившийся в московской Славяно-Греко-Латинской академии, где процветали школьные спектакли, и секретарь Анны Иоанновны А. П. Полубояринов (его рукой написана монтировка) — оба они получили наградные за комедию, причем в пять раз больше, чем кадеты и певчие. Кроме них в постановке участвовали члены итальянской труппы И. Аволио и машинист К. Жибелли [[12](#_05_12)].

В связи с «Иосифом» упоминается постановка и другой такого же рода пьесы, судя по именам действующих лиц — это «Комедия о Варлааме и Иоасафе». Есть сведения, что в 1736 – 1737 гг. исполняли комедию и балет придворные: князь А. Б. Куракин, граф П. Г. Чернышев, В. Н. Татищев и др. Появлялись на дворцовой сцене «в разговор приведенные» русские народные сказки: о перышке Финиста Ясна сокола, о Бабе-яге и др. «Великолепие декораций и машинное искусство в произведении чудесных перемен и очарований, которыми такого рода повести преисполнены, заменяли правильность действия и доставляли немалое удовольствие зрителям» [[2](#_05_02)].

Спектакли у Елизаветы Петровны ставились еще до ее воцарения — в унаследованном от Екатерины I дворце на берегу Невы против впадения Охты (Смольном). Подозрительная и ревнивая Анна Иоанновна отлучила более законную престолонаследницу от императорского Двора, учредила за ней надзор. Благодаря надзору и стало известно о театральных постановках в этом дворце. В 1733 г. взятый в Тайную канцелярию певчий царевны сообщил на допросе, что ставилась на Смольном дворе пьеса «О принцессе Лавре», сочиненная фрейлиной М. Е. Шепелевой (в замужестве Шувалова). Разыгрывали «комедию» певчие и «придворные девицы» — для узкого круга елизаветинских приближенных [[3](#_05_03)]. Есть предположение, что театр Елизаветы не ограничившиеся одной этой пьесой. Бывали в Смольном дворце спектакли и позже. Так, в декабре 1750 г. «разных команд служители» играли в присутствии императрицы «русскую комедию» «Ноксион», сочиненную музыкантом Каминским (КФЖ).

В *Малом театре* Зимнего дворца с конца января 1750 г. по 2 и даже 3 раза в неделю показывались драматические спектакли французской труппы Ш. Сериньи, балеты и итальянские интермедии. После {33} открытия *Оперного дома у Летнего сада* дворцовая сцена стала как бы его филиалом.

На масленице 1750 г. (8 февраля) здесь начались выступления любительского театра *Сухопутного кадетского корпуса*, продолжавшиеся и после открытия нового Оперного дома (попеременно на этих двух сценах). «Пробы» их иногда проводились в Летнем дворце Елизаветы на месте нынешнего Инженерного замка — «в столовой комнате» (например, 26 и 28 сентября 1750 г.). Для дворцовых кадетских спектаклей заказывались великолепные костюмы, щедро выдавались из дворцовых кладовых и комнат Елизаветы ткани и драгоценности. Но круг их зрителей здесь был невелик: «Имели приезд знатнейшие 1 и 2 классов обоего пола персоны, також придворные статсдамы, фрейлины и кавалеры» (КФЖ, 19 декабря 1750 г.). Вдохновленные примером кадетов, 7 февраля 1752 г. какую-то русскую пьесу сыграли в Зимнем дворце пажи. «Допущены для смотрения только придворные кавалеры, посторонних никого не было» [[6](#_05_06)].

В январе 1755 г. ко двору взята первая русская профессиональная труппа, составленная из актеров ярославской труппы Ф. Г. Волкова и певчих, обучавшихся для того в Сухопутном кадетском корпусе. По записи в КФЖ известен ее спектакль на Малой сцене 9 февраля 1755 г. — «Хорев». В 1756 г. труппой показано «Приданое обманом» Сумарокова на «императорском театре», но это, по-видимому, *Оперный дом у Летнего сада*.

Все придворные труппы время от времени выступали на сценах пригородных дворцов: в Царском Селе, Ораниенбауме, Петергофе, Гатчине, Павловске — в переделанных для того залах и в специально построенных зданиях (первыми, в 1750 г., были устроены небольшие театры в Царскосельском и Ораниенбаумском дворцах).

## Оперный дом у Невской перспективы

Между лютеранской киркой и Екатерининским кан., примерно на месте д. 12 по Малой Конюшенной ул. [[6](#_06_06)].

Переделан из манежа, который перенесен по указу Анны Иоанновны от 30 июня 1738 г. к «новозачатому» каналу с «луга» у Зимнего дворца. Как указано в подробном описании, манеж был деревянный, на каменном фундаменте, с кирпичными простенками, с двумя входами — от кирки и канала, стены обиты досками и покрыты {34} холстами. Он предназначался для публичных конных упражнений (для «смотрения экзерциций»), поэтому имелись 2 яруса галерей и ложи [[5](#_06_05)]. Сохранились документы Канцелярии от строений о переделке манежа в ноябре 1742 – 1743 гг. под наблюдением Растрелли. В них говорится о присылке столяров и плотников «в большой манеж к делу опер», о работах «в деревянной манежи, где будет опера», уплате денег за перевозку материалов к месту, где возводится «комедия и опера» [[3](#_06_03)]. Работы шли медленно, так как одновременно перестраивалась часть Зимнего дворца, в которой ранее был театральный зал, они производились здесь и в 1744 г. В партере находился «амвон», на котором стояли 3 стула — для императрицы и наследника с женой [[2](#_06_02)]. 19 октября 1749 г. Дом полностью сгорел из-за усиленной топки печей для просушки новых декораций [[4](#_06_04)].

В 1744 и 1749 гг. Елизавета со своим Двором в Петербурге не жила, и представлений здесь не было. Первая запись камер-фурьера о посещении ею театра — 26 апреля 1745 г.

Для близких ко Двору лиц приезды в Оперный дом стали обязательными. Порядок размещения всех вообще зрителей уточнялся неоднократно. В частности, подробны записи в КФЖ 1748 г. перед празднованием очередной годовщины коронации 25 апреля. Предписывалось первых 6‑ти классов «обоего пола персонам», штаб-офицерам, гвардии обер-офицерам, лейб-кампании унтер-офицерам проходить без билетов и помещаться в партере и ложах 1‑го яруса — «каждый по своему рангу», а в ложи 2‑го яруса и галереи проходить лицам низших рангов по билетам от Придворной конторы. Иногда гражданские чины допускались только до 5‑го класса (включительно)[[5]](#footnote-6). Гражданские и придворные чины уступали первенство соответствующим военным. Женщины занимали место по чину мужа. Для придворных женского пола существовала особая «табель о рангах», действовавшая и в театре.

{35} Два раза в неделю здесь шли спектакли французской драматической труппы Ш. Сериньи. Французский язык в елизаветинское время стал вытеснять в высшем обществе русский, предпочитать все вообще французское становилось признаком хорошего тона. Спектакли труппы Сериньи принимались публикой этого театра чрезвычайно благосклонно. Но она и действительно была блестящей, пользовалась славой во Франции. В ее репертуаре комедии Ж.‑Б. Мольера и Ж.‑Ф. Реньяра, трагедии Ж. Расина, П. Корнеля, Вольтера, переведенные позже для русской труппы. Появлялись на этой сцене и спектакли Сухопутного кадетского корпуса, но тоже на французском языке. Так, 4 января 1748 г. сыграна была ими «трагедия». «Для смотрения, окромя придворных, не впущали», — записывал камер-фурьер; «На оной были одни только придворные кавалеры[[6]](#footnote-7) и дамы», — подтверждал дежурный генерал-адъютант.

К годовщинам коронации Елизаветы (25 апреля), ее воцарения (25 ноября) и дню тезоименитства (5 апреля, день св. Елизаветы по церковному календарю) тщательно готовились постановки опер «итальянской компанией» под управлением Ф. Арайя. Входивший в состав «компании» либреттист Дж. Бонекки сочинял либретто на исторические и мифологические сюжеты, в которых аллегорически прославлялась Елизавета и ее внешняя политика. В этих операх принимали участие и русские придворные певчие. Ставились оперы также в честь торжественных дней в жизни наследной четы (будущих Петра III и Екатерины II).

Значительное место в театральных представлениях продолжал занимать балет. Балеты шли в один вечер с комедиями, вводились непосредственно в состав драматических представлений, непременно входили в оперные спектакли. В 1743 г. «танцовальщиков русских» было 12 человек [[1](#_06_01)], первые танцовщики — иностранные. Весьма большая роль отводилась сценографии и театральной технике. Спектакли восхищали богатством декораций и костюмов. Оформлял их Дж. Валериани, по контракту 1743 г. принятый на службу «для изготовления и малярования украшений и махин и употребления всего того, что к театру Двора ея императорского величества потребно будет», и остававшийся декоратором до своей смерти в 1762 г.

## **{****36}** Сухопутный шляхетный кадетский корпус

Васильевский остров, усадьба А. Д. Меншикова.

В 1732 г. в бывшем дворце Меншикова (арх. Г. Шедель, первоначальный проект Д.‑М. Фонтана), конфискованном после его ареста в 1727 г., разместилось вновь образованное высшее учебное заведение для детей дворян, которых готовили здесь к государственной службе, — Корпус кадетов. В 1743 г. он стал называться Сухопутным шляхетным (то есть дворянским) корпусом.

Наряду с военными науками здесь преподавались гуманитарные: русский и иностранные языки, история, география, юриспруденция, мораль, риторика, музыка, танцы, живопись. Корпус надолго стал главным «рассадником просвещения», из него вышло немало деятелей русской культуры, в том числе и русского театра (А. П. Сумароков, И. П. Елагин, М. И. Веревкин, В. А. Озеров и др.).

Изучение языков и риторики сопровождалось упражнениями в декламации. В 1740‑х гг. стали устраиваться ученические спектакли. Для них был, по-видимому, приспособлен один из залов дворца. Сначала разыгрывались французские трагедии. Екатерина II вспоминает в «Записках» о постановке «Заиры» Вольтера [[7](#_07_07)]. Спектакли, как упомянуто, даже переносились в придворный театр *(Оперный дом у Невской перспективы)*. Одновременно сложился кружок любителей русской словесности. Сумароков познакомил его с первыми своими трагедиями «Хорев» (1747) и «Гамлет» (1748). Племянник драматурга сообщал о первой: «Она читана была с восторгом, переходила из рук в руки, все дивились ей, как некоему феномену» [[5](#_07_05)].

В конце 1749 г. кадеты при участии служивших в Корпусе нескольких подпрапорщиков и капралов из бывших воспитанников разыграли «Хорева»[[7]](#footnote-8). Автор весьма одобрил спектакль и сообщил о нем императрице. Елизавета пожелала увидеть его при Дворе, последовал указ от 29 января 1750 г.: «Приготовиться кадетам <…> представить {37} на театре две русские трагедии. И чтоб они для затвержения речей были от классов и от всяких в корпусе должностей до Великого поста уволены, и под смотрением оных трагедий автора объявленные драмы выучили» [[9](#_07_09)]. 8 февраля 1750 г. «Хорев» показан на сцене Зимнего дворца с чрезвычайным успехом, после чего последовали его повторения и другие спектакли. Екатерина II вспоминала: «За последнюю неделю масленицы нас заставили прослушать девять трагедий» [[7](#_07_07)]. Под руководством Сумарокова поставлены другие его произведения: «Гамлет», вновь написанные трагедии «Синав и Трувор», «Артистона» и «Семира», комедии «Тресотиниус» и «Чудовищи», а также трагедия М. В. Ломоносова «Тамира и Селим».

Кадетский театр был взят на государственное содержание. На время подготовки к выступлениям участники не только освобождались от других дел, им еще выдавалось полное довольствие; чтобы не было затруднений в прибытии к спектаклям, кадетов, которые «потребляются в театральном действии», поселили в самом дворце. В середине 1750 г. (29 июля) Елизавета повелела выдать Сумарокову и кадетам 6000 р. [[10](#_07_10)], больше, чем потом назначено было на год Русскому театру, учрежденному в 1756 г. После открытия в мае 1750 г. придворного *Оперного дома у Летнего сада* кадетские спектакли демонстрировались на обеих придворных сценах. Это предусматривало, в частности, высочайшее повеление от 13 декабря 1751 г. о довольствии кадетов от Придворной конторы, когда они «будут играть комедии и другие театральные действия» «как при Дворе <…> на малом, так и в Оперном доме на большом театрах» [[11](#_07_11)].

Представления в присутствии императрицы зарегистрированы в КФЖ и ЖДГА. Опубликована сводка этой информации [[9](#_07_09)]. Надо полагать, что постановки показывались не один раз и в стенах корпуса, в течение тех же 1750 – 1751 гг. и начала 1752 г. Сумароков написал 6 новых пьес специально для исполнения их этим коллективом.

Сумароков — создатель новой отечественной драматургии, вызвавшей образование профессионального русского театра. Но его главные произведения — трагедии — не привлекли достаточного внимания театроведов и литературоведов: в советское время останавливаться на идеях, которые развивал драматург, было небезопасно. (Последнее полное собрание его сочинений вышло в 1787 г.) Он использовал известную классицистскую схему и в форме (5 актов, александрийский стих), и в построении сюжета. В душах его героев, {38} как положено в классицистской трагедии, борются долг и страсть. Но трагическую ситуацию у Сумарокова, утверждавшего идеи просвещенной монархии, создает не этот конфликт, а нарушение властителями монаршего долга и нравственных законов (из них главный — милосердие сильного), а также бесчестность придворных, которыми движет властолюбие, зависть, соперничество. Только две трагедии кончаются гибелью положительных героев («Хорев», «Синав и Трувор»): в дидактической пьесе добродетели надлежит торжествовать, а злу — быть попранным. Главное в трагедиях — речи, в длинных монологах герои рассказывали о своих переживаниях и излагали требования морали. В трагедии «Синав и Трувор» новгородский боярин Гостомысл изрекает мысли автора о долге монарха, обращенные им к своей дочери Ильмене как невесте князя, а по сути — к Елизавете: «От скверных, льстивых уст ты уши отвращай / И в утеснении невинных защищай, / Храни незлобие, людей чти в чести твердых, / От трона удаляй людей немилосердых…» Изобилует поучениями монарху и придворным счастливо кончающаяся «Артистона», героиня которой — идеально добродетельная дочь персидского царя Кира. В «Семире» борения в душах героев между любовной страстью и долгом перед народом и отеческим престолом создают особенно драматические ситуации, а брат Семиры Оскольд, умирая, обращается к российскому князю Олегу: «Щедрота к пленникам есть выше всех побед, / И милосердия ничто не превзойдет».

Целью комедий было также поучение. Комедия «Чудовищи» написана и разыграна в 1750 г. В числе исполнителей фельдфебель П. И. Мелиссино, сержант Т. И. Остервальд, кадет П. С. Свистунов, которые в 1753 г., уже в чинах капитан-поручиков и прапорщика, стали первыми учителями будущих профессиональных актеров.

8 сентября 1752 г. Елизавета повелела принять в Корпус для общего образования «ярославских комедиантов» И. А. Дмитревского и А. Ф. Попова из привезенной в том году в Петербург труппы Ф. Г. Волкова: «… смотря из них кто к которой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских». А в июне 1753 г. велено было несколько человек бывших придворных певчих, определенных сюда в феврале 1752 г., обучать «для представления впредь трагедий» [[9](#_07_09)]. В декабре 1753 г. Мелиссино, Остервальд и Свистунов докладывали, что подготовлен «Синав и Трувор» в исполнении Дмитревского, Попова и проявивших способности бывших певчих Е. Г. Сечкарева {39} и П. В. Сухомлинова. В феврале 1754 г. в Корпус определены Ф. Г. Волков и брат его Григорий. Оба они, как Дмитревский и Попов, обучались немецкому и французскому языкам, рисованию, танцам, музыке, фехтованию и другим предметам.

«Ярославские комедианты» и бывшие певчие, находившиеся в Корпусе, как уже упомянуто, составили первую русскую профессиональную труппу, показавшую несколько спектаклей на внутридворцовой сцене и в *Оперном доме у Летнего сада*. После того как она была в январе 1755 г. взята ко двору, «в классы ходить» их уже не принуждали, но желающие могли продолжать обучение [[9](#_07_09)].

В ноябре 1769 – начале 1770 г. было сооружено особое театральное здание — переделано строение на среднем дворе Корпуса. Зрительный зал имел 2 яруса лож, покатый партер (амфитеатр) с отдельным «паркетом» (ближайшие к сцене места), галерею. В конце века театр ликвидирован, здание вновь перестроено [[8](#_07_08)], по-видимому, при начальствовании в Корпусе М. И. Кутузова.

Одновременно с постройкой театра были приобретены в 1769 г. на значительную сумму костюмы и парики: для «Заиры» Вольтера, платье «римское», «китайское балетное» и др. [[8](#_07_08)]. 11 февраля 1770 г. состоялось представление в новом театре, которое посетила императрица. Кадетские спектакли — французские комедии, французские же комические оперы, балеты — посещали родственники воспитанников, придворные и другие желающие (из «благородных», конечно). Среди балетов — специально для корпусного театра сочиненный «Дезертир», где с танцами соединялись «самые мужественные полевые экзерциции» [[3](#_07_03)]. Некоторые спектакли разыгрывались совместно с девицами из Смольного института. О таком исполнении французской комедии СПбВ писали в 1755 г.: «… хотя прежде думали сделать сие зрелище для фамилий играющих, но любопытство общее было столь велико, что принуждены были впустить столько зрителей, сколько зал сего театра вместить мог» [[3](#_07_03)].

Грандиозным был спектакль 20 июля 1775 г. на открытом воздухе в честь годовщины Кючук-кайнарджийского мира, закончившего победную для России русско-турецкую войну. Участвовало 400 человек. Специально устроенный амфитеатр поворачивался на своей оси, и при каждом из 4‑х поворотов представало новое зрелище. Действовали Апполон и аллегорические фигуры: Благоденствие, Слава, Правда, Любовь Отечества (в мужском образе) с состоящими при {40} ней Честностью, Осторожностью, Храбростью и Правосудностью, Ненависть, Развратность, Мода и др. Сначала исполнялась героико-пасторальная опера, при повороте — балет-пантомима «Триумф Благоденствия», при следующем — «карусель» с «рыцарскими экзерцициями», наконец «комедия» — драматическое аллегорическое представление; в конце Добродетель отворяла врата храма, являлось Благоденствие, танцевали и пели Утехи [[1](#_07_01)].

В 1780 – 1790‑е гг. французские пьесы ставились под руководством французского актера Ж. Офрена, приглашенного в Корпус учителем декламации для усовершенствования произношения кадетов. В 1787 г. сыгран «Брут» Вольтера [[6](#_07_06)], в 1791 г. — «Диалог» Сюрвиля.

Сцену корпусного театра занимали также посторонние ему любительские и профессиональные труппы. В 1775 г. объявлялось о комедиях и трагедиях в исполнении «общества благородных детей разных домов» [[2](#_07_02)]. В 1778 – 1781 гг. здесь выступала частная итальянская труппа комической оперы под дирекцией М. Маттеи и А. Оречиа, осенью 1781 г. — под управлением актера той же труппы Паньянелли. Объявлялась цена мест: ложи 1‑го ранга — 10 р., 2‑го — 6 р., паркет — 1 р., амфитеатр и галерея — 50 к. [[4](#_07_04)]. В 1781 г., во время перестройки театрального здания на Царицыном лугу, сюда были перенесены немецкие спектакли антрепризы К. Книппера.

## Головкинский дом.Русский для представления трагедий и комедий театр

Угол 3‑й линии Васильевского острова и наб. Невы. Перестроен.

Дом выстроен при Петре I. Принадлежал князьям Долгоруким, потом перешел к М. Г. Головкину, вице-канцлеру при правительнице Анне Леопольдовне. Во время дворцового переворота 1741 г. Головкин был арестован, затем сослан, в конфискованном доме расположилась Гофинтендантская контора, ее склады и мастерские. 21 мая 1750 г. Елизавета повелела предоставить дом «для жительства придворных певчих» [[12](#_08_12)], 24 августа 1752 г. — передать его Канцелярии от строений [[14](#_08_14)]. В том же году в здании оборудован двухъярусный театр [[11](#_08_11)].

На некоторое время Головкинский дом получил имя *Российского комедиантского дома*, а также *Оперного дома*. СПбВ в 1752 г. объявили {41} о сдаче в наем погребов: «Под каменным б[ывшим] Мих. Головкина двором, который ныне именуется Российской комедиантской дом» [[1](#_08_01)] А историк Петербурга сообщил, что в 1752 г. учрежден в Головкинском доме «Оперный дом, в котором отправляются действия новых опер на пробу через оперлетов из российских людей производимых, которые, опробовав в сем доме, действуют на публичном театре в присутствии самой императорской особы» [[5](#_08_05)].

Здесь началась деятельность *Русского для представления трагедий и комедий театра*, созданного по известному указу Елизаветы Петровны Сенату от 30 августа 1756 г.: «Повелели Мы нынче учредить Русской для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головинской[[8]](#footnote-9) каменный дом, что на Васильевском острову, близ Кадетского дома. А для онаго поведено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и ярославцев в Кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число. На содержание онаго театра определить по силе сего нашего указа, считая от сего времени в год денежной суммы по 5000 рублей <…> Определить в оный дом, где учрежден театр, пристойный караул. Дирекция того Русского театра поручается от нас бригадиру Александру Сумарокову…» [[4](#_08_04)]. До января 1759 г. Русский театр был не придворным, а «вольным», с посетителей взималась плата. Но директор с самого начала зависел от гофмаршала, который распоряжался и помещениями, и оркестром, требовавшимся для музыкального сопровождения.

О том, что спектакли этой труппы действительно шли в Головкинском доме, сообщают Штелин [[2](#_08_02); [8](#_08_08)] и позднейшая справка о состоянии и истории дома: «Представления давались редко, но с успехом и доставляли хорошие сборы» [[13](#_08_13)]. Елизавета в этот театр не ездила, когда ей хотелось посмотреть спектакль, труппа приглашалась в *Оперный дом у Летнего сада* или в самый дворец. Поэтому в КФЖ нет сведений о тамошних представлениях. Расположение театра поначалу казалось удачным — возле культурного центра, каким был Сухопутный кадетский корпус. Однако удаленность от домов знати, неудобство сообщения с «заречной стороной» (осенью и {42} весной мост разводили) привели к тому, что театр плохо посещался. По просьбе Сумарокова русской труппе была предоставлена сцена придворного *Оперного дома у Летнего сада* «во все те дни, в которые не будут представлены италианские и французские театральные действия» [[6](#_08_06)]. Но до конца 1757 г. спектакли показывались и в Головкинском доме [[13](#_08_13)].

Актеры продолжали жить в этом доме до 1761 г. [[12](#_08_12)]. После он был передан Академии художеств, при перестройке его Академией в 1764 г. театр уничтожен.

«Первым актером» созданного в 1756 г. театра был определен Ф. Г. Волков. История этой труппы и жизнь Волкова давно занимали исследователей, уже изучены, по-видимому, все сохранившиеся немногочисленные источники.

Краткую биографию и характеристику Волкова оставил Н. И. Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях», изданном в 1772 г., всего через 9 лет после смерти актера. Вообще у Новикова есть ошибки, но эту биографию можно считать достоверной, поскольку «Опыт» читали, конечно, друзья и партнеры Волкова (в частности, такой образованный человек, как И. А. Дмитревский), и они не дали опровержений, которые были в обычае того времени. «Искусные и знающие люди увидели превеликие способности в сем г. Волкове и прочих его сотоварищах, хотя игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством», — писал Новиков о петербургских спектаклях ярославской труппы Волкова 1752 г. Последующие годы усовершенствовали его талант: «Тогда г. Волков показал свои дарования в полном уже сиянии, и тогда-то увидели в нем великого Актера; и слава его подтверждена была и иностранцами»; «Сей муж был великого обымчивого и проницательного разума, основательного и здравого рассуждения и редких дарований, украшенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг. Театральное искусство знал он в высшем степене» [[3](#_08_03)]. «Он был равно хорош в трагическом и комическом, его же характер был в страстях неистовый», — вспоминал о Волкове Штелин [[2](#_08_02); [8](#_08_08)]. «Мужем глубокого разума, наполненном достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным», считал его Д. И. Фонвизин [[7](#_08_07)]. В 1762 г. актер принял участие в дворцовом перевороте. Пришедшая к власти Екатерина И наградила его дворянством, деревнями, крепостными [[9](#_08_09)]. Это был последний год его выступлений в Петербурге.

{43} Кроме Волкова основу труппы, начало деятельности которой прошло в Головкинском доме, составили другие ярославцы: И. А. Дмитревский, А. Ф. Попов, Я. Д. Шумский, братья Ф. Г. Волкова Гаврила и Григорий. Дмитревский поначалу играл женские роли, позже перешел на исполнение «главных характерных ролей в трагедиях и комедиях». Попов выступал в ролях первых любовников в комедиях. Шумский занимал амплуа комических слуг и был великолепен, как отозвался, в частности, Штелин; Гаврила Волков играл стариков в комедиях и трагедиях [[2](#_08_02)].

Кроме них в труппу вошли певчие, «спавшие с голосу», обучавшиеся актерскому искусству в Шляхетном корпусе: Е. Г. Сечкарев («резонер в комедиях», играл также «крестьян и небольшие трагедийные роли»), П. И. Полтавцев, Г. Е. Стрельченков, К. Л. Пригорский (играл всевозможные небольшие роли), П. И. Уманов (суфлер) [[2](#_08_02); [8](#_08_08)], Ф. Я. Максимович, Л. И. Татищев, П. В. Сухомлинов [[8](#_08_08)]. В марте 1757 г. в СПбВ было помещено объявление о том, что русскому театру нужны «комедиантки»; вскоре приглашалась «мадам» для наблюдения за нравственностью актрис, следовательно, они были уже набраны. Это — А. М. Мусина-Пушкина, или просто Пушкина, сестры М. С. и О. С. Ананьины. В 1758 г. все трое получили другие фамилии, выйдя замуж за актеров труппы: Дмитревская, Волкова (жена Гр. Волкова), Шумская [[8](#_08_08)].

## Оперный дом у Летнего сада

У соединения Невы и Лебяжьего кан. Не сохранился.

Выстроен в 1750 г. после того, как сгорел *Оперный дом у Невской перспективы*. Сначала предположено было построить театр между Аничковым дворцом и «садом-лабиринтом» («3‑й сад»), который находился близ нового деревянного Летнего дворца Елизаветы, то есть на участке между Невским пр. и Инженерной ул. Однако этот проект был оставлен, и 17 февраля 1750 г. указано императрицей поставить Оперный дом, «где была гауптвахта близ еловой рощи» [[2](#_09_02)]. Разнообразие адресов этого театра в тогдашних документах («близ старого Летнего дворца», «на лугу», «в саду», «в еловой роще», «на берегу Невы», «при старом Летнем доме») вводило в заблуждение историков театра и градостроительства; один театр долго принимался за два.

{44} Строительство велено было производить «под смотрением обер-архитектора Растрелли немедленно», чтобы закончить ко дню годовщины коронации — 25 апреля. Основные работы завершились вовремя, но отделочные продолжались позже. Внутренняя отделка и оборудование сцены были поручены Дж. Валериани, машинисту К. Жибелли и лучшим русским придворным живописцам — А. П. Антропову, И. Я. Вишнякову и др. [[10](#_09_10)]. Живописные работы производились главным образом по холсту, которым были обиты стены и потолки. Длина здания — 26,5 сажен, ширина — 16 сажен [[11](#_09_11)], то есть общая площадь внизу примерно 57 х 34 м. Кроме партера было еще 2 яруса («средний и верхний этажи»), имелись ложи императрицы возле сцены («возле театра»), «с чуланчиком и сходом на театр», и напротив сцены, где она бывала «инкогнито», ложи наследника с женой («их высочеств») и посольская, с «камерами» при них. 22 октября 1750 г. велено было еще сделать в партере, как в сгоревшем *Оперном доме у Невской перспективы*, «амвон с пятью ступенями» для трех сидений. На малиновом бархате амвона стоял стул зеленого бархата с золотым позументом для императрицы и малиновые, штофом крытые — для наследника с женой [[5](#_09_05)]. Остальные зрители в партере сидели на «банках», то есть скамьях. В 1752, 1754, 1757 гг. производились частичные перестройки зала. По желанию антрепренера труппы итальянской комической оперы Дж.‑Б. Локателли, высочайше указано было (7 ноября 1757 г.) в обоих ярусах устроить дополнительные ложи с «камерами».

Для отличия от внутридворцового театрального зала этот Оперный дом нередко назывался *Большим театром*. С конца 1757 г., когда был построен театр при деревянном Зимнем дворце, он, как правило, назывался *Большим оперным домом* и *Старым оперным домом*.

К 1762 г. здание нуждалось в значительном ремонте [[11](#_09_11)], но при наличии театра во вновь выстроенном Зимнем дворце ремонтировать его показалось нецелесообразным. Спектакли продолжались еще в 1763 г. А в 1770‑м говорилось уже о «ветхом деревянном строении», в котором жили офицеры и служители придворного ведомства. Сенатским указом от 25 июня 1770 г. оно было отдано на слом петербургскому купцу «французской нации» И. А. Поше, но им не использовано. Оставленный без надзора дом стал пристанищем городских воров и беглых, расхищался и разрушался. В 1773 г. он уничтожен [[8](#_09_08)].

{45} Как и его предшественник, новый театр был создан в качестве придворного. Посещали его те же категории постоянных зрителей. До 1757 г. все спектакли являлись бесплатными. Первый — 3 мая 1750 г. С утра были посланы повестки в Полицмейстерскую канцелярию и Церемониальную контору Двора, что «в новосделанном оперном доме имеет быть комедия, на которую съезжаться в обыкновенное время».

Размещение в зрительном зале по-прежнему строго регламентировалось. «Генералитет», как назывались тогда первые 5 классов, располагался в партере с семьями («фамилиями»), остальные — без семей, а члены их семей — в ярусах. В ярусах же размещались и прочие «смотрители», допущенные по билетам от Придворной конторы. Членам Синода отводилась ложа в среднем ярусе. С 25 – 27 июня 1751 г. разрешено в театр впускать «и знатное российское и чужестранное купечество» с женами. Им отводился верхний ярус, но разрешалось занимать и свободные задние лавки партера при условии, чтоб «приходили в пристойном убранстве» [[7](#_09_07)] или, по КФЖ, «только бы одеты были не гнусно». Внешнему виду зрителей придавалось большое значение. Соответствующими наставлениями сопровождался ряд других распоряжений. Указом от 11 сентября 1752 г. разрешено женам гвардии штаб- и обер-офицеров, ранее допускавшимся только в верхний ярус, садиться на задние скамьи партера, но требовалось, чтобы приходили они «без мантилий, без платков и без капоров», в шлафроках и в «протчих, пристойных к тем шлафрокам убранствах». В 1756 г., когда подробно расписывался порядок размещения на спектакле в честь дня коронации (28 апреля), указывалось, чтобы дамы не имели платков на голове. Перед торжественными спектаклями порядок размещения в зрительном зале разрабатывался с особой детальностью. Например, перед показом оперы в честь дня коронации в 1752 г. камер-фурьер записывал: первых 5‑ти классов особам и иностранным послам помещаться «в банки по надписям», за ними другим офицерским чинам без семей, а «знатное дворянство, которое штабских рангов не имеют, в банки бы не садились, стояли у оркестра и по сторонам банок»; в ложах 1‑го яруса на правой стороне — место камер-юнкерам, на левой — членам семей чинов с 1‑го по 3‑й класс; на задние скамьи партера могут сесть жены штаб-офицеров и всех гвардии офицеров, если «одета в самаре или кафтане»; остальным же членам семей этих офицеров — место в верхнем ярусе, как и нечиновному «знатному дворянству».

{46} На масленице («сырной неделе») и в воскресенье перед ней устраивались открытые спектакли для всех, кроме «подлого народа», лиц в «деревенском платье». Так, в феврале 1756 г. опера Ф. Арайи «Александр в Индии» после представления ее Двору показывалась всем «кто пожелает из дворянства и для всего российского и иностранного купечества», с размещением «кто где пожелает, а не по рангам» [[7](#_09_07)].

Указами 1750 – 1751 гг. предписывалось давать еженедельно 2 спектакля французской драматической труппы, как в присутствии императрицы и наследной четы, так и в отсутствии их, даже если их вообще не будет в Петербурге [[3](#_09_03); [7](#_09_07)]. Показывались также итальянские интермедии и балеты. В 1754 г. Елизавета потребовала, чтобы «отныне и впредь» «неотменно» было 3 еженедельных представления — два французской труппы (по вторникам и пятницам, как с самого начала) и одно — итальянской (в среду); указ подтверждался в следующем году [[6](#_09_06); [7](#_09_07)]. К особым придворным празднествам, как и прежде, готовились постановки специально сочиняемых итальянских опер, которые призваны были прославить Елизавету и победоносные войны ее царствования. Кроме уже упомянутых дней коронации, начала царствования и тезоименитства это еще дни рождения императрицы (18 декабря) и наследника (февраль). В итальянских операх участвовали и русские певцы, в том числе в первостепенных ролях, — певчие Придворного хора, камерные певицы. 27 февраля 1755 г. впервые в Петербурге была поставлена на этой сцене опера на русском языке — «Цефал и Прокрис», текст Сумарокова, музыка Арайи.

Оперы и балеты ставились с применением сложной театральной техники. Обстановка по ходу действия часто и скоро менялась. На сцене показывались горы, рощи, сады, храмы, ад; действующие лица являлись на море, в облаках и т. д. Устройством разнообразных сценических эффектов ведали Дж. Валериани и К. Жибелли с помощью русских рабочих сцены[[9]](#footnote-10).

{47} В ноябре 1757 г. *Оперный дом у Летнего сада* был отдан в распоряжение итальянской труппы Локателли. По достоинствам исполнителей и роскоши постановок антреприза, по мнению современников, в том числе иностранцев, не уступала лучшим театрам Италии и Парижа. Один раз в неделю спектакли шли для Двора, два — за деньги, для желающих. Ложи абонировались знатью на год (цена — 300 р.), наемщики отделывали их по своему вкусу. Плата за место в партере — 1 р., на повторные спектакли — 50 к. [[4](#_09_04)]. Зрители платных спектаклей могли быть и в пальто и шубах, по желанию — сидеть, стоять, ходить.

Основа репертуара труппы Локателли — опера-буфф и балеты. Они шли вплоть до 1763 г. Ставились и оперы-сериа.

С первого года существования появлялись на этой сцене и русские драматические спектакли.

Сначала это были выступления любительского театра Сухопутного кадетского корпуса, разыгрывавшего произведения Сумарокова. По КФЖ и ЖДГА известны спектакли 30 мая 1750 г. («Хорев» и «Тресотиниус») и 21 декабря 1751 г. («Семира»). Состав зрителей их ограничен. Так, в 1750 г. была царская семья лишь «с некоторыми знатными придворными обоего пола персонами, а иностранные не были».

В феврале — марте 1752 г. здесь [[3](#_09_03)] играла привезенная из Ярославля труппа Ф. Г. Волкова, показав «Хорев» (4 февраля) и пьесу Димитрия Ростовского из репертуара церковно-школьного театра «О покаянии грешного человека» (18 марта). О втором спектакле позже рассказывал его участник И. А. Дмитревский. В нем действовали грешник, ангел и дьявол, а также хоры небесных сил и демонов. Грешник, в одежде, закрытой черными накладками с названиями его грехов, после сладкозвучного пения ангелов раскаивался, записи грехов спадали, и он оказывался в белом одеянии; ангелы возглашали победную песню, грешник предавал душу богу, и на него опускались светлые облака [[1](#_09_01)]. В 1754 г., когда Елизавета с Двором вернулась в Петербург после полуторагодового отсутствия, первой придворной русской труппой из «ярославцев» и бывших певчих {48} дважды показан здесь «Синав и Трувор» (2 июня, 6 сентября), в 1756 г. — «Приданое обманом».

Сценой этого Оперного дома стал пользоваться, наряду с другими сценическими площадками, и *Русский для представления трагедий и комедий театр*. В 1757 г. на масленице начались показы трагедий Сумарокова «для народа», с входной платой. Вместо обычного дежурства — почетного и для проверки рангов зрителей на этот раз наряжалась лишь команда солдат во избежание пожара и других непорядков: «… гвардии быть не велено, ибо в оную трагедию пропуск будет учинен за деньги» [[9](#_09_09)]. Сохранилась афиша: «5 сего февраля будет представлена русская трагедия “Синав и Трувор” и малая комедия в Оперном доме, пропуск по билетам, в партер и нижние места 2 рубля, в верхние — 1 рубль» [[5](#_09_05)]. На следующий день (6 февраля) показана «Семира», затем (8 февраля) «Синав и Трувор» в присутствии императрицы (в ложе за решеткой) и «их высочеств». 30 апреля 1757 г. последовало царское повеление: «Когда опер, французских комедий и интермедий не будет, в те дни, когда театр празден будет», давать здесь «русские комедии под дирекциею бригадира господина Сумарокова», с условием каждый раз осведомляться, «не будет ли итальянских и французских театральных действий» [[7](#_09_07)].

По данным КФЖ и ЖДГА, спектакли «для народа», кроме названных, шли в 1757 г. 5 и 12 мая, 9 октября («Гамлет»), 16 и 23 октября, 6 ноября («Гамлет»). Но это лишь те, которые давались в «высочайшем присутствии», были еще другие. СПбВ от 23 сентября.

1757 г. объявили, что еженедельно по четвергам «будут на большом театре, что у Летнего дома, представляемы русские трагедии и комедии». О спектаклях в отсутствие императрицы говорится, в частности, в распоряжении 23 октября 1757 г., которым подтверждалась платность спектаклей. Елизавета велела сообщить Сумарокову, чтобы никто в ее ложу «в комедию без денег пропущен не был ни под каким видом», а кому от Двора разрешено будет ее занять, «тому дан будет билет» [[6](#_09_06)]. Кроме упоминавшихся трагедий Сумарокова, разыграны в 1757 г. его комедии «Ссора у мужа с женой», переводы пьес Мольера — «Скапиновы обманы», «Скупой», «Школа мужей», «Тартюф», «Жорж Данден», а также комедия Л. Гольберга «Гордость и бедность».

В сентябре 1759 г. русская труппа участвовала в двух оперно-балетных спектаклях с текстом Сумарокова, музыкой Г.‑Ф. Раупаха: «Новые лавры» и «Прибежище добродетели», оба в честь тезоименитства {49} Елизаветы и победы российских войск при Франкфурте 1 августа 1759 г. В «Новых лаврах» Ф. Волков в роли Марса в длинном патетическом монологе описывал победные действия русских войск в ужасной обстановке: «… Из прешироких недр, селитрой распаленных, / Из медных челюстей, огнями раскаленных, / Гремит ужасный гром и молния блестит…» и т. д. (Аполлон — Дмитревский, Истина — Дмитревская, Нептун — Гр. Волков). В «Прибежище добродетели» (им является Россия) Американец (индеец) — Ф. Волков закалывается, не смирясь с унижением со стороны колонизаторов, драматическую роль Европейца, которому европейские нравы не позволяют жениться на любимой, играл А. Ф. Попов, Европеянку — Елизавета Билау. Вокальные партии пели придворные певчие и камер-певицы.

В основном представления русской труппы в это время давались в *Оперном доме при деревянном Зимнем дворце*. В 1763 г., когда тот дворец был покинут Двором, русские спектакли нередко показывались опять здесь. ЖДГА и КФЖ зафиксировали их в августе — октябре 1763 г.

Изредка эта сцена отводилась под цирковые представления для развлечения Двора. Так, в 1750 г. (10 октября) императрица смотрела в манеже, «как лошадь прыгала сквозь четыре обруча», а затем в Оперном доме — «немецкую интермедию», где «ходили и перевертывались по канату». Подобного же рода «немецкая комедия» готовилась 1 января 1757 г., когда для театра понадобились канат, веревки и т. п. [[9](#_09_09)], а через несколько дней перед Елизаветой и «некоторыми знатными придворными персонами» выступал английский балансер.

## Оперный дом при Деревянном Зимнем дворце

Дворец был воздвигнут срочно, за шесть месяцев, в 1755 г. (арх. Б.‑Ф. Растрелли), чтобы освободить дворец на Неве для его полной перестройки. Одноэтажный, но обширный, в форме каре, он занимал участок между Невским, Мойкой, Малой Морской и Кирпичным пер.; главный подъезд — на углу Невского и Мойки, фасад выходил на Мойку. Елизавета поселилась здесь 10 ноября 1755 г. вместе с наследником престола и его женой (будущей Екатериной II). К январю 1756 г. в одном из залов дворца, аудиенц-камере, была устроена сцена — *Малый театр*.

{50} В 1757 г. при дворце построен *Оперный дом*. Он стоял между Мойкой (торцом к ней) и Большой Морской, примерно на месте Кирпичного пер. Тоже деревянный, на каменном фундаменте и с каменными простенками, он был соединен с дворцом крытыми переходами и лестницами. 23 июня 1757 г. Растрелли доносил о начале работ [[8](#_10_08)], а указом от 13 октября уже повелевалось высочайше в «новопостроенном при Зимнем дворце оперном доме» изготовить машины, декорации «и протчее, что надлежит», под наблюдением Локателли [[7](#_10_07)]. По известному описанию самого архитектора, театр был большой, с двумя ярусами лож, зрительный зал — прямоугольный, с полукруглым завершением, сцена равнялась ему по глубине, к ней примыкали служебные помещения. «Придворный театр очень хорош, великолепно раззолочен», — вспоминал придворный ювелир Е. Позье. В 1759 г. Елизавета решила театр увеличить («переделать в длину и ширину», в частности, за счет переноса «покоев, в кои убираются танцевальные комедианты»), но затем свой указ отменила [[10](#_10_10)].

Вскоре после смерти Елизаветы (25 декабря 1761 г.) Петр III переехал в еще недостроенный дворец на Неве. Деревянный стал использоваться под служебные и жилые помещения для служащих при Дворе, а тронный зал и прилегающие к нему покои сданы 29 января 1763 г. Локателли для устройства публичных маскарадов. По указу Екатерины II от 15 февраля 1767 г. дворец разобран. Оперный дом продолжал действовать до Великого поста 1767 г. Указом от 25 августа 1767 г. его здание отведено скульптору Э.‑М. Фальконе под мастерскую для изготовления памятника Петру I («Медного всадника»). Его «внутренности» и материалы разобранного дворца переданы директору императорских театров «на сделание для немецкой комедии театра» [[9](#_10_09)].

На малую сцену *(Малый театр)* были перенесены спектакли французской придворной труппы, игравшей в *Оперном доме у Летнего сада*, назначенные быть два раза в неделю, по вторникам и пятницам [[6](#_10_06)]. Первый из них, как записано в КФЖ, — 19 января 1756 г. Через год, 1 февраля 1757 г., здесь состоялась «проба» «Семиры» Сумарокова перед показом ее «для народа» в *Оперном доме у Летнего сада*. Время от времени французские и русские драматические спектакли и маленькие балеты «на поставленном в покоях театре» показывались и после постройки *Оперного дома при деревянном Зимнем дворце*, до конца пребывания Двора в этом дворце (КФЖ называет, например, постановки в феврале и октябре 1761 г.).

{51} Этот театр для отличия от продолжавшего действовать *Оперного дома у Летнего сада*, наряду с общим для обоих названием «Оперный дом ее императорского величества», именовался *Новым оперным домом* и *Малым оперным домом*, а также по месту нахождения: *Малый театр подле Зимнего деревянного дворца, Театр при Зимнем доме*. После роспуска французской труппы (указом Петра III от 7 января 1762 г.) он стал называться *Российским театром*. Название сохранялось и в следующем году, хотя в нем снова стали играть французские актеры, приглашенные Екатериной II. Так, 7 ноября 1763 г. дежурный генерал-адъютант записал: «Сего числа имеет быть на Российском, что у Зимнего ее императорского величества старого дома, театре представлена французская комедия» [[6](#_10_06)].

Открылся он 27 декабря 1757 г. спектаклем *Русского для представления трагедий и комедий театра*. Открытие предварялось высочайшими повелениями о порядке съезда зрителей. Присутствовали обычные посетители придворного театра («вход имели все, как во французскую комедию бывали»). В дальнейшем один день в неделю отводился французской труппе (вторник), другой — русской (четверг), иногда шли итальянские интермедии. Как исключение в 1761 г. (29 апреля) по желанию наследной четы была представлена большая итальянская опера «при собрании иностранных и российских знатных обоего пола персон».

Русский театр под дирекцией Сумарокова был, как уже сказано, «вольным», и потому спектакли его — платными, кроме первого здесь — торжественного. Однако сбор за вход, как докладывал Сумароков, не только не приносил прибыли, но не возвращал и «пятой доли издержанных денег» [[3](#_10_03)]. 6 января 1759 г. последовал указ: «Русского театра комедиантам и протчим, кто при оном находятся, которые до сего времени были в одном бригадира Александра Сумарокова смотрении, отныне быть в ведомстве Придворной конторы и именоваться им придворными» [[7](#_10_07)]. Повелено «смотрителей впускать безденежно», в связи с чем назначена прибавка к прежней годовой сумме на содержание труппы — сначала в 2000, потом в 5000 р. [[4](#_10_04); [7](#_10_07)][[10]](#footnote-11).

{52} Елизавета проявляла несомненное расположение к русскому театру. Но Сумароков как директор теперь полностью подчинялся Придворной конторе и обер-гофмаршалу К. Е. Сиверсу. Зависимость от этого, как он называл, «подьячего» раздражала его, в 1761 г. он вышел в отставку. Руководителем труппы стал Ф. Г. Волков, с непосредственным подчинением Сиверсу.

Замечательные актеры, составившие ядро труппы при ее создании, — Ф. Г. Волков, И. А. Дмитревский, Я. Д. Шумский — все годы деятельности являлись ее признанным украшением. В 1761 – 1762 гг. труппа пополнилась актерами театра Московского университета, в их числе Т. М. Троепольская, первая русская трагическая актриса. Особенно прославилась она позже в *Театре (Оперном доме) в большом Зимнем дворце*.

В день открытия показана была сумароковская «Семира» и — в первый раз в Петербурге в русском переводе — «Принужденная женитьба» («Брак поневоле») Мольера. Платные спектакли открыл 8 января 1758 г. «Хорев», затем шли и повторялись другие трагедии Сумарокова с Волковым и Дмитревским в главных ролях — «Синав и Трувор», «Гамлет», впервые здесь поставленная «Ярополк и Димиза».

Недостаток в репертуаре русских пьес восполнялся переводами. Переводили близкие ко Двору театралы из офицеров И. И. Кропотов, А. А. Нартов, А. А. Волков, игравший в спектаклях Сухопутного кадетского корпуса П. С. Свистунов и др. Производилась некоторая, хотя и незначительная русификация. Первое место в переводном репертуаре занимал Мольер. Кроме уже шедших ранее «Тартюфа», «Скапиновых обманов», «Школы мужей» и «Сицилианца» поставлены вновь переведенные «Мещанин во дворянстве», «Лекарь поневоле», «Жорж Данден», «Амфитрион». Ставились произведения других французских комедиографов — «Опекун обманут, бит и доволен» Данкура, «Река забвения» М.‑А. Леграна, «Привидение с барабаном» Ф. Детуша и др., пьесы популярного датского драматурга Л. Гольберга «Генрих и Пернилла» и «Гордость и бедность». В основном это сочинения развлекательные, забавные, где преобладал комизм положений, зрителей веселили обманы, подлоги, драки.

В 1764 г., когда уже действовал *Театр в большом Зимнем дворце, Оперный дом у деревянного дворца* в качестве придворного стал не нужен. Его заняла «вольная» немецкая труппа И.‑Ф. Нейгофа, приехавшая {53} в 1763 г. (премьерша — жена антрепренера И.‑Э. Нейгоф). Основные зрители — средние слои городского населения, по выражению Штелина, — «местное мещанство». «Инкогнито» спектакли иногда посещала Екатерина II с «придворными кавалерами». Передача труппе этого театра была ее щедрым вознаграждением [[1](#_10_01)]. После смерти Нейгофа главой антрепризы стал И. О. Сколари (Школярий), актер на амплуа арлекина из действовавшей до того в Петербурге труппы П. (И.‑П.) Гильфердинга. По-прежнему театр иногда посещался Двором. «Много там дурачеств комедианты делали», — записывал в дневнике воспитатель юного Павла Петровича С. А. Порошин [[2](#_10_02)]. В 1766 г. Екатерина повелела выдать Школярию 500 р. «за присутствие наше и наших фрейлин во время бываемых от него спектаклей» [[5](#_10_05)]. Весной 1765 г. здесь начали давать 2 раза в неделю комические оперы совместно немецкая и французская труппы. «Зрителей множество, с трудом можно было место сыскать», — вспоминал Штелин [[1](#_10_01)]. Места в ложах и близ оркестра стоили 1 р., в партере — 50 к.

## Театр (Оперный дом) в Большом Зимнем дворце

Занимал часть ныне существующего Зимнего дворца на 2‑м этаже, в углу со стороны Адмиралтейства и Дворцовой пл.

Этот Зимний дворец — последнее сооружение Б.‑Ф. Растрелли в Петербурге. Работы в театре завершались уже после его ухода в отставку в 1763 г. Прием Оперного дома Гофинтендантской конторой, ведавшей содержанием дворцовых зданий, произведен в 1764 г., при этом составлена подробная опись [[22](#_11_22)]. В зрительном зале были партер и 4 яруса лож. В партере размещались трон, 5 стульев и 53 больших и малых деревянных скамьи, обитые красным сукном. В ярусах имелось по 14 – 19 лож с двумя, как правило, скамейками каждая. Ложа императрицы находилась на 2‑м ярусе напротив сцены (в ней — изразцовая печь, позади три покоя), на том же ярусе имелась ее вторая, боковая, ложа. Астроном И. Бернулли, приезжавший в Петербург в 1777 г., называет еще третье царицыно место — над сценой, где можно было бы сидеть невидимо для публики [[18](#_11_18)]. На 2‑м же ярусе — ложа для иностранных послов, а на 3‑м, близко к сцене, — для Академии наук. Ложи нижних ярусов ограждены были железными золочеными решетками, 4‑го — деревянными панелями, в {54} царской ложе — бархатные с золотой бахромой занавесы. По словам Бернулли, театр уступал по размерам Королевскому оперному дому в Берлине, но партер его длиннее.

Назывался он: *Оперный дом, Новый оперный дом, Большой театр*. В 1783 г. при общей перепланировке дворца ликвидирован для перестройки его в жилые и парадные покои [[23](#_11_23)]. Его заменили «городские» *Большой (Каменный)* и *Малый (Деревянный)* театры и придворный *Эрмитажный*.

Первый известный спектакль в новом театре — 14 декабря 1763 г., русская труппа представила «Синав и Трувор» [[21](#_11_21)]. 24 декабря 1763 г. от Придворной конторы разосланы повестки с указанием, где именно находиться какого ранга «смотрителям»: в партере — «генералитет», все вообще офицеры гвардии и штаб-офицеры других полков; в ложах в нижнем и 2‑м ярусах — «дамские персоны» (члены семей) чинов первых 5‑ти классов; в 3‑м — «все дворянство» (остальные чины и неслужащие); в 4‑м, верхнем — купечество и прочие, «кому вход иметь дозволено» (КФЖ). Повестки о высочайше утвержденном порядке посещения Оперного дома посылались от Двора и в Полицмейстерскую канцелярию: «билеты из Придворной конторы требовать кто в оном быть могут, а другие кому не должно, тем билетов ни под каким видом не давать» [[24](#_11_24)]. Однако состав публики закрытого театра оказался довольно широким. Поэт И. И. Дмитриев вспоминал конец 1770 – начало 1780‑х гг.: «В райке[[11]](#footnote-12) дозволялось быть зрителям всякого достояния, исключая носящих ливрею, но приставленные к дверям придворные служители не возбраняли входа и гвардейским унтер-офицерам, лишь только бы они были в французских кафтанах, в кошельке[[12]](#footnote-13) и при шпаге» [[15](#_11_15)]. Билеты передавались иногда другим лицам, в том числе и крепостным слугам в вознаграждение и поощрение; так в пьесе О. П. Козодавлева «Перстень» (1780) сообщается, что управитель и камердинер «пошли в комедию, барыня им пожаловала билеты» (видимо, не в господской ливрее, а в собственной городской одежде).

Для представлений назначены были два определенных дня в неделю (вторник и пятница, иногда этот порядок нарушался). Повелевалось давать их и во время отсутствия Екатерины в столице, {55} например, при ее отъезде в Ригу в 1766 г. Русским спектаклям отводился один день.

В течение 20‑ти лет, с 1764 до осени 1783 г., это был единственный постоянно действовавший государственный театр в столице. Здесь выступали все труппы, находившиеся на государственном содержании: русская, итальянская (интермедии, комические оперы, оперы-сериа), французская и немецкая (драматические спектакли и комические оперы). Почти каждый театральный вечер завершался балетом.

Директором зрелищ и музыки при Дворе стал в это время И. П. Елагин, поэт, драматург, переводчик (1766 – 1779), сменил его В. И. Бибиков, актер-любитель и драматург (1779 – 1783).

Упоминавшийся штат 1766 г. определял состав русской труппы по обязательным для того времени амплуа, соответствовавшим построению пьес и, в свою очередь, влиявшим на характер драматургии. В мужском составе: 1‑й трагический и комический любовник, то есть молодой герой, 2‑й и 3‑й любовники, благородный отец, комический отец, 1‑й и 2‑й слуги, резонер, подьячий, 2 конфидента (наперсника). В женском: 1‑я трагическая и комическая любовница, 2‑я любовница, 1‑я и 2‑я служанки, старуха, 2 конфидентки [[17](#_11_17)]. Слуга — главная роль во французских и итальянских комедиях интриги и подражаниях им (он и двигал интригу).

Штат 1767 г. называл имена: И. А. Дмитревский, А. Ф. Попов, Я. Д. Шумский, Е. Г. Сечкарев (резонеры и крестьяне в комедиях, небольшие роли в трагедиях), Гавр. Волков (старики), И. Ф. Лапин, И. Я. Соколов и Н. С. Бахтурин (любовники в трагедиях и комедиях), П. Кожевников (комические роли), Н. Михайлов и К. Бигорский (малые роли в комедиях и трагедиях), Т. М. Троепольская, А. М. Дмитревская, А. М. Михайлова, М. Д. Соколова (2‑е любовницы в комедиях), М. И. Пазова (любовницы в комедиях, иногда и в трагедиях), Л. М. Кусова (наперсницы в трагедиях), У. Ф. Чурбанова, позже игравшая под фамилией Бахтурина (малые роли) [[2](#_11_02)].

Дмитревский — ведущий актер этого времени, премьер и художественный руководитель труппы, постановщик спектаклей, переводчик пьес, учитель актерского искусства. О нем много написано в театроведческой литературе, хотя и не всегда верно. В отзывах современников говорится о великолепной технике, правдивом выражении им человеческих чувств, сильном воздействии на зрителей. Поэт Ф. А. Козловский писал после «Синава и Трувора», где Дмитревский {56} в роли Синава всех приводил в восхищение (стихотворение долгое время приписывалось А. П. Сумарокову): «Искусство с естеством в тебе совокуплены / Производили в нас движение сердец» [[2](#_11_02)]. Под руководством Сумарокова Дмитревский воспринял классицистскую эстетику, рационалистический метод игры. Но в 1770 – начале 1780‑х гг. стяжал славу в чувствительных драмах, которые и сам переводил. Годы работы в этом театре — признанная пора расцвета его таланта. Тогда он отличался во всех жанрах, причем некоторые современники говорили, что еще лучше, чем в трагедии, он играл в драме и комедии, особенно в ролях резонеров, весьма существенных для театра XVIII в. По словам Лукина, первое «шутливое лицо», сыгранное Дмитревским, было в его «Пустомеле» (1765). По поводу гастролей в Москве 1770 г. тамошний корреспондент писал в петербургский журнал, что актер «московских зрителей удивил, привел в восхищение и заставил о себе говорить по малой мере два месяца» [[4](#_11_04)]. Образованный, хорошо знавший русскую и иностранную литературу (переводил с французского и итальянского), знакомый с французским и английским театрами (около 2 лет прожил за границей), он выделялся не только среди актеров. «Знатные и богатые искали его знакомства, ученые общества почитали его украшением своих бесед, и в присутствии его забывались чины и классы» [[11](#_11_11)].

Попов, товарищ Ф. Г. Волкова и Дмитревского со времени Ярославского театра, успешно играл первых любовников в трагедиях и комедиях и другие роли, иногда заменял Дмитревского (уволен 1 декабря 1783 г.). Шумский продолжал оставаться любимцем публики в своем постоянном амплуа — слуги в комедиях, вообще простолюдины, участвовал и в комических операх. Как известно, прославился в роли Еремеевны в «Недоросле», заложив традицию исполнения ее мужчинами. В 1750 – 1770‑х гг. комедии в Петербурге сочинялись и переводились в расчете на участие в них Шумского. «В Петербурге довольно и Шумского», — писал Сумароков в связи со слухами о переводе на то же амплуа московского актера [[19](#_11_19)].

Лапин (1765 – 1783), художник-гравер, окончил в 1764 г. Академию художеств, принят в придворную труппу на амплуа любовников в трагедиях и комедиях, скоро выдвинулся в ведущие актеры. По словам современника, «Дмитревский и Лапин возносились талантами своими перед прочими актерами, как орлы перед обыкновенными птицами» [[10](#_11_10)]. С. П. Жихарев записывал со слов актеров-партнеров {57} и старого суфлера: «Лапин был очень хороший трагический актер и чрезвычайно любим петербургскою публикою. Он соединял в себе все качества, составляющие отличного трагика: счастливую наружность, звучный и гибкий орган, чистую и правильную дикцию. В игре его много было благородства <…> Одного недоставало в нем: увлечения <…> и оттого он преимущественно хорош был в таких ролях, которые этого увлечения не требовали» [[20](#_11_20)]. Когда его амплуа занял П. А. Плавильщиков, он перешел в Московский русский театр.

Соколов (1759 – 1792, с небольшим перерывом), воспитанник Московского университета (считался там одним из лучших студентов), автор ряда репертуарных пьес. Был принят на амплуа стариков. Он — первый Скотинин в «Недоросле», Лукин отмечал его естественное изображение «подлинника» в роли купца в комедии «Мот» [[1](#_11_01)].

Троепольская (1762? — 1774) начинала актерский путь в театре Московского университета. По-видимому, с ней занимался Сумароков, во всяком случае, она удовлетворяла его эстетическим требованиям, поскольку была его любимой актрисой, а ее виднейшие роли — в его трагедиях. В стихах на представление «Синава и Трувора» драматург писал: «Едину истину я только изреку, / Достойно русскую Ильмену ты сыграла, / Россия на нее слез ток лия взирала» [[6](#_11_06)]. С. Н. Глинка говорил на основании театральных преданий: «Троепольская, молодая, прекрасная, величественная, выражала страсти пламенно и строго сохраняла оттенки, порывы» [[14](#_11_14)]. В ИРДТ (т. 1, с. 234) искусство Троепольской ложно характеризуется на основании записанного С. Т. Аксаковым отзыва Я. Е. Шушерина якобы о ней — об «утрировке и крикливости». Память мемуаристу изменила, речь шла о другой актрисе, Шушерин приехал в Петербург через 12 лет после смерти Троепольской.

Дмитревская (1757 – 1782) играла амплуа первых субреток в комедиях, королев в трагедиях и т. п., считалась в труппе первой после Троепольской. Запомнилась современникам как отличная исполнительница русских песен. А. М. Михайловой (1762 – 1799) поручались роли вторых субреток и иные комические, позже — комических старух. Она играла «с редким искусством, истиною и веселостию» [[9](#_11_09)].

В 1770‑х гг. вошли в труппу: В. М. Черников (1771 – 1790), Е. Ф. Иванова (1773 – 1802), Е. Ф. Баранова (17747 – 1792, с небольшим перерывом), П. А. Плавильщиков (1779 – 1793), в 1780 г. принят Н. Суслов, воспитанник Академии художеств, актер и певец (уволен в 1803).

{58} Черников — ученик Дмитревского, актер и певец-тенор. Исполнял главные роли в комедиях и комических операх, первый создатель роли Митрофана в «Недоросле», потом играл Еремеевну. «Одаренный от природы приятнейшим голосом и еще приятнейшей наружностью и непринужденностью в движениях», выступал в комедиях и операх «с одинаковым успехом, соединяя в игре своей, так сказать, искусство славящихся тогда на французском театре Дельпи и Фастье», — писал о нем в 1823 г. П. И. Сумароков [[12](#_11_12)].

Иванова начала актерскую деятельность на московской сцене с громким успехом в роли Евгении (в одноименной пьесе П. Бомарше, 1770), который отмечен в «Драмматическом словаре». Стала героиней светского скандала (связь с женатым М. Ф. Апраксиным), который, однако, не отразился на ее творческой репутации, поскольку после него она была приглашена в Петербург. Зачислена в придворную труппу с 1 января 1773 г. [[17](#_11_17)]. 20 лет, до появления А. Д. Каратыгиной, Иванова играла первые роли в трагедиях, реже — в комедиях. И при том актриса до сих пор оставалась «незнакомкой», даже имя ее редко встречается в театроведческой литературе XX в. Ее учителя — Сумароков, много занимавшийся с нею в Москве, и отчасти — Дмитревский, партнер еще в московской постановке «Евгении» 1770 г. (он всегда сам ставил спектакли со своим участием).

Сумароков гордился своей ученицей: «… актрису довел я до такого состояния, что она непостыдно перед очами монархини себя представить может» [[19](#_11_19)]. Не допуская сравнения с Троепольской, он все же приветствовал ее пребывание на сцене в том же амплуа. Елизавету Иванову имел он в виду под именем Елизы, когда писал: «Елиза да живет на свете больше лет; / Она осталася, а Троепольской нет / … Елизе многи лета! / Да веселит она игрою наш народ» [[6](#_11_06)]. Актриса нравилась публике, но не всей. П. И. Сумароков сообщил: «… хотя беспрерывные получала похвалы и рукоплескания от зрителей, но истинные ценители талантов далеко ставят ее ниже Троепольской» [[11](#_11_11)]. Конечно, к Ивановой относятся слова Шушерина о петербургской трагической актрисе, допускавшей «утрировку и крикливость» из-за недостатка «настоящей горячности», ибо она занимала это амплуа и была его партнершей в 1780‑х гг. Уволена 5 февраля 1802 г. «за старостью», с назначением большой пенсии в 2000 р. в год [[25](#_11_25)].

Плавильщиков, начавший служить здесь с 8 мая 1779 г., занял первое место в труппе в 1780‑е гг. (в *Малом театре*).

{59} Репертуар труппы чрезвычайно разнообразен. При этом сценический текст, как почти всегда в театре, не вполне совпадал с известным в литературе. Актеры, нередко и с участием автора, дорабатывали его для большей сценической выразительности, сокращали, вносили дополнения. Все большее место в репертуаре занимали отечественные сочинения.

Высшим родом драматургии продолжали считаться трагедии. На русской сцене они стали «политическим жанром», выражением идей дворянской оппозиции. Ее первый глашатай — Сумароков, но у него явились последователи. В стенах дворца блистательнейшей из российских самодержцев со сцены раздавались протесты против неограниченной монархии, наставления, как должен действовать истинно просвещенный правитель. Прямая дидактичность, моральное поучение, о чем уже говорилось в связи с произведениями Сумарокова, оставались отличительной чертой репертуара. Все поставленные трагедии трактуют вопрос о государственном устройстве — об ответственности монарха перед народом и законом, обязательном милосердии, а также о достоинстве и чести дворянина как представителя первого в государстве сословия, главная добродетель которого — служение государству, патриотизм.

Не теряли популярности «Синав и Трувор» и «Семира». Новиков писал, что все, «кто имеет разум», кроме галломанов, справедливо хвалят сочинения Сумарокова [[3](#_11_03)]. Дмитревский сказал, что «Семира» «есть венок бессмертия Сумарокова» [[8](#_11_08)], сходно выразился Плавильщиков: «… останется навсегда венцом славы ее сочинителя и честию российского театра» [[7](#_11_07)]. Ставились трагедии драматурга: «Ярополк и Димиза» (1764), «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771), «Мстислав» (1774). Во всех них говорится о чести и долге монарха. В первой большое место занимают выражения любовных чувств, Ярополк изъясняется на языке любовной лирики второй половины XVIII в.: «Прелестные глаза, на что вы мне так милы!», «А я тебя, жестокая, люблю: / И зря неверности, еще не пременяюсь», «Хотя чужая будь, но будь жива, драгая» и т. д. На этом фоне звучат политические поучения. «Старайся честию во всем одолеваться, / И добродетели во всем повиноваться», — говорит Димиза Ярополку, отнимая меч. В «Вышеславе» представлен властитель, подвижнически верный своему обещанию, что трактуется как высшая добродетель. Крупное явление в тогдашнем репертуаре — «Димитрий {60} Самозванец» (заглавная роль — Дмитревский, Шуйский — Гавр. Волков, Георгий — Лапин, Ксения — Троепольская, Пармен — Бахтурин). Димитрий — впечатляющий пример монарха-тирана, ведущего государство к гибели. Он заявляет: «Ликуй монарх… и все под ним подданство стонь! / Всегда способнее к труду нежирный конь, / Смиряемый бичом и частою ездою / И управляемый крепчайшею уздою». Ксения, дочь Шуйского, рассуждает об идеальном правителе: «Блажен на свете тот порфироносный муж, / Который не теснит свободы наших душ». Вопрос о самозванстве, незаконности прихода к власти отодвигался, ведь незаконно заняла престол Екатерина. Наоборот, утверждалось превосходство достоинств личности перед его «породой»; наперсник Димитрия Пармен говорит ему: «Когда б не царствовал в России ты злонравно, / Димитрий ты иль нет, сие народу равно».

Политические проблемы — тирания и идеальная монархия, национальная свобода и честь — в центре трагедии А. А. Ржевского «Подложный Смердий» (1769), о которой Новиков писал, что она «почитается в числе лучших в Российском театре». Шла трагедия ближайшего ученика Сумарокова М. М. Хераскова «Борислав» (1772), целиком посвященная теме достоинства монарха, осуждению тирании и восхвалению милосердия. Ее прославила игра Дмитревского в заглавной роли богемского царя, приобретшего трон ценой убийства прежних богемских князей.

Количественно преобладали в репертуаре «комедии» — пьесы, где действовали не цари и полководцы, а более или менее рядовые люди: обличительные (сатирические), развлекательные и «слезные», «жалостные», то есть по существу драмы.

Ставившиеся обличительные комедии по замыслу авторов и переводчиков долженствовали исправлять нравы дворян — помещиков, чиновничества («подьячих») и придворных: их невежество, чванство, нелепое увлечение внешними формами европейской культуры, взяточничество, неправосудие, злоупотребление властью, в том числе властью над крепостными. Сатира употреблялась ради облагораживания сословия, укрепления его прав на привилегии, отнюдь не из отрицания его роли в государстве. Подъем национального самосознания еще не переходил в национальное самомнение; гордость отечеством обязывала быть достойным его гражданином и способствовать дальнейшему его процветанию. Критическое направление {61} репертуарной драматургии в 1760 – 1770‑е гг. как бы поощрялось Екатериной II. Первые екатерининские манифесты и созыв законодательной Комиссии об уложении, в особенности знаменитый Наказ императрицы, призывали рассуждать об образе государственного управления, правах и обязанностях сословия и гражданина, веротерпимости, вреде пыток, пользе свободного выражения мнений и т. д. Екатерина, как известно, сама участвовала в сатирических периодических изданиях и в сочинении нравоучительных комедий.

«Надуманность» положительных героев, в которой позже упрекали драматургию XVIII в., — результат неукоснительного следования драматургов нравоучительным целям, эстетике классицизма, требовавшего рационалистических построений, образцов идеального, должного. Надлежало создать пример для подражания, вложить в уста какого-либо персонажа прямые наставления.

Большая часть комедий 1760‑х гг. — это переводы и переделки западноевропейских пьес, в которые вводились элементы, усиливавшие их злободневность для петербургского дворянского общества, добавлялось морализаторство. В «Корионе» Фонвизина (1764), переделке комедии Ж.‑Б.‑Л. Грессе, выведен обличитель высшего общества — разочарованный светский молодой человек («Все видел, все вкусил, узнал, постиг, прозрел; / Уже ничто меня на свете не прельщает»), а эпизодический персонаж — крепостной крестьянин — говорит о непосильных оброках, взятках, притеснениях со всех сторон. Нравы светского общества высмеиваются в комедии Ж. Кампистрона «Ревнивой из заблуждения выведенной» в вольном переводе Лукина (1764). В комедии Детуша «Раздумчивой» (1775), существенно переделанной Дмитревским, приятель главного героя Быстрей любит «вино, игру, женщин, спектакли, злословить, драться, днем спать, ночью гулять», готов жениться на пожилой женщине ради ее капитала и заявляет: «Почти все наши молодые дворяне таковы же, как я».

Объект осмеяния во множестве репертуарных пьес — бездельные светские молодые люди, галломаны и франты, галерею которых открыл еще сумароковский Дюлиж («Чудовищи»). По тогдашней терминологии это «вертопрахи» и «петиметры»[[13]](#footnote-14). В сезоне 1764/65 г. {62} появилась переработка Елагиным комедии Гольберга «Жан де Франс, или Ганс Франдсен», в которой датский драматург издевался над увлечением молодых соотечественников французскими модами, вообще Францией. Елагин, назвав пьесу «Жан де Моле, или Русской-француз», изобразил французоманию молодых русских дворян. Тремя годами позже показана «Наказанная вертопрашка» Б. Е. Ельчанинова (1767), там молодой граф потешается над услышанным мнением, что русский язык приятнее французского. В переделке Лукиным комедии Реньяра «Задумчивой» (1773) придворный петиметр говорит Клеофидре: «Я думаю, ты, глядя на мою красоту, разрываешься. Смотри, какой у меня цвет; а честью клянусь, что я сегодня тени не наляшивал и пудрою не притирался».

Поставлены новые комедии Сумарокова: «Лихоимец», «Ядовитый», «Три брата совместника» (все в 1769 г.) и, по-видимому, «Вздорщица» (сведений о первом представлении нет). Большой успех имела близкая к драме комедия Лукина «Мот любовию исправленной» (1765), заглавие которой определяет ее основное содержание. Сам Лукин писал: «Успехами моей комедии много должен я актерам, оную представлявшим, а более всех господам Дмитревскому, Попову, Шумскому и актрисе г. Михайловой» [[1](#_11_01)]. Восторг и слезы зрителей вызывала комедия М. И. Веревкина «Так и должно» (1777, написана раньше), где происходит «сражение добродетелей», а вместе с тем обличается судебно-административный аппарат.

Представлены пьесы Екатерины II (в написании их участвовал Елагин) — «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина» (все впервые в 1772 г.). Это комедии нравов, направленные против ханжества («суеверия и пустосвятства»), скупости и жадности, самодовольного невежества, слепого подражания французам, жестокости в отношении к крепостным, сплетен и злословия и т. д. Одновременно они — средство борьбы против личных врагов автора: в пьесах сатирически изображаются лица, критикующие правительственные учреждения, предлагающие проекты государственных {63} реформ. Наиболее популярна первая. «О время!» — это переделка немецкой пьесы Х. Геллерта «Богомолка», но Екатерина ввела реалии русской жизни, новые персонажи. Главная героиня Ханжахина — святоша, скупая и безжалостная к слугам, не приемлющая просвещения и какой-либо новизны. Критиканша — ее вздорная приятельница Вестникова, у которой в развале собственное хозяйство, ругающая всех и все и меняющая свое мнение за подарки. В «Именинах…» действуют петиметр Фюрлюфлюшков, невежественная, жадная, заедающая дочерей Ворчалкина, купец-банкрот Некопейков, составляющий проекты «О употреблении крысиных хвостов с пользою», «О извозе зимой в степных местах на куропатках» и т. д.

Закрепился в репертуаре Мольер — разыгрывались уже известные его пьесы и новые переводы: «Принужденная женитьба» («Брак поневоле»), «Жорж Данден», «Лекарь поневоле», «Любовь доктор» («Любовь целительница»), «Мизантроп», с Дмитревским в роли Альцеста, «Мнимый рогоносец», «Смешные жеманницы».

Многочисленные развлекательные комедии интриги, как переводные, так и подражания им, в основном однотипны. Это истории влюбленных молодых людей, союзу которых мешает отец или мать, иногда соперник или пожилая родственница-соперница. Устраивает благополучие, прибегая к обманам, хитрый и остроумный слуга с помощью служанки, между ними тоже роман, и они обычно умнее господ; в финале — заключение брака, чаще — нескольких.

С 1770‑х гг. появились переводные пьесы, известные как «мещанские трагедии». Дмитревский перевел «Беверлея» Б.‑Ж. Сорена (1772, в Москве играл в 1770 г.), в главных ролях отличились он и Троепольская. Герой — игрок, жертва своей душевной слабости и козней злодея Стукеллия (Попов), который разоряет его из мести как счастливого соперника в любви. Из богача Беверлей превратился в нищего, любящая жена готова сама трудиться для его пропитания: «Счастие, за которым мы часто бесплодно гоняемся, состоит не в богатстве, но во удовольствии сердца»; Беверлея бросают в долговую тюрьму, жена следует за ним, он принимает яд и собирается убить малолетнего сына, чтобы ему не мучиться в жизни, но Стукеллий заколот сообщником, имущество Беверлея цело и ему возвращается. Много разговоров в обществе вызвала «Евгения» Бомарше (1774). Роль графа Кларандона, жестоко обманувшего любящую его Евгению (она уже ждет ребенка), но потом отчаянием и слезами вымолившего {64} у деда узаконивание брака, была торжеством Дмитревского. О его московских гастролях корреспондент сообщал: «Искусство, с каким он сей роль представлял, принудило зрителей оную комедию просить еще три раза <…> в каждое представление в новое приходили восхищение» [[3](#_11_03)].

В 1782 – 1783 гг. русская придворная труппа блестяще играла «Недоросль» Фонвизина, но не на этой сцене, а частным образом, в *Вольном российском театре*.

В конце 1770‑х гг. в репертуар труппы вошли комические оперы, где перемежались разговоры и вокальные номера (первостепенное значение придавалось актерской игре, а не вокалу). Исполнялись: «Несчастие от кареты» Я. Б. Княжнина, музыка В. А. Пашкевича, «Перерождение», «с музыкою из русских песен» (обе впервые в 1779 г.), «Идол китайский», перевод с итальянского, музыка Дж. Паизиелло, «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова, музыка М. М. Соколовского (обе в 1781 г.).

В любительских русских спектаклях в Оперном доме дворца участвовали П. И. Мелиссино, В. И. Бибиков, А. А. Волков, И. И. Кропотов и другие придворные, их жены, офицеры гвардии, в балете танцевал наследник Павел Петрович [[12](#_11_12); [16](#_11_16)]. Вход был по билетам. В 1775 г. в «Собрании новостей» появилось сообщение: «Некоторое благородное общество, имеющее вкус, охоту и таланты к театральным представлениям, согласилось для удовольствия публики и не менее для собственной похвальной забавы представлять в здешнем придворном театре французские трагедии, комедии и комико-оперы», роздано было 1500 билетов [[5](#_11_05)].

Иногда спектакли давались во дворце на переносной сцене. Так, в январе 1773 г. фрейлины и кавалеры сыграли в одной из комнат комедию Екатерины «О время!» (входили также по билетам, было 257 зрителей). 7 ноября 1779 г. в Эрмитаже (это не Эрмитажный театр, построенный позже) представлена «русская опера-комик с балетом» — «Несчастие от кареты».

## **{****65}** Театр на Царицыном лугу. Вольный российский театр

Близ Конюшенной пл., у Театрального моста. Не сохранился.

10 декабря 1770 г. придворной Конторе от строений объявлено высочайшее повеление: приехавшим «английским комедиантам» отдать «манеж деревянную, стоящую против сада на лугу, да из старого на том же лугу театра, что им понадобится, дабы они могли свой театр иметь» [[14](#_12_14)]. Манеж был перестроен и получил название *Аглинского (Английского) театра*. В 1771 – 1772 гг. в нем выступала английская труппа под дирекцией Фишера[[14]](#footnote-15). Потом здесь устраивал маскарады и концерты содержатель театра Бертолотти. 27 декабря 1775 г. начались спектакли приезжей немецкой труппы [[2](#_12_02)], с 1777 г. известной как антреприза «петербургского немецкой нации купца и заводчика» К. П. Книппера. Театр назывался *Немецким*. В 1779 г. Книппер, сохраняя за собой немецкую труппу, образовал еще *Вольный Российский театр* с труппой из питомцев московского Воспитательного дома. Первый известный спектакль — 22 декабря. Театр стали называть *Российским*, но продолжало бытовать и прежнее название: *Немецкий*.

В 1781 г., когда бывший манеж опасно обветшал, на средства петербургского Воспитательного дома возведено новое здание [[10](#_12_10); [11](#_12_11); [16](#_12_16)]. Оно было по-прежнему деревянным (на каменном фундаменте, с железной крышей), по внутреннему же устройству отличалось от предшествовавших театральных сооружений в столице. Присутствовавший на открытии француз Пикар сообщал в письме: «Театр построен в новом роде, совершенно еще неизвестном в здешнем крае. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образует три четверти круга. Лож не имеется, но кроме паркета и партера со скамейками сделаны три яруса балкона, возвышающихся один над другим и окружающих залу без всяких промежутков. {66} Живопись очень красива, и вид весьма хорош, когда, при входе, видишь зрителей, сидящих, как в древности, амфитеатрально <…> Все весьма довольны этим изящным и поместительным новым увеселительным зданием, которым они обязаны генералу Бецкому» [[9](#_12_09)]. Первое представление — 10 октября 1781 г. [[3](#_12_03)]. После этого театр часто называли *Новым*, одновременно бытовало название *Театр вблизи Летнего дворца* (имелся в виду дворец Елизаветы Петровны на месте Инженерного замка).

И в старом и в новом театрах иногда играли «вольные» (платные) спектакли придворные актеры русской, итальянской, французской трупп.

При учреждении 12 июля 1783 г. Комитета для управления зрелищами и музыкой театр назначен быть публичным казенным. *Вольный Российский театр* с августа 1783 г. перестал существовать, но здание продолжало действовать до ноября 1796 г. под именем *Малого (Деревянного) театра*.

Английская труппа Фишера ставила комедии, трагедии, комические оперы, пользовавшиеся особенным успехом, и балеты. Нерегулярные объявления сообщают о спектаклях 10 ноября 1771 – 6 мая 1772 г. [[1](#_12_01)].

В составе немецкой труппы Книппера: актер и автор пьес К. Фиала, в дальнейшем инспектор немецкой казенной труппы; композитор, певец и актер Ф. Сартори, супруги Теллер и др. Репертуар разнообразен: трагедии, комедии, драмы, оперы комические и оперы-сериа. Шли пьесы Мольера, Лессинга, Гольберга, Фиалы и др. [[11](#_12_11); [12](#_12_12)]. Книппер приобрел репутацию антрепренера знающего и умеющего делать свое дело.

Замыслив *Вольный* (то есть не придворный, платный) *Российский театр*, Книппер обратился в Опекунский совет, ведавший Воспитательным домом, к его главному попечителю И. И. Бецкому. В московском Воспитательном доме — закрытом учреждении для воспитания и образования внебрачных детей (подкидышей) и сирот — питомцев обучали в ряду других профессий сценическим искусствам. Сохранившееся делопроизводство Опекунского совета содержит обширную информацию по истории этого театра, в том числе о составе труппы [[10](#_12_10); [14](#_12_14) – [18](#_12_18)]. 28 октября 1779 г. заключен договор Книппера с Опекунским советом. Из Москвы были привезены обученные воспитанники, первоначальный возраст большинства — от {67} 16 до 18 лет, одного — 19, шести — от 13 до 15 лет. Сначала труппу составили 6 актеров и 6 актрис и превосходящее их число танцовщиков и танцовщиц (16) и музыкантов (22). К 1783 г. в нее входили 14 актеров и 10 актрис, 22 человека танцовщиков и танцовщиц, 16 музыкантов (всего 62 человека). В месяц давалось от 10 до 20 и более спектаклей.

Опекунский совет, прося Бецкого исходатайствовать разрешение на постройку нового здания, доказывал нежелательность прекращения спектаклей: воспитанники уже приобрели опыт («немалое знание»), и публика их «с отменным удовольствием видеть желает», таким образом продолжение этих «человеколюбивых занятий» доставит «как публике удовольствие и воспитанникам случай к достижению желаемого совершенства, так и Дому немалой доход» [[16](#_12_16)]. Пикар сообщал в ноябре 1781 г.: «Русский театр весьма усердно посещается и тем причиняет большой ущерб другим театральным представлениям», частный французский театр «публикою совершенно покинут» [[9](#_12_09)].

15 августа 1780 г. подписан договор И. А. Дмитревского с Книппером, по которому он обязывался обучать «театральной акции и декламации» и готовить постановки (пятиактную пьесу — через месяц, трехактную — через 3 недели, одноактную — каждую неделю). К концу 1782 г. выяснилось невыполнение Книппером ряда договорных обязательств. 29 декабря 1782 г. удовлетворена просьба Дмитревского о передаче театра в его управление. Дмитревский ведал театром с 1 января до 4 августа 1783 г. [[11](#_12_11); [15](#_12_15)].

Выдающийся актер *Вольного Российского театра* — А. М. Крутицкий. Его амплуа — «забавные старики», пожилые герои в комедиях. Характеристики его творчества, оставленные современниками, относятся к более позднему времени, но признание он приобрел уже здесь. При непримечательной внешности (средний рост, небольшие серые глаза, мелкие черты лица) в нем было «столько талантов, столько способностей к театру, что без удивления никто не мог видеть его играющего. — Какой орган! какой огонь в игре! какая декламация! какая во всем натуральность»; «многие лучшие иностранные актеры, подавив в себе чувство самолюбия, с удивлением отдавали ему честь и преимущество перед собою» [[5](#_12_05)]. Драматург Н. И. Ильин писал: «Он с такою тонкостью разбирал свойствы и положения представляемых им лиц, что приводил в изумление истинных {68} знатоков театра, и с такою разнообразностью изображал характеры, что из всех играемых им ролей едва ли можно было выбрать две или три, в которых бы Крутицкий было одно и то же лицо» [[6](#_12_06)]. В этом с ним «из русских актеров никто не равнялся», и многие французские, игравшие большую часть тех же ролей в подлиннике, «были гораздо слабей его» [[7](#_12_07)]. Еще он «изрядно» рисовал, хорошо играл на скрипке, свободно владел немецким и французским языками, сочинял пьесы.

В 1783 г., при ликвидации театра, Дмитревский составил реестр актеров с их аттестацией. «Весьма хороший» Крутицкий на первом месте. За ним «очень изрядный» К. И. Гамбуров, игравший в основном благородных отцов, «хорошие» Я. А. Колмаков и М. Я. Волков (амплуа слуг), «нарочито изрядный» И. А. Галенков, «нарочито хороший и много обещающий» Г. В. Угрюмов. В числе актрис «очень хорошие» А. Г. Крутицкая (играла в основном служанок), Н. И. Драницына и Х. Ф. Логинова (в дальнейшем по мужу Рахманова), «хорошая» А. А. Милевская (драматические роли) и «нарочито хорошая» А. И. Хитрова [[11](#_12_11); [15](#_12_15)]. Ряд актеров был принят в русскую и балетную императорские труппы.

Замечательнейший спектакль на этой сцене — «Недоросль» — поставлен Дмитревским в свой бенефис в исполнении актеров придворной труппы. Исполнители премьеры (24 сентября 1782) достаточно известны (см. ИРДТ). И в объявлениях о последующих спектаклях 1783 г. сообщается о «придворных актерах».

В отличие от позднейшей сценической истории «Недоросля», тогда главным персонажем был Стародум (Дмитревский), выражавший просветительские идеи, в большой мере оппозиционные. В 1787 г. автор писал, что разговоры этого героя с Правдиным, Милоном и Софьей «публика и доныне с удовольствием слушает» [[13](#_12_13)]. Н. М. Карамзин говорил, что «сцены комические возбудили в зрителях мимолетный смех, а сериозные обращали на себя все внимание публики, которая в то время любила такие разглагольствования на сцене, особенно если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени» [[5](#_12_05)]. Здешняя молодая труппа играла фонвизинского «Бригадира» (1780).

В репертуаре театра заметное место заняли пьесы И. Я. Соколова. Комедия «Судейские именины» (1780) — остро обличительная, ее герой, судья Хамкин, злостный взяточник и нарушитель законов, {69} обирающий мужиков. Его же: «Святошная шутка» (1780), «Сибиряк» и «Выдуманной клад» (1781). В «Сибиряке» дворянка Змеяна старается присвоить чужое наследство, а носители высокой нравственности — воспитанник богатого заводчика и безродная воспитанница Змеяны. В «Выдуманном кладе» кроме бытовой сатиры есть издевка над модным сентиментализмом. Приказчик Макар признается в любви служанке, пародируя излияния молодого барина перед ее хозяйкой (Милен: «Любезная и прекрасная Евгения, владычица моего сердца»; Макар: «Кузминишна, Кузминишна! помещица души моей и тела» и т. д.).

Разыгрывалась комедия Екатерины II «Госпожа Вестникова с семьею» (1780); героиня ее, уже появлявшаяся в комедии «О время!», — домашняя тиранка, побоями доведшая дочь до дураковатости. Из уже известных Петербургу обличительных и нравоучительных комедий шли «Так и должно», «Лихоимец» и «Приданое обманом».

Впервые на русском языке игран «Севильский цирюльник» Бомарше (1782). Представлены «Скупой», «Жорж Данден», «Принужденная женитьба» («Брак поневоле») Мольера, самая значительная комедия Реньяра «Наследство» (1780) и уже шедшие в Зимнем дворце его «Игрок» и «Задумчивой», развлекательные комедии О. П. Козодавлева «Перстень» (1780) и «Нашла коса на камень» (1781), Крутицкого «Обмена шляп» (1782).

Ставились нового рода чувствительные пьесы, со сложной запутанной фабулой и соревнованием добродетелей, как, например, «Честный преступник, или Детская к родителям любовь» Ш.‑Ж. Фенуйо де Фальбера (1782), переведенная, по-видимому, Дмитревским. Главный ее герой, сын протестантского пастора Андрей, пошел на галеры вместо осужденного за веру отца; к графу, начальнику галер, приезжает любимая Амалия с подругой, а дядя не разрешает ему жениться на «безродной», грозя лишить наследства; прибывает некий Ольбан, тоже жертва несправедливости, путь возрождения для него — женитьба на любимой и богатой Сесилии, подруге Амалии; та с детства любит Андрея, брак с которым запретила мать; в каторжнике она узнает возлюбленного, Андрей не может открыть тайну, боясь погубить отца; наконец, является отец Андрея, чтобы сменить сына на галерах, но сын не отказывается от своего понимания сыновнего долга; граф добывает помилование, а Ольбан, возвращая Сесилии согласие на брак с ним, соединяет ее с Андреем.

{70} Утвердилась в *Вольном Российском театре*, где работали такие крупные музыканты, как В. А. Пашкевич и И. Е. Хандошкин, русская комическая опера.

Еще до начала деятельности *Вольного* на этой сцене придворные актеры показали «Несчастие от кареты» (20 декабря 1779). Труппой Вольного сыграны уже всесторонне, кажется, изученные образцы этого жанра: «Розана и Любим» Н. П. Николёва, музыка И. Керцелли (1780); упомянутые «Мельник, колдун, обманщик и сват» (1781) и «Несчастие от кареты» (15 декабря 1781 [[3](#_12_03)]); «Санктпетербургской гостиной двор» М. А. Матинского, музыка Пашкевича (1782). «Мельник…», по данным «Драмматического словаря», прошел 27 раз при восторженном «плескании» (аплодисментах) восхищенных зрителей, причем «и иностранцы любопытствовали довольно». Центральная роль сметливого и лукавого русского мужика стала коронной в репертуаре Крутицкого. «Санктпетербургской гостиной двор» шел подряд около 15 раз с большим «прибытком» для театра. Устами Крючкодея (Крутицкий) автор иронизирует над надеждой исправить подьячих через театр: «Был на нас гонитель Сумароков, да и тот не мог нас исправить. До проповедей мы не охотники, а в комедию ходим только посмеяться. Например: сидит там какой-нибудь обирала, и в то время хотя бы точно его каверзы представляли, а он сидит как правой, да туда же хохочет!» Не имела успеха опера «Награжденное усердие земледельца» (или по-другому: «Вознагражденный хлебопашец»), текст Аблесимова (13 апреля 1782) [[3](#_12_03)].

Балеты русские танцовщики исполняли в дополнение к оперным и драматическим спектаклям как русским, так и немецким. В их числе постановки балетмейстеров Ф. Розетти и Жирара (писался еще: Жирард).

В 1781 г. (октябрь — ноябрь) и 1782 г. (ноябрь — май) на этой сцене выступала итальянская труппа (может быть, две разные). Показывались комедии с превращениями и переодеваниями, «Невеста персиянка» Гольдони (20 октября 1781), балеты. В 1783 г. здесь гастролировал канатоходец со смешанной итальянской труппой, представлявшей пантомимы «со многими переменами» [[4](#_12_04)]. Иногда в 1780 – 1783 гг. давали «вольные спектакли», то есть платные и не для Двора, придворные итальянская, французская, балетная труппы.

## **{****71}** Малый (Деревянный) театр

На Царицыном лугу (Марсовом поле). Здание бывшего *Вольного Российского театра*.

В 1783 г. куплен в казну. При учреждении 12 июля 1783 г. Комитета для управления зрелищами и музыкой назначен был одним из двух «городских», то есть не придворных театров. Назывался *Малым* и *Деревянным*, в отличие от *Большого (Каменного)*, открытого в том же году. Определение Комитета о принятии театра в его ведение последовало 16 августа 1783 г. Первая раздача абонементных лож по жребию — 11 сентября. Последний спектакль — 4 ноября 1796 г. Затем театр уничтожен. По воспоминаниям А. М. Тургенева, Павел I в один из ближайших дней после 6 ноября 1796 г. (смерть Екатерины II) во время прогулки приказал военному губернатору: «Чтобы его, сударь, не было», дабы освободить место для военных парадов. На исходе того же дня «Оперного дома как будто никогда тут не было: 500 или более рабочих ровняли место и столько же ручных фонарей освещали их» [[12](#_13_12)]. Документы АДИТ сообщают о вывозе декораций, гардероба и других вещей с 15 ноября до 9 декабря 1796 г., но это не противоречит сообщению Тургенева (чтобы в порядке переместить выгруженные предметы требовалось больше времени, чем для сноса деревянного здания).

Устройство обоих театров, цены на места и другие условия для зрителей описаны в объявлении названного Комитета, типографским образом размноженном в августе 1783 г. [[11](#_13_11)]. Существовало 2 яруса лож: в 1‑м — ложи для императрицы и наследной четы и еще 14 лож, из которых две — для свиты во время высочайшего посещения, во 2‑м ярусе — 17. Еще — балкон (12, позже 17 мест), парадиз, в котором, кроме скамей, были 2 ложи с бесплатными местами для актеров. Против сцены — партер и паркет[[15]](#footnote-16). В 1784 г. построены еще ложи «в арке» — в трех ярусах. В 1790‑х гг. упоминался амфитеатр. Ложи нанимались на год, номера их доставались по жребию. Наемщик мог отделать ложу по своему усмотрению: заменить обои, поставить вместо скамей кресла и проч., с обязательством возвратить {72} ее в прежнее состояние по окончании срока найма; в ней могли оставаться слуги. В две свитские ложи в дни отсутствия императрицы и в две ложи 2‑го яруса продавались разовые билеты. Нанять на год можно было и кресла 1‑го ряда паркета, снабженные для того железной закладкой, замком и ключом. При наличии желающих еще одна лавка в паркете или партере делилась на подъемные особо запираемые места, ключи от которых вручались наемщикам [[10](#_13_10); [14](#_13_14)]. Первоначально объявленная годовая цена: лож в 1‑м ярусе — 400 р., во 2‑м и меньшего размера в 1‑м — 300, кресел — 150, отгороженных мест в паркете — 100, в партере — 75. Цена разовых билетов: в ложах обоих ярусов — 10 р., на балконе — 1 р. 50 к., в паркете — 1 р., в кресле — 1 р. 50 к., в партере — 50 к., в райке — 25 к. Затем плата за абонирование лож значительно уменьшилась: в 1‑м ярусе — 100 р., во 2‑м — 75 р. [[15](#_13_15)], но взималась еще входная плата.

Сцену занимали казенные труппы — русская, а также французская и немецкая драматические; дополнительно ставились небольшие балеты, не требовавшие сложной перемены декораций. Представления шли круглый год (с 1 мая до 1 сентября — меньшее число спектаклей).

С переходом русской труппы на эту сцену изменился состав театральной публики. В платном театре сословных ограничений уже не было. Актер С. Н. Сандунов, жалуясь на притеснения директора, писал: «… и почему можно лишить нас права иметь за деньги места, когда портной, слесарь, сапожник и самый последний мещанин вправе иметь оное» [[13](#_13_13)]. И. А. Крылов называл среди посетителей парадиза сапожников, разносчиков, каменщиков [[2](#_13_02)]. Тогдашняя печать отмечала разницу в составе зрителей на русских и французских спектаклях: во время французских площадь у театра заставлена каретами в упряжке шестерней, во время русских — шестерней почти нет, «одни пешеходы по большей части любят видеть свое» [[1](#_13_01)]. Репертуар теперь в меньшей мере зависел от личных вкусов императрицы. Дирекция должна была считаться с наполненностью зала, то есть со вкусами публики, чтобы получить необходимый доход.

Заметно изменился состав труппы. Некоторые прежние актеры уволены на пенсию, приняты новые. Увеличилось количество актеров: в 1786 г. — 15 мужчин и 11 женщин, в 1794 г. — 19 мужчин и 17 женщин [[14](#_13_14)].

{73} И. А. Дмитревский 16 августа 1783 г. был назначен ее инспектором, после небольшого перерыва 20 августа 1785 г. вновь на эту должность возвращен: «… к лучшему приведению той труппы в порядок, дабы национальный театр со временем мог» прийти «к совершенству». В 1787 г. он вышел в отставку на почетных условиях: «… как единому из начальных основателей театра, служившему 35 лет с отменным достоинством и усердием» устанавливалась пенсия в размере полного оклада в 2000 р. А 27 октября 1791 г. директор императорских театров Н. Б. Юсупов распорядился: «… назначить известного знанием и долговременной опытностью в театральном искусстве Дмитревского главным режиссером во всех тех театральных частях, кои ему впредь от меня приказаны будут; а ныне определяю его к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к обучению всех тех, кои достаточного еще искусства в представлениях не имеют» [[15](#_13_15)]. Драматург Н. И. Ильин, актер Г. И. Жебелев говорили о большом значении Дмитревского как учителя и режиссера [[17](#_13_17)], что опровергает замечание по этому поводу С. П. Жихарева. Изредка он продолжал играть и сам.

Другой выдающийся актер труппы Я. Д. Шумский уволен на пенсию в 1785 г. В. М. Черников по-прежнему играл первые роли слуг в комедиях и операх, в 1790 г. умер.

П. А. Плавильщиков с 1783 г. уже не имел соперником И. Ф. Лапина, как было в начале его службы, а после отставки Дмитревского занял место главы русской казенной труппы и в творческом и в административном плане, с 1787 по 1793 г. был ее инспектором. Ко времени открытия «городских» театров он приобрел в Петербурге известность и как литератор, издатель журнала «Утра». Его биографы-современники говорили об умной и серьезной работе актера над ролями: «Не было спектакля, который бы он больше или меньше не украсил» [[3](#_13_03)], «Он лучше многих своих товарищей понимает автора драмы и красоты или недостатки сочинения» [[9](#_13_09)]. «Быстрые изменения в лице, сообразные внутреннему чувству, игра глаз, гибкость в голосе, всегда применявшаяся к страсти и обстоятельствам», отличали его игру. «Душа изображалась на лице его, а глаза показывали все, что сказать он намеревался» [[4](#_13_04)].

Физические данные в известной мере обусловили его репертуар. «Прекраснейший, светлый, чистый, весьма звучный, но вместе с тем мягкий голос» [[3](#_13_03)], круглое, свежее лицо, голубые глаза не походили {74} для выражения вероломства, ярости, жажды мщения, они шли образам самым положительным. Как исполнителя ролей в классицистских трагедиях его обвиняли в чрезмерной жестикуляции, ненужном крике [[16](#_13_16)]. «Терял иногда равновесие в игре своей, давал излишнюю волю голосу», — подтверждал П. В. Победоносцев, но оправдывал актера: «Играя в трагедиях, не выпускал из виду правила, что надобно растрогать сердца зрителей жалостию или поразить ужасом», «зато главная цель трагедий — чувство добра — не выпущена из виду, зато везде возбуждается в зрителе удивление к геройству, сострадание к невинным жертвам злобы, негодование против утеснения» [[4](#_13_04)].

Высшие достижения Плавильщикова — роли резонеров. Они отвечали его взгляду на театр как общественную забаву, исправляющую нравы человеческие, несущую нравственный урок (так он писал в собственном журнале «Зритель» в 1792 г.). Прямое поучение не казалось ему сухим и скучным. В ролях «разного звания людей здравомыслящих и умствующих, в коих всегда больше рассуждений и доказательств, чем действия», он был превосходен [[3](#_13_03)]. Таковы Правдин в первой постановке «Недоросля», позже — Стародум, Честон в «Преступнике от игры…» Д. В. Ефимьева (1788), молодой барин Честин в собственном «Бобыле» (1790) и др. «Искусное чтение Плавильщикова оживляло их, одушевляло и делало весьма приятными», «Чтение его было мастерским, какого мы не слышим уже более на театре нашем», — писал биограф [[3](#_13_03)]. Талант и уверенность в себе позволили ему включить в свой репертуар «Пигмалиона» Ж.‑Ж. Руссо (1791), где скульптор ведет все действие, Галатея лишь оживает в конце.

И. Я. Соколов отличался «в Тарасе Скотинине и во всех вообще грубых и глупых лицах» [[3](#_13_03)], некоторое время был инспектором труппы вместо Дмитревского. После четверти века службы он проявил непокорность: «… взяв с собой еще некоторых актеров, поехал скопом и кучею» с жалобами к императрице [[14](#_13_14)], в результате был уволен в августе 1785 г., однако в январе следующего вновь зачислен, служил до осени 1792 г.

С 1 сентября 1783 г. труппу пополнили актеры, бывшего *Вольного Российского театра*: А. М. Крутицкий и его жена А. Г. Крутицкая, К. И. Гамбуров, А. Е. Волков, М. Я. Волков, Я. А. Колмаков, А. А. Милевская, Х. Ф. Рахманова.

Крутицкий с 1 июля 1793 г., после ухода из труппы Плавильщикова, был назначен инспектором труппы, а 23 июня 1800 г. освобожден {75} от этой должности с замечательным обоснованием: «… занимаясь ею теряет весьма много времени, нужного для изучения новых ролей, для русского театра столь важных в рассуждении отличного его таланта» [[15](#_13_15)]. Его Мельник признавался идеальным: «Манеры, ухватки простонародные, но как-то облагорожены» [[7](#_13_07)]. Его игра придавала особый интерес комедиям, в которых он участвовал. Гамбуров «играл с большим чувством и силою в драмах и был также хороший трагический актер» [[5](#_13_05)]. В его репертуаре — любовники в драмах и комедиях, короли и тираны в трагедиях, позже благородные отцы и резонеры. Среди его ролей: Олег в «Семире», Здравомысл (Геронт) в «Лжеце» К. Гольдони, Правдин в «Недоросле». Рахманова «неподражаемо», «в совершенстве» играла русских старух, деревенских, сварливых барынь [[5](#_13_05); [7](#_13_07)].

Одновременно с актерами Вольного, 1 сентября 1783 г., вошел в петербургскую казенную труппу московский актер С. Н. Сандунов, по происхождению из грузинского дворянского рода Зандукели, — «на роли первого слуги и другие приличные ему роли в комедиях и комических операх». 11 сентября 1790 г. он был уволен, 20 февраля 1791 г. вновь принят, а 3 мая 1794 г. вторично уволен по его прошению, вследствие конфликтов с Дирекцией [[15](#_13_15)], вернулся в Москву. В ролях умных, хитрых слуг Сандунов признавался непревзойденным. В них почти всегда присутствовали обличение или, по крайней мере, насмешка над барами, и они чрезвычайно соответствовали характеру самого актера. С. Н. Глинка, знавший его и по сцене и лично, вспоминал: «По пылкости, живости, деятельности и изворотливости ума его можно назвать русским Бомарше», «Острыми шутками смешил он бар и большой свет, а иногда и крепко задевал их своими колкостями» [[16](#_13_16)]. Ум и независимость, обеспечивавшие ему успех на сцене и в светском обществе, осложняли отношения с начальством, вплоть до обвинения его в политической неблагонадежности. Сандунов писал о Н. Б. Юсупове: «Не было ни одних по театру раскиданных вздорных и безумственных стихов, коих бы сочинение князь не выдавал за счет моего сочинения и, призывая неоднократно, уграживали мне Степаном Ивановичем», то есть обер-секретарем политической Тайной канцелярии Шешковским [[13](#_13_13)]. Знаменита романтическая история его брака с молоденькой Лизой Яковлевой, известной Е. С. Сандуновой, на которую имел виды, при содействии ему директоров, князь А. А. Безбородко.

{76} Вновь была принята Е. Ф. Баранова (1784 – 1792), некоторое время служившая и в предшествовавший период. Исполняла «первые роли и характеры», пела в операх, восхищала в русской пляске [[8](#_13_08); [15](#_13_15)]. В 1785 г. управляющий театрами Комитет констатировал недостаток в труппе актеров «для приведения национального театра в совершенство». Приглашены из Москвы Н. Ф. Калиграфова, актриса огромного темперамента, славившаяся в ролях злодеек (зачислена в труппу с 26 ноября 1785 г.) и Я. Е. Шушерин (с 1 марта 1786 г.), но в августе 1791 г. они уволились, неудовлетворенные репертуаром.

Из выпускников Театрального училища Я. С. Воробьев (1787 – 1809), комик-буфф, стал любимцем публики. Из того же училища в один день с ним принята А. И. Воробьева, урожд. Волкова (1787 – после 1806). В 1793 г. вошли в состав труппы два актера Тульского театра: Т. В. Константинов — на «первые роли и характеры» в трагедиях, комедиях и драмах, в параллель Плавильщикову, и «благородных любовников» в операх (уволен по прошению в 1795 г.) и В. Ф. Рыкалов. Осенью 1794 г. принят А. С. Яковлев [[15](#_13_15)].

Главный создатель новых трагедий для этого театра — Я. Б. Княжнин. Успех постановки его «Росслава» (1784) был чрезвычайным. Заглавный герой, русский полководец, находящийся в плену у датского короля XVI в. Христиерна (Кристиан II), — патриот и апологет гуманного государственного устройства. В его речах поучения монарху, в финале он не желает мстить Христиерну, не допуская, чтоб сам он «унизился платить гоненьем за гоненье». Трагедия «Титово милосердие» (1785, с хорами и балетами) — в основном на сюжет драмы П. Метастазио, ставшей либретто одноименной оперы. Но расхождения значительны, Княжнин подчеркнул идею гуманного царствования. Образец идеального властителя — древнеримский император Тит Флавий Веспасиан. Он заявляет: «Всегда я помню то, / Что все мое величие ничто, / Когда подвластные стонают», не читая разрывает список лиц, которые, по словам сенатора, «злословием своим» пытаются восстановить против него Рим, прощает участников заговора против него, не желая «в тирана претвориться». В ролях Росслава и Тита славился Дмитревский. Драматург говорил: «Счастлив Княжнин, что родился современником Дмитревского» [[4](#_13_04); [16](#_13_16)]. И в «Дидоне» (1785, написана в 1769 г.) в речи героини и Энея введены сентенции о необходимой гуманности правителя. В «Софонизбе» (1789) представлены высшими ценностями свобода и независимость {77} личности; лишаясь их, главные персонажи, наделенные многими добродетелями (верность, милосердие и др.), предпочитают собственную смерть.

Трагедии других авторов тоже выражали идеи Просвещения. Содержание «Тахмаса Кулыхана» Плавильщикова (1785) отнесено к Индии около 1740 г., а в центре ее все те же нравственные категории верности и чести, долга властителя перед подданными (фабула напоминает сумароковского «Мстислава»). Шла трагедия Вольтера «Магомет», где выражен протест против всяческого деспотизма.

Появились в репертуаре новые обличительные и нравоучительные комедии. В их числе — «Хвастун» (1785?) и «Чудаки» (1791) Княжнина. «Хвастун» направлен против «случайных людей», как назывались тогда люди, попавшие «в случай», то есть привлекшие благоволение верхов. Обосновано мнение П. Н. Беркова, что ее герой Полист («дворянчик плутоватый») — карикатура на одного из многочисленных кратковременных фаворитов императрицы. Разумеется, в пьесе есть еще положительный молодой герой и его отец, говорящий сыну о долге дворянина добросовестно служить отечеству. Полиста играли Черников, потом Сандунов, дядюшку Простодума — Крутицкий. «Кто видел в Полисте Черникова и Сандунова, тот верно и теперь поблагодарит Княжнина за это лицо», — вспоминал спектакль Глинка [[16](#_13_16)]. «Немногие захотели бы видеть “Хвастуна”, если бы роль Простодума не была представляема Крутицким», — писал «Северный вестник». Успех «Чудаков» (в пьесе высмеивались одновременно галломания, просветительская идея равенства людей и сентиментализм в литературе) обусловили в первую очередь Крутицкий — философствующий дворянин «чудак» Лентягин и Сандунов — слуга сентиментального молодого барина.

Политическая сатира — пьеса А. И. Клушина «Смех и горе» (1793), в стихах, с обычной для комедий тех лет фабулой: молодой офицер Пламен влюблен в Прияту, браку мешает ее тетка Вздорова, помогают его слуга и ее служанка. О друге Пламена Ветрове говорит дед Прияты Старовек: «Родяся при дворе, чему он мог учиться? / Ногою подрягать, со вкусом нарядиться / <…> для выгоды польстить, без нужды презирать»; богатая Вздорова увлечена Пламеном, не предполагает отказа. В другой комедии Клушина «Алхимист» (1793) некая Ветхокрасова буквально гонится за молодым красавчиком. И, хотя пожилая женщина, мечтающая о молодом муже или любовнике, {78} присутствует в ряде тогдашних французских комедий, трудно не усмотреть здесь дерзкий намек на Екатерину (как раз в начале 1793 г. поговаривали о ее чрезвычайном благоволении к 22‑летнему В. А. Зубову, вызвавшем ревность его старшего брата П. А. Зубова). В «Алхимисте» семь типов современников, которых играл, переодеваясь, один актер. Крылов писал про «Смех и горе»: «Редкое сочинение принималось с таким успехом». «Алхимист» был «принят с рукоплесканиями», при чрезвычайном стечении публики [[2](#_13_02)].

Не сходившее со сцены обличение французомании в 1790‑х гг. получило иной оттенок — теперь речь шла о революционной Франции. В комедии А. А. Майкова «Неудачный сговор» (1794) говорится об обычаях, заимствованных в Париже «в такое развратное время», сходна трактовка петиметрства в комедии А. Д. Копьева «Что наше тово нам и не нада» (1794).

Действующие лица популярных комедий нередко переходили в другие, сочиненные иными авторами. В «Сговоре Кутейкина» Плавильщикова (1789) участвуют Еремеевна, Скотинин, Кутейкин и Цифиркин из бессмертного «Недоросля». В комедии Копьева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» (1794) — Правдин и Еремеевна (здесь она в роли свахи), а помещик Гур Филатыч — родственник Простаковых. В многих комедиях упоминается посещение театра, его воздействие, сочинение пьес.

Большой успех имела стихотворная чувствительная комедия Д. В. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (1788). Проигравшийся в карты молодой офицер Безрассудов (Шушерин), чтобы раздобыть деньги, продает сестру Прелесту (Баранова), выдав ее за крепостную воспитанницу матери; покупатель Честон (Плавильщиков) узнает в ней девушку, в которую два года влюблен; Безрассудов раскаивается и увещевает зрителей. Слуга Семен (умен, весел, плутоват, добросердечен) — знаменитая роль Сандунова.

Сохранялся в репертуаре Мольер: «Мещанин во дворянстве», «Мнимый рогоносец», «Скупой», «Амфитрион». О постановке «Мещанина…» (спектакль в декабре 1790 г.) оставил отзыв А. Т. Болотов: «Пиэса очень достойна зрения. С одной стороны ужасная ее сатира, а с другой — комичество — заставляли всех зрителей смеяться до надсаду, но какие в ней хоры и балеты и изображение всего великолепия свиты турецкого султана. Глаза и уши великие чувствовали {79} при том удовольствия <…> Я брал с собой в театр Василья и Тимошку, и они совершенно очарованы виденным и слышанным, в особенности балетом» [[10](#_13_10)]. Со значительным успехом шла комедия Р. Шеридана «Школа злословия» (1793): Досажаев (сэр Тизл) — Дмитревский, Досажаева (леди Тизл) — Сандунова, Здравосудов (Оливер Сэрфес) — Крутицкий, Искреннова (Кэндер) — Иванова, Ветрин (Чарльз Сэрфес) — Сандунов, Клешнин дядя (Крэбтри) — Плавильщиков, Мозес — Шумский, Змейкин (Снэйк) — Суслов. В числе других переводных комедий — «Ошибки, или Утро вечера мудренее» О. Гольдсмита (1794): Старомыслов — Крутицкий, Старомыслова — Иванова, Софья — А. Д. Каратыгина. В ряду переводных душещипательных пьес — «мещанская трагедия» Лессинга «Мисс Сара Сампсон» (1785), положившая в Германии начало этому жанру; в роли отравляющей Сару леди Марвуд «приводила в содрогание» зрителей Калиграфова.

В 1784 – 1796 гг. в репертуаре русской казенной труппы 44 оперы. Искусством пения владели актеры из первого ее состава: Дмитревский и Дмитревская, Шумский. Тенор Черников особенно отличался именно в операх. Пела его жена П. П. Черникова (1783 – 1826) в амплуа наперсниц и комических старух. Пели Иван Петров (1770 – 1803), после смерти Черникова в 1790 г. назначенный режиссером русской оперы, Суслов, Рахманова. Бас Крутицкий — постоянный участник опер. По преданию, ради него (заглавная роль) и Сандуновой написана опера «Федул с детьми» (текст Екатерины II в соавторстве с А. В. Храповицким, музыка Мартин‑и‑Солера и Пашкевича). Замечательным певцом был Я. С. Воробьев. «Чистота голоса, верность в музыке, живая, натуральная игра лица, глаз возвышали цену его таланта», «одно означение его имени в афишах собирало бесчисленную публику в театр, и зрители всегда выходили восхищенные его искусством» [[5](#_13_05)]. Первой певицей в комических операх была А. И. Воробьева. В начале 1790‑х гг. И.‑Г. Георги, автор путеводителя по Петербургу, насчитывал более 20 актеров и актрис, участвовавших в операх.

Безусловная премьерша в опере (меццо-сопрано) и выдающаяся актриса в комедии Сандунова начала выступать еще воспитанницей Театрального училища в 1790 г. под именами Лизаньки и Урановой (псевдоним, данный ей Екатериной II в честь новооткрытой планеты). Зачислена в труппу с 12 марта 1791 г., а 3 мая 1794 г. уволена {80} по прошению и уехала вместе с мужем в Москву (вернулась в Петербург в 1813 г.). С первого появления на сцене она стала любимицей Двора и широкой публики. Голос ее, по сообщению современников, был «сильный, приятный, гибкий», диапазон простирался до 3‑х октав. «Прекрасные черты лица ее были самые выразительные, показывающие с неимоверной быстротой ощущение душевное, память она имела необыкновенную, рачительность к своей должности неколебимую», прекрасно изучила итальянский и французский языки, — писала современница в биографическом очерке-некрологе [[6](#_13_06)]. Блиставшая в итальянских операх, она одновременно «неподражаемо» исполняла русские песни.

Шли комические оперы «Мельник…» и «Санктпетербургской гостиной двор», ставились вновь сочиненные, переведенные, переделанные. В «Сбитеньщике» Княжнина, музыка А. Булландта (1784), продавец сбитня Степан напоминает Фигаро, но при этом в опере много примет русского быта. Черников в заглавной роли, по сообщению «Драмматического словаря», «отменно талант свой изъявил к забаве зрителей», роль купца Володырева с обычным успехом исполнял Крутицкий. В нескольких комических операх, на тексты Н. А. Львова и других авторов, с музыкой Е. И. Фомина, главное — воспроизведение русских народных песен и обрядов: «Ямщики на подставе» (1787), «Вечеринки, или Гадай, гадай девица» (1788) и др.

Русские комедии, ставшие либретто комических опер, достаточно известны в театроведении. Но кроме них исполнялось много опер, переведенных с итальянского и французского языков; переводили Дмитревский, Черников и др. В их числе оперы П.‑А. Монсиньи («Прекрасная Арсена», «Дезертир»), Дж. Паизиелло («Притворная любовница», «Служанка госпожа», «Севильский цирюльник», «Нина, или От любви сумасшедшая», «Мнимые философы»), А. Сальери («Училище ревнивых», «Венецианская ярманка»), Д. Чимарозы («Два барона», «Две невесты»), Н. Пиччини («Ложный лорд»), П. Гульельми («Сумасброды, или Рыбачка»), Дж. Астариты («Ринальд д’Аст») и др. В итальянских операх кроме Сандуновой выделялся Воробьев, любивший именно итальянскую музыку.

За 1789 – 1791 и 1795 – 1796 гг. имеется подневный перечень репертуара [[15](#_13_15)].

## **{****81}** Большой (Каменный) театр

«Близ Коломны». Театральная пл., 3, на месте Консерватории. Перестроен [[7](#_14_07)].

Сооружен в 1775 – 1783 гг. (арх. А. Ринальди). Ранее на этой площади существовал созданный по указу Екатерины II от 9 июня 1773 г. *Всенародный театр*. Указ этот ошибочно связывался с постройкой *Большого театра*.

Двухэтажное здание «величественного вида» по размерам превосходило многие театры других европейских столиц (85 х 45 м, высота — 19 м). Снаружи оно было украшено тремя мраморными статуями: на вершине фронтона — богиня Минерва, покровительница художников, копье которой служило громоотводом, ниже, по бокам ее, — Диана и Латона, мать Аполлона. Возле театра находилась «прекрасная, хорошо обстроенная площадь», «с загородками и скамьями из дикого камня под железной кровлей, в которых зимой раскладывался огонь для кучеров» [[1](#_14_01)]. Зрительный зал сравнительно невелик — чтобы можно было всем ясно слышать актеров и видеть их лица. Расписал его театральный художник Л. Тишбейн. Большая сцена была оборудована по последнему слову тогдашней сценической техники. Зрительный зал эллиптической формы имел: паркет, отделенный барьером от партера, партер с 15‑ю рядами мест (кресла и скамьи), амфитеатр, балкон, 3 яруса лож (в каждой по 6 мест) и парадиз («верхние места»). В 1790‑х гг. зрительный зал перестроен: убран амфитеатр, увеличено, по-видимому, число скамей в партере. Царская ложа, остававшаяся, как и вначале прямо напротив сцены, поднята «так, что все перспективные линии в ней смыкаются, отчего разнообразные представления здесь наиболее пленяют», — описывал автор путеводителя по столице [[1](#_14_01)].

Как и в *Малом театре*, на тех же условиях, ложи, кресла паркета, а при наличии желающих и некоторые другие места, сдавались в годовой наем. По данным объявления Комитета для управления зрелищами и музыкой 1783 г., в 1‑м ярусе кроме императорской и великокняжеской находилось еще 17 лож, из которых в две ежевечерне продавались билеты, а в присутствии Двора они отводились для свиты, ложа директора возле самой сцены, остальные сдавались на год (по 300 р.); во 2‑м ярусе — 14 лож, из них 12 — в наем на год (по 200 р.); в 3‑м — 27, из них 21 в годовой наем (по 150 р.), {82} 2 ближние к сцене — для актеров и 4 — для «временного входа»; в 1‑м ряду паркета стояли кресла (в остальных — скамьи), а в партере и амфитеатре делились на отдельные места первые лавки (скамьи) для сдачи их на год (годовая цена: кресла — 100 р., отгороженные места в партере — 75 р., в амфитеатре — 50 р.). Разовые цены лож 1‑го яруса — 10 р., 2‑го — 8, 3‑го — 5, кресла — 1 р. 50 к., места в партере — 1 р., в амфитеатре — 50 к., «верхних мест» — 25 к. [[5](#_14_05)]. С 1785 г. цена абонементов, как и в Малом театре, была уменьшена, но взималась еще поспектакльная плата, которая увеличивалась вдвое при представлении «великолепных и дорого стоящих опер». В 1795 г. абонемент на итальянские спектакли в ложу стоил, в зависимости от яруса, 800, 500 и 300 р. С 1796 г. повышены разовые цены [[4](#_14_04)].

Екатерина II указом от 12 июля 1783 г. назначила давать здесь в год 6 больших спектаклей бесплатных (придворных): на новый год, на масленице и «после четырех праздников наших» (дни тезоименитства, рождения, воцарения и коронации) — «по одной или по две оперы серьезные и по две новые оперы комические». Потом эти представления повторялись как платные. Комитет для управления зрелищами и музыкой, сообщая об открытии двух «городских театров», объявлял: «По обстоятельствам положения и удобности оных театров представлены будут: в новом каменном театре российские, итальянские, комические и большие оперы с соразмерными большим операм балетами; будут в нем також концерты, оратории и маскарады». Открылся он 24 сентября 1783 г. оперой Паизиелло «Il mondo della luna» («На луне», «Лунный мир») на текст Гольдони, исполненной итальянской труппой, 22 февраля 1785 г. высочайше повелено было представлять в нем все новые трагедии и другие пьесы, «от коих большого стечения зрителей ожидать надлежит» [[4](#_14_04)]. Иногда в один вечер с балетом давались русские и французские комедии.

После уничтожения *Малого театра*, с 1797 г., здесь сосредоточились все вообще «городские» спектакли казенных трупп. Русская приносила наибольший доход [[4](#_14_04)]. По установлению 1783 г., спектакли давались весь год кроме 7 недель Великого поста и недели перед Рождеством. 22 декабря 1796 г. Павел I запретил «вольные» спектакли еще в Успенский пост, в 2 недели до Рождества, в некоторые другие церковные праздники и во все субботы [[3](#_14_03)].

Состав русской труппы в 1790‑х гг. заметно обновился. Уже упомянуты А. С. Яковлев и В. Ф. Рыкалов. Одновременно с Яковлевым в августе {83} 1794 г. приняты из Театрального училища А. Д. Каратыгина на первые роли в драмах, трагедиях и комедиях и ее муж А. В. Каратыгин, игравший, в основном, молодых повес в комедиях. В феврале 1798 г. вошла в труппу воспитанница училища П. Т. Рыкалова, урожд. Пожарская. Недолго служила В. Б. Новикова (1796 – 1798), бывшая актриса домашнего театра Д. Е. Столыпина в Москве, потом жена писателя Н. Н. Страхова; предполагалось, что она заменит Сандунову. Одновременно принята Е. В. Михайлова (младшая) на «резвые роли» в комедиях и операх. 30 ноября 1800 г. вновь зачислен Я. Е. Шушерин.

Отличительная черта репертуара последних 4‑х лет XVIII в. — постановка пьес А. Коцебу, в которых играли и трагики и комики. Сначала он завоевал русскую публику на частной сцене в Москве, в Петербурге первый спектакль появился в *Малом театре* 22 июня 1796 г. — драма «Сын любви», надолго оставшаяся в репертуаре.

О начале актерской карьеры Яковлева многократно рассказывалось в печати, но с постоянной неточностью. Он был к этому времени не сидельцем, не приказчиком, а купцом. 11 августа 1794 г. Театральная дирекция определила: «Санкт Петербургского купца Алексея Яковлева, как он желание имеет служить при театре и, по предварительному испытанию, актером быть может, в Театральную дирекцию принять <…> Доколе в службе сей Дирекции существовать будет и от купечества к другим должностям не выберут, играть ему беспрекословно в трагедиях и комедиях первые и вторые роли, одному или пополам с другими, также и прочие всякие роли, которые от Дирекции приказаны ему будут» [[3](#_14_03)]. Зачислен он после дебютов с 1 сентября 1794 г. Актер сразу стал безусловным премьером, поскольку прежний премьер Плавильщиков в 1793 г. уехал в Москву, как говорили, не без стараний о том Дмитревского, протежировавшего Яковлеву.

Природные данные Яковлева — высокий рост, величественная осанка, мощный красивый голос — отвечали требованиям классицистской трагедии. Но при том он — актер исключительной эмоциональности. Областью его успеха стала сентиментальная драма, а в исполнение трагедий он внес черты романтизма. В его репертуаре того времени — роли в трагедиях Вольтера «Магомет» (1795, заглавная роль) и «Альзира» (1797), «Ярополк и Олег» В. А. Озерова (1798, Ярополк), в драме Плавильщикова «Граф Вальтрон» (1800, заглавная {84} роль), в комедиях «Лжец» Гольдони (1796, Филист), «Солиман вторый, или Три султанши» Ш.‑С. Фавара (1798, заглавная роль), «Услужливой» Клушина (1800, Милонов) и др., даже в комических операх, которые он не любил (Султан в «Обероне», музыка П. Враницкого). Но больше всего среди них персонажей из пьес Коцебу: Фриц в «Сыне любви», Роберт в «Индейцах в Англии» (1797), Неизвестный (Мейнау) в «Ненависти к людям и раскаянии» (1797), Георг в «Попугае» и Майзель в «Жертве смерти» (1798), Лаперуз в одноименной пьесе (1799), Милон в «Следствиях невинной лжи» и Цедер в «Бедности и благородстве души» (1800).

Каратыгина (урожд. Полыгалова, по сцене до замужества Перлова) — ученица Дмитревского и Крутицкого. Булгарин вспоминал: «Когда она играла вместе с Яковлевым — это было совершенство! <…> В игре Каратыгиной было много чувства и нежности; она умела оттенивать каждую мысль автора и переливать каждое свое ощущение в сердце зрителя» [[2](#_14_02)]. В ее репертуаре: Прекраса, невеста князя Игоря в «Начальном управлении Олега», Евгения в «Истинном друге» П. Н. Титова, подражании Гольдони (1794), Клариса в «Лжеце» (1796), Амалия в «Сыне любви», Эйлалия в «Ненависти к людям и раскаянии», Всемила в «Следствиях невинной лжи», Ильмена в возобновленном «Синаве и Труворе».

За Рыкаловым на рубеже веков утвердилась слава первого комика. «Трудно вообразить, какой комизм умел сообщить Рыкалов каждому своему слову, каждому взгляду, каждому движению <…> и в движениях его была такая естественность, что зритель совершенно забывался», — вспоминал Булгарин [[2](#_14_02)]. В очередь с Крутицким он играл Фадея (Филиберта) в «Поскорей, пока не проведали» («Забавный случай») Гольдони. Много в его репертуаре ролей «благородных отцов». В частности, в приближавшейся по популярности к пьесам Коцебу драме Н. Н. Сандунова «Отец семейства» (1798) он играл графа Чадолюбова, оказавшегося демократом и разрешившего сыну жениться на дочери бедного художника.

Оставался любимцем публики Крутицкий. Зрители не замечали его невыигрышной внешности, их увлекали темперамент, естественность, «натуральность» его на сцене. Как инспектор труппы он руководил постановками. В его новом репертуаре: Граф в «Ненависти к людям…», Раринктон в «Жертве смерти», майор Доброн в «Следствиях невинной лжи», Мориц в «Добром Морице» (1799) и Кучер {85} в «Лейб-кучере Петра I» (1800) Коцебу, Бедняков в «Отце семейства», упомянутый Филиберт в пьесе Гольдони. Продолжала занимать первое место в своем амплуа Рахманова. Жихарев заметил о ней и Рыкалове: «Мало того, что они смешат, но вместе заставляют удивляться верности, с какой представляют своих персонажей» [[8](#_14_08)].

Более всего в репертуаре комедий — оригинальных, переводных, переделанных. Шли прежние — «Недоросль», «Бригадир», «Хвастун» и др. В свой бенефис Крутицкий поставил «Ябеду» В. В. Капниста (22 августа 1798, 4 раза): Привалов — Рыкалов, Кривосудов — Крутицкий, Фекла — А. М. Михайлова, Прямиков — Яковлев. Наиболее резкие нападки на продажность суда были исключены, но все же 23 октября того же года Павел I «высочайше указать соизволил, чтобы комедия, сочиненная г. Капнистом под названием “Ябеда” на театре представлена не была» [[3](#_14_03)].

Популярными в последние годы XVIII в. оставались комические оперы. Неизменным успехом пользовались «Мельник…» и «Сбитеньщик». Поставлены новые: «Американцы» И. А. Крылова в переработке Клушина (февраль 1800), «Клорида и Милон» Капниста (ноябрь 1800), обе с музыкой Фомина. Исполняли их Воробьев, Воробьева, Петров, Е. В. Михайлова, Рыкалова. «Американцы», по определению Крылова, — «героическая опера», она не чужда тираноборческого пафоса, хор индейских женщин пел, имея в виду испанцев: «Нам не смерть сего народа, / Но нужна одна свобода», причем в печатном тексте этих слов нет [[6](#_14_06)]. Много представлений выдержал упомянутый «Оберон».

## Эрмитажный театр

Дворцовая наб., 32.

Построен по указу Екатерины II от 23 сентября 1783 г. (арх. Дж. Кваренги) на месте старого Зимнего дома, где с 1721 г. жил Петр I. Зрительный зал невелик. В небольшом партере расставлялись стулья только для членов царской семьи, причем императрица не имела постоянного места, сама его выбирала [[2](#_15_02)]. Места для остальных зрителей расположены амфитеатром в 6 рядов. Зал полукруглый (диаметр — 19 м). Кваренги писал: «Все места одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится <…> На полукруглой форме театра я остановился по двум причинам: во-первых, {86} она наиболее удобна в зрительном отношении, и, во-вторых, каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих, что при полном зале дает очень приятное зрелище». В 10‑ти нишах зрительного зала и просцениума помещены фигуры Аполлона и девяти муз, над нишами — бюсты и медальоны великих драматургов и композиторов Нового времени. Над авансценой и под оркестром были устроены полукруглые своды из соснового дерева для лучшего резонанса. Театр неоднократно перестраивался [[7](#_15_07); [8](#_15_08)]. И все-таки можно считать, что, существующий поныне, он дошел до нас из XVIII в.

Предназначался «для частного домашнего обихода» императорской семьи и Двора. 16 ноября 1785 г. при закрытых дверях показан первый пробный спектакль — комическая опера «Мельник, колдун, обманщик и сват». 22 ноября тем же спектаклем театр открыт официально.

Представления здесь давали все казенные (императорские) труппы. Кроме того, с начала и до 1917 г. иногда играли любители — из придворных чинов, членов царской семьи и близких им лиц. Все время это был особый придворный театр, со своим штатом, не входивший в систему так называемых императорских театров, подчиненных ДИТ[[16]](#footnote-17).

Французский посланник Л.‑Ф. Сегюр, живший в Петербурге в 1785 – 1789 гг., писал, что дважды в месяц на спектакль приглашался весь дипломатический корпус и все имевшие постоянный доступ ко Двору. В другие дни зрителей бывало 10 – 12 человек [[6](#_15_06)]. В большом представлении обычно участвовали все труппы. Спектакли роскошно оформлялись. «Декорации представляют редкое совершенство», — отмечал посетитель театра [[2](#_15_02)].

Французская драматическая труппа разыгрывала лучшие произведения французской драматургии (Мольера, Реньяра), а также комедии и «пословицы», которые писали Екатерина и ее ближайшее окружение: Сегюр, австрийский посол граф Л. Кобенцль, австрийский генерал принц де Линь, генерал-адъютант А. М. Дмитриев-Мамонов, граф А. С. Строганов, обер-камергер И. И. Шувалов [[1](#_15_01)]. Сочинялись эти пьесы на материале жизни Двора, затрагивали события {87} и личности, известные зрителям. Так, например, прототип героя пьесы Дмитриева-Мамонова и Екатерины «Беззаботный» — А. Л. Нарышкин, будущий директор императорских театров.

В русском эрмитажном репертуаре большое место замяли сочинения самой императрицы, в том числе не шедшие на городских сценах, — исторические представления, комедии, комические оперы. Екатерине принадлежат замыслы и сюжеты этих пьес, обрабатывал их в 1780 – 1790‑е гг. ее секретарь А. В. Храповицкий. Он автор самостоятельных комедий и переводов, входил в кружок известного деятеля культуры, собирателя и знатока русских песен Н. А. Львова. Знание сказок, былин, песен Екатериной воспринималось как знание народа, а трактовался фольклор соответственно рисуемому ею для себя и Европы типу национального характера.

Императрица использовала театр для борьбы со своими внутренними и внешними противниками — от русских масонов до шведского короля. Комическая опера «Новогородской богатырь Боеслаевичь» (1786) «составлена из сказки, песней русских и иных сочинений». Но в русских былинах Василий Буслаевич — воплощение непокорной стихийной силы, а екатерининский Боеслаевичь — потомок новгородского князя, который борется с вольницей посадских и возвращает себе престол. В заглавном герое комической оперы «Горебогатырь Косометович» (1789) усматривали и шведского короля Густава III, и Г. А. Потемкина, который в том году потерял высочайшее благоволение. Против знаменитого авантюриста Дж. Бальзамо, более известного как маг и волшебник граф Калиостро, направлены комедии 1786 г. «Обманщик» и «Шаман Сибирской». Их герои — обманщики, обкрадывающие обольщенных, выдающие себя не за тех, кем являются на самом деле. Кончаются комедии одинаково — полиция ловит мистификаторов и возвращает владельцам похищенное.

Большое значение придавала Екатерина историческому представлению «Начальное управление Олега» (1790). Цель его — доказать права России на Черноморские проливы, напомнить об Олеговом щите «на вратах Цареграда». Для спектакля создавались специальные декорации и костюмы, в нем звучали оды Ломоносова и Тредиаковского на музыку К. Канобио, В. А. Пашкевича, Дж. Сарти, в некоторых хорах имитировался русский фольклор. Величественный образ князя Олега создавал Дмитревский.

{88} Из других пьес русского репертуара, оригинальных и переводных, разыгрывались в основном лучшие. В их числе и произведения, обличающие общественно-политическое состояние России (Фонвизина, Соколова и др.). Но Екатерина желала перевести самую острую сатиру в улыбку по поводу людских слабостей. Так она использовала фонвизинского «Недоросля». Тогда в светской среде чрезмерно увлекались «рулеткой» (игрушка, представлявшая собой, как объясняет В. Даль, кружок с глубокой бороздкой по ребру, с прикрепленным к нему шнурком, по которому «размотом и намотом с разгону кружок бегает вверх и вниз»). В одном из эрмитажных представлений комедии Митрофан выбежал на сцену с рулеткой в руках, и забавлялся ею так же бессмысленно, как по пьесе — мыльными пузырями. Светский Петербург поспешил о рулетке забыть [[4](#_15_04)]. Представлена здесь комедия Е. Р. Дашковой «Тоисиоков» — дружеский шарж на И. И. Шувалова. Эта пьеса и «Горебогатырь» на городских сценах не шли.

После смерти Екатерины Эрмитажный театр пустовал дольше, чем это было необходимо по условиям траура, — новый царь не любил Зимний дворец. 12 ноября 1797 г. Павел I повелел, как записано в КФЖ, открыть представления со следующего дня и «впредь оным быть в каждой неделе по вторникам и пятницам», с входом по билетам от Придворной конторы. 1 января 1801 г. он распорядился, чтобы спектакли давались с «приезду из загородных мест» до середины декабря раз в неделю, по средам, и с середины декабря до 1 февраля по три раза в неделю: понедельник, среду и пятницу [[3](#_15_03)]. В загородных дворцах Павел I задерживался до сентября (1798), декабря (1799), ноября (1800).

Репертуар при Павле — итальянские и французские оперы, французские комедии, балеты. Зрителей, по данным КФЖ, бывало до 400 человек.

Перечень русских спектаклей в Эрмитажном театре см. в «Репертуарной сводке» (ИРДТ, т. 1) с пометой «придв. сп.», однако в ней есть некоторые расхождения с КФЖ.

## **{****89}** Театры при Академии художеств и Смольном институте

Академия художеств (Университетская наб., 17), учрежденная в 1757 г., первые 6 лет числилась состоящей при Московском университете. В 1763 г. она отделена от университета, президентом назначен И. И. Бецкой, осуществлявший здесь свои педагогические теории в духе французского Просвещения. Ученики обратились к нему с просьбой разрешить устроить театр, в ответ на что Бецкой указал 16 января 1764 г.: «Для отвращения мыслей ученических во время праздное от скуки, причиняющей угрюмость, и для недопущения их до самых недозволенных шалостей; по желанию их дозволить играть комедии и трагедии при Академии художеств, чего ради небольшой театр приказать сделать в удобном месте, также и надлежащие к тому приготовления, как в платье, так и в декорациях» [[2](#_16_02); [3](#_16_03)]. Под «театром» здесь подразумевается сцена. Она была разборной, переносной. Так, в связи с празднованием очередной годовщины воцарения Екатерины II было приказано «из залы, в которой ныне состоит театр, перенесть оной в удобное место», а потом «поставить по-прежнему» [[2](#_16_02)].

На устройство и обзаведение использованы деньги, вырученные от аукционной продажи ученических работ. Спектакли сопровождал оркестр из учеников Академии. Декорации писали воспитанники, обучавшиеся у итальянского художника, оформлявшего спектакли в Смольном институте. Большую часть костюмов изготовляли сами же, некоторые получали из придворного театра. Руководили постановками, «обучали декламации» актеры Я. Д. Шумский и А. Ф. Попов. Из учеников отличались скульптор Ф. Г. Гордеев и гравер И. Ф. Лапин, принятый затем в придворную труппу. Придворным актером стал и воспитанник архитектурного класса Н. Суслов.

По-видимому, спектакли шли довольно регулярно до 1798 г. Исполнялись драматические произведения, оперы, балеты. По описям затребованных костюмов и финансовым счетам известно, что в 1764 – 1765 гг. шли трагедия Сумарокова «Синав и Трувор» и две комедии Мольера: «Амфитрион» в переводе П. С. Свистунова и «Школа мужей» в переводе И. И. Кропотова; к спектаклям в ноябре 1771 — феврале 1772 г. подновлялись декорации; в 1773 г. по случаю придворных торжеств давались балет, комедия и концерт; в 1789 г. {90} драматические представления чередовались с балетами [[2](#_16_02)]. Для музыкальных представлений приглашались и посторонние музыканты.

В январе 1798 г. Павел I указал «состоящий при Академии театр отдать для представления спектаклей» немецкой труппе Рундталера. В феврале следующего года сцену заняла немецкая же труппа И. Мире, куда вошел Рундталер с семьей [[2](#_16_02)]. Ученические спектакли возобновились в XIX в., были прекращены после преобразования Академии в 1840 г.

Театральные представления в первом в России закрытом женском институте (среднем учебном заведении), помещавшемся в Воскресенском Новодевичьем монастыре, за которым в быту утвердилось название Смольный[[17]](#footnote-18), начались через несколько лет после его учреждения в 1764 г.

Устав Воспитательного общества благородных девиц (официальное название) предусматривал: «… чтобы придать девицам надлежащую и приличную смелость в поведениях», устраивать по воскресеньям и праздничным дням «собрания для приезжающих из города дам и кавалеров и других почтительных людей», из которых «одно для концерта, девицами составленного, другое для какой ни есть драматической или пасторальной игры, ими же представляемое». Устанавливалась также польза французских драматических представлений для упражнения во французском языке [[4](#_16_04)]. 30 января 1772 г. Екатерина II писала Вольтеру, что «вот уже вторая зима», как воспитанницы (до 500 девочек) разыгрывают трагедии и комедии и делают это «лучше здешних актеров» [[3](#_16_03)].

Для небольших спектаклей была приспособлена «круглая комната, стены которой были очень изящно расписаны деревьями в виде ландшафта». Парадные спектакли в присутствии императрицы и ее приближенных устраивались в большом зале, куда переносилась сцена. В обычные дни декорации и вся обстановка спектаклей хранились в подвале. В 1776 г. устроен постоянный двусветный театральный {91} зал с партером, амфитеатром и ложами. В 1781 г. он переделывался. В штате имелся особый мастер «театрального и плотницкого дела». Костюмы отпускались из придворного театра или заказывались специально [[4](#_16_04)]. Летом представления устраивались в аллеях сада, в зеленых беседках.

Участвовали в спектаклях воспитанницы всех возрастов, специально писались пьесы для самых младших. Иногда привлекались к участию кадеты Сухопутного кадетского корпуса. Учили воспитанниц сценическому искусству И. А. Дмитревский, А. Ф. Попов, актеры французской труппы. Танцевальные и музыкальные номера готовились под руководством педагогов института по этим предметам и капельмейстера придворного театра В. Мартин‑и‑Солера [[4](#_16_04)]. Ставились французские комедии (Вольтера и Детуша), комические оперы, балеты, аллегорические пьесы в честь императрицы, реже — французские и русские трагедии: «Заира» и «Нанина» Вольтера, «Семира» и «Синав и Трувор» Сумарокова, фарс «Адвокат Патлен» и др. [[1](#_16_01); [4](#_16_04)].

Смольнинский театр пользовался большим успехом в высшем обществе. Юных актрис хвалил Бецкой в письмах Екатерине. Д. Дидро, приезжавший в Петербург в 1773 г., любезно сравнил их с лучшими французскими артистами. Известна серия портретов смолянок в театральных костюмах кисти Д. Г. Левицкого (Русский музей).

## Немецкая комедия (Немецкий комедиальный дом) на Большой морской, театр на Новоисаакиевской улице

21 декабря 1744 г. Сенат указал Главной полицмейстерской канцелярии отвести в Петербурге место для постройки *Комедии* Я.‑Х. (И.‑К.) Зигмунту (он же Зигманд, Зихманд, Сигмунт, Сигизмунд), получившему привилегию на театральные представления в Риге, Ревеле, Нарве, Выборге, Москве и Петербурге [[6](#_17_06); [7](#_17_07)]. Первые указы о том были даны еще осенью 1742 г., при выдаче привилегии, но труппа сначала играла в Москве и других городах. В этих документах говорится о месте на Большой Морской, она же Большая Гостиная ул., у Средней перспективы. Сохранившийся план показывает дом Зигмунта на правой стороне Большой Морской, на углу, за пересечением с Гороховой ул. [[10](#_17_10)]. Жилой дом для антрепренера {92} был, как надлежало в этом районе, каменным, но помещение для представлений — деревянным. СПбВ 1 июля 1746 г. сообщали: «Завтра немецкие комедианты начнут опять на прежнем месте в построенном на дворе деревянном театре комедии играть»; в 1751 г. объявлялась продажа дома Зигмунта «с каменным и деревянным строением» [[1](#_17_01)]. В сохранившихся афишах (АРАН СПб) упоминаются партер, 1‑я и 2‑я галереи и «последние места».

По данным дел о печатании афиш, спектакли труппы Зигмунта шли здесь с июля 1745 по 1747 г. [[4](#_17_04)]. В дополнение к устоявшемуся репертуару немецких трупп антрепренер еще и сочинял, точнее приспосабливал пьесы к торжественным дням; например, в июле 1745 г. — к бракосочетанию наследника Петра Федоровича с будущей Екатериной II [[9](#_17_09)]. Переводы или краткие изложения пьес печатались (известен перевод либретто торжественного представления в Москве в честь мира с Швецией).

В 1747 или начале 1748 г. Зигмунт умер (в 1748 г. называется покойным). Привилегию унаследовала его жена, фактическое руководство труппой перешло к ее члену П. (И.‑П.) Гильфердингу. На некоторое время труппа объединилась с кукольниками саксонца М. Ниренбаха, которые еще с января 1744 г. (может быть, и с конца 1743 г.) давали представления на той же Большой Морской у Синего моста [[1](#_17_01)] в собственном «комедиантском анбаре», то есть временном деревянном театре. В 1‑й части соединенных представлений большие куклы исполняли так называемые «главные и государственные действа» (Haupt und Staats Actionen). Во 2‑й актеры обычно разыгрывали фарсы, их называли гансвурстиадами, с непременными потасовками и непристойностями [[5](#_17_05)]. Герой их, Ганс Вурст, сродни итальянскому Арлекину и русскому Петрушке.

В 1749 г. привилегию «комедии и оперы играть» в тех же городах, что и Зигмунт, получил Гильфердинг [[6](#_17_06); [8](#_17_08)]. Это был известный немецкий актер, ранее служивший в Вене и в берлинской труппе И.‑К. Эккенберга. По амплуа в комедии масок он именовался еще Панталоном (Панталоне). Амплуа «гарликина» (арлекина) занимал И. Сколари (он же Школярий). Есть сведения, что некоторое время в труппе Гильфердинга и Сколари в Петербурге играл знаменитый К.‑Э. Аккерман, основатель новой немецкой актерской школы, и его жена С.‑Ш. Шредер [[2](#_17_02); [5](#_17_05)]. Сохранились документы о заказе Гильфердингом афиш со 2 сентября 1747 г. по 15 мая 1761 г. [[4](#_17_04)] с перерывами {93} (труппа уезжала в другие города, предусмотренные привилегией). Вместе с немецким в спектаклях употреблялся и ломаный русский язык.

На сезон 1750/51 г. Гильфердинг соединился с немецкой же труппой плясунов и вольтижеров Ф. Сарге (он же Заргер), и ему было разрешено построить для цирковых представлений особое помещение неподалеку от *Немецкой комедии*, «у малой аптеки» [[1](#_17_01); [6](#_17_06)]. Сохранилась программа выступлений: ученая лошадь «знает монеты, разумеет азбуку, арифметику, играет в карты, показывает время, смотря на карманные часы» и т. д., девица и арлекин танцуют и жонглируют на канате, затем — конские скачки, вольтижирование на канате, «наконец веселая нах-комедия[[18]](#footnote-19) играна будет» [[8](#_17_08)].

21 марта 1762 г. привилегию содержать театр в Петербурге, Москве, Риге и Ревеле получил немецкий «вольный комедиант» И.‑Ф. Нейгоф с женой И.‑Э. Нейгоф. Но эта труппа играла уже не здесь: сначала в недостроенном доме вблизи, затем ей был предоставлен *Оперный дом при деревянном Зимнем дворце*[[19]](#footnote-20).

Стоимость билетов в *Немецкой комедии*: 1‑я галерея — 1 р., партер — 50 к., 2‑я галерея — 25 к., «последнее место» — 15 к. [[4](#_17_04)]. Посещали ее торговцы и ремесленники, прислуга богатых домов, приезжие иностранцы. Иногда бывал «высший свет». В КФЖ зарегистрированы выходы сюда Елизаветы «с малой свитой кавалеров» в 1754 – 1755, 1757 – 1758 гг. Заходили и русские любители зрелищ из других социальных слоев населения.

Немецкий театр знакомил с репертуаром и манерой актерской игры иного рода, чем в придворной французской труппе. Ф. Г. Волков считал обязательным посещение его в целях повышения профессиональной квалификации. Он писал 30 апреля 1754 г.: «Как мне, так и брату моему Григорью Волкову для научения тражедии надлежит ходить на немецкую комедию в каждой неделе по три раза с заплатою за каждый раз по двадцати по пяти копеек с человека» [[3](#_17_03)].

{94} В 1752 г. 6 и 9 февраля, как сообщается в ЖДГА, здесь представлена привезенной из Ярославля труппой Волкова «на российском языке трагедия».

*Театр на Новоисаакиевской* находился в доме графа С. П. Ягужинского (напротив нынешнего почтамта), построенном в 1755 г.[[20]](#footnote-21) В нем имелись партер, ложи среднего яруса и «верхние места». В 1766 г. владелец объявлен несостоятельным, дом перешел городскому магистрату. В 1782 г. он куплен почтовым ведомством и перестроен [[15](#_17_15)]. В 1760‑х гг. здесь бывали публичные платные маскарады. Затем выступали заезжие иностранные труппы.

Известны представления 1772 – 1780 гг. В 1772 – 1773 гг. их устраивал «славный еквилибрист» англичанин Сандерс, летом 1773 г. — «еквилибристы и вольтижеры под управлением славного гишпанца Трони», с октября 1773 г. по февраль 1774 г. — итальянское «гимнастическое общество» [[11](#_17_11); [14](#_17_14)][[21]](#footnote-22). Это «общество» показывало главным образом пантомимы с превращениями: «Очарованная пастушка», «Арлекин умерщвленный и волшебной силой воскрешенный» и т. п., в ролях Панталоне — Номора, Арлекина — Брамбилла, Коломбины — его жена (Брамбильша). В сезон 1779/80 г. театр занимала французская детская труппа под дирекцией антрепренера Поше. Она состояла из 17‑ти детей разного возраста, набранных «на родине» их. В репертуаре — комедии и комические оперы [[12](#_17_12)]. Цены местам в 1773/74 г.: партер — 50 к., ложи — 1 р., галерея — 25 к. В 1779/80 г.: партер — 50 к., ложи среднего яруса — 1 р., верхние — 50 к. [[12](#_17_12); [13](#_17_13)].

В 1781 г., когда перестраивался *Театр на Царицыном лугу*, здесь играла труппа *Вольного Российского театра* [[13](#_17_13)].

# **{****95}** 1801 – 1881 годы

## Введение

В этот период театр уже прочно вошел в общественную жизнь Петербурга. Театральное дело расширялось, хотя и находилось, за малым исключением, в ведении одного хозяина — придворной Театральной дирекции. Дирекцией императорских театров она названа в штате, утвержденном 10 октября 1829 г. [[6](#_18_06)].

Строились и приобретались новые здания, в том числе те, которые украшают город и поныне: *Александринский, Михайловский, Мариинский*, летний *Каменноостровский* театры. Ни одно из них не принадлежало какой-то одной труппе, в каждом в разные годы или параллельно (в определенные дни недели) выступало несколько их. Русская драматическая труппа все годы играла не на одной лишь сцене, а на двух и более. На разных сценах, в том числе и на Александринской, исполнялись оперы.

Несколько театров из тех, которым посвящены нижеследующие очерки, не сохранились (уничтожены вовсе или перестроены). Недолго существовал деревянный *Театр у Чернышева моста* на Фонтанке, открылся он 1 января 1825 г., спектакли продолжались менее двух месяцев, до Великого поста[[22]](#footnote-23). В 1851 г. открыт *Красносельский* {96} *театр*, функционировавший во время летней стоянки в Красном селе войск Петербургского гарнизона[[23]](#footnote-24). Он находился в ведении главнокомандующего войсками, управлялся особым директором, но выступали в нем лучшие силы императорских трупп, причем с 1861 г. участие в тамошних спектаклях актеров драмы и балета стало обязательным [[6](#_18_06)]. В 1879 г. ДИТ арендовала театр, построенный в 1878 г. на земле графов Апраксиных, наименовав его *Малым* (см. о нем раздел: [1882 – 1917 годы](#_Toc247877723)).

Представления в императорских театрах, как и ранее (с 1783 г.), давались почти весь год, за исключением Великого и Успенского постов и еще нескольких дней, причем в 1876 – 1881 гг. спектакли казенных трупп были разрешены и в Великий пост. Не работали театры во время многомесячного государственного траура после смерти царствовавших особ (1801, 1825/26, 1855, 1881 гг.) и холеры (1831 г., с 6 июля по 8 октября). Придворный *Эрмитажный театр* после 1801 г. действовал сравнительно редко. Выступали артисты казенных трупп и великосветские любители. Зрители в нем — лишь лица, имевшие доступ ко Двору (см. раздел: [XVIII век](#_Toc247877706)).

«Спектакли блестящи и залы великолепны. Французские танцовщики, немецкие и итальянские певцы проявляют там свои таланты», — вспоминала французская актриса Л. Фюзи, посетившая город в 1806 г.

Русская казенная труппа по штату, утвержденному 14 ноября 1803 г., подразделялась на две: а) трагедия, драма и комедия, б) опера [[6](#_18_06)]. Но разделение это долго было условным, значительная часть труппы участвовала и в драматических, и в оперных постановках.

На рубеже веков итальянец, состоявший на службе в ДИТ, А. Казасси содержал итальянскую труппу, ангажированную им в Италии. Для нее был сооружен деревянный театр, названный *Малым*. 8 апреля 1803 г. труппа и здание приняты в ведомство ДИТ, был заключен контракт с Казасси до 1 июня 1806 г. В дальнейшем несколько раз поднимался вопрос об учреждении в столице итальянской оперы. {97} В 1828 – 1831 гг. служила труппа, не имевшая достаточного успеха, самая знаменитая ангажирована в 1843 г.[[24]](#footnote-25)

Французская соединенная драматическая и оперная труппа продолжала действовать до 18 ноября 1812 г., когда повелением Александра I была распущена. В 1819 г. новая труппа, сначала образовавшаяся как частная, была вновь принята на содержание ДИТ [[4](#_18_04); [9](#_18_09)]. Николай I повелением 31 октября 1826 г. ограничил ее репертуар комедиями и водевилями [[6](#_18_06); [11](#_18_11)], но позже он был расширен (см. очерк: [Михайловский театр](#_Toc247877716)).

Немецкая труппа, сформированная в 1798 – 1799 гг. антрепренером И. Мире, в 1801 г. входила в число казенных, затем опять действовала как частная. Решением 5 июля 1805 г., подтвержденным 31 октября 1806 г., она вновь включена в состав императорских, хотя и на несколько особом положении [[10](#_18_10)], в репертуаре труппы — и драмы, и оперы. В связи с успехом итальянской оперной труппы немецкая опера в 1845 г. была переведена в Москву. И русская опера в сезоны 1845/46 – 1849/50 гг. на зиму переводилась в Москву, а в Петербурге выступала недолго, обычно весной. Драматическая немецкая труппа продолжала существовать и далее[[25]](#footnote-26).

Конкуренция, которую нужно было выдерживать русской драматической труппе, «уроки» иноземных трупп со знаменитыми мастерами в их составе способствовали ее совершенствованию. Всего труднее было соперничать с оперой и балетом. На них отпускалось больше средств, больше внимания уделялось собственно постановке. Своей пышностью, внешней занимательностью оперные и балетные спектакли были обязаны как щедрым денежным ассигнованиям, так и деятельности театрального художника и архитектора П. Гонзаги (1792 – 1831) и изобретательнейшего мастера сценической техники А. Роллера (1834 – 1879).

«На петербургской сцене были во всех родах отличные актеры», — вспоминал рубеж 1810 – 1820‑х гг. тогда начинающий чиновник Д. Н. Свербеев. Но особенно выделял он балет: «Балеты шли превосходно и преимущественно посещались высшим обществом. Все {98} мужчины, которые были сколько-нибудь на виду, от старика до юноши, считали обязанностью посещать эти великолепные представления» [[5](#_18_05)]. Позже, в 1843 г., автор путеводителя по столице констатировал: «Роскошная и великолепная обстановка балетов, соединение отличных танцовщиц и танцовщиков возвели ныне петербургский театр на степень совершенства наравне с первыми театрами Европы» [[1](#_18_01)]. Посещение итальянской оперы с 1843 г., когда сформировалась труппа, лучшая в Европе, стало модой. Зрители из среднеобеспеченных слоев складывались, чтобы приобрести ложу на итальянскую оперу (это отражено, в частности, в водевиле П. И. Григорьева «Складчина на ложу в итальянские оперы», 1843).

Русская драматическая труппа в общем выдерживала соперничество. Состав публики ее спектаклей наиболее разнообразен, и зрительные залы постоянно наполнялись.

Присвоенная придворным ведомством монополия на зрелища в Петербурге сначала опиралась на расширительное толкование Устава о пресечении преступлений (ст. 182 — о согласовании дней и часов спектаклей), затем была законодательно оформлена правилами 7 марта 1854 г., вошедшими в 2‑е ПСЗ, и подтверждена высочайшими повелениями от 16 мая 1858 г. и 2 апреля 1862 г. о запрещении частных русских театров в столицах [[6](#_18_06)]. Только 24 марта 1882 г. последовал указ Александра III Сенату, отменивший это положение (3‑е ПСЗ, т. 2, № 760).

Утверждалась и защищалась монополия по ряду причин. Была здесь боязнь понижения сборов, поскольку содержание театров поглощало большие суммы. В документах конца 1850 – 1860‑х гг. прямо говорится о политических мотивах: министр двора В. Ф. Адлерберг докладывал именно об опасности вредных последствий, «могущих произойти в политическом отношении» от разрешения частных русских театров [[6](#_18_06) – [8](#_18_08)]. Позднейший исторический опыт доказывает также справедливость суждения А. С. Суворина начала 1870‑х гг. о том, что монополия сохранялась и просто для спокойного существования руководящих чиновников, отнюдь не специалистов в театральном искусстве: «… при конкуренции театральные чиновники не будут иметь возможности вести дело спустя рукава, конец потачкам, протекциям. Частные театры хороший контроль для казенных, а контроля у нас недолюбливают» [[3](#_18_03)].

Эта монополия почти не касалась иноязычных трупп. Уже упомянуты итальянская труппа Казасси, частный немецкий театр {99} 1801 – 1805 гг. Летом 1806 г. играла польская труппа М. Кажинского. В 1816 г. были запрещены представления французских актеров, «во избежание подрыва, какой мог бы нанесен быть сборам российского театра» [[6](#_18_06); [10](#_18_10)], и все же вскоре образовалась упомянутая частная французская труппа, которая первые представления давала в доме князя Юсупова на Садовой [[4](#_18_04)]. В 1840‑х гг. существовал французский кукольный театр для детей. Ряд уступок в отношении русских представлений был сделан в 1860 – 1870‑х гг. для летних сцен и спектаклей при клубах (см. очерк: [Частные антрепризы](#_Toc247877719)).

Продолжал существовать особый род театра — балаганы, устраивавшиеся на масленице и пасхальной неделе. Рассчитанные на «простой народ» (ремесленники, домашняя прислуга, фабричные и т. п.), они охотно посещались и другой публикой. Там выступали иногда и иностранные актеры. Так, на масленице 1877 г. афиши сообщали о ежедневных представлениях на Царицыном лугу (Марсовом поле) японской труппы.

Сведения о времени и условиях существования казенных трупп и их составе, приведенные в предлагаемых далее очерках, проверялись по работе В. П. Погожева «Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров с 1756 по 1881 год» [[6](#_18_06)] и рукописным сборникам постановлений по театральной части, тогда же составленным [[9](#_18_09); [11](#_18_11)]. Достаточно достоверна содержательная «Хроника Петербургских театров» А. И. Вольфа за 1826 – 1881 гг. (Ч. 1 – 2. СПб., 1877; [Ч. 3]. СПб., 1884). Дополнением к ней за предшествующий период служит более фрагментарная «Летопись русского театра» П. Н. Арапова (СПб., 1861), за 1794 – 1832 гг. основанная на дневниках актера А. В. Каратыгина. Сведения о деятельности иноязычных трупп, о распределении спектаклей по театральным залам уточнялись еще по афишам, а за начало века — по книгам поспектакльных сборов ДИТ.

Данные о первых частных антрепризах уточнялись по афишам[[26]](#footnote-27), а также по ежегодному «Русскому календарю» А. С. Суворина (выходил с 1872 г.), где публиковались сведения о театрах, клубах, концертно-театральных залах, увеселительных садах.

Во всех случаях авторы непременно обращались к рецензиям и критическим обзорам того времени.

## **{****100}** Малый (Деревянный) театр

У Невского пр., на месте Екатерининского сада. Снесен в 1832 г.

В 1799 г. эта часть сада Аничкова дворца, простиравшегося тогда почти до Публичной библиотеки, отдана ДИТ. В 1801 г. ДИТ заключила контракт с антрепренером А. Казасси об аренде им земли и содержании итальянской оперной труппы. На средства Казасси и казенную субсидию сооружен новый театр (арх. В. Бренна). Для этого перестроен деревянный одноэтажный павильон, в котором раньше находилась картинная галерея, устраивались концерты и маскарады. Зрительный зал помещен в этом павильоне, к нему пристроены сцена и закулисные помещения. Из‑за разноэтажности и разностильности отдельных частей фасад был, по общему мнению, некрасив, но внутри театр — удобный, более уютный, чем *Большой*, с отличной акустикой. Сцена значительно меньше — 7 кулис в глубину, зато все происходящее на ней виделось отовсюду. Обширный партер в основном стоячий, по сообщению Р. М. Зотова, вмещал до 1200 зрителей, а в целом театр, благодаря стоячим местам, мог принять до 1800 человек. Сначала имелось три яруса лож, в 1819 г. ложи 3‑го яруса переделаны в галерею и раек (осталось всего 52 ложи). Внизу были ряды кресел, места за креслами (стулья), амфитеатр, партер [[30](#_19_30)].

9 апреля 1802 г., в связи с закрытием на перестройку *Большого (Каменного) театра*, высочайше повелено было нанять этот театр для представлений казенных русской и французской трупп. В 1803 г. вместе с принятием итальянской труппы в казенное ведомство было выкуплено у Казасси и само здание. По имени антрепренера театр первое время именовался *Театром Казасси*. Так как там обосновалась {101} французская труппа, возникло название *Французский*. Но основное и до конца существовавшее имя — *Малый*, а также *Деревянный*, в отличие от *Большого (Каменного)*. Уничтожен он в связи с постройкой *Александринского театра*.

Русская труппа играла более всего на этой сцене, но параллельно и на других, в основном те же спектакли: в *Большом* (кроме 1811 – 1817 гг.), в *Кушелевском (Немецком)* и *Симеоновском театре-цирке*.

Кроме русских драматических спектаклей здесь шли русские оперы. С 1819 г., после закрытия *Кушелевского театра*, давались и представления немецкой труппы — драматические и оперные. Иногда, большей частью как дополнение к драме или опере, ставились балеты. В 1811 – 1817 гг., когда перестраивался после пожара *Большой театр*, здесь сосредоточилось подавляющее большинство представлений казенных трупп.

Публика *Малого* и *Большого* театров на русских спектаклях была в основном одинаковой. В первые годы XIX в. высшие круги столичного общества ими почти не интересовались. По мнению известного мемуариста Ф. Ф. Вигеля, в публике того времени «самая малая часть принадлежала к среднему состоянию, остальное было ближе к простонародью, даже к черни» [[34](#_19_34)]. Выпускались абонементы, где на три французских спектакля приходился один русский. Но патриотический подъем периода наполеоновских войн вызвал взрыв любви к отечественному театру, которую, в свою очередь, питали новые трагедии В. А. Озерова[[27]](#footnote-28). Ф. В. Булгарин вспоминал середину 1810‑х гг.: «Вся молодежь лучших фамилий и все гвардейские офицеры ходили в партер <…> и за вход платили один рубль медью. Было только несколько первых рядов кресел — и стоили два рубля с полтиною» [[29](#_19_29)][[28]](#footnote-29). В первую очередь посетители партера решали судьбу спектакля и актера, хотя нельзя было игнорировать и бурные реакции райка, о чем говорил, в частности, Р. М. Зотов.

О легкомысленном отношении к спектаклям насмешливо писал А. С. Пушкин в незаконченной статье «Мои замечания об русском театре». Нелепо было, по мнению поэта, появление в положенное время в креслах одних и тех же солидных государственных мужей {102} лишь потому, что того требует «условный этикет». Вместе с тем в великосветском обществе складывался круг лиц, которому со второй половины 1810‑х гг. до декабря 1825 г. принадлежала лидирующая роль в столичной театральной публике. Названная статья Пушкина должна была зачитываться в обществе «Зеленая лампа», объединявшем передовую дворянскую молодежь. Близко связано с театром «Вольное общество любителей российской словесности», в котором руководящее положение занимали будущие декабристы. В среде театралов из дворянской молодежи и высоких военных и штатских чинов были члены декабристских управ и союзов, они старались направить театр на службу своим идеям. Выделилась группа лиц, которых издавна принято называть «просвещенные театралы»: князь А. А. Шаховской, П. А. Катенин, Н. И. Гнедич, А. Н. Оленин, князь И. А. Гагарин.

Просвещенные театралы руководили творческой жизнью русской труппы больше, чем директора императорских театров А. Л. Нарышкин (1799 – 1819), П. И. Тюфякин (1819 – 1821), А. А. Майков (1821 – 1825). На первом месте здесь А. А. Шаховской, член ДИТ по репертуарной части, автор многочисленных пьес и инсценировок, в которых роли писались в расчете на определенных актеров, знакомый с парижской сценой. Он занимался с актерами декламацией, на его «чердаке» молодые актеры встречались с Грибоедовым, Пушкиным, Катениным. Катенин, драматург и переводчик, член «Союза спасения» и «Союза благоденствия», — убежденный классицист, изучивший в Париже стиль игры французских актеров. Этому стилю он обучал А. М. Колосову и В. А. Каратыгина. Учил также актеров Е. С. Семенову и В. А. Каратыгина поэт и переводчик Гнедич, разъяснявший философский смысл пьесы и историческую обстановку в ней. Участвовал в подготовке спектаклей историк и художник Оленин, у него обсуждались пьесы, он делал эскизы костюмов (в первую очередь для Семеновой).

Число актеров русской труппы увеличивалось: в 1803 г. — 21 человек, в 1809‑м — 34, в 1826‑м — 43. Персональный состав с годами, естественно, менялся. Играли: Е. П. Бобров (1799 – 1830), И. П. Борецкий, Я. Г. Брянский (1811 – 1853), Г. И. Жебелев (1797 – 1825), А. В. Каратыгин (1791 – 1822), В. А. Каратыгин (1820 – 1853), П. А. Каратыгин (1821 – 1879), А. Е. Пономарев (1801 – 1831?), В. Ф. Рыкалов (до 1813), И. И. Сосницкий (1812 – 1860‑е), П. Т. Толченов, Я. Е. Шушерин (1800 – 1810), А. Г. Щеников (1806 – 1828), А. С. Яковлев {103} (1794 – 1817), М. А. Азаревичева (1821 – 1843), А. Е. Асенкова (1816 – 1838), М. И. Вальберхова (1807 – 1811, 1815 – 1855), Л. О. Дюрова (1821 – 1828), Е. И. Ежова (1816 – 1836), Н. Ф. Калиграфова (вновь в 1800 – 1808), А. Д. Каратыгина (1794 – 1828), А. М. Колосова, по мужу Каратыгина (1818 – 1844), Е. С. Семенова (1805 – 1820, 1822 – 1826), Е. С. Сандунова (1813 – 1823), Е. Я. Сосницкая, урожд. Воробьева (1817 – 1855), и др. Славой русского театра стали Яковлев, Семенова, В. А. Каратыгин. Гастролировали и великие москвичи — П. С. Мочалов и М. С. Щепкин.

Первая четверть XIX в., пожалуй, наиболее «актерская» в истории русского театра. «Несовершенные творения» драматургов и переводчиков, «отверженные вкусом и гармонией», удерживались на сцене, как считал Пушкин, лишь благодаря игре актеров. Многие пьесы написаны специально для бенефисов, роли — для определенных актеров.

Правилами 1803 г. утверждены амплуа. Для мужчин: первая роль, молодой любовник, второй любовник, благородный отец, «демикарактерный» и комический резонер и грубый комик, петиметр, первый и второй слуга, комический мужичок и простак, конфидент (доверенный) и аксессуар (вспомогательный); для женщин: первая роль, молодая любовница и первая кокетка, вторая любовница и «дуэнь» молодая, роль невинных, благородная мать и «демикарактер», комическая старуха и «демикарактер», первая служанка и «резвая» роль, вторая служанка [[36](#_19_36)]. Все это — амплуа французского классицистского театра, не вполне отвечавшие фактическому положению на петербургской сцене. Даже когда главенствовала героическая трагедия и высокая комедия, первые трагические актеры иногда выступали в комедиях — в ролях первых любовников. Все они играли и в сентиментальной драме. В начале XIX в. драматические актеры исполняли и в операх либо комические, либо героические роли, в которых обходились речитативом. Так, в первых частях знаменитой волшебно-комической оперы «Русалка» ее героиню Милославу играли А. Д. Каратыгина и Семенова, главного героя Видостана — Яковлев. Время от времени, чтобы сохранить уровень актерского мастерства, в драме играли певцы, даже такие прославленные, как В. М. Самойлов.

В творчестве актера на первые роли Яковлева складывался новый стиль игры в этом амплуа. Он не стал продолжателем линии чистого {104} классицизма. Образы трагических героев он лишал резонерского, дидактического начала, наделял их бурными, взрывчатыми страстями. Он лиричен, отнюдь не рационалистичен. Ему более всего удавались герои чувствительных драм А. Коцебу, Н. И. Ильина. И так же он играл в классицистских переделках Шекспира и Шиллера, как бы предвосхищая их более позднюю романтическую трактовку. «Яковлев превосходен был в сценах страстных», — вспоминал С. П. Жихарев, а в ролях резонерских «играл вяло и слабо, как бы нехотя». Поклонники героической трагедии, игры в правилах классицизма, его не жаловали. Он считался актером для массового зрителя — из партера, с галерки. От лица такой публики высказал свое отношение Жихарев: «Я люблю видеть вас на сцене во всей безыскусственности, простоте вашего таланта <…> я — публика требуем сильных ощущений, и для нас все равно, каким [бы] образом Вы ни произвели в нас эти ощущения» [[41](#_19_41)]. Отношение большинства зрителей выражено в эпитафии, автором которой называл себя Р. М. Зотов: «Завистников имел, соперников не знал». Впрочем, в самые последние годы жизни он уже прежнего успеха не имел. Пушкин, который мог видеть его только в год смерти (1817) и знать по рассказам, отметил в названной статье: «Яковлев имел часто восхитительные порывы гения, иногда порывы лубочного Тальма».

Любимой партнершей Яковлева в сентиментальной драме 1800‑х гг. была А. Д. Каратыгина, которая воспринималась зрителями как воплощение женственности на сцене. Она трогательно играла невинно обиженных страдалиц и матерей, защищающих своих детей.

О Е. С. Семеновой написал Пушкин в 1820 г.: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только о ней»; «одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным». Еще начинающей актрисой проявила она темперамент чрезвычайный. Шушерин рассказывал, как в «Эдипе в Афинах» Озерова в роли Антигоны она вырвалась из рук воинов и убежала вслед за Эдипом, повинуясь чувству, а не пьесе: «… сцена оставалась минуты две пустою; публика, восхищенная игрой Семеновой, продолжала хлопать; когда же воины притащили Антигону на сцену насильно, то гром рукоплесканий потряс театр! Все вышло так естественно, что публика не могла заметить нарушения хода пьесы» [[37](#_19_37)]. По словам Пушкина, Семенова «образовалась сама собою». Однако она усваивала традиции классицизма — и на уроках Дмитревского в Театральном училище, и слушая {105} указания Шаховского и распевное чтение Гнедича, и наблюдая игру знаменитой мадемуазель Жорж во французской труппе. Победа русской актрисы в их соревновании признана если не всеми, то большинством, в том числе и самой Жорж. Французская знаменитость высказалась весьма комплиментарно и точно: «Я иногда деревеню свою чувства, мадемуазель Semenoff блистает повсюду». Семенова вносила эмоциональность и пылкость в каноническую классицистскую величавость, обогащая ее лиризмом, полутонами, динамикой чувств. «Сия превосходная актриса при самом вступлении своем на театр пленяла нас развивающимся своим талантом в трогательных ролях <…> но талант ее в полной мере открылся уже в роли Гермионы, в роли исполненной сильнейшей страсти и следовательно несравненно труднейшей тех», — вспоминал критик представление «Андромахи» Расина в 1810 г. [[5](#_19_05)].

По мнению Шушерина, в игре Семеновой после Жорж «слышалось неловкое ей подражание»; С. Т. Аксаков полагал, что талант ее поблек. Но больше свидетельств иного толка. Помимо пристрастных (Гнедича) и оценки Пушкина, это восторженные отзывы рецензентов и ряда мемуаристов. П. А. Плетнев в 1822 г. отметил необыкновенное искусство декламации Семеновой: «… нельзя без удивления слушать, как быстро и свободно переходит она от действия одной страсти к другой. Она в точности измеряет молчанием тот перелом, который обыкновенно происходит в сердце при рождении нового чувства» [[32](#_19_32)]. «Она совершенно переселяется в играемую ею ролю: зритель никогда не видит в ней самой ее, но Клитемнестра, Медея, Аменаида попеременно являются в ней со всем своим величием, со всею силою страстей их», — писал критик «Сына отечества» [[16](#_19_16)]. Актриса создавала образы тех самых людей больших страстей, которых искали зрители декабристского круга.

В. А. Каратыгин дебютировал весной 1820 г. в ролях из репертуара Яковлева. Обещание «сравниться с Яковлевым» увидел рецензент декабрист А. А. Жандр, отметив: «Каратыгин везде разнообразен: в сильных порывах страстей, в переходах от одного чувства к другому, в самом даже простом разговоре» [[8](#_19_08)]. Катенин утверждал: «Голоса публики во все четыре представления, где Каратыгин играл, были несомненно на его стороне» [[10](#_19_10)]. Актер показал себя более последовательным классицистом, чем Яковлев. И потому Жандру возражал Я. Н. Толстой: «… не был увлечен чувствами, телодвижения его были {106} по большей части неловки и неправильны» [[9](#_19_09)]. О недостатках говорили и другие современники — о срывающемся голосе, излишней жестикуляции. Но при этом согласно отмечали большое дарование. В 1823 г., когда он сыграл Ахилла в «Ифигении в Авлиде», критик, утверждал: «Решительно можно сказать, что он царь нашей сцены, единственный наследник Дмитревского в области Мельпомены. Публика, наконец, узнаёт ему цену, противники его умолкают». Актер проявил умение создать характер, целостный образ, «старание не изменять, так сказать, ни на миг представляемому им лицу» [[15](#_19_15)].

Брянский занимал с 1811 г. амплуа любовников, в 1817 – 1820 гг. играл первые роли. Образованный, старательный, но холодный, рассудочный, он был побежден В. А. Каратыгиным и перешел на роли резонеров, где его рационализм пришелся кстати. Шушерин стремился в своей игре к простоте, натуральности. Наиболее близка ему была сентиментальная драма. Сам он признавал, что публика принимала его благосклонно только в трех ролях: Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова), Старна («Фингал» его же), Лира («Леар» Н. И. Гнедича по трагедии Шекспира).

Сосницкий (ученик Дмитревского и Ш. Дидло) начал с ролей светских волокит и франтов. Внимательно наблюдая людей, выделяющихся «светскостью манер», он достиг в этих ролях такого совершенства, что ему стали подражать сами молодые люди высшего света [[35](#_19_35)]. В комедиях и водевилях играл он легко и виртуозно. Умел «добавить автора», по выражению Грибоедова, привнося жизненные черты, играя «портреты». Фальстафа в одноименной переделке хроники Шекспира он сыграл внешне похожим на ее автора Шаховского, Вольтера в комедии Шаховского «Ты и Вы» — как ожившую Гудонову скульптуру, притом одинаково правдиво изображал и молодого и восьмидесятилетнего Вольтера. Его партнершей обычно была жена. Они имели огромный успех в первом общем выходе в «Молодых супругах» Грибоедова. «Венцом славы» их были роли в «Свадьбе Фигаро». Красавице и кокетке Сосницкой посвящен пушкинский мадригал (1819): «Вы съединить могли с холодностью сердечной / Чудесный жар пленительных очей…»

Вальберхова и Колосова-Каратыгина были неудачливыми соперницами Семеновой в трагедии, но заняли первое место в комедии. Рано умерла Дюрова. Современники говорили о лиричности таланта и ее необычайном изяществе, восторженно отзывались об исполнении ею {107} и высокой комедии, и легкого водевиля, и Антигоны в «Эдипе в Афинах». Одна из лучших учениц Шаховского — «первая субретка русского театра» А. Е. Асенкова. Ее шаловливые, кокетливые, похожие на барышень горничные, видимо, повлияли на образ грибоедовской Лизы. В ролях комических старух пользовалась успехом Ежова, гражданская жена Шаховского (комедиограф придавал черты, свойственные актрисе, героиням своих пьес). В этом амплуа выступала и знаменитая оперная певица Сандунова, которая играла «совершенно натурально», как тогда говорили, живых, бойких старушек, великолепно пела куплеты в водевилях.

В репертуар русской драматической труппы входили отечественные и переводные трагедии, комедии, сентиментальные драмы, мелодрамы, комические оперы, где смешивались пение и разговор, спектакли синтетических жанров — представления с хорами, балетами, превращениями, интермедии и водевили.

Было богатым декоративное и звуковое оформление. Главный декоратор П. Гонзага и его помощники Д. Корсини и А. Каноппи писали декорации для всех жанров — оперы, балета, драмы. Чаще использовались типовые декорации (из оперы они могли быть перенесены и в драму). Но известны декорации Гонзага, специально сделанные для трагедий Озерова, среди его эскизов есть изображение крытого двора русской избы — в такой декорации могли разыгрываться драмы Н. И. Ильина, В. М. Федорова. О декорациях сообщали афиши; так, в афише «Горя от ума» 26 января 1831 г. указано, что изготовлена новая декорация, «изображающая богатое зало». К сентиментально-героическим и романтическим спектаклям писалась или подбиралась музыка: увертюра, хоры-прологи, музыка в антрактах, в эпилоге. В мелодраме оркестр вступал во время действия — в моменты совершения преступлений, при катастрофах. Писали музыку С. И. Давыдов, А. Н. Титов, к комическим представлениям с пением и танцами — К. А. Кавос, М. Ю. Виельгорский.

Прослеживается постепенное исчезновение из репертуара одних видов драматургии, в частности русской просветительской трагедии XVIII в., стойкое бытование других (долго оставалась в репертуаре комическая опера XVIII в.), появление новых: водевиль, опера-водевиль, комедия-водевиль. Продолжала быть популярной утвердившаяся в конце XVIII в. сентиментальная драма. Сотрудник журнала «Благонамеренный» писал: «… ее настоящее достоинство заставить {108} плакать зрителей, в ней по большей части персонажи бывают гонимы судьбою сначала и примиряются с нею при развязке» [[12](#_19_12)]. Член «Зеленой лампы» Д. Н. Барков говорил о «гостинодворском» пристрастии к мелодраме.

Среди русских сентиментальных драм первенствовали сочинения Ильина. Огромным успехом пользовалась его «Лиза, или Торжество благодарности» (1802 – 1831, только в 1802 г. давалась 6 раз в Малом и однажды в Эрмитажном театре). Чистую, чувствительную крестьянку Лизу играла А. Д. Каратыгина, мастерица вызывать у зрителя слезы [[1](#_19_01)]; ее восторженного возлюбленного, произносящего пылкие монологи, — Яковлев. Рекордное число раз повторялось «Великодушие, или Рекрутский набор» (1813 – 1825, 92 раза[[29]](#footnote-30)). Шла «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» В. М. Федорова по повести Карамзина (1803 – 1822, 26 раз). В содержании всех этих пьес — сочувствие униженным, их нравственная победа над сильными и богатыми.

Из иностранных авторов особенно был любим широкой публикой А. Коцебу. Его драмы интриговали зрителя неожиданными поворотами фабулы, занимали преувеличенными страстями, экзотическим колоритом. В «Ненависти к людям и раскаянии» и «Сыне любви» отличался Яковлев. Жихарев записал в 1807 г. свое впечатление от исполнения им знаменитой роли барона Мейнау в первой из этих пьес, сравнивал актера с другими исполнителями этой роли в русской и немецкой труппах: «… все они далеко отстали от этого чародея Яковлева!» [[41](#_19_41)].

В 1805 г. поставлена комедия Шаховского «Новый Стерн», направленная против сентиментализма как литературного течения и как мировоззрения, в основе которого лежала мысль о природном равенстве людей. Шаховской пародировал и Карамзина, и Ильина. Спектакль вызвал бурную полемику в печати и в гостиных (опубликована пьеса двумя годами позже).

Выдающееся место в репертуаре заняли трагедии Озерова, соединившие классицистский рационализм с лиризмом романтической баллады и чувствительностью «мещанской драмы». Драматург своеобразно трансформировал мифологические и исторические сюжеты. Первым поставлен его «Эдип в Афинах» (1804 – 1825, 54 раза). Здесь {109} иные отношения между героями, иные характеры, чем у Софокла. Эдип у Озерова изнемогает под бременем несчастий и гонений, более всего — от козней тирана Креона, помогает ему добродетельный мудрый правитель Тезей (существовало мнение, что автор представил в этом образе Александра I). Шушерин был патетичным Эдипом (по выражению К. Н. Батюшкова, он играл «несчастного слепца»; Жихарева восхитил «чувством и простотою игры своей»), «царственный» Яковлев украшал спектакль в роли Тезея. Суровые шотландские легенды преобразились под пером Озерова в чувствительные монологи трагедии «Фингал» (1805 – 1825, 44 раза).

Большой и длительный успех имела патриотическая трагедия Озерова «Димитрий Донской», написанная и поставленная в 1807 г., когда Россия и ее союзники вели неудачную войну с Наполеоном. «Величественная фигура Яковлева в древней воинской одежде <…> прекрасные черты лица, чудесные глаза, устремленные к небу, его голос, громозвучный и гармонический, сильное чувство, с каким произносил он эти превосходные стихи, — были точно увлекательны <…> Такой энтузиазм овладел всеми, что нет слов описать его. Я думал, что стены театра развалятся от хлопанья, крика и стука. Многие зрители обнимались, как опьянелые, от восторга», — свидетельствовал Шушерин. Только до 1826 г. трагедия прошла 65 раз, потом игралась реже, но продержалась до 1842 г. В том же году поставлен «Пожарской» М. В. Крюковского (1807 – 1825, 72 раза). Публика «безумствовала», слушая патриотические тирады в исполнении Яковлева, что вызвало ироническое замечание Жихарева: «Для полного успеха трагедий на русском языке только и нужно, чтобы они были “кстати” и чтоб играл в них Яковлев» [[41](#_19_41)].

Классицистская трагедия была менее популярна у широкой публики, спектакли, считавшиеся лучшими, выдерживали 10 – 20 представлений. Однако по традиции она почиталась главным театральным жанром. В первый ряд ее выдвигали и декабристы. Они требовали от сценического искусства «укрепления, благородствования и возвышения чувств». Ставились новые переводы Вольтера («Танкред», 1809; «Меропа», 1811; «Семирамида», 1812), Ж. Расина («Гофолия», 1810; «Британик», 1812; «Ифигения в Авлиде», 1815; «Эсфирь», 1816; «Федра», 1823), Т. Корнеля («Ариана», 1811), П. Корнеля («Горации», 1817). Переводились произведения и других классицистов, писались оригинальные трагедии на те же сюжеты — {110} непосредственно для определенных актеров. Трагедии рецензировались в околодекабристских журналах, вызывали полемику о драматургии и актерском искусстве и, таким образом, занимали видное место в общественной жизни.

В числе наиболее утвердившихся в репертуаре — «Танкред» Вольтера в переводе Гнедича (1809 – 1825, 24 раза), состав исполнителей менялся. Автор статьи о премьере 1809 г. говорил, что Яковлев превзошел французских актеров: «Поступь его, осанка, разговор, телодвижения — все показывало в нем героя, каким должен быть Танкред». Семенова в роли Аменаиды превзошла Жорж, «довольно хорошо» играл Аржира Н. Д. Сахаров. «Они принудили искусною и естественною своею игрою забыть слабости и недостатки прочих актеров», Семенова представила чувствительную, трогательную и смелую юную Аменаиду [[2](#_19_02)]. При возобновлении в 1823 г. немолодой возраст не помешал актрисе преуспеть в той же роли. Критик писал: «В конце трагедии, когда, с последним вздохом Танкреда, отчаяние и ужас объемлют ее душу, каждый звук ее голоса раздирал мое сердце: очарованный ее магической властью, я готов был броситься в толпу рыцарей, отмстить за смерть Танкреда или — пасть за несчастную Аменаиду» [[16](#_19_16)].

Меньше продержалась «Медея» И.‑Б. Лонжепьера в коллективном переводе шестерых литераторов — Гнедича, Дельвига и др. (1819 – 1825, 11 раз). Но игра Семеновой в ней стала общественным событием, ее рецензировали в 1819 и 1822 гг., вспоминали через десятилетия. Автор корреспонденции в «Сыне отечества» писал в 1819 г.: «Я видел ее во многих ролях, но в роли Медеи она была необыкновенна». Он обращался к адресату: «О, любезный друг! Если бы ты видел ужасную сцену, когда Медея, совершив убийство, показывает Язону окровавленный кинжал; если бы слышал голос отчаянной матери, пожертвовавшей всем мщению, голос разъяренной супруги, укоряющей Язона в неверности. Холод пробегал по жилам моим, не могу выразить, что я чувствовал в сию минуту; я видел не актрису, но Медею, видел мать, лишенную детей, несчастную супругу» [[7](#_19_07)]. Трактовка роли героини была открытием русской актрисы. Все французские исполнительницы играли ее только злобной фурией, Семенова «сообщила Медее чувствительность». «Мысль погубить детей терзает ее как самую нежнейшую мать <…> Медея была жалким существом, на нее смотря, почти все плакали в продолжение целого {111} четвертого действия» [[32](#_19_32)]. В фразе: «Язон, кто б думать мог? — Язон мне изменил!» — имя Язон «выговорила она оба раза каким-то глухим болезненным тоном, изумление и отчаяние видны были на ее лице». Креона играли Толченов и Борецкий, первый — «с большим благородством и разнообразием» [[5](#_19_05)]. Великолепны были и декорации Гонзаги: светлые на авансцене и мрачные в глубокой перспективе. В финале Медея садилась в колесницу и как бы взлетала, скрываясь в черном облаке, пронизываемом молниями, под раскаты грома.

Видное место в репертуаре заняла «Ифигения в Авлиде» (1815 – 1826, 22 раза), четвертая из шести пьес Расина. Поначалу публика полагала, что русским актерам не сравниться с французскими (Жорж, М.‑Т. Бургоэн), но была восхищена Семеновой — Клитемнестрой. Единодушно восторгавшиеся русской Клитемнестрой критики расписали эту роль по явлениям. Жорж играла прежде всего величественную царицу, Семенова — гордую и страдающую мать [[14](#_19_14)]. «Дарованию обыкновенному, которое обнаруживается только в положениях, где свирепствуют сильные страсти, первая сцена Клитемнестры с дочерью никогда бы не представила способов для той блистательной игры, для того сильного действия, какое Семенова произвела над зрителями в сей сцене, где изображается одно негодование оскорбленной матери и гордость царицы! Какое негодование! Какая гордость!» [[3](#_19_03)]. Критик одного из самых «театральных» журналов того времени И. Б. Чеславский отмечал необыкновенную горькую иронию, заставившую зрителей «оцепенеть» [[11](#_19_11)]. Как сказали бы сейчас, Семенова не выходила из образа. Когда стражники уводили Ифигению, актриса «как бы невольно протянула руки и оставила их в бездействии; пальцы ее то сжимались, то разгибались, как будто искали предмета ее скорби. Сия немая игра отчаяния восхитила зрителей: все видели в ней живое изображение природы» [[18](#_19_18)]. Гнедич писал: «Когда в исступлении сердца, бросаясь на дочь и обхватывая ее обеими руками, вызывает она жестокого отца на страшную борьбу с матерью <…> что делалось с зрителями, что делалось с театром, я не помню: я был не зрителем, я был не в театре <…> Я видел Клитемнестру — душа моя была растерзана» [[3](#_19_03)]. Ему вторил Чеславский: «Зрители ахнули, сердце мое сжалось, я совершенно забыл, что вижу не настоящую мать Ифигении <…> Зрители (многие) не могли уже рукоплескать, почти все плакали» [[11](#_19_11)].

{112} Ифигению играла пятнадцатилетняя А. М. Степанова: «… дарование было видно: лицо ее одушевлялось, чувство блистало в глазах, благородство и ум правили ее игрою». Ахилла, в роли которого в 1815 и 1822 гг. выступал Брянский, в 1823 г. сыграл Каратыгин: «Он представил в совершенстве юного, самоуверенного, пылкого Ахилла» [[15](#_19_15)].

Очень мало шла расиновская «Федра» (1823 – 1826, 5 раз). Но декабристские и околодекабристские круги придавали этому спектаклю особое значение. С Гнедичем готовили роли кроме Семеновой Каратыгин — Ипполит и Азаревичева — Арисия. В «Полярной звезде» положительно отмечено появление нового, лобановского, перевода. Рецензию на премьеру в «Сыне отечества» поместил декабрист О. М. Сомов, отведший спектаклю «одно из самых первых мест в летописях русского театра» [[17](#_19_17)]. Заглавная роль стала вершиной трагического искусства Семеновой, и именно в ней она последний раз вышла на профессиональную сцену 29 ноября 1826 г. «Когда Федра приходит изнеможенная пожирающим ее ядом и грызениями совести, трудно было разуверить себя, что видишь не в самом деле умирающую Федру. Постепенное ослабление и перерыв голоса, неровное томительное дыхание… Казалось, что душа медленно отлетала от страждущего тела несчастной царицы», — описывал рецензент.

Всего один раз прошли «Разбойники» Шиллера (1814). Но бунтарская роль Карла Моора явилась одним из шедевров Яковлева. Игра Яковлева — Карла и Семеновой — Амалии передавала накал трагедии «бури и натиска», иначе нельзя объяснить, почему сглаженная переводом Н. Н. Сандунова разрешенная к постановке пьеса была запрещена тотчас после премьеры. Особенность этого спектакля подтверждается и тем, что немецкая труппа играла трагедию с 1807 г., ее видели многие русские зрители, и никто ее не запрещал.

Комическую оперу в начале века, по свидетельству Вигеля, посещали преимущественно провинциалы, приезжавшие в столицу. Утверждалась опера-водевиль, предшественница надолго завоевавшего сцену водевиля. Выдающийся, рекордный успех имела «анекдотическая опера-водевиль» (афишное определение жанра) Шаховского «Козак-стихотворец» на музыку Кавоса (1812 – 1825, 111 раз; 1826 – 1832, еще 20 раз). В отличие от позднейших водевилей, это анекдот не из современного быта, а из эпохи Петра I (он положил начало так называемым малороссийским водевилям, хотя подлинного знания Украины у Шаховского не было). Публику воодушевляли {113} патриотические куплеты («Знают турки нас и шведы, / И об нас известен свет, / На сраженье, на победы / Нас всегда сам царь ведет»), сентиментальное изображение любви простого казака и его невесты.

Популярны были комедии-водевили Н. И. Хмельницкого: «Говорун» (1817 – 1825, 34 раза), «Воздушные замки» (1818 – 1825, 40 раз) и «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской» (1821 – 1825, 14 раз). Характеры в этих пьесах несложны, определенны, актеры играли в них легко, радостно, непринужденно; нравились куплеты: «… в них мысли совершенно новы, много остроты и приятного» [[12](#_19_12)]. Расцвела отечественная светская легкая комедия, близкая к водевилю. Прославились комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815 – 1825, 32 раза) и ее продолжение — «Какаду, или Следствие урока кокеткам» (1820 – 1825, 17 раз). Первая имела успех чрезвычайный, публика приняла ее с шумным одобрением. Успех был в значительной мере скандальный: в одном из обожателей главной героини, поэте-балладнике Фиалкине, без труда узнавали В. А. Жуковского. А. А. Бестужев через 4 года после премьеры писал, что «она имела цену только по игре актеров» [[6](#_19_06)]. В обеих комедиях графа Ольгина играл Сосницкий, Лелеву — Вальберхова, горничную Сашу — Асенкова. «Своя семья, или Замужняя невеста» Шаховского, Хмельницкого и Грибоедова (1818 – 1825, 23 раза) была написана к бенефису Вальберховой и построена так, чтобы «актриса могла показать разнообразие игры своей» [[4](#_19_04)]. В ней героиня сталкивается с родственниками мужа — чухломскими помещиками; различные их характеры были великолепно переданы комиками труппы; выделялась Сандунова в роли помещицы Звонкиной.

В александровское время каждый сезон шли комедии Фонвизина «Недоросль» (85 раз) и «Бригадир» (39 раз). По-прежнему не сходил со сцены Мольер, в его комедиях раскрылись таланты Рыкалова, Боброва, Колосовой-Каратыгиной. «Игра г‑жи Колосовой-меньшой придала новую силу сей прекрасной комедии», — писал рецензент о «Мизантропе» в 1824 г. [[19](#_19_19)]. Жихарев восторженно отозвался о Рыкалове — Журдене в «Мещанине во дворянстве» (1807).

26 августа 1826 г., после девяти месяцев траура, начался первый сезон нового царствования — новый период в истории русской труппы. В течение первой четверти века эволюционировали репертуар, {114} его толкование, актерское искусство, но после разгрома декабрьского восстания (в числе участников которого — многие авторы пьес, переводчики, критики, завсегдатаи театра) произошли кардинальные перемены. Резко изменились ведущие общественные настроения, взгляды, вкусы. На смену искреннему, горячему патриотизму пришел патриотизм официальный. Неподдельное увлечение театром заменилось подражанием Николаю I, который, как известно, любил театр. В высших кругах стало принято бывать на представлениях русской труппы, но отошли от нее «просвещенные театралы». Уже не имела места прежняя своеобразная режиссура — наблюдение образованных и заинтересованных людей над подготовкой ролей, оформлением спектаклей, костюмами — и в рецензиях все чаще отмечались ошибки в этой области.

В конце 1826 г. Семенова обвенчалась с князем Гагариным и уехала в Москву. Первые роли в трагедиях, драмах и комедиях перешли к Колосовой-Каратыгиной. Она долго играла в романтической драме как партнерша В. А. Каратыгина, но хвалили ее лишь в комедиях. В 1829 г. критик писал о ней: «Сия превосходная комическая актриса вообще не нравится нам в трагедиях: слабость органа, некоторый недостаток в самом произношении и недревний облик ее нейдут к лицам Антигон, Федр, Андромах» [[23](#_19_23)].

Как первый трагик утвердился в конце 1820 – начале 1830‑х гг. В. А. Каратыгин. Вторые роли в трагедиях занимали Брянский и Вальберхова. Вальберхова по-прежнему играла и в комедиях, и рецензенты писали о ее большом комедийном даровании. В комедийных ролях продолжали первенствовать супруги Сосницкие. Недолго прослужил на петербургской сцене В. И. Рязанцев (1828 – 1831). Говорилось о его необыкновенной естественности, «натуральности»: «Каждый раз, смотря на него, забываешь, что он не тот самый человек, которого он представляет»; «При том же в нем была бездна чувств, как часто в комических ролях исторгал он слезы своею задушевною игрою» [[24](#_19_24); [30](#_19_30)]. В водевилях отличался Н. О. Дюр (поступил в 1829).

Новая эпоха принесла значительные изменения в репертуаре.

Ушла со сцены героическая классицистская трагедия. Всего лишь дважды представлена в 1827 г. «Андромаха» Катенина. Редко теперь шли и трагедии Озерова. Р. М. Зотов связывал то, что к 1830‑м гг. «окончательно упал классицизм», с уходом великой Семеновой и с тем, что Каратыгин не захотел поддержать прежнее направление {115} [[30](#_19_30)]. На первое место выдвинулись мелодрама и романтическая драма и трагедия. Как романтики воспринимались Шиллер и Шекспир, много игранные в конце 1820 – начале 1830‑х гг.

Представления драм и трагедий — это прежде всего игра В. А. Каратыгина. «Прекрасная фигура, живое, легко изменяющееся лицо, высокий рост, голос, хотя не совсем ясный, но сильный, переливающийся по всем переходам страстей, — все это дает Каратыгину сильные средства овладеть чувствами зрителя». «Талант г. Каратыгина старш[его] в трагедиях: “Дон Карлос”, “Гамлет”, “Коварство и любовь” и т. д. истинно велик» — таковы суждения о нем критиков [[19](#_19_19); [22](#_19_22)]. Как о недостатках говорилось о тех чертах актерской игры, которые были привычны в классицистской трагедии, но не соответствовали романтической драматургии: «Жаль только, что он во всех своих ролях старается излишне рисоваться на сцене. Кажется, все его жесты заранее изучены, все его шаги измерены»; зритель видит «не лицо, им представляемое, а только искусного актера» [[21](#_19_21)]. Вместе с тем в искусстве трагика появились новые приемы, с помощью которых он как бы приспосабливался к романтической драме.

Зотов отметил, что, начиная с роли Игрока в знаменитой мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино (1828), появилась у него «несчастная страсть» «искать аплодисментов судорожным хохотом, резкими местами, криками и преувеличенным выражением чувств» [[30](#_19_30)]. В этой мелодраме Каратыгин трактовал роль иначе, чем московский премьер: Мочалов «заставляет плакать», Каратыгин «только ужасает», — свидетельствовал критик [[22](#_19_22)]. В 1‑м действии Каратыгин представал молодым буяном, бесчувственным сыном, в 3‑м — «бешеным, горячим» злодеем. В публике произвел фурор придуманный «эффект». При словах «На руках твоих кровь» он начинал «судорожно вытирать их и помаленьку скользить ногою, так что сперва очутился он на коленях, а потом и совсем на полу», эта неестественная поза стала традиционной [[30](#_19_30)]. Рецензенты отмечали «неподражаемое» исполнение роли Варнера Брянским, «весьма искусное» Амалии — Вальберховой.

Из Шиллера во второй половине 1820 – начале 1830‑х гг. популярны были «Разбойники» (1828) с Каратыгиным — Карлом Моором, «Коварство и любовь» (1827) с Каратыгиным — Фердинандом. Критика сочла наиболее удачной постановку «Дон Карлоса» (1829). Выделялся Брянский в роли Филиппа. Каратыгин «был Дон Карлос пламенный, {116} страстный, благородный. В чтении его слышали мы человека умного, образованного, в игре, особенно в немых сценах, видели великого артиста», — сообщал рецензент. «Во втором представлении все места были заняты. Толпы стояли в ходах между креслами и ложами. Внимание зрителей было напряженное и беспрерывное, одобрение единогласное. Лучшие места были все схвачены и сопровождены громкими рукоплесканиями» [[23](#_19_23)]. В 1827 г. возобновлен «Гамлет» С. И. Висковатова. Современники признавали заглавную роль одним из лучших созданий Каратыгина еще в 1824 г. Семенову в роли Гертруды заменила Вальберхова. Один раз, в бенефис Каратыгиной, сыгран прозаический перевод немецкой переделки «Ромео и Джульетты» под названием «Ромео и Юлия» (1829).

Горячо был принят публикой опыт русской романтической трагедии в стихах на отечественный сюжет — «Ермак» А. С. Хомякова (1829). «Стены театра дрожали от рукоплесканий, крики “Браво!” раздавались беспрестанно». В пьесе, по справедливому замечанию современника, «нет ни действия, ни характеров, все на ходулях, все сентенции и риторические места», так что «можно было извинить Каратыгина в неестественной и натянутой игре его» [[22](#_19_22)].

В комедийном репертуаре немногие прежние авторы оставались популярны. Утратил славу Шаховской, названный уже иронически «бенефисным гением», знаменитым лишь количеством произведений [[20](#_19_20)]. Центральное место занял водевиль. Из их авторов сразу обратил на себя внимание П. А. Каратыгин, к тому времени уже известный комик труппы (Каратыгин-младший, как писали в афишах). Но две главные победы труппы связаны с постановками высокой комедии: «Свадьба Фигаро» П. Бомарше (1829) и «Горе от ума» Грибоедова. Ф. А. Бурдин приводит отзыв о «Свадьбе Фигаро» актера французской труппы Берне: «Посмотрели, да и ахнули: такое прекрасное исполнение сделало бы честь французской комедии. Каратыгин, Рязанцев, Сосницкий и Асенкова были безукоризненны, но более всех нас поразил Сосницкий в роли Фигаро. Это было олицетворение живого, плутоватого испанца: какая ловкость, какая мимика» [[33](#_19_33)]. В высокой оценке Сосницкого сходились все критики. Сусанну играли Каратыгина и Сосницкая, обеих тоже хвалили, но первую не все.

«Горе от ума» в 1829 – 1830 гг. появилось на сцене отдельными действиями, в 1831 г. полностью, но все-таки с цензурным искажением текста (1831 – 1832, 25 раз). Успех был необычайным. Еще в {117} отклике на постановку в 1830 г. фрагмента (3‑го действия) рецензент замечал, что все грамотные люди в России уже знают эту комедию, и восклицал: «С каким напряженным вниманием слушали в театре каждый стих, с каким восторгом аплодировали!» [[25](#_19_25)]. В феврале 1831 г. цензор А. В. Никитенко записывал в дневнике: «Эту пьесу играют каждую неделю. Театральная дирекция, говорят, выручает от нее кучу денег. Все места всегда бывают заняты, и уже в два часа накануне представления нельзя достать билета ни в ложи, ни в кресла», хотя большинство актеров «вовсе не понимают характеров и положений, созданных остроумным и гениальным Грибоедовым» [[38](#_19_38)]. В упомянутой рецензии 1830 г. отмечалось, что Каратыгин «совершенно постиг характер Чацкого», который в его исполнении «не дерзкий насмешник и весельчак (каким представил его г. Сосницкий в свой бенефис), напротив того, человек, исполненный благородной гордости, пламенный патриот…» [[25](#_19_25)] Однако большинство рецензентов и мемуаристов Каратыгина — Чацкого не приняли. Булгарин полагал, что поняли роли лишь Колосова-Каратыгина и Брянский (супруги Горичи) и никто другой [[27](#_19_27)]. Критик 1831 г. одобрял Дюра — Молчалина («верно с подлинным»), Сосницкого — Репетилова («превосходит всякое описание») [[28](#_19_28)]. Сосницкого в этой роли, как известно, хвалил и М. С. Щепкин.

В 1805 г. в Малом театре, по сообщению Арапова, шли спектакли учащихся Театрального училища (комедии, драмы, небольшие оперы). В 1822 г. (с 23 мая) здесь играла вторая, Молодая труппа, руководимая Шаховским, ранее выступавшая на сцене *Кушелевского театра*. В афише сказано, что она состоит из воспитанников и воспитанниц Театральной школы. Но критик журнала «Благонамеренный» замечал, что ее актеры «давно знакомы публике и многие из них занимают даже первые роли в старой труппе» [[13](#_19_13)]. В ее составе: М. А. Азаревичева, Л. О. Дюрова, М. Ф. Монруа, Е. В. Рыкалова, К. Н. Баранов, П. А. Каратыгин, А. А. Пикановский, В. В. Рыкалов, Г. И. Стриганов. В репертуаре — комедии и комические оперы, в то же время, но реже, игравшиеся другим составом на сцене *Большого театра*: «Урок дочкам» И. А. Крылова, «Игра любви и случая» П. Мариво (в основной труппе главные роли исполняли В. А. Каратыгин и Колосова-Каратыгина, в Молодой — П. А. Каратыгин и Дюрова), «Новый Стерн» Шаховского, «Марфа и Угар, или Лакейская война» Ж.‑Б. Дюбуа (в переделке А. А. Корсакова), «Ахмет-паша, или Дружба женская» Ш.‑Г. Этьена и П. Гожиран-Нантейля и др. [[4](#_19_04); [40](#_19_40)].

{118} В оперном репертуаре русской труппы: знаменитая волшебно-комическая «Русалка» Ф. Кауэра и С. И. Давыдова, арии из которой распевали девицы в гостиных, оперы Давыдова, К. А. Кавоса, А. Н. Титова, переводные французские и итальянские. В числе последних сохранившиеся афиши 1809 – 1815 гг. называют, в частности, оперы Ф. Антонилини («Криспин в серале», 1812), Ф.‑А. Буальдье («Алина, королева Голкондская», 1815; «Телемак на острове Каллипсо», 1815), А.‑Э.‑М. Гретри («Ричард Львиное сердце», 1815), Н. Далейрака («Монтенерский замок», 1813), Л. Керубини («Фаниска», 1815), Э. Меюля («Эфрозина и Корадин», 1815), П.‑А. Монсиньи («Прекрасная Арсена», 1815), Г. Спонтини (лирическая трагедия «Весталка», 1814), петербургские постановки которых не упоминаются в 10‑томной «Истории русской музыки» (Т. 4. М., 1986). Обширен репертуар и за последующие годы.

## Большой (Каменный) театр

Театральная пл., 3, на месте Консерватории. Перестроен.

В апреле — октябре 1802 г. театр был значительно переделан[[30]](#footnote-31), в сущности, воздвигнуто новое здание (арх. Ж. Тома де Томон), переданное в ведение ДИТ 29 октября 1802 г. [[8](#_20_08)]. Оно было величественно, красиво и вместительно. По описанию самого архитектора, 1‑й этаж составлял круглый вестибюль, в который вели 3 главных входа; имелось еще 9 других входов. Из вестибюля поднимались лестницы во 2‑й этаж. В круглом зрительном зале было 3 ряда лож («круглый амфитеатр», по выражению зодчего) и раек. В партере имелись стулья, но в основном публика размещалась в нем стоя, как было принято и в западноевропейских театрах того времени (могло поместиться до 1500 человек).

В ночь на 1 января 1811 г. это здание сгорело от неисправности печей. Заново отстроенный (арх. А. К. Модюи и И. И. Гольберг), театр открылся 3 февраля 1818 г. При перестройке общий план здания был сохранен, но существенно изменились пропорции и детали, отчего оно утратило свою классическую строгость, внешне сделалось тяжелым, его называли «комодом». Зрительный зал стал еще вместительнее, {119} количество ярусов увеличилось до пяти, но он поражал теперь больше позолотой, нежели красотой. Голубой цвет шелковой и бархатной (в царской ложе) обивки заменил прежние теплые малиновые тона. В таком виде застал театр Пушкин. По-видимому, архитектором была допущена ошибка в конструкции купола, который давал «почти бесконечное эхо», в 1835 г. купол частично переделан.

Существенной реконструкции театр подвергся в 1836 г. (арх. А. К. Кавос). В обзоре деятельности ДИТ за 1836 г. сообщается: «От прежнего здания остались одни только стены, все остальное сделано вновь», работа произведена за семь месяцев [[9](#_20_09); [10](#_20_10)]. Открылся 27 ноября 1836 г. По описанию того времени, в нем было 5 ярусов лож (в 1‑м — 16, во 2‑м — 28, в 3‑м и 4‑м — по 32, в 5‑м — 4), бельэтаж (28 лож), два бенуара, балкон (20 мест), галереи на 4‑м и 5‑м ярусах (50 и 194 места), амфитеатр (98 мест), парадиз (50 мест), внизу 440 кресел и 75 мест за креслами; всего зал мог вместить более 2000 человек [[3](#_20_03)]. Последний спектакль дан в феврале 1886 г. Позже здание по указу Александра III передано Русскому музыкальному обществу. При перестройке под Консерваторию использованы его стены.

По инструкции 1800 г. дежурным обер-офицерам, при продаже билетов в первые 2 яруса предпочтение отдавалось «генералитету», в ложи остальных ярусов, кресла, партер и верхнюю галерею билеты давались приходящим «по порядку их за оными» [[4](#_20_04)]. Затем сложилась традиция: первые 2 яруса лож и 10 рядов кресел занимала великосветская публика; ложи 3‑го яруса — семьи средних чиновников; партер — средние чиновники, профессиональные литераторы и художники, учителя, студенты, молодые, тянущиеся к просвещению купцы; в раек (парадиз) помещались лица «низшего» сословия — приказчики, ремесленники, писцы, лакеи; не пускали туда по-прежнему слуг в ливреях.

Только здесь шли русские и все другие спектакли казенных трупп до весны 1802 г. — до предоставления им нового *Малого театра*. В дальнейшем, как уже говорилось, русские драматические спектакли показывались и на этой, и на других казенных сценах. В 1835 г. в комедии с пением «Солиман II, или Три султанши» дебютировала восходящая звезда водевиля В. Н. Асенкова.

В Большом театре, где была самая большая сцена, устраивались бенефисы, шли спектакли, для которых требовались сложные сценические {120} эффекты. Так, в нем осуществлена постановка романтического представления «Керим-Гирей, Крымский хан» (1825), сочиненного Шаховским по «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, с сохранением многих его стихов, как извещала афиша (Земфира — Е. С. Семенова). Постоянно шла здесь популярная мелодрама «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1828), где по ходу действия блистала молния, гремел гром, лил дождь, а в финале разгорался пожар. В остальном сохранившиеся книги поспектакльных сборов и афиши какой-либо системы в распределении русских драматических спектаклей между *Малой* и *Большой* сценами не обнаруживают. Изготовлялись или подбирались два комплекта декораций. Трагедии шли преимущественно в Малом, но премьеры нередко осуществлялись в Большом, например, «Димитрий Донской» Озерова (1807).

Представлялись на этой сцене русские и итальянские оперы, французские и немецкие драматические и оперные спектакли — также попеременно с Малым театром. Чаще здесь (за исключением времени перестройки) ставились большие балеты. Театральный вечер, как и в Малом, редко составляли произведения одного жанра. После оперы шла комедия или дивертисмент, после комедии — балет, после трагедии и драмы — водевиль или комическая опера и т. д. Здесь начинала знаменитая Жорж со своей труппой, затем игравшая и в Малом (служила в России в 1808 – 1812 гг.). Выступавшая на обеих сценах немецкая труппа особенно высоко оценивалась в первой четверти века, современники (Жихарев, Свербеев и др.) писали о прекрасном исполнении опер (немецких и итальянских), произведений Шиллера, Гете, Лессинга, Коцебу и др. Оперы в исполнении немецкой труппы пользовались большим успехом еще и в начале 1830‑х гг.

Главным образом в этом театре, в балетах и операх, изумляли зрителей декорации и машинерия. Жихарев рассказывает, что в волшебно-комической опере «Князь-невидимка» ходил по сцене слон, как живой, поворачивая глаза и шевеля хоботом, а один из героев, не двигаясь с места, 12 раз превращался «в разные виды». Р. М. Зотов, приехавший в Петербург в 1809 г., позднее в своих «Записках» утверждал, что «по части машин» новое время далеко отстало от тех времен [[5](#_20_05)].

До постройки специального здания цирка здесь выступали и цирковые труппы, в программы которых входили многоактные мимические {121} представления. Так, в 1827 г. труппа акробатов на канатах Ф. Киарини каждое представление заканчивала пантомимами, «весьма хорошо разыгрываемыми и довольно замысловатыми и забавными»: «Арлекин-повар, или Статуя Пьерро наизнанку», «Волшебный жезл, или Превращения Арлекина» и др. [[1](#_20_01)]. В Великий пост давались концерты, иногда с большими фрагментами драматических произведений, устраивались маскарады. Для маскарадов за полтора часа наводился пол наравне со сценой, тогда зал мог вместить до 12 000 человек [[4](#_20_04)].

В «Летописи» Арапова зафиксирована высокая посещаемость Большого театра, в частности в начале 1820‑х гг. Другим стало положение в 1830‑х. В названном обзоре ДИТ за 1836 г. отмечается, что он «по неудобству расположения, ветхости залы и всех вообще принадлежностей был почти совершенно оставлен публикой», спектакли оказывались убыточными [[10](#_20_10)].

С 1836 г. сцена Большого театра предоставлена преимущественно балету и опере — русской, немецкой, итальянской. Но еще долго в дополнениях к большому музыкальному спектаклю — водевилях, дивертисментах — выходили на нее драматические актеры. Изредка давались здесь торжественные спектакли драматической труппы, например «Недоросль» в честь столетия комедии. После постройки *Мариинского театра* сцену Большого занимали балетная труппа и итальянская опера, лишь как исключение здесь появлялась и русская опера.

С утверждением театра как оперно-балетного публика его заметно изменилась, но она по-прежнему была неоднородна. Несколько особая — на премьерах. «Обыкновенно же, — сообщал СО в 1839 г., — здесь господствует смешение всех наций, званий <…> Высшие классы общества сидят всегда в первых рядах; по мере удаления от сцены ряды кресел наполняются сословиями общества не столь высокими по званию и образованию» [[2](#_20_02)]. Эту характеристику публики уточняла «Литературная газета» в 1844 – 1847 гг., хотя и с некоторыми противоречиями. В бельэтаже и 1‑м ярусе — «высший круг», во 2‑м ярусе — купечество и среднее чиновничество, в 3‑м и 4‑м — служащие помельче, в том числе приобретавшие ложу в складчину, 5‑й ярус «разделен на галерею, амфитеатр и парадиз», парадиз сначала составлял «исключительное владение простого народа», при окончательном утверждении в Большом итальянской оперы стал «обсажен весьма порядочным разнолюдьем» [[6](#_20_06)].

## **{****122}** Кушелевский (Немецкий) театр

Угол Малой (Луговой) Миллионной ул. (в дальнейшем — начало Большой Морской) и Дворцовой пл. Перестроен.

Находился во дворе дома Е. Д. Кушелевой, позже — ее зятя, сенатора Молчанова. Со стороны Дворцовой пл. в доме устраивались маскарады и концерты, со стороны Малой Миллионной помещались магазины и французский трактир [[2](#_21_02)]. Вход в театр был с трех сторон: с Дворцовой пл. через главный подъезд, с нынешней Большой Морской и через круглый двор. В 1805 г. внутренность театра выгорела, в 1806 г. он восстановлен (арх. Л. Руска) [[10](#_21_10)]. В сохранившемся поныне здании — следы высокого театрального зала с четырьмя узкими железными ярусами. По свидетельству Р. М. Зотова, помещалось в нем не более 800 человек [[4](#_21_04)]. С 1 сентября 1800 г. театр арендован ДИТ [[5](#_21_05)]. В 1811 г. дом Молчанова куплен в казну для Главного штаба, но театр действовал до 1819 г., когда помещение переоборудовано под Общий архив Главного штаба [[7](#_21_07)].

В литературе Кушелевский театр ошибочно связывался с неосуществленным высочайшим указом Сенату от 30 сентября 1798 г. о постройке театра на Невском пр. близ Адмиралтейства по проекту В. Бренна. В действительности он устроен «обществом молодых немецких купцов, любителей театра» [[9](#_21_09)], существовал и в 1797 г. В объявлениях назывался: *Немецкий театр, Общественный театр любителей, Кушелев театр* [[1](#_21_01)]. С 20 февраля 1799 г. его заняла немецкая труппа И. Мире, исполнявшая драмы и оперы [[8](#_21_08)]. С 1 сентября 1800 г. труппа принята в число императорских, директором назначен А. Коцебу, но в 1801 – 1805 гг., как уже сказано, вновь существовала на правах частной антрепризы [[11](#_21_11)].

В 1811 – начале 1818 г., когда после пожара Большого театра строилось его новое здание, в этом театре, наряду с немецкими, шли спектакли русской драматической труппы, основной площадкой которой был *Малый (Деревянный) театр*. С этого времени его чаще называли *Новым*, но сохранялись и прежние названия: *Кушелевский* и *Немецкий*; иногда он назывался *Театр в доме Молчанова* и … *в доме Главного штаба*.

Первый здесь спектакль русской труппы 2 января 1811 г. — «Недоросль» и комическая опера на текст А. Я. Княжнина «Ям».

Наиболее примечательны в истории Кушелевского театра этих лет выступления Молодой труппы под руководством А. А. Шаховского. {123} По сообщениям Арапова, Зотова и некоторых других, они начались в 1811 г., а по свидетельству Булгарина, — проходили в 1813 – 1814 гг. По-видимому, они были начаты в 1811 г., прерваны с уходом Шаховского в ополчение в 1812 г. и возобновились в 1813 г., когда он вернулся. Играла труппа два дня в неделю (по вторникам и пятницам).

В Молодую труппу входили выпускники Театрального училища, еще не принятые официально в императорскую русскую труппу, частные ученики Шаховского (им был, например, Я. Г. Брянский), также еще не дебютировавшие на большой сцене, и некоторые молодые актеры, уже приобретшие популярность. По данным Булгарина, в труппе состояли: В. В. Боченков, Я. Г. Брянский, М. В. Величкин, А. Н. Рамазанов, И. И. Сосницкий, А. Е. Асенкова, М. И. Вальберхова [[2](#_21_02)]. По другим сведениям, еще в нее входили М. И. Ширяева — на роли первых любовниц, комик А. М. Пальников [[3](#_21_03)], А. М. Степанова (будущая жена Брянского) [[5](#_21_05)].

Исполняла труппа комедии и комические оперы. Публика была более демократическая, чем в основных театрах, не слишком требовательная, поскольку известна была недостаточная опытность актеров, и входные цены здесь были ниже. В репертуаре: «Вертопрах» А. Коцебу, «Расскащик, или Две почтовые станции» Л.‑Б. Пикара, оперы «Любовная почта», «Добрый Лука, или Вот мой день», «Русалка» [[2](#_21_02)] и др.

Немецкие спектакли, как рассказывает Вигель, посещали в основном немецкие ремесленники и торговцы. «Во время немецких представлений дамы в ложах вязали чулки, а в антрактах пили кофе», — вспоминал другой современник [[3](#_21_03)].

## Симеоновский театр-цирк

Фонтанка, 3, на месте существующего цирка. Снесен в 1842 г.

Построен в 1827 г. по распоряжению петербургского генерал-губернатора на средства города и циркового антрепренера Ж. Турньера [[1](#_22_01)] как постоянный городской цирк взамен устраивавшихся прежде временных балаганов. Деревянное здание, имитировавшее каменное, было спроектировано (арх. С. Л. Шустов) по образцу западноевропейских цирков. Открыт под названием *Цирка у Симеоновского моста* 11 декабря 1827 г. В том же году перешел в ведение ДИТ и частично перестроен, чтобы мог употребляться и для театральных {124} представлений. В нем имелись и арена, и сцена. На время спектаклей арену покрывал съемный деревянный помост, на котором размещались кресла. Существовало 2 яруса лож, парадиз (раек) на 300 мест, партер — 500 мест, амфитеатр — 200 и кресла — 232. Всего во время театральных представлений помещались почти 2000 зрителей. Дирекция императорских театров пользовалась этим зданием до 1834 г. Летом 1842 г. здание снесено за ветхостью [[5](#_22_05)].

После переделки зала открылся 30 августа 1828 г. [[2](#_22_02)] под названием *Новый театр у Симеоновского моста*. Наиболее употребительно было название *Симеоновский (Семионовский) театр-цирк*. Выступали здесь все труппы ДИТ, показывались те же постановки, которые шли на основных сценах, преимущественно драматические, иногда и оперные. Довольно много драматических спектаклей шло здесь в последний казенный сезон — 1833/34 г., в том числе такие, как «Гамлет» (5 мая), «Отелло» (9 мая), другие трагедии и драмы [[3](#_22_03)].

Цирковые представления начались выступлениями труппы Турньера. Демонстрировалось искусство наездников. Разыгрывалось много пантомим, они пользовались большим успехом, неоднократно повторялись (сохранились афиши).

Среди пантомим, которые показывали труппа Турньера и выступавшая наряду с ней в 1827 – 1828 гг. труппа Ф. Киарини, — комические: «Пьеро-солдат» (27 декабря 1827), «Очарованный жезл, или Превращение Арлекина» (7 января 1828), «Две Жоржетты, или Три соперника» (11 января 1828), «Большой ревнивец, или Арлекин, разрезанный на кучки» (23 января 1828) и др. Кроме комических представлялись пантомимы: «Разбойники в горах Абруцких, или Собака — спаситель своего господина» (15 января 1828), «с принадлежащими к ней сражениями, военными эволюциями, как на лошадях, так и без оных, и с великолепным спектаклем», типичная для цирка того времени; «Дон Кишот и Санхо на Сарагосском турнире» (12 февраля 1828), «украшенная маршами и сражениями»; «Взятие Очакова» (2 марта 1828), «с принадлежащим к ней великолепным спектаклем, военными эволюциями, приступом и аллегорическою картиною»; «Воздушное путешествие, или Похищение Венеры Марсом» (9 апреля 1828) и др.

В 1829 г. приехала новая цирковая труппа Ф. Буро. В ее репертуаре пантомимы: «Очарованный сад, или Китайские превращения» (26 января 1829), «Арлекин, покровительствуемый волшебником {125} Молином» и «Колин, покровительствуемый Амуром» (5 февраля 1829), «Очарованный дом, или Трехногий великан» (26 марта 1829), «Смерть Али-Паши, или Пожар Янины» (30 марта 1829) — «пантомима с великолепным спектаклем, маневрами, эволюциями, сражениями, пожаром и разрушением» и др. Труппа Киарини представила «рыцарскую и волшебную» пантомиму «Роберт-дьявол, или Раскаивающийся рыцарь» (7 мая 1829). В 1830‑х гг. цирковые представления шли от случая к случаю, с приездом очередных гастролеров [[1](#_22_01)]. На этой сцене часто играла немецкая труппа. А. М. Гедеонов писал в 1836 г.: «Пока Дирекция пользовалась Цирком, немецкие представления приносили значительную выгоду. Публика, посещающая немецкую драму, состоит почти исключительно из ремесленников <…> совсем не великолепная зала Цирка дозволяла каждому мастеровому, сбросив с себя только фартук, без дальнейших приготовлений бежать в театр» [[4](#_22_04)].

## Александринский театр[[31]](#footnote-32)

Александринская пл. (пл. Островского).

Построен в 1832 г. (арх. К. И. Росси). Строгий и одновременно величественно-парадный, он признан одним из самых замечательных театральных зданий мира. 5‑ярусный зрительный зал для того времени огромен. Автор описания 1841 г. считал, что зал вмещает до 1700 человек [[31](#_23_31)]. (В начале 1890‑х гг., по данным ЕИТ, в нем было 6 ярусов, 1790 мест.) Сцена сооружалась под руководством театрального механика И. Роллера (сделаны приспособления для световых и звуковых эффектов, для «полетов», люки для внезапных исчезновений и появлений и т. д.). Время от времени производились незначительные изменения фасада и перепланировки интерьера, совершенствовалось инженерное оборудование.

{126} Театр был рассчитан на зрителей всех рангов, от царя до самых низших в сословной иерархии. Однако первоначальное устройство не предполагало их смешения. В царскую ложу, партер, бенуар и 1‑й ярус проходили через центральный вестибюль, соединявшийся с фойе и кулуарами 1‑го яруса. Лестницы на 2 – 5‑й ярусы выходили в изолированные маленькие вестибюли у боковых фасадов. Отдельные входы существовали для привилегированных посетителей больших лож у сцены.

Назван Александринским в честь жены Николая I Александры Федоровны. В 1830 – начале 1850‑х гг. на афишах и в рецензиях именовался *Александрынский*. В быту почти сразу закрепилось название *Александринка*. Открыт 31 августа 1832 г. драматическим спектаклем русской труппы (трагедия М. В. Крюковского «Пожарской»).

До 1836 г. здесь шли постоянно русские драматические и оперные спектакли, немецкие драматические, а в 1843 – 1845 гг. — и оперные. В 1836 г., как сообщалось в отчете ДИТ, русская труппа была окончательно разделена на оперную и драматическую, Александринская сцена предоставлена драме [[42](#_23_42)]. Но и позже велись общие списки и ведомости русских актеров и певцов, и на этой сцене давались иногда оперы. Почти все время один день в неделю отдавался немецкой труппе. Спектакли русской драматической показывались еще в *Симеоновском театре-цирке*, в *Большом театре, Михайловском, Мариинском*, а в 1879 – 1882 гг. — в *Малом* на Фонтанке.

Основная публика русских драматических спектаклей — средние и мелкие чиновники, купцы и приезжие помещики, одни и с семьями (купцы брали в ложу и своих приказчиков), юноши, только что окончившие учебные заведения (учащимся позволялось посещать театр лишь один — два раза в год, за «отличное поведение и успехи в науках»). Семьи — всегда в ложах, женщины в первой половине XIX в. в партере не появлялись. О райке (самом верхнем ярусе) Н. А. Некрасов писал в 1845 г.: «Какое изумительное разнообразие, какая пестрая смесь!», и перечислял: каменщик, сторож, кухмистерша, отставной подьячий, кухарка, отставной солдат, дворовый [[10](#_23_10)]. Там же сидели горничные и лакеи, сопровождавшие господ, если их не помещали в задней части ложи. В первых рядах партера — записные театралы «из образованных», молодые офицеры — поклонники актрис и воспитанниц Театрального училища. «В креслах {127} господствует молодежь. Тут, разумеется, все суждения решительнее, вызовы громче, чаще, аплодисменты, шиканье покрывают актеров», — сообщалось в 1841 г. [[7](#_23_07)].

В печати не раз отмечалось преобладание зрителей непривилегированных сословий. В высших кругах на этом основании отзывались о театре как об учреждении для людей без образования и художественного развития. «Все искренне любящие наслаждаться великим драматическим искусством ездили в Александринку (выражение того времени), но старались скрывать это от знакомых», — вспоминал 1840‑е гг. В. А. Панаев [[35](#_23_35)]. Обобщение разноречивых суждений приводит к выводу, что театр был весьма популярен, публика включала представителей всех социальных групп городского населения и приезжих, от самых «верхов» до самых «низов» (кроме духовенства, которому посещение его запрещалось церковными законами).

Свидетельства огромного интереса петербуржцев к театру оставили Гоголь, Белинский, Некрасов и другие современники. Гоголь говорил в «Петербургских записках 1836 года» о раннем утре на Невском проспекте: «Зайдите в это время в сени Александринского театра: вы будете поражены упорным терпением, с которым собравшийся народ осаждает грудью раздавателя билетов, высовывающего одну руку свою из окошка» [[1](#_23_01)]. Некрасов в 1841 г. разделил публику Александринского театра на несколько категорий: основная масса ходит ради развлечения, меньшая — собственно ради искусства, третьи — ради любимых актрис. Сказав «ради развлечения», Некрасов тут же говорит об исключительно серьезном отношении к спектаклю: все боятся в антракте выйти в коридор, чтобы не проронить слова, повторяют несколько дней то, что их особенно поразило, «применяют к случайностям домашней жизни» [[9](#_23_09)]. В 1860 – 1870‑х гг. в публике, как и в населении столицы в целом, вырос слой демократической интеллигенции (служащие частных учреждений, студенты, деятели литературы и искусства и др.). В партере, наряду с чиновниками и приезжими помещиками, — все больше промышленных и коммерческих дельцов, сюда спускаются из верхних ярусов купцы. Высший свет появлялся в Александринке, когда туда приезжал царь, когда шла пьеса, вызвавшая оживленные толки или особенно верноподданническая.

В труппе долго продолжали первенствовать уже известные актеры. В трагедии и драме — В. А. Каратыгин (до 1853 г.) и его жена и {128} партнерша А. М. Каратыгина (Колосова) (до 1844), Я. Г. Брянский (до 1853) и его жена и партнерша А. М. Брянская (Степанова) (до 1841), М. И. Вальберхова (до 1855); в комедии и водевиле — Н. О. Дюр (до 1839), И. И. Сосницкий (до конца 1860‑х), П. И. Григорьев (до 1871), П. А. Каратыгин (до 1879), Е. И. Гусева (до 1853). В первые годы по открытии Александринского театра приняты еще: А. М. Максимов (1834 – 1861)[[32]](#footnote-33), М. В. Самойлова (1833 – 1837), В. Н. Асенкова (1835 – 1841), В. В. Самойлов (1835 – 1875), А. Е. Мартынов (1836 – 1860). В конце 1830 – начале 1850‑х гг. в труппу вошли: Н. В. Самойлова (1838 – 1859) и В. В. Самойлова (1841 – 1853), П. К. Громова (1838 – 1887), Л. Л. Леонидов (1839 – 1843, 1854 – 1888), Ю. Н. Линская (1841 – 1850, 1853 – 1871), Е. М. Левкеева (1843 – 1881), Е. Н. Жулева (1847 – 1905), П. И. Зубров (1850 – 1873), А. М. Читау (1850 – 1854, 1868 – 1882).

С конца 1850‑х гг. актерский состав заметно изменился. Возглавляли труппу после смерти Каратыгина А. М. Максимов (роли молодых людей в драме, комедии и водевиле), Мартынов и Самойлов. После кончины двух первых место премьера оспаривали Самойлов и П. В. Васильев (1860 – 1864, 1865 – 1874). В числе вновь принятых: Е. В. Владимирова (1855 – 1869), И. Ф. Горбунов (1856 – 1895), Ф. А. Снеткова (1857 – 1863), В. В. Стрельская (1858 – 1915), А. А. Нильский (1858 – 1883, 1892 – 1897), Е. П. Струйская (1861 – 1881), А. К. Брошель (1864 – 1871), Н. Ф. Сазонов (1863 – 1902), И. И. Монахов (1867 – 1877), Н. В. Самойлов (1869 – 1883), В. И. Виноградов (1870 – 1877), Н. И. Арди (1872 – 1890), Е. И. Левкеева (1871 – 1904), А. М. Дюжикова (1873 – 1903), Н. С. Васильева (1878 – 1897 и с 1902), М. М. Петипа (1875 – 1886), Н. И. Новиков (1878 – 1882), И. П. Киселевский (1879 – 1882), Ф. П. Горев (1880 – 1882, 1897 – 1900). В последнее семилетие этого периода пришли те, кто возглавил труппу в следующую эпоху: М. Г. Савина (в 1874), почти сразу ставшая премьершей, К. А. Варламов (в 1875), В. Н. Давыдов (в 1880); принята П. А. Стрепетова (в 1881). Гастролировали на Александринской сцене актеры московского Малого театра: М. С. Щепкин, В. И. Живокини, П. М. Садовский, И. В. Самарин, С. В. Шумский.

{129} Ведущих актеров высоко оценивали как публика и критика, так и ДИТ. А. М. Гедеонов писал в отчете за 1836 г.: «… главные драматические сюжеты русской труппы принадлежат к разряду редких истинных талантов», от которых «казалось невозможным» ожидать еще большего совершенства, но замечено «значительное усовершенствование в г. Каратыгине б[ольшом]» [[42](#_23_42)].

В. А. Каратыгин был прекрасно образован (обучался он в Горном кадетском корпусе, где преподавались и искусства), хорошо знал иностранные языки (перевел и переделал около 40 пьес).

Известна полемика 1833 – 1835 гг., когда сразились в печати почитатели П. С. Мочалова и Каратыгина. «Смотря на его игру, вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы», — говорил тогда Белинский в знаменитой статье «И мое мнение о г. Каратыгине». Позже справедливость его оценки опроверг В. А. Панаев в «Воспоминаниях». Подтвердив уже высказывавшееся им уважение к Белинскому, он писал: «Но это не может помешать мне сказать, что я не могу признать за Белинским его компетентности во взгляде на Каратыгина <…> Вообще Белинский имел некоторое предубеждение против игры Каратыгина, заимствованное им от других» [[35](#_23_35)]. А сам Белинский в 1839 г. констатировал: «Вообще, кто видел Каратыгина семь лет назад, в 1832 году, и видит его теперь, тот в одном артисте знает как будто двоих» [[6](#_23_06)]. Драматург Н. А. Полевой сообщал брату в 1838 г., рекомендуя Каратыгина как «художника истинного», какого на русской сцене еще не было: «Мы были несправедливы к нему как человеку и артисту» [[33](#_23_33)].

В 1845 г. Каратыгин ездил за границу, где изучал творчество крупнейших французских актеров эпохи романтизма. По возвращении, выйдя в роли Кина в пьесе Дюма-отца, был одарен лавровыми венками, букетами, громом рукоплесканий. А. И. Вольф отмечает, что опять в его игре проявилось «даже некоторое усовершенствование, в особенности, более простоты».

Ф. А. Кони признал Каратыгина идеальным в героическом, романтическом репертуаре, созданном для «воплощения сильных, высоких, шекспировских характеров, где есть работа уму и творчеству художника» [[8](#_23_08)]. Романтическим героем представал актер и в переводных трагедиях и мелодрамах, и в русских исторических пьесах. Критик хвалил, в частности, его игру в «исторической были» Н. В. Кукольника «Иван Рябов, рыбак архангелогородский» (1839) [[4](#_23_04)]. Он {130} волновал передачей «чисто психических страданий человека» и восхищал «пластической красотой» [[15](#_23_15)]. Сослуживец Каратыгина Г. М. Максимов вспоминал, что он обдумывал роль до мельчайших подробностей и каждый раз играл ее одинаково [[32](#_23_32)]. Однако тщательная отработка пластики и жестов не создавала искусственности, не мешала проявлению темперамента, актер увлекался ролью. А. А. Григорьев говорил о его «хоть и сухой, но могучей страстности» [[11](#_23_11)]. Григорьев утверждал, что «громадный талант артиста, которым гордилась бы всякая европейская сцена», еще не оценен по достоинству, называл его «равновеликим» Мочалову, при этом отмечал «пересоздание» Каратыгиным его старых ролей. О ничтожной в литературном отношении роли (в драме «Майко» Н. В. Беклемишева) он писал: «Мы восхищались им с первого слова до последнего, ибо как всегда он был прекрасен, страстен, велик». Позже он назвал Каратыгина «трагиком истинным», который, «что становился старше, то серьезнее и глубже создавал роли», «доходил уже до истинно величавой красоты и правды», «поражал всех гениальной простотой» [[11](#_23_11)]. «Театр всегда ломился, когда играл Каратыгин, — вспоминал В. А. Панаев, — и ни одного представления не проходило без самых сильных выражений восторга. Враждующий ему кружок старался относить его успехи к грубому вкусу посетителей театра. На самом же деле Каратыгин производил обаяние на все слои общества одним своим появлением на сцену, и своей горячей и правдивой игрой увлекал неудержимо» [[35](#_23_35)].

До конца жизни восхищал и удивлял нестаревший в своем искусстве Сосницкий (последние годы он играл уже изредка). Одинаково превосходно, по общему мнению, выступал он в драме, комедии и водевиле. Каждая его роль — своеобразный человеческий характер. «Нельзя достаточно налюбоваться на этого артиста! Откуда берет он такое разнообразие, такой комизм непринужденный, увлекательный своей простотой и естественностью. Вот истинное искусство: оно чисто, как золото», — констатировал Кони [[2](#_23_02)].

Судьба Асенковой трагична. Трагизм не только в ее ранней смерти от туберкулеза, но в том, что она не смогла осуществиться как актриса, хотя и была, можно сказать, царицей сцены. Она с успехом играла Софью и Наталью Дмитриевну в «Горе от ума», Марью Антоновну в «Ревизоре», Евгению Гранде («Дочь скупого» по Бальзаку). Но господствовал в ее репертуаре переводной водевиль. Наиболее {131} шумно Асенкову принимали в тех водевильных ролях, где она изображала подростков и юношей, на эти спектакли съезжалась вся гвардейская молодежь. Об одном из них («Полковник старых времен») так писал Белинский: «Каждый ее жест, каждое слово возбуждали громкие и восторженные рукоплескания; куплеты встречаемы и провожаемы были кликами “форо” <…> Я был вполне восхищен и очарован, но отчего-то вдруг стало мне и тяжело и грустно» [[3](#_23_03)]. Грустно было видеть, как расточается талант на пустяки.

В. В. Самойлов, сын знаменитого оперного певца и актера В. М. Самойлова, учился, как и В. А. Каратыгин, в Горном кадетском корпусе, перешел из него в Лесной институт, «по окончании курса наук» определен в 1830 г. в Департамент корабельных лесов Морского министерства, где «всегда аттестовался способным и достойным» [[41](#_23_41)]. В 1834 г. он дебютировал на сцене в оперных партиях, в январе 1835 г. зачислен в труппу, сначала принимал участие преимущественно в водевилях с пением. Театральным событием стал его Губкин в водевиле Кони «Студент, артист, хорист и аферист» весной 1839 г. Как драматический актер признан единодушно в 1846 г. в драме К. Д. Ефимовича «Отставной театральный музыкант и княгиня». К 30‑летию службы актер получил от публики бриллиантовый лавровый венок, который носил как орден. В августе 1875 г. подал прошение об отставке, не приняв условий ДИТ.

Самойлов был еще живописцем и рисовальщиком, причем работал и по заказу — писал портреты, иллюстрировал периодические издания [[39](#_23_39)]. Специфический художнический интерес к внешнему облику предметов сказался в его актерской работе — к выявлению внутренней сущности образа он шел от внешнего. Время его становления, 1830 – 1840‑е гг., когда утверждался реализм в литературе и живописи, поощряло его увлечение натуралистической точностью гримов, костюмов, манер, речи. Обдумав роль, он к началу репетиции создавал в красках портрет играемого персонажа, который и воспроизводил на сцене (зарисовки сохранились). Но образ не оставался неизменным, актер едва ли не каждый раз вносил что-то новое, включал красочные «отсебятины» (не всегда согласные с авторским замыслом).

Характерный актер по существу своего творчества, Самойлов охотно играл в водевилях, дававших материал для колоритных жанровых зарисовок, и в мелодрамах, особенно исторических, позволявших {132} сочетать «жанр» и психологическую выразительность. В многих третьеразрядных драмах и комедиях 1850 – 1870‑х гг. он создавал полнокровные живые фигуры, оригинальные и типические. Блестящий мастер трансформации, он в этом не имел себе равных. Демонстрация мастерства нередко становилась самодовлеющей целью. Но это не уменьшало художественной ценности образов. «Игра, полная ума, искусства, натуры и таланта», — заметил о нем Белинский [[6](#_23_06)]. А. А. Григорьев говорил об «огромности» самойловского дарования. Поклонник игры «страстной», критик употреблял в применении к Самойлову термин «внешний талант», но это не означало отрицания — к таким талантам он относил еще П. М. Садовского, Д. Гаррика. М. Е. Салтыков-Щедрин съязвил по поводу стремления Самойлова к максимальному разнообразию внешних обликов играемых персонажей, однако заметил, что он в совершенстве выполнял задачу актера «представить цельное лицо», «жил на сцене, а не изображал» [[22](#_23_22)]. «В драме, комедии, водевиле — везде перед зрителями являлся совершенно живой, непринужденный, совершенно естественный человек», — вспоминал театровед П. О. Морозов [[39](#_23_39)].

Примечательно письмо Самойлову Ф. М. Достоевского, благодарившего актера за отзыв о его произведениях: «Я слышу мнение это тоже от великого психолога, производившего во мне восторг еще в юности и отрочестве моем, когда Вы только что начинали Ваш художественный подвиг. Вашим гениальным талантом Вы, конечно и наверное, немало имели влияния на мою душу и ум» [[29](#_23_29)]. Принято говорить о недостаточной «искренности» сценических переживаний Самойлова. Актер, действительно, всегда владел собой, был в состоянии контролировать себя «со стороны». Но это не умаляло воздействия на непредубежденных зрителей. О «глубоком патетизме» в его игре не раз писал Кони. В частности, он восхищался рассказом старого лесника о своих страданиях от измены жены в драме Ю. Коженевского «Окно во втором этаже»: «Решительно мы на такие роли в целой России не знаем актера выше г. Самойлова, да и за границей их очень немного». Анализируя исполнение водевиля П. С. Федорова «Старички», где Самойлов и Мартынов состязались в передаче характеров старых барина и слуги и были «оба лучше», Кони отдавал предпочтение Самойлову, умевшему «отыскать в характере Сергачева патетический элемент, которым трогает и потрясает зрителей после сцен, в которых заставлял их смеяться» [[14](#_23_14)]. Зрители плакали {133} в сцене смерти Вырина из инсценировки «Станционного смотрителя»; Д. А. Аверкиев ставил Самойлова в этой роли выше Васильева [[24](#_23_24)].

Прославились и сестры В. В. Самойлова. Н. В. Самойлова выступала и в драматических, и — первые годы — в оперных спектаклях. Основной ее репертуар — водевили. Сначала в соревновании с Асенковой, затем как ее полноправная преемница она играла роли бойких, веселых, шаловливых и пылких девушек, близких характеру самой актрисы. Живостью исполнения («веселость, жизнь и огонь») скрашивалось их однообразие. В мастерстве («ловкости») она соперничала с прославленными актрисами французской труппы Михайловского театра. Как и брат, отлично владела искусством трансформации и имитации. Высоко ценилось ее выразительное пение и исполнение куплетов. Все 20 лет службы она была любимицей публики. Белинский писал, что в ее игре «много достоинства, грации, искусства <…> много жизни и натуры», каждый ее жест и движение «так выразительны, так шли к роли и ее характеру и вместе с тем были так благородны, грациозны и очаровательны!» [[6](#_23_06)]. Но появлялись и упреки в недостаточной естественности, вычурности. Довольно резко высказался Кони: «… во всем видна рисовка и подготовка, чувство не рвется из души, а холодно ложится в размеренные и ловко придуманные фразы» [[14](#_23_14)].

В. В. Самойлова ушла со сцены в апогее славы, выйдя замуж за офицера (офицерам не разрешался брак с актрисами). «В настоящее время, конечно, не имеет соперниц ни на одной из русских сцен», — аттестовал ее Григорьев в 1851 г. Одни отдавали предпочтение ее выступлениям в комедии, другие — в драме. Высказывалось мнение, что она могла бы стать великой трагической актрисой новой школы [[32](#_23_32)]. Григорьев говорил о свободе и грации каждого движения, о выразительности мимики и голоса («ловите жадно ее тихий стон, ее грудные звуки, ее страстный шепот»), утверждал, что она «играла сама себя или, лучше сказать, женственность», «всюду то же полное женской прелести и женской страсти существо, светлый, воздушный образ, влекущий к себе неотразимо» [[11](#_23_11)]. Но актриса тщательно готовила все роли, детально их разрабатывала, восприняв фамильную школу мастерства.

Творчество Мартынова хорошо изучено. В литературе о нем нет существенных противоречий, тщательное исследование издано относительно недавно [[40](#_23_40)]. Из современников наиболее внимательными {134} летописцами его сценической деятельности были Ф. А. Кони и А. А. Григорьев. Известен отзыв Кони о водевильной роли начальника отделения: «… физиология целого класса людей, составляющего значительную часть нашего общества, физиология резкая, поразительная своей истиной, заключающая в себе полную историю быта, понятий, помыслов целой касты». Также отзывался он и о маленькой роли купца: «… что это за натура, что за истина, как схвачены тончайшие черты этого класса людей, как ярко выражен весь характер». Он же говорил, что вообще выводимые Мартыновым характеры, «как бы забавны они ни были», «всегда серьезны, иногда даже мрачны», «в них всегда проглядывает какая-то задушевная мысль, что-то вроде страдания» [[13](#_23_13)]. Оба критика писали о том, что Мартынов являлся на сцене не только комиком, но и «истинно великим трагическим актером». Роли отнюдь не комические были отмечены в его репертуаре еще в начале карьеры. Он сыграл в инсценировке романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» боярского слугу, присяжного убийцу, создав «страшный и вместе живой тип»: «Рабская животная преданность господину, нравственное отупение в злодействе и вместе добрые черты русского человека передаваемы были до той степени верности и простоты, которые даются только гениальным натурам!» [[11](#_23_11)]. И Кони, и Григорьев отмечали, что актер велик в народных русских характерах. Григорьев писал: «Русее нельзя было играть и Мишеньку в “Чужом добре” и Кабанова в “Грозе”, ну да ведь на то он был и гений» [[11](#_23_11)].

Линская вошла в историю театра как «Мартынов в юбке». С 1842 г. она — постоянная партнерша Мартынова. Еще молодой, в сезоне 1843/44 г. актриса перешла на амплуа комических старух. Некрасов заметил: «У г‑жи Линской талант самобытный и оригинальный, особенно поражающий естественностью, по которой она не может быть сравнена ни с кем, кроме г. Мартынова; на сцене она как будто дома, и в голосе ее часто звучат ноты, которые вдруг переносят нас в действительную жизнь, напоминая вам множество сцен и фраз, бог знает когда и где виденных и слышанных» [[9](#_23_09)].

Мартынова называл своим учителем П. В. Васильев, выдающийся исполнитель и комических, и драматических ролей. «Даже в своем комизме, в воплощении лиц комической постройки он — драматический артист, глубиною проникновения в человека играемой им роли и полнотою его создания», — писал Л. Н. Антропов [[21](#_23_21)]. Кроме {135} глубокого прочувствования роли проявлялось трагедийное восприятие жизни. Характерен его Бальзаминов. «Сначала смеетесь вы, — писал Аверкиев, — но чем дальше, тем вам страшнее за него становится <…> вам не до смеху» [[19](#_23_19)]. «Как актер больше чем талантливый, гениальный, он не может быть дурен», — говорил Григорьев, но важнейшие его победы там, где мог раскрыться темперамент: «Вся игра его во всех ролях основана на страстных сторонах личности» [[11](#_23_11)]. Антропов уточнял, что при этом актер не раб вдохновения, а «полный владыка своих сил»; «страстность и задушевность» не мешали создавать типичные характеры, и это — проявление его гениальности [[21](#_23_21)].

Созданные актером образы имели все признаки принадлежности к определенному социальному слою — в гриме, речи, манере поведения. Отмечалось знание им купеческого и крестьянского быта, отчего в таких ролях не появлялось «ничего условного, заученного» [[19](#_23_19)], и «жуткая, физиологическая правда» в изображении, например, спившегося подьячего [[25](#_23_25)]. Однако первенствующая черта его творчества — создание психологических типов, хотя и не оторванных от социальной среды, но и не полностью к ней привязанных. Характерен отзыв Аверкиева о его Милашине из «Бедной невесты», заканчивающийся словами: «Невольно спрашиваешь себя: кто из нас хоть раз в жизни не был Милашиным?» [[19](#_23_19)]. Достоевский сказал, что в знаменитой роли Льва Краснова («Грех да беда на кого не живет») Васильев играл человека, «как будто очищенного своей страстью, как будто несколько отрывающегося от своей среды» [[18](#_23_18)].

Как фаворитки публики известны Брошель и Ф. Снеткова. Современники говорили о «гибком, оригинальном и разнообразном даровании» Брошель, ее «лирическом» таланте, «страстности, правде и трогательности» ее игры, в которой «чувства и нервы участвуют главным образом» [[20](#_23_20)]. Снеткова — первая актриса на драматические молодые роли. Ее обаяние на зрителей, особенно на мужскую часть публики, действовало неотразимо, вспоминал Боборыкин. «Это происходило прямо от поэтичности натуры, милой выразительности лица, особенно от взгляда, от игры глаз, от некоторых нот» [[34](#_23_34)].

В труппе сосуществовали актеры «старой» и «новой» школ сценического творчества, встречавшие признание зрителей. Рецензент с удовольствием писал о старшем сыне В. В. Самойлова Н. В. Самойлове: «Первое, что поражает в игре г. Самойлова 2‑го — это большая {136} простота и полное отсутствие того, что называется “бить на эффект”» [[23](#_23_23)]. Одновременно пользовался симпатиями части публики Л. Л. Леонидов, с «его условными интонациями и некоторой торжественной напыщенностью». «В этом чтении есть своя, хотя и условная, красота» и уместность в некоторых ролях, замечал Аверкиев [[30](#_23_30)].

В репертуар театра все время входили классические произведения отечественной и зарубежной литературы, хотя многим из них путь на сцену долго преграждала цензура.

По числу представлений оставили далеко позади себя все остальные пьесы всех жанров «Горе от ума» (1831, 232 раза) и «Ревизор» (1836, 272 раза).

«Горе от ума» до 1870 г. шло в сценическом варианте, не вполне соответствовавшем полному авторскому тексту, с исключениями и изменениями (вместо «Да он властей не признает» — «Он ничего не признает» и т. п.). В роли Чацкого — Каратыгин, затем Максимов, Нильский, Монахов. Фамусова во время гастролей играл Щепкин, в 1857 г. на эту роль введен Мартынов, но основным исполнителем долго был ничем не примечательный Н. Н. Зубов. Репетилов — любимая роль Сосницкого. С 1870‑х гг. участвовал Варламов (Скалозуб, Горич). В роли Софьи выделялись Асенкова и В. В. Самойлова.

Первые исполнители гоголевского «Ревизора» (1836): Городничий — Сосницкий, Хлестаков — Дюр, Марья Антоновна — Асенкова, Анна Андреевна — Сосницкая, Осип — А. И. Афанасьев. Гоголь признал сравнительно справившимися с задачей Сосницкого и Афанасьева, который вообще отличался в ролях лакеев и подьячих. Во время гастролей представил Городничего Щепкин. В возобновлении 1871 г. Городничий — П. И. Зубров, Хлестаков — Монахов. В числе исполнителей роли Осипа был и Васильев. Часто шла «Женитьба» (1842, 100 раз), с особенным успехом в 1860 – 1870‑е гг., когда Кочкарева играл Васильев. Ставились «Игроки» (1843), «Лакейская» (1863), «Собачкин» (1860). Трижды инсценировались «Мертвые души» — в 1842 (1‑я часть), 1855 (2‑я часть), 1877 гг.

Редко, но появлялись пушкинские «Каменный гость» (1847) и «Скупой рыцарь» (1852) с В. А. Каратыгиным в главных ролях. Ставилась «Русалка» (1838, 1848). В 1870 – 1871 гг. показан запрещенный ранее «Борис Годунов» (17 раз, премьера на сцене Мариинского театра). Прочно держались инсценировки «Евгения Онегина» (1846, Татьяна — В. В. Самойлова), «Станционного смотрителя» (1854).

{137} Постоянно присутствовал в репертуаре Шекспир. Наиболее прочно утвердились «Гамлет» в переводах Н. А. Полевого (1837) и М. А. Загуляева (1863) и «Король Лир» в двух же переводах — В. А. Каратыгина (1838) и А. В. Дружинина (1858). Еще шли: «Отелло» в переводах И. И. Панаева (1836, под названием «Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр») и П. И. Вейнберга (1859), «Кориолан» в переводе В. А. Каратыгина (1841), «Венецианский купец» в переделке А. А. Григорьева (1860, под названием «Шейлок»); ненадолго появился запрещенный «Макбет» (1861). «Юлий Цезарь» был запрещен с 1845 до 1884 г. [[44](#_23_44)].

Театр всегда наполнялся, когда давали «Гамлета» (прошел около 100 раз). «Успех был неслыханный! — сообщал Полевой о постановке своего перевода. — Каратыгина вызывали даже среди самой пьесы, после 3‑го акта, и два раза по окончании <…> Обстановка пьесы превосходная. Тень — совершенство сценического очарования; Асенкова удивительно мила в сценах безумия» [[33](#_23_33)]. Позже Асенкову заменила Жулева. «Никогда еще на русской сцене не видали мы Офелии до того совершенной, до того близкой к идеалу Шекспира, до такой степени простодушной и трогательной», — откликался критик [[14](#_23_14)]. Каратыгина сменил Максимов. Потом спорным, но эффектным принцем Датским был Самойлов, «выразивший внутреннюю драму героя с достаточной силой и экспрессией» [[36](#_23_36)]. «Короля Лира» не напрасно переводил для себя Каратыгин. «Так глубоко и смело, до дерзости смело, понять роль может только Каратыгин, которого за одну даже эту роль должно признать первым из европейских современных трагиков», — сообщал Григорьев, подробно описавший ряд сцен [[11](#_23_11)]. Вторую постановку «Короля Лира» (1858) некоторые рецензенты называли «эпохой» в истории русского театра. Исторически верные костюмы, богатейшая бутафория, берег моря с приставшими кораблями, высадка войск, сцена бури казались верхом совершенства. Самойлов — Лир удовлетворил не всех (с большим успехом он до того играл Шута), хотя обращала на себя внимание детальная разработка роли. Публика вызывала Леонидова — Глостера.

Из разрешенных произведений Шиллера чаще всех шли «Разбойники» — самая театральная его драма. Сильное впечатление производила постановка с участием Каратыгина — Франца Моора, В. В. Самойловой — Амалии [[12](#_23_12)]. Позже потрясал Франц — Самойлов. {138} П. М. Свободин вспоминал: в 5‑м действии «театр дрогнул, застонал, как что-то целое, как один человек, и долго, долго не умолкали восторженные крики и рукоплескания <…> В ложах и партере все стояли» [[45](#_23_45)]. «Орлеанская дева» появилась было в 1853 г. (одна сцена), но оказалось, что она запрещена [[43](#_23_43)].

По характеру остального репертуара эта эпоха Александринского театра (до 1882 г.) отчетливо делится на два периода: до середины 1850‑х гг. и после.

Особенность первого — преобладание водевилей. В сезоны 1835/36 – 1854/55 гг. они демонстрировались 2045 раз при общем числе представлений 3391. Наиболее велико их количество в 1840 – начале 1850‑х гг. Так, в сезоне 1836/37 г. шли 69 водевилей и 65 пьес других жанров, позже соответственно: 100 и 52 в 1840/41 г., 100 и 49 в 1845/46 г., 133 и 97 в 1851/52 г., 150 и 103 в 1852/53 г., 116 и 66 в 1854/55 г. Нередко спектакли составлялись из одних водевилей — по 3 – 4 в вечер (почти все они одно- и двухактные).

Подавляющее большинство сыгранных водевилей представляет собой переделки французских. Однако часто при этом сохранялся лишь сюжет; персонажи не только получали русские имена и русские места жительства, но и наделялись типичными чертами представителей российского общества, текст существенно изменялся. Ведущими поставщиками переводов, переделок, оригинальных водевилей стали актеры и другие деятели театра: петербуржцы П. И. Григорьев, П. А. Каратыгин, П. Г. Григорьев, Н. И. Куликов, П. С. Федоров, обычно рассчитывавшие на определенных актеров-александринцев; москвич Д. Т. Ленский. Из других авторов особенно популярен был журналист, театральный критик Ф. А. Кони, который называл водевили «веселой маленькой комедией с эпиграммами».

В отличие от бытовой комедии, водевильные ситуации заведомо пародийны. Ненатуральность, преувеличение — не порок жанра, а его условие. Сюжет строился на всевозможной путанице, на случайностях: потеря или нечаянная подмена каких-либо предметов, ложное истолкование одним слов и поступков другого и т. д.; в ходу были прятания — в другую комнату, в шкаф, под стол — и неожиданные появления. В качестве комического эффекта использовались рассеянность, глухота, плохое знание русского языка, заикание, нелепые привычки и другие свойства действующих лиц, преувеличиваемые донельзя. Герои водевилей в большинстве своем веселы, оптимистичны, {139} часто готовы на добрые дела, хотя и прибегают ради них к обманам. Жены шаловливы, расточительны, требовательны, надоедливы, но не впадают в грех прелюбодеяния — таково было требование цензуры; ревность мужей смешна своей необоснованностью. Влюбленным удается вступить в брак, убедив или обманув несогласных, недостойные остаются «с носом».

Важное место в водевиле занимали куплеты, продолжающие и развивающие диалог, — с каламбурами и остротами, затрагивающими и социальные темы, но в самом поверхностном их толковании — ввиду строгостей цензуры. Куплеты сообщали о скуке холостой жизни и тяготах семейной, о лицемерии друзей, льнущих в пору успеха и оставляющих при неудачах, но также и о власти денег, о повсеместном взяточничестве, погоне за приданым и за богатыми женихами, и т. д. Критика нравов для куплетов обязательна. Особенно много куплетов в водевилях Ленского и Кони. Кроме того включались дополнительные музыкальные и танцевальные номера для усиления развлекательности, в расчете на способности исполнителей. Часты романсы, игра на музыкальных инструментах домашнего обихода. В шутке-водевиле Кони «Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета» (1840) выведены девять жен беспутного Вальтера, который, странствуя по свету, в каждой стране влюблялся и женился; сюжет дал возможность представить песни и пляски разных народов (в угоду принципу брачной добродетели эта шутка кончается гибелью за сценой ее героя, бежавшего от жен).

«Волшебные» водевили сочетали забавность с зрелищностью. В числе самых популярных — «волшебная опера-водевиль» Ленского «Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо» (1842). Действие происходит в Испании, благодаря пилюлям колдуньи совершаются невероятнейшие превращения.

Успех водевилей зависел от актеров. Главным было не «что», а «как» разыгрывается. Существовал особый водевильный стиль актерской игры, в основном утраченный позже, когда на сцене утвердилась реалистическая бытовая комедия. Одна из черт, о которой писали современники, — «заразительная веселость». Требовалась заостренность формы, даже эксцентрика. Наличие в труппе блестящих исполнителей водевилей способствовало процветанию этого жанра. Водевиль позволял и даже требовал импровизации, что являлось дополнительной приманкой для зрителей, которые смотрели {140} один и тот же пустячок по многу раз, наслаждаясь мастерством и фантазией своих любимцев. Большой успех имели водевили «с переодеванием», в которых актеры по ходу действия появлялись в образах людей разного социального положения, национальности, пола, быстро меняя костюмы и гримы.

Асенковскис шалуньи, простушки, капризницы, кокетки были прелестны и веселы. Уже упомянуты ее роли травести. Десятки раз шли «Гусарская стоянка», «Полковник старых времен», «Девушка-гусар». В первом Асенкова играла 16‑летнего юнкера, во втором — такого же возраста французского графа XVIII в., которому отец покупает полк, и юный полковник проказничает. В «Девушке-гусаре» Асенкова — Габриель неоднократно переодевается в мужской костюм, изображая несуществующего брата.

Дюр играл в драме, пел в опере, но славу приобрел в комедии и особенно в водевиле. Красивый, стройный, ловкий, он был неизменно жизнерадостен, куплеты пел, не прибегая к речитативу, как позднейшие актеры, отлично танцевал (учился у балетмейстера Ш. Дидло). «Первым отличительным качеством его была веселость; вторым необыкновенное разнообразие. Он выходил на сцену, и все оживало. Веселость лилась у него прямо из души и сообщалась зрителю» [[5](#_23_05)]. Актер производил фурор в заглавной роли французского водевиля «Стряпчий под столом». Стряпчий выслеживал повесу-должника и на каждом шагу пел куплеты, приближенные Ленским к российским обстоятельствам и нравам. Водевиль Кони «Студент, артист, хорист и аферист» (1838) был написан для Дюра. Его герой, Макар Губкин, поет арии на мотивы из популярных опер, пародирует посторонние разговоры хористов и т. д.

В. В. Самойлов и Н. В. Самойлова после Дюра и Асенковой стали ведущими исполнителями водевилей с пением и переодеваниями. Для Самойлова П. И. Григорьев написал водевиль «Макар Алексеевич Губкин» (1840). Самойлов в нем пел итальянские арии, являлся в обличьях великовозрастного бурсака, купчика, актера-заики. В шутке Федорова «Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых» (1840) Самойлов и Самойлова появлялись каждый в трех образах. Для Самойловой Куликов написал «Бедовую девушку» (1850): провинциалка, побывав в столичных театрах, передразнивает оперных и балетных знаменитостей; Самойлов в роли старого волокиты и Линская в роли матери увеличивали успех этой вещицы. В полной {141} мере владел особым водевильным стилем Сосницкий. Мастерски играли в них А. М. Максимов, Е. И. Гусева, Е. М. Левкеева. Гусева выдвинулась в 1830‑е гг. в ролях женщин из народа, быт которого хорошо знала (кухарки, свахи, солдатки). Естественность и вместе комедийная заостренность пришлись кстати и в водевилях, и в гоголевских комедиях. Левкеева, готовившаяся в балет, успешно выступала с куплетами и танцами (дублировала Н. В. Самойлову), а позже стала одной из лучших актрис в пьесах Островского.

Преобладание водевилей — это установка на развлекательность, которой желала значительная часть зрителей и, в первую очередь, Николай I, любивший посмеяться в театре. Впрочем, ДИТ признавала за театром «влияние на нравственность народа». Гедеонов писал: «Из всех родов представлений драма есть самый нравственный» [[42](#_23_42)].

Наиболее удачные переделки и оригинальные водевили возмещали, в некоторой мере, отсутствие в репертуаре новых отечественных комедий. В них разыгрывались сцены повседневной жизни, в основном петербургской, действующие лица — чиновники низшего и среднего ранга, купцы и мелкие торговцы, ремесленники, жены и дочери этих лиц, домашняя прислуга. Ряд водевилей отразил театральный и околотеатральный быт. Содержание из русской жизни — это «условие, при котором мы согласны и на водевиль смотреть как на что-то заслуживающее внимания», — писал Белинский в 1840 г. [[6](#_23_06)].

Многие водевили напоминают то известное течение русской литературы, которое сформировалось позже их появления, в 1842 – 1845 гг., получив имя «натуральной школы». Таковы «Купцы между собой, или Дешевая покупка» П. Г. Григорьева (1835), «Первое июля в Петергофе» П. А. Каратыгина (1839) и др. Некоторые из них прошли лишь по нескольку раз, другие удерживались надолго. В той или иной мере близки этому литературному течению самые знаменитые водевили Каратыгина. «Дом на Петербургской стороне» (1838) — это переделка с французского, но на сцене домохозяин Копейкин приобретал черты своих петербургских собратьев. В «Вицмундире» (1845) герой его, чиновник Разгильдяев, рассеян невероятно: надевает чужой вицмундир — не по росту и чужого ведомства, поливает документ чернилами, забывает имя женщины, на которой хочет жениться. Но при этом в репликах и куплетах упоминаются нелегкие условия службы среднего чиновника, безалаберность в департаментском делопроизводстве, значение для карьеры внеделовых обстоятельств.

{142} Примерно того же характера, что и каратыгинские, водевили П. И. Григорьева: «Полька в Петербурге» (1844), «Герои преферанса, или Душа общества» (1844), «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» (1848), «Цирюльник на Песках и парикмахер с Невского», переделанный с французского (1846). Приятель Мартынова, П. И. Григорьев писал водевили с расчетом на его участие. В числе наиболее прославленных ролей Мартынова — актер Лисичкин в водевиле «Дочь русского актера» (1844). С учетом танцевальных его способностей написана «Мнимая Фанни Эльслер» (1848). Герой пьесы, танцовщик и неудачливый антрепренер Скакунов, вместо объявленного выступления знаменитости сам в пышных юбках и на каблуках отплясывал качучу в стиле Эльслер. Знаменит водевиль Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1840). Первым его прославил тоже Мартынов, сохранявший заглавную роль в своем репертуаре всю жизнь. Зрители узнавали вполне русские характеры и ситуации.

На втором месте после водевилей в репертуаре 1830 – начала 1850‑х гг. переводные мелодрамы и русские исторические пьесы мелодраматического характера. По числу названий переводы преобладали. Но утвердившийся в театроведческой литературе тезис о желании ДИТ таким образом «увести театр и зрителей от актуальных проблем современности» — надуман. Цензура николаевского времени относилась к зарубежным пьесам даже с большей строгостью, чем к отечественным. Они подвергались систематическим репрессиям в виде полных запретов, урезок и замен текста [[38](#_23_38)]. Против западноевропейских мелодрам выступал «отлично усердно» служивший властям Ф. В. Булгарин.

Два противоположных рода спектаклей поддерживали друг друга. Далекие от повседневной жизни герои иноземных драм и квазиисторических отечественных сочинений обостряли интерес к картинкам знакомого быта. Анекдотические ситуации и шутейные куплеты водевилей, надоев, вызывали тягу к изображениям сложных драматических коллизий, высоких и красивых чувств.

В мелодрамах и романтических драмах публику привлекала, кроме занимательности фабулы, приподнятость над обыденным: кипящие страсти, отверженные герои, благородные преступники, чрезвычайные злодеи. Утешало конечное торжество угнетенной невинности, раскаяние или гибель носителя зла — от собственной руки, руки другого злодея или от стихийных сил. К тому же в {143} мелодрамах часто утверждалось превосходство простых людей над высокопоставленными. Актеры играли так, что вызывали катарсис, облегчающие душу слезы. Центром этих спектаклей был В. А. Каратыгин.

В числе пьес, переведенных самим Каратыгиным прежде всего для себя: «Кин, или Гений и беспутство» (1837); «Эсмеральда, или Четыре рода любви», переделка романа В. Гюго (1837); «Графиня Клара д’Обервиль» О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Деннери (1846). Популярны были переводы и переделки П. Г. Ободовского в стихах: «Заколдованный дом» (1836) на сюжет из романа О. де Бальзака «Ростовщик Корнелиус», «Велизарий» Э. Шенка (1839), «Отец и дочь» Ф. Казари (1841).

В центре «Заколдованного дома» — Людовик XI, жестокий, мстительный король. Благодаря актерам, постановка стала ярким художественным явлением той театральной эпохи. Белинский, назвавший прекрасной и самую пьесу, восторженно отзывался о Каратыгине — Людовике: «Игру его невозможно охарактеризовать словами, и надо видеть, чтобы понять и оценить верх драматического искусства и торжество его таланта» [[3](#_23_03)]. По словам Кони, Каратыгин «был истинно велик в роли того же Людовика в собственной переделке одноименной трагедии К. Делавиня “Замок Плесси-Летур”» (1851). «Несравненным» назвал позже каратыгинского Людовика Григорьев, хваливший и его партнеров: Сосницкого, Вальберхову, В. В. Самойлова. «Были спектакли, которые шли с удивительным совершенством ансамбля, — вспоминал Григорьев, — <…> ерундищу вроде “Велизария” можно было смотреть ради грандиозно-статуйного античного образа, созданного Каратыгиным, стряпню кухарки Бирх-Пфейффер из великого романа Гюго ради Клода Фролло — Каратыгина и Эсмеральды — г‑жи Самойловой…» [[11](#_23_11)]. «Велизарий» в очень пышной постановке удерживался в репертуаре долго. На сцене представала площадь Константинополя, толпа граждан и сенаторов, дружина Велизария с военной добычей и сам он на колеснице в лавровом венке и золоченых доспехах; позже, в результате заговора завистников, полководец ослеплен и изгнан, поводырем у него — дочь Елена (сначала Асенкова, потом В. В. Самойлова). Белинский писал о «священном восторге», потрясшем его при появлении везомого народом Велизария — Каратыгина. «Театр задрожал от взрыва рукоплесканий <…> А между тем артист не сказал ни единого {144} слова, не сделал ни одного движения — он только сидел и молчал… Снимает ли Каратыгин венок с головы своей и полагает его к ногам императора или подставляет свою голову, чтобы тот снова наложил на нее венок, — в каждом движении, в каждом жесте виден герой, Велизарий» [[3](#_23_03)]. «В. А. Каратыгин непостижимо хорош в роли Велизария, которая поныне доставляет ему обильные дани рукоплесканий», — отмечал через несколько лет Некрасов [[9](#_23_09)].

Самый репертуарный тогда русский автор пьес — Н. А. Полевой. За двадцать лет (1838 – 1858) 14 его пьес прошли 414 раз. Драма «Уголино» (1838) — на сюжет из «Божественной комедии» Данте. В ней по крайней мере 4 выигрышных роли: Уголино, честолюбивый и коварный деспот (Брянский), Руджиеро, старый интриган (Сосницкий), Нино, племянник Уголино, сластолюбивый представитель высшего света (Каратыгин), которого преображает любовь к Веронике, отвечающей ему взаимностью (Асенкова). Нагромождением эффектных ситуаций пьеса вызывала насмешки части критики. Иным было отношение большинства публики. «Успех “Уголино” моего был здесь неслыханный и неожиданный <…>, — сообщал Полевой. — Третий акт — всюду слезы: плакали дамы, мужчины, гвардейцы; иные вскакивали с мест с трепетом» [[33](#_23_33)]. Юный правовед В. Д. Философов записывал в дневнике: «Каратыгин так хорош, что перед ним надо стать на колени. Асенкова так мила, что на нее должны собираться смотреть из отдаленных концов Европы» [[37](#_23_37)].

Большинство «былей» Полевого, как он их называл, — на сюжеты из русской истории: «Дедушка русского флота» (1838), «Иголкин, купец новогородский» (1838), «Параша Сибирячка» (1840) и др. Публика приняла их с благодарностью, чему в большой мере способствовали первые актеры. «Каратыгин, Асенкова, Сосницкий, Каратыгин 2‑й играли так превосходно, что все заливались слезами» [[33](#_23_33)]. В пьесе «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» звучали песни и выстрелы, участвовали разбойники, шаманы, честный разбойник Андрей и самоотверженно любящая его девушка Маша, которая оказывается дочерью Ермака и соблазненной им боярыни; Ермак обличает зло мира и прославляет царский трон, предпочитая возможную смерть измене русскому царю, а разоблаченный злодей Мещеряков закалывается.

Несколько раньше вошли в репертуар ультрапатриотические пьесы Н. В. Кукольника. Из 9‑ти самые репертуарные — «Рука Всевышнего {145} отечество спасла» (1834), «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835), «Денщик» (1851). Они еще более отвечали официальной формуле: «православие, самодержавие и народность». Часто повторялись некоторые другие представления с картинами русского быта, русскими песнями и плясками: упомянутый «Юрий Милославский» (1830) и «Двумужница» (1832) Шаховского, «Козьма Рощин, рязанский разбойник» К. А. Бахтурина (1836), «Кремнев, русский солдат» И. Н. Скобелева (1839), «Русская боярыня XVII столетия» Ободовского (1842) и др.

Главная отличительная черта второго периода — утверждение в репертуаре пьес А. Н. Островского, а также значительного ряда других отечественных бытовых драм и комедий.

Имя Островского впервые появилось на афише весной 1853 г. С этого времени по 1881 г. поставлено 49 его пьес (включая написанные в соавторстве), выдержавших 1344 представления. От 40 до 100 и более раз прошли «Бедная невеста» (1853), «Бедность не порок» (1854, 99 раз), «В чужом пиру похмелье» (1856), «Воспитанница» (1863), «Грех да беда на кого не живет» (1863), «Гроза» (1859, 106 раз), «Доходное место» (1863), «Женитьба Белугина» (1878), «Лес» (1871), «Не в свои сани не садись» (1853, 92 раз), «Свои люди — сочтемся» (1861). Из них «Воспитанница», «Доходное место», «Свои люди…», а также «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» пробились на сцену не сразу, сначала были запрещены к представлению.

Каждая новая пьеса Островского становилась событием для труппы и публики, и для ДИТ тоже, потому что сборы всегда были полные. На премьерах с повышенными ценами присутствовал обширный слой купеческой аристократии, для которой эти посещения стали модой, «внешней необходимостью», по выражению самого драматурга. Основная часть непремьерных зрителей — причастные к изображенной им среде и знающие этот быт: «средний класс», «простой народ».

«Доходное место» сопровождалось аплодисментами и вызовами прежде всего за тирады Жадова против существующих социальных условий (из исполнителей безупречной признана Линская — Кукушкина). В большинстве же случаев увлекали и пьесы, и игра актеров. Некоторые произведения Островского имели в Александринском театре больший успех, чем в московском Малом («Грех да беда…», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Шутники»). Кроме Мартынова, {146} Линской, Васильева, Е. М. Левкеевой успешно играли в пьесах Островского Горбунов, Зубров, Новиков, Н. В. Самойлов, Громова, Е. И. Левкеева, Ф. А. Снеткова, Читау, позже — Арди, Варламов, Давыдов. Ставил некоторые пьесы сам драматург («Гроза», «Грех да беда…», «Воспитанница», «Воевода», «Василиса Мелентьева», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»).

В «Грозе» Мартынов, «как и во всех ролях своих, явился в роли Кабанова великим артистом» [[16](#_23_16)]. Сцена с его воплем над мертвой Катериной: «Катя! Катя!» вошла в театральные легенды. У Снетковой — Катерины не доставало бытовой достоверности, но она была эффектна своей красотой и пластичностью, убедительна в психологическом рисунке роли. Как определил Боборыкин: «Натура Катерины, страстно сдержанная, с налетом наивной религиозности, поэтически чувственная, склонная к уколам совести, к трагическим порывам раскаяния, нашла в Снетковой особенно чуткую истолковательницу» [[34](#_23_34)]. Кабаниха признана одним из лучших созданий Линской. Григорьев сравнивал образы, созданные Линской в пьесах Островского, по их художественности с полотнами Рембрандта и А. ван Остаде [[11](#_23_11)]. В произведениях Островского полнее всего проявился талант Васильева. Событием стал его Любим Торцов: «Многие в публике плакали от этой великой передачи» [[11](#_23_11)]. Огромен был успех его и в ролях Подхалюзина и Тихона Кабанова. В. В. Самойлов избегал пьес Островского, однако, по общему мнению, весьма удался ему Оброшенов в «Шутниках», отмечалось глубокое проникновение в образ Городулина («На всякого мудреца…»): этого «пустого чиновника-либерала» он «сделал одним из самых типичных во всей пьесе» [[24](#_23_24)].

Шли 7 пьес Тургенева, в том числе освобожденный от запрета «Нахлебник» (1862, Кузовкин — Васильев). В числе наиболее репертуарных русских пьес — «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина (1856, более 100 раз). Кречинский стал одной из коронных ролей Самойлова, восторженным «браво» отвечали зрители Нелькину — Максимову, о Расплюеве в исполнении Васильева критик писал: «Вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шалопайничество, и чисто русское резонерство» [[27](#_23_27)]. Шли пьесы А. Ф. Писемского: «Горькая судьбина» (1863), «Самоуправцы» (1866), «Ваал» (1873) и др. С середины 1850‑х гг. приобрел популярность жанр коротких (одно- и двухактных) бытовых сцен: {147} С. И. Турбина («Бойкая барыня», «Картинка с натуры», «Хозяйка и постоялец» и др.), А. Трофимова (А. Т. Иванова), сочинения которого составили серию «картины петербургской жизни» («На Песках», «Первый чин», «Смотрины» и др.), В. Р. Щиглева, И. Ф. Горбунова.

Несмотря на препоны цензуры, видное место на Александринской сцене заняли произведения русских драматургов, обличавшие социальное неустройство: мздоимство государственных чиновников, административный произвол, порочность развивающихся буржуазных отношений и т. д. Изображались типы двух противоположных категорий «новых людей» — представителей демократической интеллигенции и дельцов капиталистической формации, поднималась проблема женской эмансипации, взаимоотношений отцов и детей. В конце 1850 – 1860‑х гг. трактовалась с разных позиций тема народа, то есть крестьянства и близких к нему слоев. Несостоятельность государственного аппарата раскрывалась, в частности, в комедии Н. М. Львова «Свет не без добрых людей» (1857). Действие в ней связано с петербургскими учреждениями, В. В. Самойлов, П. А. Каратыгин и Зубров загримировались известными крупными чиновниками. После 24‑х представлений пьеса была запрещена за дискредитацию важных должностных лиц.

Характерны для второго периода пьесы А. А. Потехина (11 пьес, 214 представлений). Среди них: «Чужое добро в прок нейдет» (1865), где роль Михаилы, из-за денег покушавшегося на отцеубийство, написана для Мартынова (позже с еще большим драматизмом ее играл Васильев); побывавшие под запретом «Мишура» (1862) и «Шуба овечья, да душа человечья» (1865); «Виноватая» (1867), в которой представлена жертва семейного деспотизма; «В мутной воде» (1871) и «Выгодное предприятие» (1877). В «Отрезанном ломте» (1865) честный юноша порывает с крепостником-отцом. Билеты на этот спектакль брались с боя, но после 14‑ти представлений он запрещен.

Заметное место в репертуаре заняли произведения актера И. Е. Чернышева. По поводу «Жениха из долгового отделения» (1858) и «Не в деньгах счастье» (1859) Вольф записывал: «Мартынов превзошел сам себя, играя в обоих главные роли <…> Весь Петербург устремился в Александринку и выносил оттуда глубокое впечатление от глубоко потрясающей игры гениального артиста». И. С. Тургенев приглашал Л. Н. Толстого специально приехать из Москвы в Петербург смотреть Мартынова — Боярышникова. Герой «Отца {148} семейства» (1860) помещик Трубин-Разладин — деспот, самодур; и в этой роли игра Мартынова признавалась «бесспорно гениальной» [[17](#_23_17)]. Часто показывалась «Испорченная жизнь» (1861, 41 раз), главная роль в которой писалась для Ф. А. Снетковой.

Нравились публике произведения Н. А. Потехина (8 пьес, 162 представления) — о социальных пороках, с сочувствием униженным и с долей шовинизма, притом мелодраматичные: «Быль молодцу не укор» (1861), «Доля-горе» (1863), «Мертвая петля» (1875). «Смотрится легко и с удовольствием», — писал, например, театрал о «Мертвой петле» [[28](#_23_28)], в которой осуждаются высший свет, финансисты и коммерсанты, продажная адвокатура.

По числу сыгранных пьес этих трех авторов превзошел В. А. Дьяченко, непременно касавшийся тем, поднимавшихся в публицистике (24 пьесы, 259 представлений). В ряде пьес героини — женщины, и страдающие, беспомощные, и «новые», волевые и самостоятельные: «Не первый и не последний» (1862), «Светские ширмы» (1866), «Современная барышня» (1868). Во всех обязательно выступают честные разночинцы с обличительными тирадами, вызывавшими рукоплескания, присутствуют характерные персонажи, нередко — подражания Островскому. Драматург приноравливал пьесы к талантам актеров. «Гувернер» (1864), например, исключительным успехом обязан Самойлову, игравшему заглавную роль француза-гувернера.

Сочувственно принимались публикой и другие произведения «на злобу дня», в том числе те, которые либеральная критика относила к реакционным: «Гражданский брак» Н. И. Чернявского (1866, 29 раз), «Расточитель» Н. С. Лескова (1867, 20 раз).

В 1870‑х гг. началось соперничество с Островским за место в репертуаре плодовитого В. А. Крылова (в 1871 – 1881 – 29 пьес, 644 представления). Подавляющее большинство его сочинений — это развлекательные комедии, шутки, фарсы, в основном переделки немецких и французских (более трети из них — одно- и двухактные).

Крылов тоже затрагивал социальные проблемы. Пьеса «Земцы» сначала не была пропущена цензурой, потом поставлена под названием «Змей Горыныч» (1876). Ее герой — купец, председатель уездной земской управы, ни одно мероприятие в его ведомстве не обходится без воровства, члены управы присваивают земские деньги, а мужиков разоряют за копеечные недоимки, силой сгоняют на сходы {149} подписывать благодарственный адрес. В комедии «К мировому» (1870) обыгрывается тема пореформенного бессословного суда и отцовского деспотизма. Но в большинстве пьес Крылова высмеиваются частные человеческие недостатки: вздорность тестя и тещи («На хлебах из милости», 1871), лицемерие ради заполучения наследства («По духовному завещанию», 1871) и т. д. Такие постановки имели много почитателей. «Во французском вкусе, чрезвычайно веселая», — характеризовал Вольф «В осадном положении». Лесков утверждал, что пьесы Крылова «смотрятся с тем же удовольствием, с каким, например, публика смотрела на более удачные пьесы Дьяченка», а может быть и большим, потому что в них проявляются наблюдательность и юмор, выводится «живой человек», а не «куклы с ярлыками» [[26](#_23_26)]. Успеху их много способствовала Савина в главных ролях.

Кроме бытовой отечественной комедии в репертуар второго периода вошла французская и венская оперетта. В театроведении долго преувеличивалось ее место на этой сцене и отрицательное ее значение — под влиянием демократической и либеральной критики тех лет, отстаивавшей просветительскую роль театра и потому этот жанр отвергавшей. Несколько оперетт по числу повторений действительно приближаются к самым популярным произведениям Островского и Шекспира и даже превосходят их: «Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе (1864, 114 раз), «Орфей в аду» (1865, 81 раз), «Прекрасная Елена» (1866, 132 раза), «Званый вечер с итальянцами» (1868, 85 раз) и «Птички певчие» (1869, 95 раз) Ж. Оффенбаха, «Все мы жаждем любви» (1869), музыка сборная. Пик успеха оперетт — 1869/70 г., когда они составили около четверти всех представлений (60 вечеров из 256 их общего количества). Кроме названных поставлено еще 13 оперетт, в основном, Оффенбаха, Ш. Лекока, Эрве (Ф. Ронже), Зуппе, но отнюдь не все они удерживались. В числе приобретших популярность — произведения Лекока «Чайный цветок» (1870, 26 раз) и «Дочь рынка», в переводе В. С. Курочкина (1874, 30 раз).

Привлекала веселая, легко запоминаемая музыка, занимательная, озорная фабула, требовавшая соответствующего стиля игры. Переводчики текста (В. А. Крылов, Н. И. Куликов, В. С. Курочкин, Н. Е. Вильде) вставляли намеки на злободневные отечественные темы. В первых оперетных спектаклях примой была бывшая балетная {150} артистка М. П. Лелева, восхищавшая танцами. В «Прекрасной Елене» ее затмила В. А. Лядова, тоже актриса с балетной подготовкой, выдвинулся Монахов (Ахилл), ставший любимцем публики. В «Птичках певчих» дебютировал Арди (Пиккило), часто играл в опереттах Сазонов. В 1876 – 1878 гг. оперетты стали сходить с этой сцены.

Верноподданнические квазиисторические пьесы выбывали из репертуара (Крымская война и поражение в ней поубавили национализма). Вместе с тем в эпоху реформ возрастал интерес к подлинной истории — к народному быту и взаимоотношениям власти и народа.

Шли исторические хроники Островского. Представлена «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1867, 65 раз). Как большое достижение воспринималась сама постановка, которую консультировали крупные историки, — роскошная, исторически правдоподобная (худ. М. А. Шишков, В. Г. Шварц). Выдвинулся Аверкиев с историко-бытовыми пьесами: «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве» (1868), «Каширская старина» (1872) и др. Его повесть «Хмелевая ночь» и народные песни и предания использованы в драме Л. Н. Антропова «Ванька-ключник» (1878). Сохранялись пьесы первой половины XIX в. с героями из низших социальных слоев, с фольклорными песнями и плясками: «Иголкин», «Ермак Тимофеевич» и «Костромские леса» Полевого, «Русская боярыня XVII столетия» Ободовского, «Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина.

Водевили в 1860 – 1870‑х гг. давались только в дополнение к большой пьесе, и общее число их значительно уменьшилось: в сезоны 1855/56 – 1880/81 гг. — 464 водевиля, драм и комедий — 637. Повторены многие десятки раз: «Вицмундир», «Дочь русского актера», «Лев Гурыч Синичкин», «Цирюльник на Песках», другие водевили Каратыгина и П. И. Григорьева, «Аз и Ферт» Федорова. Близки к бытовой комедии некоторые новые водевили 1850‑х гг.: «Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба (1850), «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского (1856). Из новых авторов наиболее репертуарные — К. А. Тарновский и Ф. М. Руднев, писавшие отдельно и совместно, преимущественно на заимствованные сюжеты. Особенно популярны были «Взаимное обучение» (1851), «Две капли воды» (1854), «Живчик» (1853)., «Милые бранятся, только тешатся» (1857).

Переводные мелодрамы в 1850 – 1860‑х гг. тоже значительно потеснены. Однако в 1870‑е гг. интерес к ним снова возрос. Они стали привлекательной противоположностью тенденциозной, как тогда {151} говорили, драматургии. Из актеров в мелодрамах и романтических драмах теперь первенствовал В. В. Самойлов.

Часто шла старая драма «Тридцать лет, или Жизнь игрока», а также пьесы Анисе-Буржуа и его соавторов А.‑Ф. Деннери и Г. Лемуана, в которых переплетается жизнь герцогов и графинь и более или менее «простых» людей — мужественных, честных, глубоко чувствующих. Возобновлена «Серафина Лафайль», впервые представленная в 1845 г. Действующий в ней кардинал Ришелье вошел в ряд коронных ролей Самойлова, восхищала Ф. А. Снеткова — Серафина. Почти 10 лет сохранялась в репертуаре драма Э.‑Дж. Бульвер-Литтона «Ришелье» (1866), заглавную роль играл Самойлов же. «Все жесты, движения, интонация артиста, сливаясь в одно художественное целое, воскрешали перед зрителями великую историческую личность, — быть может и несколько фальшиво освещенную автором, но все-таки живую и интересную», — вспоминал П. О. Морозов [[39](#_23_39)]. «Чудными созданиями» Самойлова называл его Ришелье и Кина актер П. М. Свободин (наравне с Гамлетом, Францем Моором, Дмитрием Самозванцем, Кречинским). «В эти образы артист воплощался как могучий чародей, так сказать, как художник-оборотень, преображаясь и внешне и внутренно» [[39](#_23_39)].

Полный перечень спектаклей см. в «Репертуарной сводке» (ИРДТ, т. 3 – 5).

## Михайловский театр

Михайловская пл. Театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского.

Построен в 1831 – 1833 гг. (арх. А. П. Брюллов). Первоначально вмещал около 900 зрителей. В зале имелись 6 лож бенуара, 22 ложи бельэтажа, 24 ложи 1‑го яруса, 22 ложи 2‑го яруса, 207 кресел в партере и 108 мест за креслами, 120 мест в балконе-галерее [[2](#_24_02)]. Театр был уютным, «скорее домашним, чем публичным», с хорошей видимостью и слышимостью. Находившийся близ дворца брата Николая I Великого князя Михаила Павловича (ныне — Русский музей), он по специальному указанию 14 августа 1833 г. был наименован Михайловским [[12](#_24_12)]. В 1859 г. перестроен (арх. А. К. Кавос) с целью увеличить число мест и размеры сцены. Зал удлинен, достроен еще ярус, сцена увеличена и снабжена новыми техническими приспособлениями. «Очень изящный и даже роскошный с первого {152} взгляда», — белый с золочеными украшениями в стиле Людовика XIV, — зал стал менее удобным: из боковых лож плохо видно, а из верхних еще и плохо слышно [[5](#_24_05); [9](#_24_09)]. Но теперь стало 1151 место: внизу 12 лож, 302 кресла (16 рядов), 76 мест в амфитеатре (за креслами), по 24 ложи в бельэтаже и 2‑м ярусе, в 3‑м ярусе — 18 лож и 92 места на балконе, в 4‑м — 16 лож и 97 мест в галерее; каждая ложа — на 6 человек [[7](#_24_07)]. На верхние дешевые места вели особые лестницы.

Открыт театр 8 ноября 1833 г. После десятимесячного перерыва для перестройки вновь открылся 21 ноября 1859 г.

Для открытия был представлен балет и водевиль П. А. Каратыгина «Знакомые незнакомцы» в исполнении александринцев. Но затем здесь обосновалась французская казенная труппа, день — два в неделю играла немецкая.

Французские спектакли шли 3, иногда 4 раза в неделю. В эти дни Михайловский театр «сделался рандеву большого света». Современники неоднократно констатировали особенности его публики. Обозреватель текущей жизни 1839 г. и автор памятной книжки для театралов 1853 г. различали несколько разрядов посетителей. В первых трех рядах кресел и ложах бельэтажа — придворные и дипломатический корпус, для которых посещение этого театра было «некоторой обязанностью и даже службой»; в средних рядах кресел — «знатные особы, военные и гражданские, офицеры гвардии и вообще раззолоченная молодежь»; в ложах следующих двух ярусов — семьи «образованного среднего класса»: богатых коммерсантов, литераторов, педагогов; в последних рядах кресел и местах за ними — французской национальности служащие, ремесленники, содержательницы модных магазинов и т. п.; на балконе — разного рода служащие-французы победнее. Непременно посещали его дамы полусвета, часто бывали актеры [[1](#_24_01); [4](#_24_04)]. Самая шикарная публика съезжалась в субботу — день премьер. Тогда же большей частью приезжала царская семья. Основные ценители актерского искусства ездили по вторникам и четвергам — в абонементные дни [[10](#_24_10)].

Иной была публика на немецких спектаклях, которые высший свет посещал только в дни гастролей знаменитостей. «Обыкновенно же публика этого театра состоит из средних гражданских и военных чиновников, ученых, артистов, купцов и ремесленников, — констатировал театрал. — Зрители и зрительницы являются в театр не в {153} праздничных нарядах, а как бы на семейный вечер. В редкой ложе нет детей. В партере красуются молодые конторщики, артисты и т. п.» [[4](#_24_04)]. В большинстве своем это были немцы, которых в 1870‑х гг. насчитывалось в Петербурге более 80‑ти тысяч.

Ассигнуемые на Михайловский театр суммы позволяли ангажировать крупные таланты (оклады иноземных актеров в несколько раз превосходили оплату русских; до 1858 г. через десять лет службы назначалась пенсия в сумме оклада). Почти весь этот период французская труппа в Петербурге считалась второй после Комеди франсез, лучшей, чем в других театрах Парижа. «Едва ли на каком парижском театре есть труппа, равная нашей. Отдельные таланты есть, разумеется, и выше и лучше, но нигде, ни в одной труппе не собрано столько замечательных сюжетов во всех родах и амплуа», — утверждал театральный обозреватель в 1846 г. [[3](#_24_03)]. «Составом своим и талантами петербургская труппа может успешно состязаться с театрами того же рода в Париже», — заключал другой театрал в 1853 г. [[4](#_24_04)]. Европейское признание ведущих актеров этой труппы зафиксировано в статьях «Большого универсального словаря XIX века» П. Ларусса [[11](#_24_11)].

Здесь служила уже прославившаяся до того в Париже Л. Аллан (1837 – 1847), для которой были написаны многие пьесы Скриба (отсюда она вернулась в Комеди франсез на первые роли в драме и комедии). Муж ее в Париже играл в комической опере и Жимназ драматик, на петербургской сцене «сделался молодым любовником, каких мало», великолепно пел куплеты. Был ангажирован знаменитый Ж.‑Б.‑Ф. Брессан (1838 – 1845) — на роли молодых любовников в драме и комедии. Роли с переодеванием, типы французских гризеток, а также «первых любовниц» в драме и комедии играла Л. Мейер, она же Александр-Мейер (1841 – 1859), в которой находили много общего с Асенковой. Затем прибыли премьерша Комеди франсез Ж.‑С. Арну-Плесси (1845 – 1855), покинувшая Париж, как пишет Вольф, «вследствие сердечного горя». А. И. Герцен писал о ней после спектакля в октябре 1845 г.: «… да, это великая актриса, и что ей надавала для этого природа: она высока, величественна, голос ее проникает в глубину сердца»; Николай I в знак особого признания велел в 1851 г. поместить в императорской ложе ее статуэтку. Одновременно с ней принят на первые роли Г.‑Ф. Бертой (1845 – 1853, 1855 – 1860), место уехавшей Аллан заняла другая французская знаменитость Л. Вольнис (1845, 1847 – 1867).

{154} В сезон 1853/54 г. на Михайловской сцене гастролировала знаменитая Э. Рашель со своей труппой (немецкая в этот сезон была переведена в *Театр-цирк*). Даже стоячие места стоили дороже кресел Александринского, но театр все время наполнялся зрителями (на представлениях постоянной труппы он тогда пустовал).

Среди актеров французской труппы дальнейших лет — С. Напталь-Арно (1857 – 1873), игравшая до того в разных театрах Парижа в классических пьесах, современных драмах и мелодрамах; знаменитая М. Делапорт (1868 – 1875), для которой Дюма-сын написал ряд своих пьес, оставившая для Петербурга Комеди франсез; А.‑М. Паска (1871 – 1876), одна из парижских звезд, прославившаяся в амплуа светских дам и интриганок; Г. Вормс (1864 – 1875), актер Комеди франсез; Дьедонне (1864 – 1874), премьер парижского театра Жимназ драматик. Начало 1870‑х гг. было одним из самых блестящих периодов истории французской труппы. Затем отбор актеров в нее стал менее строг. Но и на рубеже 1870 – 1880‑х гг., как писал Н. В. Дризен, «ездили смотреть не только красивые туалеты, но и замечательный артистический ансамбль» [[10](#_24_10)].

Ограниченный круг посетителей вынуждал обновлять репертуар, как правило, еженедельно, в среднем пьеса шла 2 – 4 раза. Так, в 1839 – 1885 гг. ставилось по 40 – 60 новых пьес в сезоне, а число спектаклей — от 126 до 160. Преобладали в репертуаре водевили. В комедию-водевиль был переделан, в частности, острообличительный роман Ф. Сулье «Мемуары дьявола» (1842/43). Аллан «был особенно бесподобен в роли адвоката, принимаемого за демона» [[6](#_24_06)]. «Водевиль есть настоящее назначение Петербургской французской труппы, — писал современник. — Вообще водевиль есть жизнь французского театра, нигде нельзя видеть более искусства французских актеров, как в комических ролях» [[2](#_24_02)].

В репертуар 1830 – 1840‑х гг. кроме водевилей входили пьесы Мольера, Бомарше, Дюма-отца, Ж. Санд, В. Гюго, А. де Виньи, О.‑Э. Скриба. В сезон 1839/40 г. возобновлена «Женитьба Фигаро», но после первого представления запрещена, и запрет этот распространился на перевод (хотя он впервые сыгран русской труппой еще в 1829 г.). «Стакан воды» Скриба появился здесь в сезон 1840/41 г., а на русском языке разрешен только через 30 лет.

Нередко в репертуар включались пьесы, уже известные по Александринской сцене, некоторые шли в двух театрах одновременно. {155} Так, среди водевилей, в которых дебютировала Л. Мейер в 1841 г., был «Пятнадцатилетний король», поставленный в Александринском театре еще в 1838 г. Комедия П. Мариво «Обман в пользу любви», в которой Аллан в сезоне 1840/41 г. перешла от инженю к более серьезным ролям, сыграна русской труппой в 1826 г. Водевиль «Школьный учитель», как заметил Вольф, исполнялся «на русской сцене гораздо лучше с Мартыновым и Каратыгиным».

Рашель показывала классику — трагедии Корнеля, Расина, переведенную на французский в стихах «Марию Стюарт» Шиллера, специально для нее написанную историческую драму Скриба «Адриенна Лекуврер» (в Александринском поставлена в 1858 г.), «Венецианскую актрису» Гюго (в репертуаре русской сцены с 1835 г.). Императорская труппа в тот сезон поставила впервые мелодраму-комедию Дюмануара и Деннери «Дон Сезар де Базан», через несколько лет утвердившуюся в русском репертуаре (в переделке) под названием «Испанский дворянин».

С 1850‑х гг. вошли в моду пьесы Э. Ожье, О. Фейе, с 1860‑х — В. Сарду. Многие из них затем шли в Александринском и частных столичных театрах. В 1867/68 г. сыграна «Дама с камелиями» Дюма-сына, только через десять с лишним лет разрешенная для русской сцены под названием «Как поживешь, так и прослывешь».

Французская труппа привела на драматическую сцену оперетту. Первая постановка 1859 г. (в *Большом театре*) прошла без успеха. В 1866 г. в бенефис актрисы О. Девериа поставлена «Прекрасная Елена» Оффенбаха с бенефицианткой в заглавной роли, выдержавшая 32 представления подряд. Произведенный фурор побудил поставить ее и в Александринке. Вскоре серьезным соперником Михайловского в этом направлении стал *Театр Буфф*.

Немецкую труппу составляли, в основном, хорошие актеры. Несколько лет (1860 – 1866) в нее входил знаменитый актер и режиссер Ф. Гаазе (Хаазе). В репертуаре труппы — классические и современные трагедии, драмы, комедии. Оперная немецкая труппа выступала в *Большом* и *Александринском* театрах.

## **{****156}** Театр-цирк. Мариинский театр

Театральная пл., 1. Мариинский театр.

Каменный *Театр-цирк* напротив Большого театра построен по проекту (арх. А. К. Кавос), утвержденному 14 июня 1847 г. Открыт 20 января 1849 г. До того, с середины 1840‑х гг., здесь стоял деревянный цирк, где выступала одна из лучших в Европе цирковых конных трупп под руководством А. Гверра. Новое здание предназначалось для цирковых (казенной цирковой труппы) и театральных представлений — «отдельно и совокупно, как потребуется», имело и арену, и сцену. Зрительные места обрамляли арену, образуя неполный круг. Имелись: амфитеатр, 2 ряда удобных и красивых лож и галерея 3‑го яруса; в портале — еще 2 ряда больших лож на уровне 1‑го и 3‑го ярусов. Всего было 600 мест [[9](#_25_09)]. Автор справочника для театралов описывал удачное приспособление театра для обоих родов зрелищ — оркестр специальным механизмом выдвигался на арену при спектаклях на сцене и скрывался под ней во время представлений на арене [[2](#_25_02)]. Когда помещение использовалось как обычный театр, на арену настилался съемный пол, превращавший ее в партер. В 1854 г. цирковая антреприза ДИТ прекратилась, и накладной пол уже не снимался. В 1855 г. интерьер театра значительно перестроен в расчете на театральные представления. Снят барьер вокруг арены, сцена выдвинута вперед и сделана более покатой, устроены ложи бенуара на месте амфитеатра и галерея над ними [[8](#_25_08)].

В ночь на 26 января 1859 г. здание сгорело, остались лишь стены и перекрытия. На его месте по новому проекту того же архитектора в 1859 – 1860 гг. построен театр, предназначенный для опер. Увеличена ширина сцены (сравнялась со сценой Большого театра в Москве) и авансцены (стала шире, чем в миланском Ла Скала), удлинен зрительный зал, надстроен еще один ярус, для царской ложи и ложи министра Двора устроены отдельные лестницы, вестибюли, фойе [[8](#_25_08) – [10](#_25_10)]. Современники отмечали соответствие «всем правилам оптики и акустики», наилучшие условия резонанса — стены были обиты очень тонкими досками, потолок отражал звук «без утраты» [[5](#_25_05)]. Театр назван *Марианским*, в честь жены Александра II. В дальнейшем производились реконструкции театра в 1885 и 1894 гг., но, по имеющимся сведениям, сцены и зрительских мест они не касались. Общее число мест, по данным БИТ 1890‑х гг., — 1625.

{157} Из цирковых представлений первого сезона чрезвычайный успех выпал на долю эффектного зрелища «Блокада Ахты» (январь 1850), «мимо-драматической картины» или «военной драмы» с участием дрессированных животных. Постановщиком был П. Кюзан, консультировал участник событий 1848 г. у крепости Ахты на Кавказе П. К. Мердер [[6](#_25_06)]. Это был цельный, связный спектакль из трех картин — «одна разговорная, а две пантомимные, назначенные преимущественно для конных упражнений»; драма основана на исторических фактах, но романтизирована, в нее введена любовная интрига. Костюмы, световые и шумовые эффекты современники признавали великолепными, декорации «очень недурно» исполненными [[1](#_25_01)]. В сезоне 1850/51 г. показывались «Остров амазонок» и «Жако, или Бразильская обезьяна», потребовавшие огромных расходов, но не давшие больших сборов [[6](#_25_06)].

С осени 1850 г. *Театр-цирк*, помимо цирковых представлений, стал еще и площадкой для молодых, мало занятых актеров Александринской труппы «под особым режиссерством» А. А. Краюшкина. Среди них Ф. А. Бурдин, Е. И. Воронов, П. Г. Григорьев, П. И. Зубров, Е. М. Левкеева, С. А. Рамазанова, И. С. Сандунова и др. [[6](#_25_06); [7](#_25_07)]. В репертуаре: «Недоросль» Фонвизина (лучший спектакль труппы, по мнению Вольфа), «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина, «Козьма Рощин» Вахтурина, «Двумужница» и «Ссора, или Два соседа» Шаховского, «Хоть тресни, а женись» Ленского (вольный перевод Мольера), «Необыкновенное путешествие гостинодворского купца и благополучное возвращение» П. Г. Григорьева, «Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо!» Ленского, «Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини» Скриба и А. Дюпена и др. Фантастические и волшебные пьесы были «обязаны более всего своим успехом превосходным машинам и превращениям» театрального машиниста Ф. К. Вальца [[2](#_25_02)]. Здесь же прошла премьера «Утра молодого человека» Островского (12 февраля 1853). Ставились комические оперы XVIII в., одноактные водевили. ДИТ хотела привлечь публику «менее достаточную и еще менее взыскательную, чем александринская», но цены при этом были не меньшими, и публика предпочитала Александринский, где репертуар новее, актеры уже признанные [[6](#_25_06)].

С января 1854 до января 1859 г. сцену *Театра-цирка* занимали русская оперная и немецкая драматическая труппы. Театральный {158} обозреватель сообщал о немецких спектаклях: «Публика стала собираться в большем количестве, даже чересчур изысканная»: не только мелкие торговцы и ремесленники, но в ложах и креслах — «почтенные негоцианты», ученые, артисты [[3](#_25_03)].

*Мариинский театр* открылся 2 октября 1860 г. представленной в 130‑й раз оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя». Но кроме русских опер трижды в неделю шли русские драматические спектакли. Распоряжением министра Двора 11 июля 1862 г. той и другой труппам отводились определенные дни недели. Позже русская драма занимала два дня в неделю. Выступала здесь и немецкая труппа.

Уловить какую-либо систему в формировании русского драматического репертуара на Мариинской сцене трудно, хотя распоряжение 1862 г. предполагало представление «избранных» пьес. Здесь шла и русская и мировая классика, и современные произведения. Осуществлялись и премьеры, в частности «Грех да беда на кого не живет» Островского (23 января 1863). Предоставлялась сцена зарубежным гастролерам: в ноябре-декабре 1860 г. гастролировала А. Ристори, в январе 1877 и марте 1878 г. — Э. Росси, феврале-апреле 1882 г. — Т. Сальвини.

В 1886 г., после закрытия *Большого театра*, в *Мариинский* перенесены все вообще музыкальные представления. Высокие достоинства тогдашних русских оперы и балета общепризнаны. По сборам театр превосходил *Александринский*. Драматические спектакли в 1880 – 1910‑х гг. появлялись лишь как исключение — юбилейные и благотворительные (впрочем, и юбилейные были обычно благотворительными). В их числе: спектакль в честь 50‑летия сценической деятельности В. В. Самойлова (1884), почти ежегодные спектакли или маскарады в пользу Русского театрального общества, первое представление пьесы Салтыкова-Щедрина «Тени» (26 апреля 1914), устроенное Литературным фондом, с участием выдающихся мастеров Александринского театра, и др.

## Каменноостровский летний театр

Наб. Крестовки, 10. Каменноостровский телевизионный театр.

Построен в 1827 г. (арх. С. Л. Шустов) за 40 дней. Деревянное здание, которому были приданы черты каменного строения, встало на возвышении в живописной части парка. Оно было изящным и {159} строгим; коринфский портик из восьми белых колонн увенчивался треугольным фронтоном, украшенным гигантской лирой. По проекту стена сзади с помощью специального механизма раскрывалась, и спектакль мог идти на фоне естественной парковой декорации. Зрительный зал, имевший партер, 3 яруса лож, балкон и галерею, вмещал около 800 зрителей. Архитектор идеально рассчитал пропорции, так что со всех мест было одинаково хорошо видно и слышно. Через 14 лет дерево обветшало, состояние театра было признано угрожающим. В 1843 – 1844 гг. (с июня по июнь) здание было разобрано и вновь восстановлено (арх. А. К. Кавос) по первоначальному проекту. Театром оно служило до 1882 г. [[5](#_26_05)]. До 1930 г. здесь находился склад декораций. В 1932 и 1967 – 1968 гг. театр реконструировался.

Каменный остров был излюбленным местом отдыха петербуржцев всех рангов и состояний. Вплоть до середины 1870‑х гг. на лето постоянно выезжал в Каменноостровский дворец императорский Двор. На невских островах располагались летние резиденции высшей знати. Театру предназначалось служить летним развлечением великосветского общества, его посещало царское семейство, придворные, высшее офицерство. Николай I, по воспоминаниям театралов, «выражал одобрение или делал порицания играющим актерам вслух» [[7](#_26_07)]. Немалую часть публики составляли поклонники молодых актрис и привозимых сюда старших воспитанниц Театрального училища. В 1860 – 1870‑е гг. неподалеку, в Старой деревне, стали селиться на дачах семьи средних чиновников. 3 ряда скамей галерки — 300 мест — заполнялись молодежью, студентами, разночинной интеллигенцией [[6](#_26_06)].

Открылся театр утром 1 июля 1827 г. Сезон обычно длился с первых чисел мая до 10 августа, иногда позже, а в некоторые годы, по данным афиш, только один месяц — июль. Спектакли шли 3 – 4 раза в неделю. Выступали здесь все казенные труппы: русские драматическая и оперная, балетная, французские и немецкие драматические и оперные. В казенных экипажах привозили актеров, а также воспитанников училища — они бывали заняты в небольших ролях и массовках или просто наблюдали игру опытных актеров [[7](#_26_07)]. Здесь появлялись прославленные премьеры, а также и дебютанты, иногда — московские гастролеры.

С первого сезона на этой сцене царили водевиль, легкая комедия, комическая опера. Ставились также одноактные балеты, отрывки из {160} серьезных опер. Завершался спектакль обычно смешанным или танцевальным дивертисментом. В 1850‑е гг. светская публика посещала главным образом французские спектакли [[1](#_26_01); [4](#_26_04)]. В конце 1860 – начале 1870‑х гг. новую популярность театру принесла оперетта, перенесенная сюда с Александринской сцены. «На этих спектаклях театр ломился от публики» [[7](#_26_07)]. Восхищение неизменно вызывали «Прекрасная Елена», «Птички певчие», «Все мы жаждем любви». Кумирами публики были молодые александринцы — В. А. Лядова, З. Д. Кронеберг, Н. Ф. Сазонов, И. Ф. Горбунов, И. И. Монахов. Иногда ставились и такие спектакли, как «Димитрий Донской» Озерова, комедии Гоголя, некоторые пьесы Островского (в частности, «Бедность не порок» в 1860 г., «Доходное место» в 1875 г.). «Женитьба» Гоголя шла с гастролерами: П. М. Садовским — Подколесиным, В. И. Живокини — Кочкаревым. Репертуар немецкой и французской драматических трупп разнообразен: от водевиля и Сарду до Шиллера и Расина. Со второй половины 1870‑х гг. популярность театра падала, но спектакли в нем продолжались [[3](#_26_03)], в разные годы с разной степенью регулярности.

## Частные антрепризы[[33]](#footnote-34)

Первый частный театр этого периода — *Детский театр кукол*, открытый в 1841 г. на углу Большой Морской и Кирпичного переулка, где до того была косморама (картины, обозреваемые через стекло, увеличивающее изображение до натуральной величины). Поселившийся в Петербурге француз выписал из Парижа кукол, машины, декорации и создал, как писал автор описания столицы, «прекрасный театр марионеток» [[1](#_27_01)]. Разыгрывались водевили и маленькие волшебные драмы на французском языке (цель — не только развлечение, но и помощь в усвоении языка). По афишам известна его деятельность до 1847 г.

С декабря 1866 до 1876 г. существовал *Театр В. К. Берга* — в деревянном здании на Екатерининском канале рядом с казармами Гвардейского экипажа на Екатерингофском пр. (пр. Римского-Корсакова, 22). Здание было выстроено в 1852 г., сначала использовалось под {161} выставки и цирковые представления, перестроено Бергом почти заново, уничтожено в 1877 г. [[8](#_27_08); [15](#_27_15)]. По данным афиш, в нем были партер с ложами, креслами и стульями, бельэтаж, балкон и галерея. Действовал он и зимой, и летом. Сначала этот театр ненадолго арендовал француз Раппо (живые картины, гимнасты, пианист-пародист). После Берг строил его репертуар в основном по типу парижских кафешантанов. Исполнялись фрагменты из французских оперетт, шансонетки, сцены из русских водевилей и комедий, пантомимы, гимнастические упражнения и т. п. Более всего привлекал веселящийся Петербург непривычно вольный стиль выступлений французских эстрадных певиц, с непременным канканом. Публики чрезвычайно много, сообщал «Голос» в 1872 г., в первых рядах кресел «многие присяжные посетители всевозможных увеселительных заведений, принадлежащие к всевозможным слоям общества, начиная от высшего и кончая темными личностями», в ложах — представительницы полусвета [[3](#_27_03)].

В 1870 – 1878 гг. действовал *Театр Буфф* напротив Александринского театра у Толмазова пер. (пер. Крылова), который тогда доходил до Фонтанки. Там на участке Новосильцевых в 1857 г. был выстроен цирк, который при надобности мог быть обращен в театр (арх. В. П. Львов). В январе 1859 г. он сгорел, но к сентябрю того же года восстановлен по прежнему плану. Круглое деревянное здание, с потолком, укрепленным на металлических колоннах, и дощатой крышей, было удачно в акустическом отношении, даже в отдаленных местах слышалось каждое слово [[8](#_27_08); [15](#_27_15)]. Осенью 1859 г. его арендовала на недолгое время ДИТ, затем до 1867 г. опять выступали цирковые труппы, около трех лет оно пустовало.

Летом 1870 г. этот театр снял А. В. Фигнер, племянник знаменитого партизана Отечественной войны 1812 г. [[12](#_27_12)], для французских опереток, наподобие парижского Варьете. Сюда на зимний сезон перешла труппа летнего *Заведения искусственных минеральных вод* во главе с актером и режиссером И. Ру. В репертуаре — одноактные оперетты и фрагменты больших, часто с измененными названиями. С начала 1871 г. антрепренером стал содержатель летнего *Русского семейного сада (Демидов сад)* В. Н. Егарев. В 1873 г. театр занял известный театральный деятель, актер и драматург А. Ф. Федотов. За большие отчисления от сборов в пользу ДИТ он получил разрешение ставить оперетты полностью и под их подлинными названиями. {162} Театр стал называться *Опера Буфф*. У него сформировалась своя, особая публика, он стал самым модным в среде аристократии, высшего чиновничества, верхов буржуазии [[8](#_27_08); [16](#_27_16)].

Главное притяжение для этой публики — ангажируемые звезды парижской эстрады и оперетты. Летом 1871 г. в представлениях участвовала Луиза Филиппо, в декабре 1871 — январе 1872 г. гастролировала знаменитая Г. Шнейдер. В 1875 г. в первый раз появилась актриса Буфф паризьен А. Жюдик, в расчете на которую написан ряд французских оперетт, исполнительница шансонеток и канкана. В некрасовских «Современниках» ее поклонники поют в ее честь: «Жизнь наша — пуф, / Пустей ореха, / Заехать в Буфф — / Одна утеха. / Восторга крик, / Порыв блаженства. / Мадам Жюдик — / Верх совершенства!» А. С. Суворин, обозревая сезон, писал: «Предприятие свое г. Федотов расширяет с каждым годом, заманивая публику разного рода большими или меньшими знаменитостями, открыв абонементы <…> Публика пересмотрела все оперетты, имевшие успех в Париже, и приветствовала несколько крупных знаменитостей канканного пения» [[6](#_27_06)]. Сезон 1876/77 г. был самым успешным, а потом оказалось, что больше удивлять некем. В конце апреля 1878 г. предприятие «безвременно сошло в могилу» [[7](#_27_07)]. Вскоре снесено здание, на этом месте разбит сквер, а в 1882 г. территория присоединена к владениям Аничкова дворца.

Интеллигенция, тяготевшая к русской драме, искала свои пути в создании новых сцен, дополняющих деятельность императорской труппы. Стеснение, налагаемое монополией придворного ведомства на развитие в столице русского драматического театра, ощущалось особенно тягостным с рубежа 1850 – 1860‑х гг., в пору разительных перемен в состоянии российского общества, в социальных настроениях. Выход был найден в соединении театральных антреприз с общественными клубами. При клубах разрешалось иметь театральный зал и организовывать спектакли силами любителей (бесплатные и платные) для членов клуба, их семей и гостей по рекомендации одного из членов. Практически на платный мог прийти любой желающий. В афишах объявлялись «Семейный вечер», «Художественный вечер» и т. д. «Сословных разграничений придерживались не очень строго. В любом из этих клубов, в особенности в дни спектаклей, можно было встретить одну и ту же публику» [[17](#_27_17)].

Клубное театральное дело заняло заметное место в общественной жизни столицы с конца 1860‑х гг., еще большее — во второй {163} половине 1870‑х. Труппы, комплектовавшиеся сначала только из любителей, затем включали еще провинциальных актеров, а также актеров императорской труппы. Вследствие запрещения последним выступать на частных сценах (кроме благотворительных спектаклей), их обозначали на афишах псевдонимами или звездочками («известный актер \*\*\*»), которые не оставались тайной для зрителей. Благодаря клубам, столица познакомилась с рядом провинциальных знаменитостей, московскими корифеями. Клубные сцены стали школой для будущих видных актеров императорских и частных театров.

В петербургских клубах играли: В. Н. Андреев-Бурлак, К. А. Варламов, А. Я. Глама-Мещерская, М. М. Глебова, Ф. П. Горев, А. М. Горин-Горяинов, И. Н. Греков, В. Н. Давыдов, И. П. Киселевский, сестры О. Ф. и Ф. Ф. Козловские, М. М. Петипа, М. И. Писарев, М. Г. Савина, Н. Ф. Сазонов, П. А. Стрепетова, А. И. Южин и др. Клубные спектакли, как серьезное художественное явление, не обходила своим вниманием критика.

Самый популярный — *Клуб художников* (официальное название: *Собрания художников*). Современница писала: «Учреждение это было одним из самых излюбленных уголков художественного и интеллигентного Петербурга» [[11](#_27_11)]. Здесь читались лекции, ставились живые картины, актеры праздновали свои юбилеи, а в 1867 г. начались «Драматические вечера». В это время клуб помещался в Троицком пер. (впоследствии — *Зал А. И. Павловой*), до 1877 г., когда был прикрыт на полгода за студенческие беспорядки на одном из вечеров; в последние годы — в *Кононовском зале*[[34]](#footnote-35), закрылся в 1882 г. В 1867 г. два спектакля поставил П. В. Васильев, с 1868 г. спектакли шли регулярно раз в неделю. Играли: Горин-Горяинов, известные провинциальные актеры А. Н. Мельникова-Самойлова, П. А. Никитин, А. И. Пальм и др., до поступления на казенную сцену — Варламов, Писарев, Савина, Стрепетова, после ухода из Александринского — В. В. Самойлов. Некоторые спектакли признавались лучшими, чем в {164} Александринском театре, как, например, «Лес» с Писаревым и Андреевым-Бурлаком [[10](#_27_10)].

Другой видный клуб — *Русское купеческое общество для взаимного вспомоществования*, обычно называвшийся *Приказчичьим* (в отличие от Русского купеческого собрания). Помещался он сначала в *Кононовском зале*, потом — в доме князя Голицына на Владимирском пр., 12 (ныне — Открытый театр). Театральные представления здесь начались тоже в 1867 г. по инициативе К. П. Шкарина, ранее, в бытность студентом, устраивавшего спектакли в Технологическом институте. В труппе: В. А. Лядова и И. И. Монахов, поступившие затем, как и сам Шкарин, в Александринский театр, К. А. Варламов, В. Н. Андреев-Бурлак, А. З. Бураковский (за участие в спектаклях исключен из Коммерческого училища), А. Я. Глама-Мещерская, А. К. Любский. А. И. Южин с 1879 г. в этом и других клубах играл главные роли любовников и героев, и в сезон 1880/81 г., по его воспоминаниям, был признан первым клубным актером.

Прекрасным залом с хорошо оборудованной сценой владело *Благородное собрание* (Невский, 15 и др. адреса). Платные спектакли шли с того же 1867 г. В труппе — в основном актеры *Александринского театра*, в репертуаре и не игранные еще в столице пьесы (например, «Блуждающие огни» с Савиной).

Позднее, чем в названных клубах, появились платные представления разных сборных трупп на сцене *Немецкого клуба* в Глухом (Максимилиановском) пер. (по нескольку раз в неделю) и *С.‑Петербургском танцевальном (Немецком) собрании* у Синего моста. Устраивало спектакли благотворительное *Общество доставления дешевых квартир* и других пособий нуждающимся жителям Петербурга. Сначала на разных сценах (например, в январе 1865 г. — любительский с участием П. В. Васильева), в 1870‑х — в небольшом театре во 2‑й роте Измайловского полка (2‑я Красноармейская ул.). Осенью 1879 г. состоялись первые выступления *Петербургского общества любителей сценического искусства*. «Многочисленная публика довольна», — отметил в рецензии Аверкиев [[9](#_27_09)]. При обществе была открыта драматическая школа под руководством театрального критика Д. Д. Коровякова.

Первые летние сцены появились в восточной части Новой деревни, у Черной речки. Эта местность между Строгановским мостом через Большую Невку (на месте нынешнего Ушаковского моста) и Выборгской {165} стороной изобиловала дачами, лучшая из которых — Строгановых, с прекрасным садом. В 1834 г. здесь появилось лечебное *Заведение искусственных минеральных вод*. С начала 1850‑х гг. им стал управлять И. И. Излер, превративший его в летнее увеселительное заведение, приобретшее в кругу его посетителей другое имя — *Минерашки*. Критик М. Я. Раппапорт писал об Излере: «Это настоящий волшебник, умеющий привлекать публику толпами: на Минеральных водах всегда весело» [[2](#_27_02)]. Сначала здесь показывались пантомимы, в 1860‑х гг. утвердились шансонетка и канкан, в 1867 г. был приглашен из Франции И. Ру, который ставил интермедии с пением и танцами и фрагменты оперетт силами французских исполнителей. В 1873 г. в саду *Минерашек* построен красивый театр в мавританском стиле *Альгамбра*. Антрепренерами стали другие лица, в их числе В. Н. Егарев. В 1876 г. пожар уничтожил все, кроме *Альгамбры*. В 1880 г. новые арендаторы Д. А. Поляков и Г. А. Александров построили на этом месте театр Аркадия, прославившийся в следующий период. Там же, в Новой деревне (наб. Большой Невки, 8), А. Ф. Картавов устроил сад и театр Ливадия, где в конце 1870 – начале 1880‑х гг., наряду с эстрадно-музыкальными номерами, исполнялись сцены из русских комедий и водевилей (главный режиссер А. А. Яблочкин).

В 1860‑х гг. Егарев арендовал часть территории Демидова дома призрения трудящихся, с садом и прудом, в конце Офицерской ул., и учредил увеселительное предприятие под именем *Русский семейный сад*. Сначала здесь были только духовой оркестр и эстрадный дивертисмент: фокусы, гимнастические номера, рассказы, сцены из пьес. В 1870‑х гг. первенствовали французские исполнительницы шансонеток и канкана, в частности Л. Филиппо. Заведение чаще стали называть *Демидов сад*, а в быту — *Демидрон*. «Самый модный, самый блистательный увеселительный вертоград в столице», — характеризовал его В. О. Михневич в описании Петербурга [[4](#_27_04)].

В конце 1860‑х гг. возникло театрально-увеселительное заведение на Крестовском острове, по своему характеру походившее на *Русский семейный сад* Егарева его начальных лет. В репертуаре шансонетки, куплеты, романсы, танцы, но также и водевили и оперетты, разыгрываемые русскими актерами.

В 1870 г. купцу В. М. Малафееву, в чрезвычайное нарушение казенной монополии, удалось создать *Народный русский театр* на Царицыном {166} лугу, действовавший в мае — августе. Судя по ценам, он был рассчитан не только на «простонародье»: ложа бенуара (5 мест) — 5 р., 1‑го яруса — 3 р., кресла первых двух рядов — 2 р. и 1 р. 50 к., остальные — 1 р., стулья по 75 к., но были места и по 15 к. В репертуаре драмы и комедии Полевого, Н. И. Ильина, Островского: «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь», «Иголкин», «Великодушие, или Рекрутский набор», «Бедность не порок», а также водевиль «Ямщики» и т. п.

Во второй половине 1860‑х гг. устроен театр в *Лесном*, где играли молодые драматические актеры, в том числе начинавший карьеру О. А. Правдин, гастролировал И. В. Самарин (подробнее — см. раздел: [1882 – 1917 годы](#_Toc247877743)). Летом успешно функционировали частные антрепризы в пригородах. Существовал летний театр в Павловске, который в 1875 г. содержал А. Ф. Федотов (играли М. Т. Иванов-Козельский, Н. Х. Рыбаков, В. В. Самойлов, Н. Ф. Сазонов, Г. Н. Федотова и др.). К лету 1876 г. там построен новый деревянный театр (арх. Н. Л. Бенуа), — трехъярусный, на 900 человек. Привлекали много зрителей частные летние театры в Озерках (открыт 1 июля 1877 г.), Ораниенбауме, Стрельне, Царском Селе, снимаемые разными антрепренерами и актерскими товариществами.

*Балаганы* на масленице и пасхальной неделе до 1872 г. выстраивались на площади у Адмиралтейства, затем — на Марсовом поле. Репертуар у каждого из содержателей балаганов обычно повторялся почти без изменений из года в год, и все-таки даже не хватало мест всем желающим. Показывались в балаганах итало-французские пантомимы-арлекинады, феерии с использованием достижений современной сценической техники и балетами. В 1860‑х гг. разрешены представления с русской тематикой и «разговорами». С этого времени ставились исторические пьесы, с воинскими сражениями, песнями и плясками, и комические сценки. В числе главных устроителей балаганов Леман, В. К. Берг, В. М. Малафеев [[18](#_27_18)]. В 1880 г. основан крупнейший балаган того времени «Развлечение и польза» А. П. Лейферта.

# **{****167}** 1882 – 1917 годы

## Введение

Государственные (императорские) театры — *Александринский* драматический, *Мариинский* оперы и балета и *Михайловский* как вторая площадка для русской драматической труппы, а не только французский театр — оставались первенствующими в театральной жизни столицы. Основания тому — наибольшая, по сравнению с частными, финансовая обеспеченность, позволявшая приглашать лучшие творческие силы и расходовать значительные суммы на оформление спектаклей, традиционное о них представление как о главных театрах, наконец, сами прекрасные здания в центре города. Продолжали действовать летние театры для привилегированной публики, включая Двор, в которых устраивались представления силами императорских трупп, — *Каменноостровский* и *Красносельский*.

Первые частные театры, после отмены государственной монополии 24 марта 1882 г., по своему характеру мало отличались от клубных антреприз 1860 – 1870‑х гг. Но в 1890‑х гг. сложились уже крупные предприятия. В 1900 – 1910‑е гг. возникали все новые и новые, вызвавшие немалый, и даже больший, чем императорские, интерес публики.

Строились и новые театральные здания, теперь частные и общественные. По-прежнему почти все театральные помещения, в том числе и императорские театры, являлись прибежищем не одной, а {168} разных трупп, хотя бы ненадолго появлявшихся, — драматических и музыкальных, петербургских и гастролировавших.

Первая частная антреприза нового периода — *Русский театр* Д. Д. Коровякова в *Кононовском зале* на Мойке. Наиболее длительная из ранних — антреприза И. П. Зазулина, который, после сезона 1885/86 г. в театре на Офицерской ул., обосновался в *Панаевском театре* на Адмиралтейской наб. Самое крупное и долговременное частное предприятие — *Театр Литературно-художественного общества* (1895 – 1917), по имени его основного руководителя и, в сущности, владельца вошедший в историю под названием *Суворинского*. Яркое явление — *Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской*, в котором соединились творчество замечательной актрисы и искания режиссера-новатора В. Э. Мейерхольда. Стремились внести новизну в театральное искусство, прежде всего в репертуар, *Новый театр* Л. Б. Яворской, *Новый драматический театр* под художественным руководством Л. Н. Андреева и еще некоторые, более кратковременные. В поисках путей обновления театральные деятели обращались и к давнему прошлому — возник *Старинный театр*.

С 1887 г. стали создаваться так называемые народные театры, с удешевленной платой за вход, рассчитанные на зрителей из рабочих и близких к ним социальных слоев (репертуар их с 1888 г. проходил дополнительную цензуру). Выдающаяся антреприза этого рода — при *Народном доме* Попечительства о народной трезвости.

Некоторые антрепризы специализировались исключительно на фарсах, в составе их трупп были замечательные комики. Фарсовые театры составляли значительную часть столичного театрального быта. В годы общественного подъема они обращались и к политической сатире.

В конце 1900‑х гг. возникли театры малых форм, или, как их называли, театры миниатюр (соединяли в своем репертуаре все театральные жанры и концертные номера). Самый долговременный — *Кривое зеркало* (продолжал существовать и в советское время)[[35]](#footnote-36). Число таких театров чрезвычайно увеличилось в 1914 – 1917 гг. {169} (свыше 30‑ти). Подавляющее большинство их создавалось исключительно с коммерческой целью[[36]](#footnote-37).

В Великий пост и летом, реже в осенне-зимний сезон приезжали на гастроли московские театры, иностранные труппы и иноязычные, работавшие в России. Столица знакомилась с итальянскими, французскими, немецкими, даже японскими драматическими актерами, украинскими, польскими, еврейскими труппами. С 1901 г. в театральную жизнь Петербурга вошли весенние гастроли МХТ, вызывавшие ажиотаж публики (играл в *Панаевском, Малом* и *Михайловском* театрах).

Существовали частные оперные антрепризы. Кроме русской оперы функционировала частная итальянская оперная труппа (выступала в разных помещениях). Наезжали из других стран оперные, а также балетные труппы, в том числе такие экзотические, как сиамский балет в 1900 г., труппа оперетты из США.

Весьма заметное место в театральной жизни города заняла оперетта, вытеснявшая драматические труппы с популярных сценических площадок. После гастролей в 1897 г. одного из лучших венских театров этого рода основной репертуар оперетных антреприз составила венская оперетта, перенимались также оперетты с парижской и берлинской сцен. Отечественные произведения этого рода немногочисленны, умножились они во время войны, когда венские и берлинские бойкотировались. Особенно прочно оперетта утвердилась во второй половине 1900 – 1910‑х гг., существовало по нескольку таких антреприз одновременно. Вместе с тем этот род театра все более {170} отрывался от других, тесно соединялся с кафешантаном, с непременным богатым рестораном. В основе спектакля — нарядные полуобнаженные женщины, модные танцы, непристойные с позиций тогдашней морали, набор постановочных трюков. «В отношениях к оперетке и в сношениях с опереткою чувствуется какая-то внутренняя неловкость: не то театр, не то зрелище, не то искусство, не то декольте», — писал ТиИ в передовой статье 4 ноября 1901 г. В 1910‑х гг. крупные оперетные антрепризы стали привлекать режиссеров с известными именами (К. А. Марджанов, Н. Н. Евреинов, Ю. Д. Беляев), что вызвало замечание критика «Аполлона» В. А. Чудовского в 1913 г.: «… дух оперетки теперь гораздо цельнее, чем дух большой драмы».

Появились новые театральные районы, в том числе весьма удаленные от прежде образовавшихся. Театры имелись на всех окраинах города.

Кроме театров, которым посвящены отдельные очерки, был еще ряд театральных зданий, где действовали разнохарактерные антрепризы. О них рассказывается в очерке о разных сценах центра и окраин. Это сцены общественных клубов (ранее созданных и новых), театры в рабочих районах, сцены, целиком или почти целиком отданные музыкальному театру и иностранным гастролерам, наконец, летние.

По-прежнему крупные актерские силы собирали летние пригородные театры, возникшие в предшествовавший период. Кроме того, театральные представления давались теперь едва ли не во всех селениях, куда приезжали в массовом порядке дачники, труппами из профессионалов, любителей и смешанными (Коломяги, Лигово, Парголово, Поповка, Сестрорецк, Удельная и т. д.). Выделялись популярные Териоки (Зеленогорск): в автономной Финляндии не было театральной цензуры, и этим пользовались для постановки запрещенных в России пьес. Летом 1907 г. там работал *Свободный театр* В. Р. Гардина, летом 1912 г. — товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов под руководством В. Э. Мейерхольда.

Сведения театроведческой литературы и театральных мемуаров авторами книги проверялись и дополнялись по материалам многочисленных петербургских, а также московских газет и журналов и по афишам.

При выяснении истории частных театров периодическая печать того времени и афиши были главными источниками информации, {171} использовался, как и для предшествующего раздела, ежегодный «Русский календарь» (выходил до конца этой эпохи). Дополнение к собранию афиш, в особенности за 1913 – 1917 гг., полных комплектов которых не сохранилось, — газета «Обозрение театров» (с ноября 1906 г.). Не все частные антрепризы публиковали афиши и объявления. В таких случаях позволили уточнить время их существования и репертуар книги учета спектаклей для взимания авторского гонорара Общества драматических писателей и оперных композиторов (РГАЛИ, ф. 2097)[[37]](#footnote-38).

## **{****172}** Александринский театр[[38]](#footnote-39)

По-прежнему на Александринской сцене выступали главным образом актеры казенной (императорской) русской драматической труппы, которых так и называли в быту — александринцы. Однако параллельно эта труппа продолжала играть в *Михайловском* театре, как повторения спектаклей, так и премьеры, в отдельных случаях ее спектакли показывались и на *Мариинский* сцене. А здесь кроме нее играла петербургская немецкая труппа, появлялись зарубежные гастролеры.

Первые годы после отмены театральной монополии не внесли изменений в положение труппы. Но с середины 1890‑х гг. конкуренция частных антреприз воздействовала и на формирование репертуара, и на отношение публики. Сравнение казенной сцены с частными широко применялось в критике, обычно не в пользу первой (кроме эстетических соображений здесь проявлялась оппозиция всему правительственному).

Публика в новую эпоху по-прежнему была неоднородной, причем более разнообразной, чем в других столичных театрах. Однако {173} происходило и отстранение некоторых ее слоев: «простой народ» с созданием «народных» театров посещал преимущественно их, а специфическая развлекающаяся публика получила в свое распоряжение частные театры фарса и оперетты. При Александре III, подчеркнуто предпочитавшем все русское, повысился престиж театра в «высшем обществе», хотя оно по-прежнему больше увлекалось балетом, оперой, французской труппой. Обобщенные характеристики посетителей оставили рецензенты [[19](#_29_19)] и мемуаристы (И. Н. Захарьин, Б. А. Горин-Горяинов, В. Л. Юренева, А. Я. Бруштейн и др.). На премьерах обычно присутствовали верхи чиновничества, солидные дельцы, актеры и актрисы, журналисты, писатели, адвокаты, офицеры, жуирующие светские молодые люди и их дамы. Они занимали ложи бенуара и нижних ярусов, первые ряды партера. В местах за креслами, в верхних ярусах лож, на балконе и галерке — публика «попроще». Она же составляла основной контингент зрителей на рядовых спектаклях. Это средняя интеллигенция, средние чиновники, среднее купечество — обычно целыми семьями. Самые верхние ярусы, в особенности раек, в 1900‑е и 1910‑е гг. заполняло главным образом студенчество.

Эти 36 лет жизни театра делятся на два периода, различающиеся по репертуару и режиссуре. Граница между ними примерно совпадает с тем поворотом в истории русского театра, каким стало создание МХТ.

**В первый период** директор императорских театров — И. А. Всеволожский (1881 – 1899), художественные руководители труппы: заведующий репертуаром А. А. Потехин (с 1882), затем — П. М. Медведев, в должности главного режиссера (1890 – 1893), новый заведующий репертуаром В. А. Крылов (1893 – 1896) и главный режиссер Е. П. Карпов (1896 – 1900).

**Во второй период** должность директора занимали С. М. Волконский (1899 – 1901), автор работ по эстетике и истории русской культуры, и В. А. Теляковский (1901 — март 1917), живо интересовавшийся новейшими направлениями в искусстве, искренне хотевший не только благоволения в верхах, но подлинно художественных достижений на вверенной ему сцене. Оба старались обновить театр — в репертуаре, режиссуре, сценографии. Волконский приблизил к себе С. П. Дягилева и Д. В. Философова, связанных тогда с журналом «Мир искусства», которые, по словам современника, «делами {174} при нем заправляли» [[67](#_29_67)]. Управляющим труппой довольно долго (1901 – 1908) был историк искусств, писатель, режиссер П. П. Гнедич [[82](#_29_82)], сменил его, заняв должность заведующего репертуаром, историк литературы, академик Н. А. Котляревский (1908 – 1917).

Серьезное внимание в этот период уделялось режиссуре в новом ее понимании. Режиссерские обязанности поручались актерам и режиссерам, прошедшим школу МХТ, не побоялся Теляковский пригласить и вождя самоновейших театральных исканий Мейерхольда. Е. П. Карпова сменил А. А. Санин (1902 – 1907), Мейерхольд приглашен в 1908 г., осуществил до 25 октября 1917 г. 18 постановок. Одобрялись критикой режиссеры М. Е. Дарский, А. И. Долинов, А. Н. Лаврентьев (в 1910 – 1916 гг. — главный режиссер), Ю. Э. Озаровский, А. П. Петровский. В 1916 г. вернулся Карпов как главный режиссер и управляющий труппой. Принимали участие в постановке новых спектаклей и возобновлении старых Н. В. Петров, А. Л. Загаров, Ю. Л. Ракитин и др.

Деятельность Мейерхольда вписала блестящие страницы в историю Александринского театра. Теляковского заинтересовала именно его необычность: «… должно быть человек интересный, если все ругают» [[66](#_29_66)]. Вместе с тем прав Е. А. Зноско-Боровский, заметивший, что «Александринский театр давал Мейерхольду внешнюю возможность работать, но отнюдь не внутреннюю свободу, ибо не могла императорская сцена превратиться в лабораторию его новаторских опытов» [[66](#_29_66)].

Труппа сформировалась поразительная по талантам и мастерству. Главенствовали в ней М. Г. Савина (1874 – 1915), В. Н. Давыдов (1880 – 1886 и с 1888), К. А. Варламов (1875 – 1915), В. В. Стрельская (1857 – 1915).

В 1882 – 1890‑е гг. в нее входили еще из поступивших ранее: А. И. Абаринова (1878 – 1901), Н. С. Васильева (1878 – 1897 и с 1902), А. М. Дюжикова (1873 – 1903), Е. Н. Жулева (1847 – 1905), И. П. Киселевский (1879 – 1884, 1887 – 1889) [[82](#_29_82)], Е. И. Левкеева (1871 – 1904), М. М. Петипа (1875 – 1886), Н. Ф. Сазонов (1863 – 1902). Приняты в 1880 – 1890‑х гг.: Ф. П. Горев (1880 – 1882, 1897 – 1900) [[82](#_29_82)], Н. П. Шаповаленко (с 1880), Р. Б. Аполлонский (с 1881), П. А. Стрепетова (декабрь 1881 – 1890, 1899 – 1900), А. П. Ленский (1882 – 1884), П. М. Свободин (1884 – 1892), В. П. Далматов (1884 – 1894, 1901 — {175} 1912), М. И. Писарев (1885 – 1901), В. А. Мичурина (с 1886), А. А. Пасхалова (1887 – 1895), М. В. Дальский (1890 – 1900), П. М. Медведев (1890 – 1905), М. А. Потоцкая (с 1892), Ю. М. Юрьев (с 1893), С. И. Яковлев (1893 – 1896, 1903 – 1912), В. Ф. Комиссаржевская (1896 – 1902), Г. Г. Ге (с 1897).

В 1900 – 1910‑е гг. основу труппы составляли Савина, Давыдов, Варламов, Стрельская, Аполлонский, Васильева, Далматов, Мичурина (Мичурина-Самойлова), Потоцкая, Шаповаленко, Юрьев и вновь принятые: Н. Н. Ходотов (с 1898 г.), М. П. Домашева (с 1899), П. В. Самойлов (1900 – 1904), А. П. Петровский (1904 – 1915), К. Н. Яковлев (с 1906), М. А. Ведринская (с 1906), И. В. Лерский (с 1907), Е. И. Тиме (с 1908), И. М. Уралов (с 1908), И. И. Судьбинин (с 1909), Б. А. Горин-Горяинов (с 1911), Н. В. Смолич (1911 – 1917), Л. С. Вивьен (с 1913), Е. Н. Рощина-Инсарова (с 1913), Я. О. Малютин (с 1914), Е. П. Корчагина-Александровская (с 1915). Недолго служили А. И. Каширин (1902 – 1904), И. М. Шувалов (1902/03).

Культ мастерства, высокого искусства одухотворял и объединял труппу (это не исключало закулисных интриг). Основное назначение творчества, в представлении ее корифеев, сформулировал еще шекспировский Гамлет: «… цель как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток» (акт III, перевод М. Л. Лозинского). Давыдов повторял эти слова как священную заповедь, работая с учениками [[81](#_29_81)]. Признанные мастера учили молодых и непосредственно на сцене — на собственном примере, и отмечая их ошибки и успехи. Одна из линий мастерства — культура речи: совершенная дикция и классическая верность произношения, умение находить множество разнохарактерных интонаций. Вл. И. Немирович-Данченко советовал мхатовской молодежи «побывать на спектаклях Александринского театра и послушать отличную русскую речь» [[79](#_29_79)]. Он и в целом высоко оценивал труппу, в 1916 г. писал А. И. Южину: «Мои вкусы — на стороне александринцев <…> Потому что мне это искусство ближе: по простоте, легкости, отсутствию навязчивости и подчеркнутости и особенно сентиментальности» [[57](#_29_57)].

Ведущие члены труппы имели звания заслуженных артистов: Савина, Давыдов, Варламов, Стрельская, Васильева, Аполлонский, Мичурина, в 1916 г. его получили Юрьев и Ходотов [[82](#_29_82)].

{176} Савина занимала первое место в труппе, добилась исключительного в ней положения. В. А. Теляковский уверял в воспоминаниях, что в Александринском театре было два директора, второй — Савина, причем «первый директор был фиктивным директором, а вторая — настоящим, значительно более первого опытным, с характером и определенным планом и воззрениями» [[76](#_29_76)].

Еще в одной из рецензий на дебют Савиной 1874 г. отмечалось, что у нее «ум идет, можно сказать, об руку с чувством». Сходно характеризовали ее творчество и в дальнейшем. А. Л. Волынский говорил об «исключительном даре осознавать бессознательное в художественном творчестве», о «гармоническом сочетании ума и вдохновения» в ее таланте [[13](#_29_13)]. «Ясный, благородный, овеянный поэзией реализм, полная достоинства простота, смелая, самоотверженная правда, не идущая ни на какие компромиссы», — определил особенности ее творчества строгий критик С. Яблоновский [[50](#_29_50)]. В своих ролях Савина меняла походку, мимику, жесты, даже голос, подбирая необычайно разнообразные интонации. И все-таки неповторимая индивидуальность Савиной присутствовала во всем. В Александринский театр шли «на Савину». В 1880 – 1890‑е гг. актриса много выступала в ролях девушек-«сорванцов» (типа героини одноименной пьесы В. А. Крылова). О них сказал в 20‑летнюю годовщину ее деятельности А. С. Суворин: «Савина внесла на сцену свежесть молодости, живость, изящество, драматизм будничной буржуазной жизни, понятный всем, вперемежку с очень симпатичным комизмом» [[10](#_29_10)]. В зрелые годы она играла «прелестниц-эмансипе», «избалованных женщин», по выражению того же Суворина, — представительниц светских гостиных, обычно скучающих, недовольных жизнью. Но это только основные линии в ее репертуаре. Диапазон созданных ею характеров широк: «Баба, помещица, аристократка, купчиха, мещанка, актриса, смешная, жалкая, страшная, трогательная, любящая мать, жена, любовница, подросток, старуха, разгульная, религиозная — русская женщина на всех ступенях, при всех поворотах судьбы, во всяких моментах ее трудной жизни», — подводил итоги ее творчества В. М. Дорошевич в одном из своих очерков.

Расхожее утверждение, будто Савина была «прокурором» своих героинь, односторонне. Анализ рецензий и мемуаров, фундаментальное исследование ее биографа [[72](#_29_72)] доказывают полную и сознательную объективность савинских трактовок. Актриса никого не {177} обвиняла и не оправдывала, она рассматривала явление беспристрастно и воссоздавала во всей его сложности. Есть в этом некое сходство с Чеховым: их герои не положительны и не отрицательны, а симпатичны и не симпатичны, и далеко не всегда лучшие вызывают сочувствие. «Она ненавидела разжалобить, она не любила легких слез, — писал Н. Е. Эфрос. — Была и тут резка ее правда, чиста от сентиментальности. Но глубоко забирал плод этого художника, взрывая душу до сокровенных основ» [[64](#_29_64)].

Пристально изучая психологию русской женщины, Савина внесла в сценические образы новые черты. По словам А. Р. Кугеля, это были: «воля в действии, порядок в достижении, эгоизм в борьбе и страсти» [[78](#_29_78)]. Ее «прелестницы» не вызывали симпатии. При неизменной объективности, актриса резко осуждала их безнравственность. «Она гениально воплощала подчас самую маленькую крошечную женщину с птичьим мозгом, с птичьей душой, живущую одним подсознательным, — писал Яблоновский. — И эта крошечная ничтожнейшая женщина в ее воплощении <…> перерастала конкретный образ, становилась <…> воплощением всей мелочности и ничтожества целой категории женщин», которые «состоят супругами, уничтожая семью, и состоят матерями, растя уродов, и влияют на жизнь во множестве ее проявлений» [[50](#_29_50)]. Игру в сиюминутных поделках, то, что другие ставили в вину Савиной, критик рассматривал как ее заслугу в изображении современных типов. Передовые современницы, представшие в ряде пьес («На пороге к делу» Н. Я. Соловьева, «Не ко двору» В. А. Крылова и др.), являлись в исполнении Савиной не подвижницами, а даровитыми труженицами, лишенными героического ореола. Если они сворачивали со своего пути, не выдержав его тягот, то Савина не осуждала их за это, но и не затушевывала такие повороты судьбы, как это делала М. Н. Ермолова в московском Малом театре. Это отвечало общественной насущной потребности трезвого постижения действительности, настроениям александринской публики, у которой было, как отмечали некоторые критики, может быть и неосознанное, неприятие ермоловского романтизма.

Шедеврами были ее создания в русской классике. Критики и мемуаристы едины в их оценке. Здесь, писала Л. Я. Гуревич, «она может проявить весь свой художественный и свой неутомимый темперамент, свой бесподобный сдержанный юмор и свое тонкое проникновение {178} в мир жизненных страстей»; «Когда дело идет о художественном перевоплощении, Савина не боится никакого внешнего уродства, и во “Власти тьмы” она поистине не щадит себя. Что за увалень эта ее Акулина! Что это за походка, от которой будто дрожит досчатый пол! Что это за движения — тяжелые, нагло размашистые. Глаза у нее белесоватые, с тусклым оловянным блеском — нельзя узнать в них горящих черных глаз Савиной» [[27](#_29_27)].

В 1900 – 1910‑х гг. иногда появлялись высказывания о ее однообразии. «Она везде и во всем та же Марья Гавриловна», — записывал, например, в дневнике С. Р. Минцдов [[67](#_29_67)]. Но восхищение зрителей окружало актрису до самого конца. З. Н. Гиппиус вспоминала ее в маленькой роли в своей пьесе «Зеленое кольцо» (1915): «Мгновенно все расцвело, заиграло, заискрилось блестками ее изумительного дарования, расцветившего ничтожную роль искрами тончайшего мастерства, еле уловимой сценической иронии. И сразу стала понятна и жалка эта незначительная, взбалмошная, капризная, одиноко стареющая женщина» [[64](#_29_64)].

О Давыдове биографы писали, что учился он у мастеров Малого театра, сформировался в провинции. Однако он был истым «александринцем», определявшим, наряду с Савиной, лицо труппы. Его приход, его присутствие многое изменили в искусстве этого театра, зрители стали ходить на Давыдова, как на Савину, Варламова, Стрельскую. Юрьев так охарактеризовал давыдовское творчество: «Это отсутствие всякого “переплеска”, никакой напряженности и подчеркивания — все в меру, мягко, тонкими штрихами, но ярко, остро, будто бы все как в жизни, а на самом деле подлинное художественное создание, ничего общего с фотографией. А главное — вкус, очень большой вкус художника» [[75](#_29_75)]. «Остальные играли, он жил», — вспоминал Гнедич. Критики называли Давыдова актером-мыслителем, интеллектуалом, об его уме говорил А. П. Чехов. При этом актер обладал и даром комика, и темпераментом трагика.

Трактовки Давыдовым сценических характеров, при несомненном следовании традициям, были в то же время новы и оригинальны. Он удивлял тонкостью, глубиной, неоднозначностью толкования ролей. О его игре в «Горе от ума» рецензент писал: «Г‑н Давыдов выдвинул на первый план умственное и нравственное развитие Фамусова и серьезность, с которой тот проповедует свои взгляды и теории» [[4](#_29_04)]. Играя Расплюева, «он лейтмотивом роли брал необыкновенную {179} увлеченность своего героя всем красочным многообразием жизни. Этот мелкий авантюрист, этот домашний шут оказывался в трактовке Давыдова почти поэтом, до такой степени горячо, непосредственно, хотя подчас и бестолково, реагировал он на любое жизненное явление. И потому так полно, так интересно раскрывалась перед зрителем его дрянная, растленная, но все-таки далеко не банальная натура» [[81](#_29_81)]. В гоголевском Городничем виделось и благополучие, и «пронырство», и сдержанность «кропотливо расчетливого человека». Отмечался исторический масштаб созданного образа. «Своеобразная фигура, представленная г. Давыдовым, жизненна для всякой эпохи, когда беззаконию представляется широкий простор», — утверждал критик «Русских ведомостей» [[12](#_29_12)]. Не только мягкость, легкость, а и «сочный репинский мазок» наблюдали современники, в частности, в роли Хлынова в «Горячем сердце», в изображении «мятущейся, почти трагической черты российского душевного сумбура» [[16](#_29_16)].

Как и Савина, Давыдов создал большое количество социальных типов в современных пьесах: земский врач, ученый, погруженный в науку и далекий от реальной жизни, помещик, по убеждению «севший на землю», а также люди, оторвавшиеся от своих сословий — помещик без земли, купец, не занимающийся «делом», и т. д. Играя такие роли в произведениях третьеразрядной драматургии, Давыдов привлекал жизненные и литературные впечатления, но все-таки многие из них оставались лишь набросками образа современника при всей его узнаваемости, правдивости и «теплоте» исполнения. В связи с этим рецензенты иногда упрекали актера в однообразии в драматических ролях [[6](#_29_06)]. Но крупным событием стал его Иванов в чеховской пьесе. В числе знаменитых «рубашечных», как тогда называли, ролей — толстовские Третий мужик в «Плодах просвещения» и Аким во «Власти тьмы».

Популярность Давыдова двойственна. Истинный большой художник, первоклассный мастер, он привлекал любителей искусства из интеллигенции. Был он любимцем записных театралов. Помнившие, как играли Щепкин, Мартынов, П. В. Васильев, они были счастливы видеть ожившую традицию, воскресшие впечатления своей театральной юности. Однако актер позволял себе потрафлять невзыскательной публике, в критике именовавшейся «гостинодворцами». Публика любила его пение русских и цыганских народных песен и {180} романсов, пляски, мимические сцены, но порой эти вставные номера не имели прямого отношения к действию, только демонстрировали возможности актера, иногда вводились ради «спасения» слабой пьесы.

О Варламове и Стрельской почти все современники отзывались в основном одинаково. Ходотов говорил о невозможности описать их игру: «Они верили в то, что говорили, искренне смеялись, плакали, негодовали, радовались <…> для них “игра” сама по себе была наслаждением» [[69](#_29_69)]. По словам Малютина, самые имена Стрельской и Варламова, как и Савиной и Давыдова, оказывали на молодых посетителей театра «магическое действие», увидеть их в новых ролях казалось «огромной честью и великим счастьем» [[73](#_29_73)]. Б. С. Глаголин полушутливо рассказывал, как он пытался выследить неудачный спектакль с участием Давыдова, Варламова, Стрельской: «Играют превосходно и превосходно! Им хоть бы что: и затвердевший от долгого употребления ансамбль императорской сцены и сборный ансамбль клубного театра <…> Заставляют меня плакать от умиления перед их трогательным юмором и той святой простотой, которая славит русское драматическое искусство на весь мир! Иногда я умираю от хохота и запасаюсь весельем на всю жизнь, хлопаю в ладоши настолько неистово, что мои руки распухают <…> Я истек слезами, иссмеялся, исхлопался» [[33](#_29_33)].

Трудно назвать актера, равного Варламову по популярности и по сердечному расположению к нему зрителей всех возрастов и разного общественного положения. Сказывалось обаяние личности — человека чрезвычайно добродушного, приветливого, жизнерадостного. Это — явление уникальное, актер гениальный.

«Царь русского смеха» — назвал его первый биограф (Э. А. Старк), «характерный комик» — уточнил другой (Г. К. Крыжицкий). Он не был увеселителем-развлекателем, хотя в его репертуаре немало буффонных ролей. Это актер-реалист, который в игранных персонажах искал не смешное, а характерное. Сам он говорил: «Я враг фарса и кренделей, а меня в этом-то и обвиняют» [[71](#_29_71)]. Рецензенты и биографы из современников писали об индивидуальности, неповторимости его сценического поведения. И одновременно — об изумительно точной обрисовке им социально-психологических типов, притом что в большинстве его героев проявлялась его собственная мягкость, доброжелательность. Он был одним из немногих актеров своей эпохи, обладавших даром импровизации. {181} Его «отсебятины» соответствовали образу играемого персонажа, не искажали, а дополняли пьесу. Пораженный слоновой болезнью, Варламов стал тучен, играл, главным образом, сидя. Но выразительность его игры едва ли не увеличилась. «Вошел, повернулся, сел, сделал жест рукой, и все так просто, так художественно, так образно, и везде сидит смех»; «Заговорил и <…> нет Варламова, исчез, растворился без остатка, весь перевоплотился в любой персонаж через слово» [[63](#_29_63)]. Голос его был необычайно широкого диапазона, он мог говорить и басом, и тенором, выбирая то звучание, которое наиболее подходило изображаемому лицу.

В его комизме, чуждом иронии, проявлялся оптимизм актера, веселость была искренней, не наигранной. Рассказывали, что говорил он: «Милый, посмотри в окно: грязь промозглая, темень, холод. У всех рожи насупленные, все огрызаются. А вышел я на сцену, и тысячи человек вдруг стали улыбаться — и слякоть забыли, и грязь, и солнце выглянуло. И когда я слышу эти взрывы смеха в зале, мне ничего не надо: мне кажется, я сделал свое дело» [[71](#_29_71)]. Зрители становились, как писал А. А. Кизеветтер, «безмерно веселее, лучше, добрее, нежели до того момента».

Легко и естественно переходил Варламов от комического к драматическому. В некоторых пьесах поднимался до пронзительного драматизма. Трогательных Большова и Русакова из пьес Островского, страшного Фурначева из «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина зрители запоминали на всю жизнь. С. М. Волконский, констатировавший «поразительное разнообразие» Давыдова, заметил при этом: «Он и Варламов единственные на этой сцене, которые могли заставить плакать» [[65](#_29_65)]. За 40 лет актер исполнил 1000 ролей, в среднем — 25 новых за сезон, играя в сезоне до 140 – 170 спектаклей, больше всех других актеров. Многие из них — в ничтожных драматических поделках. Над ними он не работал, не видя в том нужды, используя уже проверенные приемы. Однако всякую роль, как бы ни была она по пьесе малосодержательна, шаблонна, он умел сделать значительной и привлекающей внимание.

Постоянная партнерша Варламова — Стрельская. Популярность ее приближалась к варламовской. Ее называли «актриса Островского», лучшие роли — в его пьесах. В молодости она слышала чтение пьес самим автором, была знакома с прототипами своих героинь, влюблена в творчество великого драматурга, в его язык. Необычайно {182} выразительно играла она и в произведениях Гоголя, Тургенева, А. А. Потехина. Ее мир — русские свахи, купчихи, мещанки, жены мелких чиновников, провинциальные помещицы, домашняя прислуга. Она никогда не играла дам «из общества», редко выступала в западноевропейской драматургии. Органичность существования на сцене сближала ее с Варламовым. Актриса отвергала представление о стихийности ее творчества, говорила о работе над ролями [[80](#_29_80)], но основа ее дарования — способность предельно вжиться в образ. Вивьен, не только видевший, но и игравший с ней, вспоминал: «Она перевоплощалась сразу, как только получала роль, потому что переставала быть самой собой, искренне веря в то, что она уже не она, а тот человек, образ которого она приняла. У нее были удивительные находки в интонациях, жестах, мизансценах» [[81](#_29_81)]. Каждое ее сценическое создание — кусок жизни и в то же время произведение высокого искусства, не натуралистическое воспроизведение, а художественное обобщение. В сходных ролях она была похожа и непохожа, в каждой представало что-то свое, особенное. «Стрельская со своей маленькой круглой фигуркой, со своими мешковатыми щеками, с хитро выглядывающими глазками, с растяжным, чисто российским выговором, в котором появляется иногда забавное пришепетывание и какое-то причмокивание, вызывает нетерпеливую радость галереи и сдержанные улыбки в ложах и партере при первом же своем появлении», — сообщал современник [[80](#_29_80)].

Слава Стрепетовой, актрисы уникальной, гремела по всей России. Аверкиев, не колеблясь, назвал ее гениальной актрисой, откликаясь на ее первые выступления в Александринском. «Как природный талант это явление редкое, феноменальное», — констатировал Островский в известной «Записке» 1884 г.

Некоторые петербургские театралы укоряли ее в недостатке «изящных манер и прочих условий, без которых немыслима масса драматических ролей», в том числе внешней красоты и статности. Но широкая публика принимала ее так же, как провинция и Москва. Через год после ее вступления в труппу Потехин докладывал: «Спектакли с участием г‑жи Стрепетовой почти всегда давали или полные или очень большие сборы; публика ее любит и всегда восторженно приветствует, несмотря на то что репертуар г‑жи Стрепетовой очень ограничен и однообразен» [[74](#_29_74)]. Полон театр, обыкновенно пустующий, отмечал Суворин ее чрезвычайный успех в «Семейных расчетах» {183} Н. И. и Н. Н. Куликовых [[1](#_29_01)]. На представлении «Без вины виноватых» «женщины плакали, плакали даже наиболее впечатлительные мужчины», ей поднесли лавровый венок [[2](#_29_02); [3](#_29_03)]. «Любимица петербургской публики», — уверенно назвал ее рецензент «Биржевых ведомостей» в связи с триумфальным бенефисом в январе 1885 г. [[5](#_29_05)]. Однако публика, любившая ее саму и ее репертуар, была в основном иной, чем на спектаклях с Савиной. Бельэтаж и первые ряды кресел пусты, остальные «переполнены, и в верхних ярусах сидели друг на друге», — сообщал рецензент о возобновлении «Горькой судьбины» [[9](#_29_09)].

Известна неприязнь Всеволожского к ней, чуждой «светскости». В 1890 г. он не принял ее условий продолжения контракта (она требовала увеличения жалования). На последний спектакль в ноябре 1890 г. проститься со Стрепетовой пришли ее почитатели — писатели, художники, студенты, офицерская молодежь [[8](#_29_08)]. По возвращении через 9 лет она вышла опять в «Без вины виноватых». «Билетов не было, пришлось стоять в проходе», — вспоминал Ходотов [[69](#_29_69)].

«Дальский — любимец петербургской публики, имеющий у нее постоянный успех, весьма часто даже гораздо больший, чем он того заслуживает. Всякое появление г. Дальского на сцене привлекало в театр массу поклонников его дарования, сопровождалось овациями, чуть не психопатическими», — констатировал А. В. Амфитеатров [[11](#_29_11)]. «Ошеломляющий, ни с чем не сравнимый успех» Дальского некоторые критики называли «галерочным». По-другому оценивал его Юрьев: «Как актер он действительно обладал исключительными сценическими данными. Все было у него для ролей его амплуа героя-любовника: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный голос, могучий темперамент» [[75](#_29_75)]. Его прославленные роли объединены темой бунта, свойственного его собственной натуре. Бунтарями в его исполнении были Жадов, Незнамов, Чацкий. «Соединение страсти и лирики было тем характерным, что составляло главную особенность дарования» актера [[59](#_29_59)]. Огромное впечатление производило его самораскрытие в тех ролях, где актер находил духовную общность с героем. Так, в Незнамове — колючий, скрытный, измученный одиночеством и неприкаянностью, — он вдруг дрожал и плакал от умиления, согретый вниманием Кручининой. Это, по мнению близко его знавших, было свойственно Дальскому в жизни. В Чацком — «протест бунтующего духа, дерзкий вызов обществу, надменное превосходство личности над всяким хоровым началом, — это {184} и был сам Мамонт Дальский персонально» [[78](#_29_78)]. В роли Парфена Рогожина в инсценировке «Идиота» Ф. М. Достоевского: «Не говоря уже о его физических данных, но и сущность его, его внутренняя природа, мироощущение — все ему тут сродни» [[75](#_29_75)].

Рогожин — лучшая роль Дальского, в ней никто не мог заменить его, спектакль пришлось снять, когда он ушел из театра. «Было что-то сильное, крепкое, страстное во всей пластике его игры» [[13](#_29_13)]. Юрьев вспоминал: «Удалая, безудержная, бесшабашная широкая натура, не знающая удержу и глубокого страдающая, когда встречает на своем пути преграды <…> у него огненные, сверкающие, острые глаза бурно страдающего человека, отражающие все, что “таится и скрывается в нем”. Через них проникаешь в глубь его мятущейся, трепетной души и читаешь все перипетии мучительно переживаемой им драмы» [[75](#_29_75)]. Большой успех имел Дальский в шекспировских трагедиях. Подлинно трагической фигурой стал его Шейлок. По словам Карпова, актер с первой сцены «интересно завязывал узел трагедии»: «Накопившаяся веками злоба и ненависть к христианам звучала в монологе, где Шейлок говорит о тех унижениях, которым подвергался он и его единоверцы. Жестко и страшно блестели его глаза из-под нависших густых бровей». Дальский «оправдывал Шейлока», «возбуждая у публики трогательную жалость к себе». Гамлет Дальского стоит в ряду его бунтарей. Современники свидетельствовали, что он трактовал роль по Мочалову, точнее — по знаменитой статье Белинского, но «оттенял в образе датского принца не столько его скорбность, сколько его бунтарство» [[76](#_29_76)].

Юрьев, как известно, пришел в Александринский театр из Московского Малого, где был воспитан на лучших образцах романтической трагедии. Прекрасные внешние данные, можно сказать, предопределили его репертуар. «От природы ему дан рост, счастливое сложение, прекрасные черты лица, точно скопированные с классических медальонов <…> Для него поза легче, чем движение, декламация легче, чем простая речь <…> Величайшая дисциплина внешних проявлений, пластичная законченность в определенной манере (нечто от пластики классического балета) — вот характерные черты Юрьева» дооктябрьского периода [[68](#_29_68)]. Он поначалу был чужд Александринской сцене стремлением к «красивости и театральности». В ряде ролей «классический мальчик», как называла его Савина, всего лишь «с большим подъемом произносил благородные монологи и {185} принимал классические позы». Но в 1900‑х гг. Юрьев выдвинулся в ведущие актеры этой сцены. Критики нередко отзывались иронически о его романтизме, однако у зрителей он завоевал широкую и прочную популярность. В ответах на вопросы газеты «Театральный день» (ноябрь 1909) большинство откликнувшихся назвали своими любимцами Б. С. Глаголина и Юрьева.

Из русской классики в числе удач Юрьева Чацкий и Глумов. Он оказался на своем месте в античных трагедиях. Стал плодотворным его творческий союз с Мейерхольдом, основанный на общем влечении к романтике, классической драме, сильной индивидуальности на сцене. Юрьев выступил в 12‑ти спектаклях, поставленных Мейерхольдом, в 4‑х амплуа: трагического героя, комедийного любовника, драматического любовника и фата. Три роли — Дон Жуан, Кречинский и Арбенин — возбудили особый интерес современников.

Уже не требуется, кажется, говорить о Комиссаржевской, в которую была влюблена молодая интеллигенция того времени. Ей посвящены и отдельные книги, и многие страницы в работах последних десятилетий.

Васильева и Потоцкая занимали, в основном, то же амплуа, что и Савина. Домашева специализировалась на ролях честных чистых молодых девушек, была в них естественна и жизнерадостна. «У М. П. Домашевой голос жаворонка, а легкость, как у ласточки», — писал Кугель [[61](#_29_61)]. Ведринская несколько подражала Комиссаржевской, успешно выступала и в западноевропейской драматургии, и в Островском. Писарев, один из образованнейших актеров России, был выдающимся исполнителем драматических ролей в русских бытовых пьесах. Далматова современники признавали незаменимым на роли «фатов». Пленительные пошляки, обольстительные повесы, беспечные весельчаки, ироничные скептики «передавались им идеально» [[38](#_29_38)]. Выступал он и в амплуа героев.

Ходотов первые два сезона дублировал Дальского и Аполлонского. Затем стал признанным исполнителем таких драматических ролей, как царь Федор Иоаннович, Протасов в «Живом трупе» Л. Н. Толстого, Незнамов, Мышкин. В его героях была душевная простота и чистота, внутренняя сосредоточенность, они вызывали чувство «жаления» как сердечного сострадания. Несомненно и признано самим актером влияние на него Комиссаржевской, сказавшееся и в его социальной активности, и в характере его творчества. Тиме вспоминала: {186} «Он стал самым эмоциональным актером среди нас, способным воспламеняться мгновенно <…> Зрители, видевшие Ходотова на сцене, всегда уходили со спектакля потрясенными и никогда не вспоминали в зрительном зале о его недостатках. Его творческий, эмоциональный потенциал был огромен» [[79](#_29_79)]. Ему поручались роли служителей истины, бунтарей, кажется, все вообще роли студентов и молодых рабочих. «Ходотов всегда умеет горячо говорить самые банальные речи», — констатировал критик [[47](#_29_47)].

Шаповаленко сначала играл второстепенные роли, позже — такие, как Счастливцев в «Лесе». Ходотов сближал его по характеру творчества с Варламовым и Стрельской. Судьбинин считался одним из лучших «рубашечных» актеров, воплотителей русских народных характеров. Уралов был отмечен зрителями еще в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. А в 1913 г. рецензент писал: «Этот превосходный артист поражает публику огнем своего темперамента и подкупает неизменной искренностью, силой и теплотой своих сценических переживаний. Есть что-то стихийное в огромном даровании» [[44](#_29_44)]. В его репертуаре — Дикой, Скотинин, Городничий, Петр I в «Ассамблее» Гнедича. Приглашение Рощиной-Инсаровой, уже прославившейся по работе в Суворинском и московском Малом театрах, возбудило широкий интерес прежде всего в среде тех, кто искал новизны, преодоления традиционности.

Неоднократно говорилось в печати, что публика Александринского театра идет смотреть не пьесу, а любимых актеров, довольна уже тем, что пьеса не мешает любимцам развернуться и показать во всем блеске свои дарования. Но стойкая традиционность театра противоречила доминанте общественных настроений, с конца 1890‑х гг. вызывала и осуждение. Об устарелости искусства его корифеев, о большем соответствии духу времени творчества молодых говорили критики, стоявшие на разных идейных позициях [[14](#_29_14); [15](#_29_15); [19](#_29_19)]. Впрочем, это не значит, что театр перестал интересовать петербуржцев. Характерно высказывание Кугеля в 1917 г.: «Я бранил его, возмущался им, а все же жил им. Я любил его, Горацио. И может быть потому и бранил, что любил» [[58](#_29_58)].

Репертуар театра постоянно вызывал нападки критики. Особенно распространены они в конце 1890 – 1910‑х гг., когда социально активная часть публики ждала отражения новых интересов и соответствия пьес самоновейшим течениям в литературе. Однако утвердившееся {187} мнение о недоброкачественности репертуара искажает действительность. Очень многие пьесы сразу или почти сразу после премьеры сходили со сцены, тогда как лучшие шли десятки, а некоторые — сотни раз. Если учитывать число представлений, оказывается, что доминировали произведения, имевшие определенную идейную и эстетическую ценность. При этом театр не был безусловным выразителем казенной идеологии, он поднимался и до мощной политической сатиры («Дело», «Смерть Пазухина»).

В оба периода в репертуаре сохранялись русские и переводные пьесы, ставшие классикой, появившиеся еще до 1882 г. и новые.

Почти каждый год показывались «Горе от ума» (144 раза) и «Недоросль» (90 раз). На первом месте по числу представлений «Ревизор» (239 раз в 1882 – 1917 гг., а всего — 513). Он возобновлялся в 1882, 1897, 1908, 1912 гг. Ярчайшими сценическими созданиями, наряду с Городничим Давыдова, были Осип Варламова, Марья Антоновна Савиной (в 1912 г. она перешла на роль Анны Андреевны). Хлестакова играли Петипа, Далматов, П. В. Самойлов, Горин-Горяинов. Пьеса настолько не казалась старой, что некоторые рецензенты даже предлагали играть ее не в костюмах и декорациях 1830‑х гг., а «поближе к современности, в красках и тонах нашей действительности» [[17](#_29_17)]. Часто шла «Женитьба» с Давыдовым — Подколесиным, Стрельской — свахой, Варламовым — Яичницей (бессменно с 1886 г.), Левкеевой — Агафьей Тихоновной, Сазоновым — Кочкаревым. Не сходил со сцены Тургенев: «Месяц в деревне» (62 раза), «Провинциалка» (31 раз).

Кочевавшее по страницам театроведческих работ утверждение, что казенный театр пренебрегал гордостью русской драматургии — произведениями Островского, отвергает опубликованная «Репертуарная сводка». Всеволожский спрашивал, «все ли пахнет капустой» на представлениях его пьес, но роль этого директора в формировании драматического репертуара невелика — в 1880‑е гг. ему противостоял Потехин, позже — Карпов.

Всего в 1882 – 1917 гг. шли 47 пьес Островского, включая написанные в соавторстве. Из них только пять прошли менее 10 раз. Многие демонстрировались около 50 раз и более: «Без вины виноватые», «Бесприданница», «Волки и овцы» (65 раз), «Горячее сердце» (76 раз), «Гроза», «Доходное место», «Женитьба Белугина», «За чем {188} пойдешь, то и найдешь», «Лес» (96 раз), «На всякого мудреца довольно простоты» (96 раз), «Не в свои сани не садись», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Светит, да не греет» и др. В конце 1890‑х – первой половине 1900‑х гг. драматург казался устаревшим значительной части публики и критики (Волынский, П. П. Перцов и др.). Но и в то время возобновлялись некоторые его пьесы, как, например, «Шутники» (1899, 14 раз), с лучшими актерскими силами, в новом оформлении.

В «Без вины виноватых» (1884), где в роли Кручининой славилась Стрепетова, Незнамова играли Петипа, Далматов и, как уже упомянуто, Дальский. Лучшим Незнамовым называли П. В. Самойлова, после него эта роль перешла к Ходотову. «Бесприданница» заново поставлена с Комиссаржевской. Через два десятилетия рецензент писал, что его поколение «еще сохраняет в памяти так волновавшие протяжно-звонкие интонации на низких нотах, чуть заметные движения губ, легкие пошатывания в моменты острых стадий и глаза…» [[49](#_29_49)]. В возобновлении 1915 г. Ларису по очереди играли Ведринская и Тиме, Стрельскую в роли тетки Карандышева заменила Корчагина-Александровская. «Гроза» десятки раз шла со Стрепетовой и Савиной в главной роли. В 1916 г. Мейерхольд поставил ее заново с Рощиной-Инсаровой — Катериной, Ходотовым — Тихоном.

В «Доходном месте» завоевывали зрителей Дальский и Самойлов в роли Жадова, Варламов — Юсов, Стрельская — Кукушкина, Домашева — Полина, Судьбинин — Досужев. В возобновлении 1913 г. Жадов — Ходотов. Старк, высоко оценив постановку в целом, заметил: «Разве можно сказать, что это — отживший быт? А наши сенаторские ревизии? А процессы интендантов? <…> Что такое Жадов? Совершенный тип идеалиста. Что такое его переживания? Трагическая борьба добра со злом» [[48](#_29_48)]. «Лес» возобновлялся в 1885, 1910 гг. и вновь в 1915 г. с Давыдовым (Восмибратов), Ураловым (Несчастливцев), Корчагиной-Александровской (Улита). Успех последней постановки — выдающийся. «А слушали как! Как смеялись, как молчали!» — восклицал В. Ф. Боцяновский [[57](#_29_57) – [59](#_29_59)]. В 1909 г. возобновлена «На всякого мудреца…» (Савина — Мамаева, Давыдов — Мамаев, Варламов — Крутицкий, Далматов — Городулин, Стрельская — Глумова, Юрьев и Аполлонский — Глумов). «В зрительном зале, не прекращаясь все пять актов, стоял здоровый, искренний, {189} неподдельный смех, вызываемый как самим текстом, пропитанным тонкой сатирой и юмором, так и трактовкой ролей» [[26](#_29_26)]. Рецензенты говорили об «огромном художественном удовольствии», «художественной радости».

Видное театральное явление — постановки пьес Островского Саниным: «Горячее сердце» (1904), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1906), «Не в свои сани не садись» (1903), «Не все коту масленица» (1905), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1902), «Сердце не камень» (1906). Широкий интерес вызвала историческая хроника Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1902). Воспроизводилась обстановка начала XVII в., толпу составляли исторически выдержанные и индивидуализированные фигуры. Принимали участие в спектакле хор и балетная труппа, звучал настоящий колокольный звон. Дмитрия играли в очередь Юрьев, Аполлонский и Самойлов. Зрители аплодировали Ходотову в роли Тимофея Осипова, когда он, загримированный под нестеровского святого, обращался к Дмитрию со страстным монологом: «Какой ты царь! Тебе ль управить царством…» — воспринимали это как политическую аллюзию. Шли и другие исторические пьесы Островского: «Воевода» (50 раз), «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Комик XVII столетия», «Василиса Мелентьева» (91 раз). В последней заглавную роль играли столь разные актрисы, как Стрепетова, Савина, Дюжикова.

Дважды возобновлялась «Смерть Иоанна Грозного» — Саниным (1906) и Карповым (1917). Оба раза спектакль вызывал противоборствующие политические демонстрации в зале: одни аплодировали советам держаться за царя, другие — призывам полагаться только на себя; премьера 1917 г. закончилась бурным протестом большинства публики против монархических тенденций. Ставилась последняя часть трилогии А. К. Толстого — «Царь Борис» (1898, возобновление в 1913), не полностью — «Царь Федор Иоаннович» (1913).

Вплоть до марта 1917 г. держалась в репертуаре «Свадьба Кречинского» (154 раза). Далматов — Кречинский, Варламов — Муромский и, в особенности, Давыдов — Расплюев уберегали ее от старения. Появилось ранее запрещенное «Дело» (1882, возобновление в 1903, всего 58 раз), где Варламов создал зловещую фигуру «орла взятки» Варравина. В 1917 г. Мейерхольд и Лаврентьев поставили всю трилогию Сухово-Кобылина, включая «Веселые расплюевские дни» (23 октября 1917). В «Свадьбе Кречинского» Далматова сменил Юрьев, Варламова — К. Н. Яковлев.

{190} В 1880 – 1890‑е гг. появились новые драматурги, чьи пьесы ставились и во второй период.

Крупнейшее приобретение — пьесы Л. Н. Толстого. «Плоды просвещения» (1891, 78 раз) стали сенсацией. Центром спектакля, носителем его идеи явились три мужика — Сазонов, Давыдов, К. П. Шкарин. «Взор Давыдова и вздох его, который он тихо издает, вскрывает трагедию русского мужика глубже, чем сто экономических трактатов. Тут столько страдания сквозит сквозь несколько комическую фигуру, что становится просто жутко», — вспоминал биограф актера [[70](#_29_70)]. По воспоминаниям А. Ф. Кони, эта постановка была «значительно тоньше, глубже и богаче бытовыми подробностями, чем на знаменитой московской сцене». Украшение постановки 1916 г. — Давыдов в роли Звездинцева: «Тут не хочется вдумываться в общий замысел роли, так хороша каждая деталь исполнения» [[56](#_29_56)].

В 1895 г. поставлена до того запрещенная «Власть тьмы» (19 раз): Аким — Давыдов, Митрич — Варламов, Акулина — Савина, Матрена — Стрельская. Пьеса разыгрывалась в основном как жанровая. Над «жанром» поднимался Давыдов. Созданный им образ охарактеризовал Н. Д. Носков: «Контраст комического нескладного лепета и горячей убежденности, оттенение в Акиме, прежде всего, лица человеческого у Давыдова проникновенны и убедительно ясны. У его Акима все душевные качества, “только речи гладкой бог не дал”. Его спотыкающаяся речь обвеяна не пакостным комизмом, а в ней, в этой самой смехотворной по первому разу речи, артист открывает источник глубоко скрытого драматизма» [[60](#_29_60)]. Шел «Живой труп» в постановке Мейерхольда и Загарова (1911, 49 раз), с особенным успехом, когда роль Протасова от Аполлонского перешла к Ходотову, Маши — от Н. И. Комаровской к Тиме (актриса украсила роль пением цыганских романсов, которые готовила, общаясь с профессиональным цыганским хором и с табором). В сезон 1912/13 г. разыграна комедия «От ней все качества».

В 1889 г. театр представил вторую редакцию чеховского «Иванова». Успех Гнедич назвал «огромным, необычайным». «Лучшего Иванова я себе не представляю», — сказал о Давыдове Чехов [[75](#_29_75)]. Рецензент подчеркивал близость «гамлетизированного русского интеллигента» на сцене публике в зале: «Здесь все сидели свои, родственные по духу Ивановы, запутавшиеся и увязшие в психологической гуще. И каждый хлопок шел от сердца, толпа Ивановых жила {191} с Ивановым, терзалась с ним и, роняя жгучие слезы, оплакивала дурацкую ивановскую долю» [[7](#_29_07)]. В 1897 г. «Иванов» возобновлен с Савиной — Саррой и Комиссаржевской — Сашей, а в 1909 г. — снова, с вводом новых исполнителей [[20](#_29_20); [21](#_29_21)].

Известный провал «Чайки» (1896) произошел на премьере, следующие спектакли, как сообщала в телеграмме Чехову Комиссаржевская (играла Нину), а позже Карпов в исторической справке [[62](#_29_62)], встречали сочувствие и одобрение зала. Успешным было возобновление ее Дарским в сезон 1902/03 г. (в постановке многое заимствовано из МХТ). Самая репертуарная здесь чеховская пьеса — «Вишневый сад» (1905, 36 раз; возобновление в 1916, 17 раз). Ходотов вспоминал, что ее играли «в реальных, то бодро комедийных, то даже трагических тонах», а монолог Пети Трофимова о будущей жизни (в его исполнении) молодежь воспринимала как революционный. Хорошо были приняты публикой «Три сестры» (1908, 23 раза). Критики сетовали, что в постановках Озаровского (он — режиссер всех чеховских спектаклей 1900‑х гг.) «упразднен аромат чеховской поэзии», но признавали, что благодаря актерам на сцене являлась «сама жизнь» [[28](#_29_28)].

Еще в 1867 г. театр обратился к Салтыкову-Щедрину, поставив «Утро у Хрептюгина». После 1882 г. дважды ставились «Смерть Пазухина» (1893 и 1904, 22 раза), «Просители» (1903, 10 раз), «Недовольные» (1905 и 1907).

Шекспир по количеству представлений занимал несколько меньшее место, чем прежде (9 пьес, 224 раза). Высокая трагедия была чужда ведущей группе актеров, да и зрители в период общественного подъема предпочитали новейшую драматургию. Но «Гамлет» с громким успехом прошел в двух переводах — П. П. Гнедича (1891, 42 раза) и К. Р. (К. К. Романова) («Трагедия о Гамлете, принце Датском», 1900, 16 раз). Несколько раз возобновлялся «Венецианский купец» (1897, 1909, 1916, всего 65 раз). Постановка 1909 г., резко осужденная апологетом МХТ Л. Я. Гуревич, вызвала сочувственные отзывы ряда других критиков. Говорилось, что Ге в заглавной роли создал сложный образ: ростовщик, преклоняющийся перед деньгами, и сын гонимого племени, представший, «как грозный мститель, как проснувшийся великий протест» [[22](#_29_22); [23](#_29_23)]. Привлек внимание Мейерхольд в роли принца Арагонского. Беллетрист и критик, сотрудник журналов новейших направлений С. А. Ауслендер писал: «Существует {192} либеральная традиция ругать казенные театры, изобличая их в мертвенной косности», однако эта постановка — «приятное и достойное зрелище» [[24](#_29_24)]. Сочувственно встречали зрители веселые, красочно оформленные комедии: «Сон в летнюю ночь» в двух переводах — Н. М. Сатина (1901, 28 раз) и Т. Л. Щепкиной-Куперник (1916, 12 раз) и «Много шума из ничего» (1901), с Далматовым (Бенедикт), Потоцкой (Беатриче), Варламовым (Клюква), Юрьевым (Клавдио). Из Шиллера стойко удерживалось «Коварство и любовь» (48 раз), ставился «Вильгельм Телль» (1893, 10 раз). Много раз шли комедии Мольера: «Дон Жуан», «Смешные жеманницы», «Мнимый больной», «Тартюф», «Хоть тресни, а женись» («Брак поневоле»).

При постоянном сохранении классики в целом репертуар первого и второго периодов заметно различается.

Специфика **первого** в том, что с Островским почти сравнялся В. А. Крылов (писал под псевдонимом В. Александров). В 1882 – 1897 гг. шли 43 пьесы Островского, всего 520 раз, и почти столько же — 510 раз — Крылова (включая переводы и пьесы, написанные в соавторстве, кроме инсценировки «Около денег»).

Самые ходовые пьесы Крылова, выдержавшие 20 – 40 повторений: «Город упраздняется» (1882), «Надо разводиться» (1884), «Баловень» (1885), «Семья» (1886), «Сорванец» (1888), «Кому весело живется» (1889), «Первая муха» (1894), «Вава» (1895) — непритязательные картинки повседневной жизни средних слоев общества. Исполнителям и широкой публике нравилась «сценичность» — занятное развертывание фабулы, эффектные положения. Актеры использовали излюбленные приемы, зрители любовались их мастерством. Рецензент писал, например, о «Надо разводиться» (переделка комедии В. Сарду и Э. Нажака): «Ловкая, ходкая, сценическая пьеса, г. Александров ловко ее переделал, а актеры с неменьшей ловкостью ее разыграли» [[3](#_29_03)]. Эти спектакли посещала царская семья.

Наряду с сочинениями Крылова в репертуар 1882 – 1890‑х гг. вошли произведения авторов, обращавшихся к серьезным социальным проблемам и нравственным коллизиям, видных литераторов того времени — П. П. Гнедича, Е. П. Карпова, Вл. И. Немировича-Данченко, И. Н. Потапенко, А. И. Сумбатова-Южина, В. А. Тихонова, И. В. Шпажинского. Самый репертуарный из них — Шпажинский. В 1882 – 1897 гг. шло 14 его пьес, 202 раза: «Кручина» (1882, 13 раз), «Две судьбы» (1898, 18 раз), «Чародейка» (1884, 57 раз) и др. Пьесы {193} Карпова из крестьянского и рабочего быта либеральная критика относила к лучшим сочинениям такого рода. Прочно держался в репертуаре А. А. Потехин («Брак по страсти», «Виноватая», «Выгодное предприятие», «Мишура», «Чужое добро в прок нейдет» и др.). Одна из заметных новинок — инсценировка его романа «Около денег» (1883, 20 раз), много уже написано о шумном успехе Стрепетовой в центральной роли Степаниды. Популярны были мелодраматические сочинения М. И. Чайковского. Для Стрепетовой поставлена «Елизавета Николаевна» (1884). В «Симфонии» героиню играла Савина. «Борцы» (1898) стали триумфом Комиссаржевской.

Продолжали идти исторические пьесы Д. В. Аверкиева, старые и новые. Интерес к «Каширской старине» усиливала Стрепетова в главной роли. Со Стрепетовой же поставлена «Псковитянка» Л. А. Мея (1886). Появлялись комедии Крылова — «Девичий переполох» (1890) на сюжет о выборе невесты для царя в XVII в., «Генеральша Матрена» (1896) из эпохи Екатерины II и др. Постановки пьес на исторические сюжеты тщательно обставлялись, в большой мере под влиянием успеха Мейнингенской труппы, считавшейся в этом смысле образцовой (она гастролировала в 1885 и 1890 гг. на этой сцене).

Главная особенность репертуара **второго периода** — чрезвычайное его разнообразие, от античных авторов до представителей наиновейших течений.

Из русской классики теперь не имел соперников Островский, шли 36 его пьес, представленные 912 раз. Стремясь обогатить репертуар, театр обратился и к Достоевскому. Постановка «Идиота» в инсценировке Крылова и С. Сутугина (О. Г. Эттингера) (1899, 17 раз) привлекала и именем автора романа, и исполнением. Уже сказано о Дальском — Рогожине, в других ролях: Савина (Настасья Филипповна), Комиссаржевская (Аглая), Аполлонский и Ходотов (Мышкин). Позже поставлена часть инсценировки «Преступления и наказания» («Раскольников и Порфирий Петрович», 1907, 15 раз) с Ходотовым и К. Н. Яковлевым.

Событием в истории русского театра явилась постановка в 1917 г. (готовилась несколько лет) лермонтовского «Маскарада», которая после оставалась на сцене четверть века, все время с Юрьевым в роли Арбенина. Режиссер (Мейерхольд) и художник (Головин) в этой работе равновелики.

{194} Среди разыгранных новых отечественных пьес немало ничтожных поделок. Но и много разного качества откликов на проблемы, волновавшие общество. Пьесы конца 1890 – 1910‑х гг., дольше других державшиеся в репертуаре, как правило, представляли современную жизнь в критическом свете, вплоть до провозглашения некоторыми персонажами социалистических идей.

В числе социально-обличительных произведений «Джентльмен» (1897, 43 раза) и «Вожди» (1908, 26 раз) Сумбатова-Южина, «На распашку» В. А. Тихонова (1906, 19 раз). Попытки политической сатиры: комедия Карпова «Светлая личность» (1909, 19 раз), в которой действуют темные дельцы из высших кругов и марионеточный правый депутат Государственной думы, пьеса И. И. Колышко «Поле брани» (1910, 19 раз), где изображены деятели тогдашних политических партий (зал откликался аплодисментами и протестами).

Попадали на императорскую сцену и произведения драматургов из горьковского окружения, «подмаксимков», как называла их правая печать: С. А. Найденова, Е. Н. Чирикова, С. С. Юшкевича. «Король» Юшкевича сыгран александринской труппой на сцене Михайловского театра (1908, 4 раза), Давыдов создал яркую фигуру капиталиста Гроссмана («короля»), жестокого и циничного [[18](#_29_18)].

Как крупное художественное явление расценивалась в кругах столичной интеллигенции постановка «Заложников жизни» Ф. К. Сологуба (1912, 32 раза): режиссер Мейерхольд, Катя — Тиме, ее возлюбленный Михаил — Лешков, делец Сухов — Горин-Горяинов, родители Кати — Васильева и Лерский, Лилит, олицетворяющая мир мечты, в данном воплощении художница Елена Луногорская, — Н. К. Тхоржевская. Старк называл представление пьесы «самого оригинального писателя современности» «праздником искусства» [[45](#_29_45)]. Говорилось о внушаемом ею ощущении, что «чего-то самого важного, самого нужного» нет в текущей действительности, где люди живут не подлинной жизнью, а лишь как ее жалкие «заложники» [[34](#_29_34)].

Успех спектакля признавали и те рецензенты, которые саму пьесу не приняли (например, С. А. Адрианов). Высоко оценивалась игра актеров, особенно Тиме. Катя вначале — наивная девочка, босиком ходившая по сцене (авторская ремарка: «Легкий бег ее как полет, и песок дорожек весело смеется под ее ногами»), а затем «сквозь пленительную оболочку любящей верной подруги все явственнее проступает мещанская, самодовольная душа “победительницы”» [[37](#_29_37)]. {195} Отзывы о режиссуре противоречивы: «… удалось передать, с тонкостью почти гениальной, атмосферу того странного мира сологубовского, где все и реальное и нереальное одинаково возможно, где будто все бытовое, давно знакомое и вместе с тем странное, призрачное, как бы во сне виданное» [[39](#_29_39)]; «Ощущалось неустанное желание схематизировать пьесу, как какую-то аллегорическую формулу», Лилит приданы «условные черты доброго гения из дешевой феерии» [[42](#_29_42)]; «Было хорошо то, что вполне реально, и неудовлетворительно то, что символично <…> Группа “реальных” играет настолько ярко и красочно, что все “учение” Мейерхольда повергнуто в прах» [[35](#_29_35)].

Началом новой эры в деятельности театра показался современникам сезон 1912/13 г. Впервые на его афишах появилось имя Л. Н. Андреева, самого знаменитого тогда из новых драматургов.

Драма «Профессор Сторицын» (1912, 27 раз) вызывала и шиканье, но преимущественно — аплодисменты. «Пьеса будит совесть и мысль <…> и перед вашими глазами встает родная страна, где так нагло подняло свою голову ужасающее неблагородство жизни», «это — наш грех, грех людей, не умеющих строить жизнь», — откликались рецензенты [[40](#_29_40); [45](#_29_45)][[39]](#footnote-40). Заглавную роль сыграл Аполлонский, раскрыв глубину своего таланта; имя его стало «театральной сенсацией, злобой дня, неисчерпаемой темой разговоров», — вспоминал Малютин. С таким же успехом шла пьеса Андреева «Тот, кто получает пощечины» (1915, 26 раз). В отзывах говорилось о характерном для автора «жгучем чувстве оскорбления, тоски и протеста, протеста против ужасающих несовершенств мира, против невыносимых уродств и несправедливостей жизни» [[55](#_29_55)]. Боцяновский сопоставлял пьесу с толстовским «Живым трупом» [[53](#_29_53)].

После поражения революции 1905 – 1907 гг. заметное место в репертуаре занял В. А. Рышков. Савина, Давыдов, Мичурина, Горин-Горяинов, Домашева и другие играли в его пьесах охотно и виртуозно, поскольку автор учитывал особенности их дарований. Из пяти его поставленных пьес самые популярные — «Обыватели» (1909, 47 раз) и «Прохожие» (1911, 44 раза). Анализируя причины их успеха, Арабажин констатировал: «В незатейливой пьесе г. Рышкова много незатейливой жизненной правды, изображенной с большой долей {196} юмора и хорошим знанием сцены». Автор «умеет посмеяться над жизнью в своих сценических образах и дает ряд намеков и возможностей, которые в талантливом воплощении артистов превращаются в шедевры» [[30](#_29_30); [36](#_29_36)].

Гвоздем сезона 1913/14 г., когда в труппу вошла Рощина-Инсарова, стало возобновление «Цены жизни» Немировича-Данченко. Гуревич писала, что Анна Демурина в исполнении замечательной актрисы вышла «живой современной женщиной, каких не умеют изображать прежние, даже наиболее одаренные артистки» [[43](#_29_43)]. Высоко оценивался в рецензиях и Уралов [[44](#_29_44)]. Среди новейших русских пьес последних лет — упоминавшееся «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус (1915, 12 раз) и «Романтики» Д. С. Мережковского (1916, 23 раза), обе в постановке Мейерхольда. Исторические пьесы в последний период игрались реже, чем раньше. Однако появились и новые произведения такого рода. Выдвинулся П. П. Гнедич, впервые выступивший в этом жанре еще в 1893 г. В числе самых репертуарных его «Холопы» (1907, 53 раза) и «Ассамблея» (1912, 45 раз), в которой впервые появился на сцене разговаривающий Петр I.

Из постановок переводных пьес две стали событиями прежде всего благодаря режиссуре Мейерхольда. В сезон 1909/10 г. представлена драма Э. Хардта «Шут Тантрис». Ауслендер, отметивший «полное и старательное подчинение всех актеров единому замыслу», говорил, что волновала и влекла зрителей именно не пьеса, а постановка [[31](#_29_31)]. В следующем сезоне появился «Дон Жуан» Мольера (1910, 42 раза) с Юрьевым в заглавной роли и Варламовым — Сганарелем. Во многих рецензиях, мемуарах, театроведческих работах описан этот необычный спектакль — «своего рода официальная санкция условного театра» [[32](#_29_32)]. Он возбуждал восторги зрителей и большинства рецензентов как красочный, веселый праздник, но одновременно — и протесты. Больше всего споров породил «танцевальный ритм, который был придан всем действующим лицам» [[66](#_29_66)]. С. М. Волконский противопоставлял внешнюю красочность спектакля глубокому психологизму «Братьев Карамазовых» в МХТ и заявлял резко: «Нам стыдно за всю эту красоту» [[41](#_29_41)].

Из новых западных драматургов еще с середины 1890‑х гг. был освоен Г. Зудерман, в большой мере благодаря Комиссаржевской, прославившейся в его пьесах «Бой бабочек» (1896, 38 раз), «Гибель Содома» (1896, 25 раз), «Огни Ивановой ночи» (1901, 52 раза). Волконский {197} писал о ее Клерхен в «Гибели Содома»: «… пятнадцатилетняя девочка, наивная, ясная, без тени вульгарности, без малейшей нарочитости. Такой подлинной жизни я на нашей сцене не видел ни до, ни после нее» [[65](#_29_65)]. В сезон 1912/13 г. в «Огнях Ивановой ночи» успешно играла Тиме. Несколько лет держалась драма модного австрийского драматурга А. Шницлера «Забава» (1899, 18 раз).

Театр старался овладеть драматургией Г. Ибсена. После неудачной попытки 1884 г. вновь обращался к «Норе» («Кукольный дом») — в 1900 г. (с Потоцкой) и 1914 г. (с Ведринской). В разгар первой революции на Михайловской сцене представлена «Дочь моря». Ставились «Привидения» (1907) с Савиной — фру Альвинг (первая ее роль пожилой героини) и Ходотовым — Освальдом, «Маленький Эйольф» (1907), «Воители в Гельголанде» (1912). Но шли эти пьесы недолго (от 3‑х до 11‑ти раз). «Публика решительно отказывается смотреть ту скучную канитель, которая получалась на сцене Александринского театра», — заявлял критик [[15](#_29_15)]. Не утвердились (прошли 5 – 9 раз) пьесы других видных и модных западных драматургов: «Отец» А. Стриндберга (1904), «У царских врат» («У врат царства») К. Гамсуна (1908), первая здесь режиссерская работа Мейерхольда, «Мертвый город» Г. Д’Аннунцио (1909). Писательница О. Н. Чюмина, признавшая постановку Мейерхольдом пьесы Гамсуна «отмеченной вкусом и чувством меры», предлагала создать вторую труппу из молодежи для такого репертуара, «кажущегося многим из наших заслуженных артистов чем-то диким, чуждым свойству их таланта» [[25](#_29_25)].

В преддверии первой революции и во время нее ставились новейшие немецкие комедии с социальными мотивами: «Школьные товарищи» Л. Фульды (1900, 20 раз), «Воспитатель Флаксман» («Педагоги») О. Эрнста (1902, 27 раз), «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна (1906, 36 раз), запрещенная в Берлине как расшатывающая основы «воинской чести», и др. Одновременно разыгрывались развлекательные английские комедии: «Мисс Гоббс» («Женская логика») Дж. К. Джерома (1902, 24 раза) с Савиной в заглавной роли, «Лорд Квекс» А.‑У. Пинеро (1903, 21 раз) с Далматовым и Мичуриной в главных ролях. В предоктябрьское десятилетие появился в репертуаре Б. Шоу. Героиню «Доходов миссис Уоррен» (1907, 13 раз) сыграла Савина. Успех «Пигмалиона» (1915, 15 раз) обусловили и режиссура Мейерхольда, и актеры: Рощина-Инсарова — Элиза, Горин-Горяинов — Хиггинс. {198} В рецензиях говорилось об отличной комедийной игре и углублении образа Элизы: уличную цветочницу превращал в «герцогиню» ее «аристократизм духа», а не усвоенные манеры [[51](#_29_51)]. Преимущественно благодаря Юрьеву вызвала чрезвычайный интерес драма В. Мейер-Ферстера «Старый Гейдельберг» (1908, 40 раз). В основном Рощина-Инсарова и постановщик Мейерхольд привлекли внимание публики к пьесе Пинеро «На полпути» (1914, 12 раз). Актриса «показала драму утомленной души в ее сокровенных переживаниях» [[46](#_29_46)].

Стремление обновить репертуар, сделать его академически образцовым привело к постановке античных трагедий (режиссеры — Озаровский и Санин): «Ипполит» Еврипида (1902), «Эдип в Колоне» (1904) и «Антигона» (1906) Софокла, «Ифигения-жертва» («Ифигения в Авлиде») Еврипида (1909). Полного зала они не собирали, однако рецензенты говорили о значительной художественной ценности «Ипполита» (13 раз) с Юрьевым в заглавной роли и «Антигоны» (15 раз). Последняя воспринималась как созвучная современности; по воспоминаниям Ходотова, слова Гемона к царю Креону: «принадлежать не может одному свободная земля» — вызывали в зале «взрыв энтузиазма».

Полный перечень спектаклей императорской русской труппы, в том числе и выступления на других петербургских сценах, см. в «Репертуарной сводке» (ИРДТ, т. 6 – 7).

В числе зарубежных гастролеров, кроме упомянутой Мейнингенской труппы, Г. Режан (1899), Т. Сальвини (1900, 1901). Летом 1917 г. приезжала труппа московского Малого театра.

## Малый театр. Театр Литературно-художественного общества (Суворинский)

Фонтанка, 65. Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова.

Построен на участке графов Апраксиных в 1876 – 1878 гг. (арх. Л. Ф. Фонтана). В зале — партер, амфитеатр, балконы бельэтажа и 2‑го яруса, три яруса лож и галерея. Всего, по данным публиковавшихся планов, около 1400 мест. По изяществу, удобству и хорошей акустике современники сравнивали его с *Михайловским*. В 1901 г. горел, через год восстановлен.

{199} В 1879 г. арендован ДИТ, 7 ноября 1879 г. открылся как пятый казенный театр под названием *Малый* [[1](#_30_01)]. В 1879 – 1882 гг. здесь давались драматические представления силами труппы *Александринского театра*. В их числе и премьеры («Сердце не камень» Островского, «Детский доктор» Анисе-Буржуа и Деннери и др.), и уже шедшие на основной сцене спектакли.

В 1882 г. театр арендовал А. Ф. Картавов, в 1885 г. он перешел к Г. А. Арбенину. До 1895 г. сцену занимала преимущественно оперетта, французская и русская. Но играли и драматические труппы. В декабре 1882 г. выступала труппа в составе В. А. Базарова, И. П. Зазулина, О. Ф. Козловской и др. В феврале 1883 г. П. И. Вейнберг устроил «образовательные» спектакли: «Эдип-царь» и «Антигона» Софокла, «О время!» Екатерины II. В сентябре — ноябре 1884 г. Картавов организовал гастроли прославившейся на провинциальной сцене Е. Н. Горевой («Мария Стюарт» Шиллера, «Адриенна Лекуврер» Скриба и Легуве, «Сумасшествие от любви» М. Томайо‑и‑Бауса и др.). Успех был триумфальным, Горева аттестовалась как самая выдающаяся русская актриса в «сильно драматических» ролях [[1](#_30_01)]. В январе — феврале 1895 г. труппа с участием М. В. Лентовского играла французские мелодрамы «Лесной бродяга. Сцены из американской жизни» (19 раз) и «Призраки» К. А. Тарновского в его же постановке, «Комедию о российском дворянине Фроле Скабееве» Аверкиева. Лентовскому поднесен лавровый венок, в «Призраках» публика вызывала его более 40 раз. Осенью 1885 г. вновь выступала Горева, перед тем с большим успехом гастролировавшая в Германии.

Зимой 1885/86 г. в антрепризе Арбенина кроме оперетт ставились водевили и феерия «Нена-Саиб. Сицилийский разбойник» — переделка Тарновским трагедии О.‑Ж. Ришпена, с пением, итальянскими балетными танцовщицами, морским сражением, красочными декорациями, световыми эффектами, в которой участвовали: А. А. Нильский, А. М. Горин (будущий Горин-Горяинов), О. Ф. Козловская, Н. А. Кузьмина. Феерия повторялась и в сезоны 1886 – 1888 гг., в том числе с участием Лентовского. Весной 1886 г. театр снимала В. А. Линская-Неметти, пригласившая Гореву и украинскую опсретно-драматическую труппу. В зимний сезон 1887/88 г. играла драматическая труппа в составе А. Я. Азагаровой, М. И. Зверевой, О. Ф. Козловской, Н. А. Кузьминой, А. М. Максимова (Кочеткова), А. М. Горина и др., в ее репертуаре — бытовые современные и исторические пьесы {200} Карпова, Аверкиева, комедии-шутки Д. А. Мансфельда, С. Ф. Рассохина. В декабре — январе выступал М. Т. Иванов-Козельский в своем репертуаре: «Гамлет», «Шейлок» («Венецианский купец»), «Разбойники», «Кин, или Гений и беспутство», «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Семья преступника» П. Джакометти, «Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева. Осенью 1889 г. опять гастролировали Горева и Козельский.

В январе 1884 г. здесь выступал армянский трагик П. И. Адамян («Гамлет» на армянском языке), в Великий пост 1890 г. — Э. Росси (20 представлений), в начале 1892 г. — Э. Дузе, весной — трагик А. Маджи с итальянской труппой, в октябре того же года — С. Бернар со своей труппой (26 спектаклей), в начале 1893 г. — английская драматическая труппа, в январе 1894 г. — труппа *Комеди франсез* с Ж. Муне-Сюлли, в Великий пост 1893 и 1895 гг. — московский Театр Корша.

Упоминая о публике, репортеры отмечали, что на русских драматических спектаклях обычно полны «верхи» и пустует партер, на французской оперетке пустуют «верхи», полон партер [[4](#_30_04)].

17 сентября 1895 г. здесь открылся *Театр Литературно-артистического кружка* — клуба деятелей литературы и искусства, положивший начало самой долговременной частной антрепризе в Петербурге [[24](#_30_24); [62](#_30_62); [63](#_30_63)]. Созданию постоянного театра предшествовали две постановки кружка того же года — в *Кононовском зале* и в *Панаевском*. Представление одноактной пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» (апрель — май, 10 раз) вызвало много откликов в печати, воспринималось как событие в общественно-художественной жизни столицы. 15 декабря 1899 г. кружок преобразован в *Литературно-художественное общество*, с соответствующим переименованием театра. Председатель кружка и общества — А. С. Суворин. Театр был предприятием на паях, но больше половины членских паев принадлежало Суворину, он являлся и руководителем, и фактическим владельцем театра. После его смерти (август 1912) председателем стал сын, М. А. Суворин, к названию театра присоединено: … *им. А. С. Суворина*. Общество отказалось от ведения дела, с 1 мая 1914 г. предприятие полностью перешло в ведение наследников Суворина под названием *Театр А. С. Суворина* (дирекция: М. А. Суворин, А. А. Суворина). По названию помещения он часто именовался в печати *Малым*. В сезоны 1896/97 и (после пожара здания) 1901/02 гг. труппа играла в помещении *Панаевского театра*.

{201} В судьбе театра сказались особенности личности А. С. Суворина и издаваемой им газеты «Новое время», с которой прежде всего связывалось его имя. Умный, образованный, талантливый человек, Суворин любил театр, обладал несомненным художественным чутьем, чему свидетельство — его театрально-критические работы, умел находить и выдвигать таланты. Чуждый всяким идеалам, даже реакционным, каких-либо идейно-художественных целей перед театром он не ставил. Но реакционность суворинской газеты все усиливалась, вплоть до черносотенных позиций после 1905 г., поэтому театр Суворина становился одиозным в глазах оппозиционных кругов.

В первый и ближайшие следующие сезоны в мужской состав входили: П. Н. Орленев (1895 – 1902), А. В. Анчаров-Эльстон (1895/96), Э. Д. Бастунов (1895 – 1897, 1901 – 1912), М. А. Михайлов (1895 – 1905, 1907 – 1912), И. И. Судьбинин (1895 – 1897, 1904 – 1908), Г. Г. Ге (1896/97), В. П. Далматов (1896/97, 1898 – 1901), К. В. Бравич (1897 – 1904), П. К. Красовский (1897/98), Я. С. Тинский (1897 – 1905, 1915 – 1917), С. И. Яковлев (1897/98), К. Н. Яковлев (1898 – 1906), Б. С. Глаголин (с 1899), Н. Г. Северский (с 1900).

Орленева открыл, в сущности, Суворин. Отсюда началась его слава. Анчаров-Эльстон до того служил в провинции и Москве, в том числе в московском Малом театре. Красивое, выразительное лицо, стройность, «горячее» чтение стихов обеспечили ему успех в ролях романтических любовников. Бастунов приобрел ранее громкую известность в опере, затем в оперетте и уже после перешел в драму, сценическому искусству учился в Берлине, Вене, Милане. Здесь он выступал, главным образом, в амплуа драматических резонеров, а на утренниках — и классических героев; внешние данные способствовали его успеху в ролях благородных мужей. Талант Михайлова, выдающегося характерного актера, развернулся именно на этой сцене, где он играл стариков; он уходил в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, но вернулся, не сойдясь с Мейерхольдом. Красовский — один из крупнейших провинциальных характерных актеров. Тинский приобрел на частной сцене репутацию актера интеллигентного, с отличной техникой, естественного на сцене; играл роли первых любовников, затем пожилых героев и характерные.

Ведущие актрисы: П. А. Стрепетова (1895/96), М. П. Домашева (1895 – 1899), приглашенная отсюда в Александринский театр, А. А. Пасхалова (1895 – 1897), перешедшая из Александринского, а {202} позже составившая себе крупное имя в провинции, Л. Б. Яворская (1895 – 1901), впервые появившаяся в Петербурге на гастролях московского Театра Корша, З. В. Холмская (1895 – 1897, 1899 – 1905, 1907 – 1910), успешно игравшая и драматических героинь, и характерные роли с «подкупающей искренностью» и «сочностью».

В 1900 – 1910‑е гг. труппа пополнилась новыми хорошими, в том числе и выдающимися, мастерами.

В мужском составе: А. П. Лось (1903/04, 1912 – 1914), актер яркого таланта, прославившийся в ролях пшютов, изображавшихся им с тонким юмором, а на загородных сценах игравший царя Федора Иоанновича и Федю Протасова [[57](#_30_57)], Н. М. Шмитгоф (1904 – 1913, 1915 – 1917), П. Г. Баратов (1904 – 1908), ранее служивший несколько сезонов в МХТ, В. А. Блюменталь-Тамарин (с 1905), ранее — премьер Театра Корша, актер в театре Комиссаржевской, Н. П. Чубинский (с 1905), В. В. Сладкопевцев (с 1907), С. Н. Нерадовский (1908 – 1916), А. И. Тарский (1909 – 1913), В. Я. Софронов (с 1910), Н. Н. Рыбников (с 1912), талантливый и умный исполнитель бытовых ролей, о котором даже К. С. Станиславский сказал: «Вот ведь хороший, серьезный актер!» [[72](#_30_72)], А. И. Каширин (1915/16). Здесь начали свою сценическую деятельность В. О. Топорков (1909 – 1914), М. А. Лехов (1910 – 1912).

Премьер труппы — Б. С. Глаголин, принятый в 1899 г. 20‑летним, еще до окончания драматических курсов (не служил в сезон 1905/06). Беляев, Бентовин, Измайлов, А. П. Воротников и др. писали о нем как об «интересном и выдающемся» актере, в котором «много искренности, много темперамента». Влюбленный в театр, Глаголин явил пример чрезвычайной «всеядности». В его репертуаре Гамлет и Бальзаминов, Жанна д’Арк, светские молодые люди, воры, петух Шантеклер из одноименной пьесы Ростана и т. д. Из ничтожных в литературном отношении ролей он создавал образы, которые долго жили в памяти зрителей. Крупная удача Глаголина — Хлестаков. М. А. Чехов писал, что его поразила «необычайная свобода и оригинальность» творчества актера [[63](#_30_63)].

Премьершей после ухода Яворской стала принятая тогда же (1901) В. А. Миронова. Раньше она играла в провинции, затем в Москве у Корша. Публика ходила «на Миронову», устраивала ей овации. На венках писали: «Первой актрисе Петербурга». В ее репертуаре — «роковые», «демонические» женщины, героини пьес из {203} жизни света, в том числе с сатирической окраской, женщины благородной души «с прошлым». Многие из таких ролей писались специально для Мироновой. Она умела захватить публику в драматических моментах вплоть до истерик в зале, быть «как рыба в воде» в комедии [[38](#_30_38); [41](#_30_41); [58](#_30_58)]. Арабажин, Бентовин, Л. М. Василевский, В. Н. Соловьев и др. говорили «о тонкой и сильной игре» и даже достижении «высот истинного трагизма» [[49](#_30_49); [51](#_30_51)]. Однако в 1910‑х гг. тот же Василевский, А. М. Волькенштейн, Гуревич, Зноско-Боровский обнаруживали, что становились однообразными приемы, навязчивым — стремление к внешней красивости [[40](#_30_40); [42](#_30_42) – [44](#_30_44); [50](#_30_50)].

Среди других актрис выделялись Е. А. Мирова (с 1899), Н. Н. Музиль-Бороздина (1901 – 1916), исполнительница ролей кокетливых молодых особ и травести, М. И. Свободина-Барышева (1904 – 1916), знаменитость русской провинциальной сцены, в основном на амплуа гранд-дам, Е. Н. Рощина-Инсарова (1905 – 1909), Д. М. Вадимова (1907 – 1909), рано погибшая выдающаяся комедийная актриса, Е. П. Корчагина-Александровская (1908 – 1915), А. А. Суворина (с 1910), Е. А. Полевицкая (1911/12).

Рощина-Инсарова, до того игравшая в провинции, обратила на себя внимание петербуржцев на летней сцене в Озерках в 1904 г. В дальнейшем все критики сходились на признании ее актрисой нового типа. «Дитя нового века, вспоенное и вскормленное новыми литературными и вообще художественными веяниями», — определил Старк. В связи с исполнением ею роли Лизы в инсценировке «Бесов» говорилось о ее данных для театра Достоевского [[27](#_30_27)]. В. А. Чудовский видел в ней «талантливую и обаятельную представительницу той особой, хрупкой, несколько неврастенической и во всяком случае бесхарактерной, неопределенной женственности», которую «насадил в нашей драматической литературе Чехов» и которой «стяжала себе славу Комиссаржевская» [[47](#_30_47)]. Рецензенты писали о «гибком и нервном таланте», игре «с нервным надрывом», яркой передаче «изгибов душевных движений» «нервных, полных внутренней тревоги натур», «удивительной артистичности в интонациях и пластике». Своим участием в спектаклях Рощина-Инсарова спасала многие слабые пьесы. Весной 1909 г. она уехала в провинцию, не сойдясь в условиях, как писал Беляев, а по мнению Гуревич, — не приняв общей атмосферы этого театра [[35](#_30_35)].

Корчагина-Александровская, еще молодой перешедшая на роли старух, покоряла зрителей самых разных идейно-эстетических пристрастий. {204} Ее няни, ключницы, приживалки и чванливые барыни — в остро сатирическом и сочно комическом исполнении — вызывали восторг богатством остроумных деталей и необычайной правдивостью. Она стала любимицей публики и критики. «Выразительница лучших идеалов подлинного театра», — писала, например, Ю. Л. Слонимская [[43](#_30_43)]. «Эту “божьей милостью” превосходную реальную артистку никакая мелодрама не сокрушит», — вторил Бентовин [[48](#_30_48)]. О Сувориной Арабажин, Боцяновский, Старк, Н. Н. Окулов отзывались как об актрисе, игравшей, по их словам, не трафаретно, но просто и изящно, легко и весело — в комедиях, с увлечением и трогательно — в драмах. Актриса сама переводила некоторые пьесы для своего репертуара.

Режиссер театра в первый сезон — Е. П. Карпов. После его ухода в Александринский театр главный художественный руководитель — сам Суворин, при подготовке исторических спектаклей ему помогал Гнедич. Затем вернулся Карпов (1900 – 1908, 1914 – 1915). В промежутке (1908 – 1914) ведущий режиссер — Н. Н. Арбатов, ранее сотрудничавший в театре В. Ф. Комиссаржевской. Очередным режиссером при Карпове и Арбатове был Г. В. Гловацкий (1905 – 1914). Отдельные спектакли при Арбатове ставили Н. А. Попов (утренники для детей), Н. Н. Евреинов, И. Ф. Шмидт и некоторые актеры, более всех — Б. С. Глаголин. Кроме того, очередным режиссером работал Н. Н. Урванцев. Сезон 1914/15 г. начал в качестве главного режиссера Н. А. Попов, но был уволен «за превышение власти», и уже в октябре его сменил, на весь сезон, Карпов. После третьего ухода Карпова директором-распорядителем стал актер Я. С. Тинский. Очередные режиссеры после ухода Арбатова — актер Александринского театра С. М. Надеждин и М. П. Муравьев.

Карпов, для которого сценография была не менее важна, чем характеры действующих лиц, старательно и любовно ставил русские исторические и современные бытовые драмы и комедии. Арбатов, по личным связям и художественным вкусам близкий к раннему МХТ, большинство постановок решал натуралистически, но отнюдь не примитивно. М. А. Чехов писал, что он «любил и понимал форму», своими постановками научил «ценить тонкость и четкость сценической работы» [[69](#_30_69)]. Глама-Мещерская вспоминала: «У него было много знаний и творческой “выдумки”. Творческая его фантазия поражала своей изобретательностью и свежестью». Гловацкий — {205} добросовестный и старательный режиссер, ранее работавший в московском Театре Корша. Н. Н. Урванцев — умный актер и литератор-юморист, до того — постановщик в *Кривом зеркале*.

В 1910‑х гг. применялись некоторые новации режиссуры, хотя и не всегда удачно. «Дешевый модернизм» обнаруживали рецензенты, в частности Гуревич, в постановках комической оперы М. А. Кузмина «Возвращение Одиссея» (1911), «Адриенны Лекуврер» (1915) [[60](#_30_60)], «Войны женщин» Дюма-отца (1916) [[58](#_30_58)]. С. М. Надеждин старался использовать внешние приемы, найденные Мейерхольдом. Сам Мейерхольд поставил «Севильский кабачок» Ш. Мюллера и Ф. Нозьера (1913), принял участие в постановках «Дамы с камелиями» (1914) и «Чайки» (1916), был режиссером инсценировки мопассановской «Мадемуазель Фифи» для благотворительного концерта А. А. Сувориной (1914). Спектакли богато и тщательно оформлялись. В большинстве рецензий констатируется, что декорации «всегда безупречны в этом театре», костюмы и все аксессуары «по обыкновению прекрасны» и «с точностью воспроизводят эпоху», «постановка красива». Ряд спектаклей оформили Н. Н. Сапунов и С. Ю. Судейкин, работали художники С. Н. Воробьев, К. И. Евсеев, И. А. Суворов.

В репертуар театра первых его сезонов входили: произведения новой западной драматургии, вызывавшие в то время особенный интерес в интеллигентских кругах; ранее запрещенные для сцены пьесы, вызволенные из-под запрета благодаря энергии и связям Суворина; инсценировки выдающихся произведений русской литературы; новые пьесы отечественных драматургов, еще не шедшие на Александринской сцене, более или менее злободневные; ряд классических произведений, тщательно поставленных. При этом большинство постановок начального периода расценивалось как существенное достижение в режиссуре и оформлении спектаклей, сравнение с императорской сценой было не в ее пользу. Декорации, костюмы, все аксессуары соответствовали пьесам — изображенной в них эпохе, срезу социальной жизни. Театр не скупился на расходы (дефицит, вызванный дорогостоящими постановками, покрывался, главным образом, из средств Суворина).

Все премьеры первых сезонов непременно посещались интеллигенцией, привлеченной новизной в репертуаре и постановочной части, в ожидании новых открытий. Почти сразу театр стал модным, в него устремилась крупная буржуазия, высший свет и «полусвет». Публика повторных спектаклей была разнообразнее.

{206} Событием культурной жизни стала первая в России постановка «Власти тьмы» (16 октября 1895). «Эта пьеса как бы вышла из рамок театральной хроники и заняла центральное место на общественной арене столицы», — писал публицист И. Ф. Василевский [[7](#_30_07)]. Спектакль на казенной сцене отнюдь не затмил эту постановку (Никита — Судьбинин, Аким — Михайлов, Митрич — Красовский, Матрена — Стрепетова, Анисья — Холмская, Марина — Пасхалова, Анютка — А. П. Домашева). Публика рвалась в оба театра. Там впечатляли Давыдов и Савина, здесь захватывали Михайлов и Стрепетова [[5](#_30_05) – [7](#_30_07)]. Отрицательно оцененный в некоторых рецензиях Судьбинин, по воспоминаниям Карпова, Гнедича, Юрьева, отлично подходил к роли (играл доброго и чистого, но слабохарактерного мужика). Карпов использовал подлинные рубахи, паневы, зипуны тульских крестьян, остальные сделаны по этим образцам, от знакомого крестьянина постановщик получил подлинные соху, борону, телегу, ткацкий станок и др. [[34](#_30_34)]. Осенью 1898 г. спектакль был возобновлен с частичной заменой исполнителей (Никита — Далматов, Матрена — П. С. Яблочкина).

Сезон 1898/99 г. отмечен триумфальным успехом «Царя Федора Иоанновича». Спектакль давался почти ежедневно, прошел в сезон 77 раз (всего — 141), на билеты записывались за две недели. Впервые на русской сцене царь представал не величественным, а слабым и жалким человеком. При этом возникали политические аллюзии: Федор некоторыми чертами напоминал Николая II, Годунов — Витте и т. д. Было невиданным по роскоши и исторической достоверности оформление. Театр заимствовал кое-что у МХТ, репетиции которого смотрели Суворин и актриса К. И. Дестомб, зарисовавшая костюмы и бутафорию. Декорации Суворова, с множеством исторических деталей, были «одна лучше другой», народные сцены казались «безукоризненными» [[12](#_30_12); [13](#_30_13)]. Восторги зрителей вызывал Орленев в заглавной роли, о нем говорил «весь Петербург». Перцов укорял актера, что у него Федор — «типичный неврастеник» нового времени, «растерянный декадент», что он «выдвигает только те черты, которыми тот соприкасается с современностью» [[20](#_30_20)], но это и покоряло множество зрителей. При сравнении постановки с мхатовской «пальма первенства» нередко отдавалась петербуржцам [[14](#_30_14)].

Знаменита инсценировка «Преступления и наказания» (1899, более 50 раз). Потрясал Орленев в роли Раскольникова [[15](#_30_15); [16](#_30_16)]. Роль {207} следователя стала выдающимся созданием К. Н. Яковлева [[67](#_30_67)], Бравич считался лучшим Свидригайловым в России, в основном как удачная оценивалась игра Далматова (Мармеладов), Яворской (Соня). С Орленевым, уже как гастролером, шла инсценировка «Братьев Карамазовых» (1901) (Дмитрий — Орленев, Федор Павлович — Бравич, Грушенька — Холмская, Смердяков — Северский, следователь — Глаголин).

Сезон 1900/01 г. открылся ранее запрещенной трагикомедией Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» под названием «Веселые расплюевские дни». Автор, вынужденный внести в текст ряд изменений, сам руководил постановкой (Тарелкин — Далматов, Расплюев — Михайлов, Варравин — Бравич, Ох — Яковлев). Непривычной явилась форма фарса при изображении мучительства, попрания личности [[17](#_30_17); [18](#_30_18)].

Были сыграны: «Орлеанская дева» Шиллера (1895), никогда до того полностью не ставившаяся в Петербурге; «Юлий Цезарь» Шекспира (1897), впервые в Петербурге после XVIII в., если не считать гастролей Мейнингенской труппы; «Мария Стюарт» (1900) в новом переводе, с восстановлением изымавшихся прежде мест. Пасхалова своеобразно толковала роль Жанны д’Арк — не героиня, а слабая девушка-ребенок, побеждающая в порыве священного наития. Компетентные критики числили эту роль Пасхаловой в ряду достижений театра [[33](#_30_33)].

Театр совершил первую в России, хотя и окончившуюся провалом, попытку сыграть М. Метерлинка («Тайны души», 1895), открыл русской публике Ростана, поставил «Потонувший колокол» Гауптмана (1897) (Раутенделейн — Яворская, Генрих — Сарматов, пастер — Бравич, Виттиха — П. С. Яблочкина). В этом произведении зрители усматривали «призыв к свету, к добру и деятельности» [[8](#_30_08)], некоторые «даже марксизм» [[9](#_30_09)], «большую публику», как и в «Ганнеле», привлекала атмосфера красивой сказки. Спектакль держался в репертуаре значительно дольше, чем в МХТ.

Среди пьес современных отечественных авторов, не шедших в Александринском театре: «Выдержанный стиль» Потапенко (1895), «Отравленная совесть» Амфитеатрова (1898), «Невольники рубля» В. В. Протопопова (1898). В 1901 г. премирована на конкурсе Литературно-художественного общества и поставлена драма Найденова «Дети Ванюшина» (Михайлов — старик Ванюшин, Глаголин — {208} Алексей). В том же сезоне появилась новая пьеса Карпова «Шахта “Георгий”» (1901, 25 раз) — попытка вывести на сцену пролетариев.

Интерес к русской классике в это время в публике падал, но первый сезон открылся «Грозой», затем шли: «Трудовой хлеб», «Лес» (Счастливцев — Михайлов), «Бедность не порок», «Женитьба», «Месяц в деревне», «Самоуправцы». Прославилась постановка «Нахлебника», главным образом благодаря Михайлову в роли Кузовкина. Драма «Около денег» (1895) шла с участием Стрепетовой в ее коронной роли. Вслед за «Царем Федором Иоанновичем» была поставлена «Смерть Иоанна Грозного» (20 января 1899), в ролях Федора, Ирины и Годунова те же Орленев, Дестомб и Тинский, Грозный — Далматов, Гарабурда — Бравич, царица Марья — Яворская. В печати хвалили общую режиссуру, отмечали соответствие Далматова сложившимся представлениям о Грозном, превосходную игру Бравича, массовые сцены (шествие под церковный благовест, сцена на площади в Замоскворечье) [[10](#_30_10) – [14](#_30_14)].

Вносили разнообразие в репертуар игравшие с этой труппой гастролеры: трагик Н. П. Россов в шекспировских трагедиях (январь 1898), И. М. Шувалов в «Короле Лире» и «Царе Эдипе» Софокла (весна 1900), Т. Сальвини в «Отелло», «Короле Лире», «Гамлете» (весна 1901). В сентябре — ноябре 1903 г. выступала В. Ф. Комиссаржевская: в «Сказке» Шницлера, новой пьесе В. О. Трахтенберга «Вчера», «Искуплении» Потапенко. Кроме гастролерши «поистине чудесно» играл Бравич; критик П. М. Ярцев писал, что и он уже принадлежит «новой сцене», что влияние Комиссаржевской сказывается на актерах Суворинского театра: «Строй их игры углубился, появились свежие тона» [[21](#_30_21)].

Старк в связи с 20‑летием театра вспоминал значительный ряд постановок первого периода как «те положительные моменты в деятельности Суворинского театра, которые возбуждают благодарность в потомстве и перейдут в историю» [[54](#_30_54)].

Ставилось много «обстановочных», «костюмных» романтических пьес, во вкусе публики, чающей зрелищности и «душещипательности». В них с удовольствием и успешно играли Далматов, Ге, Тинский, Яворская, Пасхалова, Холмская и др. В их числе «Граф Ризоор» («Отчизна») Сарду (1897), «Дон Жуан Австрийский» К. Делавиня (1899) (герцог Альба в первой, Филипп II во второй считались прекрасными созданиями Далматова). Но они противоречили {209} тогдашнему влечению большинства критиков к новизне в театральном искусстве. На втором месте после «Власти тьмы» по числу представлений оказалась «Принцесса Греза» Ростана (1896). Были необычны декорации (палуба корабля, дворец принцессы), роскошны костюмы, оригинальна Яворская — принцесса, Анчаров-Эльстон в роли средневекового трубадура вдохновенно читал звучные стихи (перевод Щепкиной-Куперник). Волынский писал об успехе спектакля «среди разных театральных бонвиванов» [[22](#_30_22)]. И по иным свидетельствам зал наполняли мужчины в мундирах и фраках, дамы в «умопомрачительных» туалетах. Лучшая пьеса Ростана «Сирано де Бержерак» (1898) тоже имела успех, но меньший. Другой гвоздь репертуара — «Новый мир» И. Баретта (1897). Пьеса о Риме времени Нерона, с нагромождением эффектных драматических положений, напоминала нашумевший тогда роман Г. Сенкевича «Камо грядеши». Декорации, костюмы, актерская пластика, хор А. А. Архангельского — все призвано было служить внешней роскоши представления.

Пьесы из русской истории являлись как бы программными для этого театра, они были зрелищны, при этом возбуждали патриотические чувства в шовинистической их окраске. Характерны «Измаил» М. Н. Бухарина (1898, около 60 раз) и «Вокруг пылающей Москвы» А. Н. Мосолова, по роману Загоскина «Рославлев» (1899). Особое, место заняла постановка пьесы С. К. Литвина (Эфрона) и В. А. Крылова «Контрабандисты» (1900, первоначальное название «Сыны Израиля»). На премьере в зале раздавались свистки, крики: «Долой! Вон!» и другие выражения протеста [[19](#_30_19); [64](#_30_64)].

После 1903 г. театр не осуществил ни одной постановки, оцененной в критике как событие. Все чаще его обвиняли в «самодовольной застылости», ориентации на «бульварную толпу». Об этом писали Ауслендер [[39](#_30_39)], Гуревич [[53](#_30_53)], Слонимская, А. В. Тыркова, Ярцев и др. Однако предприятие продолжало привлекать массу зрителей. Топорков считал большой удачей свое поступление сюда — эта сцена считалась в Петербурге второй после императорской, а молодых актеров здесь выдвигали смелее [[65](#_30_65)]. В зрительном зале «верхи» постоянно наполняла демократическая молодежь, главным образом учащиеся. Репертуар был по-прежнему разнообразен.

Учитывая преобладающие общественные настроения 1905 – 1906 гг., театр поставил в то время «Дон Карлос», «Коварство и любовь» {210} и «Разбойники», но они мало заинтересовали публику. Дольше держался «Апостол» Г. Бара (1905, 18 раз), включающий сцену парламентского заседания. Однако парламент (рейхстаг) показывается в пьесе с теневой стороны, и это возбудило протесты рецензентов: «Мы, как влюбленные, ночи не спим, поджидая свидания с нашей гражданственностью, с парламентаризмом, со всеми свободами — и первое, чем нас угощают со сцены, это ушатом холодной воды» [[24](#_30_24)].

Инсценировка «Бесов» Достоевского (1907, 18 раз, реж. Гловацкий), сделанная В. П. Бурениным и М. А. Сувориным, подчинена соображениям «политического свойства». Направленность против идеи революции породила язвительные выпады в прессе, в частности В. Азова [[30](#_30_30)]. Исполнение (Петр Верховенский — Глаголин, Кириллов — Блюменталь-Тамарин, Лебядкин — Михайлов, Федька Каторжный — Судьбинин, Лиза — Рощина-Инсарова, Ставрогина — Холмская) вызывало оценки: «интересно», «с потрясающим драматизмом», «прекрасно», «художественно верно» [[26](#_30_26) – [28](#_30_28)].

В этот период своей деятельности театр еще более старался удовлетворить публику, тяготевшую к спектаклям о «красивой жизни», с идеализированными чувствами. Среди самых популярных — «Генрих Наваррский» В. Девере (1909, 40 раз). Глаголин в заглавной роли был пылок в любовных сценах, весело играл комедийные, с подъемом говорил о произволе и насилии; Нерадовский — Карл IX восхищал гримом, манерами, «изумительной» мимикой. С успехом шла «Гетера Лаиса» Протопопова (1908) — Лаиса (Миронова, затем О. Г. Гуриелли) произносила горячие слова о свободе, цитировались греческие философы, были красивые костюмы и позы; в рецензиях отмечалось, что успехом спектакль много обязан режиссеру Арбатову. Несколько такого рода пьес написал для театра Буренин: «Ифигения» (1908) — в основном по трагедии Еврипида, «Песнь любви и смерти» (1909) — о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, «Король свободы» (1910, 15 раз) — о главе мюнстерской коммуны Иоанне Лейденском.

Делала сборы пьеса Карпова «Пожар Москвы» (1903, более 30 раз). Военное совещание в Филях, улица пылающей Москвы, Наполеон в Кремле и у Березины — все обставлялось реалистически и вызывало зрительский интерес. Шли «Вольные каменщики» Е. М. Беспятова (12 января 1910, 22 раза) — о русских масонах, ранее запрещенные исторические пьесы «Княжна Тараканова» {211} Шпажинского (18 ноября 1905), и «Слобода Неволя» Аверкиева (1 сентября 1906).

Основу репертуара составляли отечественные и переводные пьесы из современного буржуазного и дворянского быта, как, например, комедия А. Н. Бежецкого «Ольгин день» (1904, около 50 раз) — картина жизни в усадьбе помещика средней руки. Появились, можно сказать, собственные драматурги, вносившие в развлекательные сюжеты некоторую долю обличительности, злободневности — В. В. Туношенский, К. Острожский (К. С. Гогель), Н. Ю. Жуковская.

С успехом играны комедии Туношенского «Губернская Клеопатра» (1903, более 30 раз), «Черноморская Цирцея» (1905), «В Гаграх» (1903), «Вешние грозы» (1904), «Листопад» (1906), «В стране любви» (1909). Во всех пьесах — живой диалог, остроумные словечки. Миронова, Холмская, Музиль-Бороздина, Яковлев, Тинский, Блюменталь-Тамарин играли в них увлекательно, дамы восхитительно кокетничали и демонстрировали шикарные туалеты («роковая женщина» в «Цирцее» — Рощина-Инсарова). Пьесы Острожского — с графинями, баронессами, князьями, с женщинами «бурными» или носительницами возвышенных чувств — нещадно ругали рецензенты, а шли они десятки раз: «Порядочные люди» (1907), «Новое поколение» (1908), «Дачные барышни» (1910), «Золотая клетка» (1911), «Все хороши» (1915). Режиссеры ставили их с выдумкой, актеры умели развернуть в них свои дарования [[37](#_30_37)]. В «Дачных барышнях», к удовольствию зрителей, на сцене появлялись ломовой извозчик, легковая пролетка, автомобиль, велосипедисты, пляж с купальными кабинами и т. д. Разносы пьесы в рецензиях кончались замечаниями, что мила и резва была Мирова, веселы Шмитгоф и Сладкопевцев, удачно играл Топорков и т. д. В рецензиях на «Золотую клетку» отмечалось, что Глаголин, Бастунов, Шмитгоф, Тарский «вылепили живые фигуры» «золотого дна» столицы, отличными их партнершами были Рощина-Инсарова, К. М. Рошковская.

Жуковская дебютировала пьесой «Над толпой» (1905) — об актрисе и антрепренере Е. А. Шабельской, в связи с возбуждением против нее судебного дела. «Хаос» (1907, 23 раза) прельщал актуальностью содержания: жена крупного петербургского чиновника была увлечена освободительным движением, молодой князь — что-то вроде эсера, но родовая деревня сожжена крестьянами, князь стреляется, героиня вопрошает: «За кем идти?» О «Витязе» (1907) рецензент {212} писал: «Эта претенциозная, напыщенная, сумбурная и лицемерная пьеса была, к сожалению, разыграна превосходно, и прекрасная игра прикрыла ее зияющие пустоты» [[29](#_30_29)]. Пьесу «Дети» (1908) спасала Рощина-Инсарова: «Зритель невольно забывал нелепость пьесы и безраздельно отдавался <…> воплощению мучительных борений и страданий прекрасной и оскорбленной женской души» [[32](#_30_32)].

Либеральные «идейные» пьесы поставлял Рышков. Герой его «Первой ласточки» (1905) — сын крестьянина, получивший высшее образование. Самые популярные произведения дальнейших лет — «Казенная квартира» (1908, 42 раза) и «Начало карьеры» (1914). Первая — недурная сатирическая комедия, изображающая чиновничество с его мелочным карьеризмом, антидуховностью, зависимостью от места в иерархии чинов. Вторая — почти фарс: чиновник по особым поручениям начинает карьеру с выполнения весьма интимных поручений генерала. Гвоздем сезона была драма И. И. Колышко «Большой человек» (1908, более 40 раз) из жизни высшей бюрократии и плутократии, автору хорошо знакомой, местами — довольно острая сатира. Зрители угадывали в персонажах реальных деятелей (в Ишимове — премьер-министра 1905 – 1906 гг. С. Ю. Витте), одни аплодировали, другие шикали речам членов «комитета реформ». «Играют пьесу хорошо, гораздо лучше, чем она того стоит», — снова заключали рецензенты (Ишимов — Глаголин, его жена — Миронова).

Обличаются нравы верхних слоев общества, в том числе и самого государственного аппарата, еще в ряде поставленных комедий и драм: «Звезда нравственности» Протопопова (1909), «Милые люди» Тихонова (1909), «Соль земли» (1911) и «Пираты жизни» (1913) А. В. Бобрищева-Пушкина. Герой пьесы «Он» («Хамелеон») Карпова (1913) мечтает о кресле министра внутренних дел и меняет тезисы программного доклада в зависимости от мнений и настроений влиятельных лиц; родственник жены героя связан с нелегальной организацией, внучка «хамелеона» просит его помочь «освободиться от предков» (от родителей) хотя бы путем фиктивного брака. Около 10 лет пролежавшая под запретом пьеса Н. Черешнева (Н. Ф. Новикова) «Частное дело» (1912) высмеивала педагогов казенных учебных заведений.

Популярны были постановки детективного жанра. На первом месте здесь «Шерлок Холмс» (1906, более 50 раз) — перевод инсценировки рассказов Конан-Дойла, с некоторыми ее изменениями. Успех {213} его вызвал постановку в том же сезоне «Новых приключений Шерлока Холмса» М. А. Суворина и Б. С. Глаголина. В оппозиционной печати издевательски утверждалась «современность» этого спектакля и его закономерность для данного театра: «В общем все было хорошо: и самая мысль — дать апологию сыска, и время, и место, где эта мысль получила осуществление» [[25](#_30_25)]. В «Артуре Рафлсе» В. Гартунга и Е. Пресбей (1907) и «Похождениях Арсена Люпена» Ф. Круазе и М. Леблан (1909) Глаголин, при шумном одобрении публики, выступал в ролях «воров-джентльменов».

Десятки раз шли английские и французские комедии, близкие к фарсу. В «Современных амазонках» А. Пинеро (1906) актеры пели куплеты, плясали, кувыркались через столы и стулья, залезали в шкаф; Баратов спускался по канату, В. Б. Карпов объяснялся в любви почти из-под колосников. В «Милом Жорже» Г. Кайаве и Р. де Флера в заглавной роли представителя парижского «большого света» опять восхищал Глаголин (он же — постановщик), «балансирующий между шаржем и жизненной правдивостью».

Ставились эстетские стилизации Беляева: «Путаница, или 1840 год» (1909), «Псиша» (1912), «Царевна-лягушка» (1913). В роли «души водевиля» Путаницы очаровывали Вадимова и О. А. Глебова-Судейкина, в роли прекрасной «дикарки» («царевны-лягушки») — Миронова, нимало не похожая на простую казачку. Многие драмы и мелодрамы, посвященные целиком любовным переживаниям, держались в основном на Мироновой в ролях героинь: «Обнаженная» А. Батайля (1909), «Сафо» А. Доде и А. Бело (1912), «Маленькая женщина» О. Миртова (О. Э. Котылевой) (1914, 30 раз), «Про любовь» И. Н. Потапенко (1917) и др. Последняя как будто весьма не ко времени после только что совершившейся Февральской революции, но она давалась в бенефис Мироновой, и у касс выстраивались очереди [[59](#_30_59)]. Популярны были пьесы из жизни актрис: «Любимица публики» (1911) и «Танцовщица» (1913) А. А. Плещеева, давняя уже пьеса Суворина «Татьяна Репина» (1911), «Любовь актрисы» Протопопова (1912). Шли новейшие отечественные мелодрамы: «Вера Мирцева» Л. Н. Урванцова (1915), где героиня (Миронова) убивает любовника; «Кровь» С. А. Шиманского (1915), в образе героя (Глаголин), убившего постылую жену, находили влияние Достоевского.

Время от времени игрались произведения мировой и русской классики, главным образом на утренниках для молодежи. В их числе {214} «Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой», «Гамлет» и «Отелло», «Собака садовника» («Собака на сене»), «Скупой рыцарь» и «Каменный гость». Из постановок пьес Островского, которые большей частью проваливались на этой сцене, выделялась «Гроза» (1907) с Рощиной-Инсаровой в роли Катерины (Тихон — Судьбинин, Кудряш — Блюменталь-Тамарин, Кулигин — Михайлов, Кабаниха — Свободина-Барышева). Привлекали зрителей инсценировка толстовского «Воскресения» («Катюша Маслова») и «Плоды просвещения». Критики (Гуревич, Носков, В. Н. Соловьев) довольно сочувственно отнеслись к постановке чеховской «Чайки» с Е. М. Мунт в роли Нины.

В апреле 1917 г. А. А. Суворина обратилась к труппе с письмом о запрещении ею ставить пьесы «революционные» и задевающие царскую семью. Это вызвало протест труппы во главе с Мироновой, обвинившей антрепренершу в деспотизме и антиобщественном характере ее деятельности, обструкцию со стороны публики [[60](#_30_60); [61](#_30_61)]. В начале октября 1917 г. Суворина отказалась от театра [[62](#_30_62)].

Хронологический перечень премьер см. в кн.: ИРДТ. Т. 6. С. 556 – 561; Т. 7. С. 524 – 545.

Во время Великого поста в 1903, 1904, 1905 гг. на этой сцене гастролировал МХТ. Многие годы на великопостный сезон ее занимала частная итальянская оперная труппа. Кроме того, весной и летом выступали разные сборные драматические труппы.

## Кононовский зал. Новый театр

Мойка, 61. Университет телекоммуникаций им. М. А. Бонч-Бруевича.

Дом построен в 1851 – 1865 гг. как доходный для сдачи помещений в аренду (арх. Р. А. Желязевич и Н. П. Гребенка). Театрально-концертный зал — на 4‑м этаже. Сцена устроена впервые в 1860 г. Как театральное помещение зал использовался до 1930 г.

В 1882 г. здесь открылся первый после отмены казенной монополии частный *Русский театр* Д. Д. Коровякова, театрального критика, учредителя частной театральной школы. Зал «превращен в очень милый и уютный театр: 28 больших и малых лож, висящих кругом стен точно бонбоньерки, и с лишком 30 рядов кресел, расположенных амфитеатром», была увеличена сцена [[1](#_31_01)]. В 1884 г. выстроена еще галерея на 150 человек [[4](#_31_04)]. В 1890‑х гг. зал имел партер на 604 места, {215} 5 рядов балкона на 120 мест и 12 лож (сведения «Русского календаря»). Вновь перестраивался в 1901 и 1913 гг.

В сезон 1892/93 г. зал назывался *Театром Платонова*. Платонов держал здесь французскую оперетту и нечто вроде парижского кафешантана. В 1901 г. учрежден *Новый театр Л. Б. Яворской*. Название *Новый* удерживалось, с небольшими перерывами, и после прекращения антрепризы Яворской — до осени 1910 г.

*Русский театр* просуществовал один месяц: первый спектакль — 15 ноября, последний — 14 декабря. В спектаклях участвовали А. И. Абаринова, А. М. Читау, Л. Л. Иванов, провинциальные актеры. В репертуаре: «Волки и овцы» (для открытия), «Не было ни гроша…» и «Поздняя любовь» Островского, «Дядюшкин сон» по Достоевскому (6 декабря), «Омут» М. Н. Владыкина, ряд развлекательных комедий и водевилей. В рецензиях говорилось о хорошей труппе, умелой режиссуре, ансамбле, «которому может позавидовать и “образцовая” сцена». Но театр посещался мало, как, впрочем, и другие в тот год [[1](#_31_01); [2](#_31_02)][[40]](#footnote-41).

В числе драматических представлений 1882 г. — спектакли с участием Стрепетовой (апрель), которая неоднократно выступала здесь и в предшествовавшие годы. Параллельно с *Русским театром* играла польская труппа. В январе 1883 г. шел «Эдип-царь» Софокла «с соблюдением древнегреческой обстановки», как сообщали афиши, — из серии «образовательных спектаклей», организованных П. И. Вейнбергом [[3](#_31_03)]. В сезон 1883/84 г. зал снимал *Музыкально-драматический кружок любителей*. В январе — марте 1884 г. потрясал публику В. Н. Андреев-Бурлак исполнением «Записок сумасшедшего» Гоголя и рассказа Мармеладова из «Преступления и наказания» (битком набитый зал, приставные стулья, шум и давка у подъезда). Затем выступали П. И. Адамян (декабрь 1885), украинская труппа {216} Л. Кропивницкого (сезоны 1886/87, 1891/92 гг.). В 1891 г. (в спектаклях *Столичного артистического кружка*) и в 1894, 1897, 1899 гг. с неизменным успехом гастролировала Стрепетова. «Госпоже Стрепетовой совершенно чужды всякие внешние сценические эффекты; она держится на сцене просто, искренно; ее превосходный голос способен передавать самые различные настроения <…> в особенности хорошо ей удаются страстные сцены», — писал корреспондент «Артиста» [[6](#_31_06)]. В 1893 – 1894 гг. играли в сборных спектаклях М. Е. Дарский («Гамлет», «Отелло», «Шейлок», «Разбойники», «Уриэль Акоста»), провинциальные актрисы Е. Н. Глебова (современные драмы и комедии), Н. П. Анненкова-Бернар.

В 1894/95 г. здесь работала труппа под дирекцией актрисы и антрепренера П. А. Струйской (О. В. Некрасова-Колчинская, Р. А. Стрельская, Э. Д. Бастунов, В. П. Далматов и др.), с участием И. П. Киселевского. Гастролировали И. Аалберг (1894), Г. Н. Федотова (1895). В 1895 г. (13 и 30 января) в этом зале показан первый публичный спектакль *Литературно-артистического кружка*, предшествовавший созданию его постоянного театра. Позже К. И. Дестомб поставила «Антигону» Софокла (сама — в заглавной роли), «по образцу древнегреческих представлений» (ноябрь 1899).

Выступали на этой сцене русские труппы оперы и оперетты И. Я. Сетова (1884/85), И. П. Зазулина (1892), французская оперетная под дирекцией В. А. Линской-Неметти (1900/01) и др.

*Новый театр* под дирекцией Л. Б. Яворской открыт 15 сентября 1901 г., последний спектакль — 12 февраля 1906 г. Номинальный антрепренер — ее муж, князь В. В. Барятинский. Предприятие не было коммерческим, цели наживы здесь не ставились. Театр был связан с радикальными кругами столичного общества. Писатели и критики новейших направлений содействовали ему предоставлением своих пьес и переводов и даже участием в благотворительных спектаклях на его сцене.

В 1905 – 1906 гг. театр Яворской производил впечатление более левого, чем *Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской*, как по репертуару, так и по внесценической деятельности. В октябре — ноябре 1905 г. он стал подобием политического клуба, где происходили совещания и митинги с участием делегатов от других театров. Он первым из петербургских театров присоединился к всеобщей политической стачке. В распоряжение стачечного комитета поступали сборы {217} с некоторых самых популярных спектаклей. Группа актерской молодежи занималась распространением нелегальной литературы под руководством бежавшего из Сибири Л. Г. Дейча [[28](#_31_28)]. В свой бенефис (30 января 1906 года) актриса говорила «о рабстве театра, с которым почти невозможно бороться, пока не падет весь старый режим, ненавистный и бездарный» [[22](#_31_22)]. Все это сочеталось со стремлением Яворской быть на виду, в центре внимания, добиваться собственного успеха. Публику театра составляли и демократические слои, и фрондирующие буржуазно-великосветские.

В состав труппы входили такие крупные актеры, как Ф. П. Горев, Б. А. Горин-Горяинов, А. А. Мурский, а также (все годы или отдельные сезоны): А. И. Аркадьев, И. Г. Арканов, П. Г. Баратов, Н. С. Вехтер, Н. А. Викторов, М. П. Дагмаров, М. Е. Дарский, М. Г. Диевский, П. В. Казанский, Я. И. Кручинин, И. В. Лерский, Б. С. Неволин, И. Н. Перестиани, А. Е. Романовский, С. А. Светлов, С. Я. Семенов-Самарский, Н. Н. Урванцев, Б. П. Шмидт, П. М. Арнольди, М. А. Ведринская, М. И. Велизарий, М. И. Морская, Ю. Л. Слонимская, М. А. Сурская. Режиссеры: С. М. Ратов и А. И. Андреев, ранее служивший в МХТ (оба и играли), в сезон 1903/04 г. — Н. А. Попов. Сценографы — К. В. Изенберг, известный скульптор (автор памятника матросам миноносца «Стерегущий»), и художник-иллюстратор С. И. Панов. Но в первую очередь лицо труппы определяла Яворская, участвовавшая в подавляющем большинстве спектаклей. О ее талантливости, уме, незаурядности говорили многие рецензенты и мемуаристы, преданность театру, увлеченность вспоминают такие ее партнеры, как Горин-Горяинов и Перестиани [[27](#_31_27); [28](#_31_28); [30](#_31_30)], высоко ценившие роль *Нового театра* в своей творческой жизни. «У нее всегда есть творческий подъем и очень много настроения», — писал биограф [[8](#_31_08)]. «Со стороны техники и знания сценических условий она была вполне законченным мастером, в отношении внутренних переживаний — всегда строго психологична и бесспорно искренна» [[27](#_31_27)]. Актриса успешно использовала свои внешние данные. Но, по общему мнению, ей недоставало простоты; как выразилась одна из восхищавшихся ею актрис, «она была какая-то не наша» [[29](#_31_29)].

Название театра не только информировало о его молодости, но и обещало новое содержание. Антрепренер и директриса были людьми образованными, хорошо знающими основные европейские языки и европейскую литературу (он переводил пьесы и стихи {218} на русский и с русского, читал в Англии и Франции лекции по русской литературе и истории, она позже выступала на сценах Парижа, Вены и Лондона).

Театр открылся «Бурей» Шекспира, редко появлявшейся на русской сцене, в новом переводе Барятинского. Ставились «Антоний и Клеопатра» (Клеопатра — Яворская, Антоний — Баратов, Цезарь — Мурский), «Иванов» (8 сентября 1904, открытие сезона), «Три сестры» (19 сентября 1905). Показывались «Власть тьмы» (1902/03), перед постановкой которой Ратов и Изенберг ездили консультироваться с автором и привезли из Ясной Поляны костюмы, и инсценировка «Воскресения». Но основой репертуара стали современные зарубежные пьесы, некоторые из них поставлены здесь впервые в России (переводчики: Арабажин, З. А. Венгерова, Л. Н. Виленкина), а также новейшие отечественные.

С успехом представлены три пьесы Ибсена: «Женщина с моря», «Столпы общества», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» [[9](#_31_09); [14](#_31_14); [17](#_31_17)].

Ставились «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса; пьесы Гауптмана «Бедный Генрих» (2 декабря 1902), «Потонувший колокол» (3 сентября 1904), «Перед восходом солнца» (30 января 1906), «А Пиппа пляшет» (7 февраля 1906); Д’Аннунцио — «Мертвый город» (28 ноября 1903) и «Дочь Иорио» (18 ноября 1905). Успехом пользовалась «Монна Ванна» Метерлинка (Джиованна — Яворская, Гвидо — Баратов); в бенефис Яворской театр показал «Пелеаса и Мелисанду» (11 января 1904), но с символистской пьесой, по общему мнению, не справился.

Директриса искала пьесы с политическими мотивами, соответственно тогдашним общественным настроениям. Была поставлена «Та самая, которая» А. Пинеро (2 декабря 1902), где героиня (Яворская) — приверженка идеи свободы и социального равенства. Сезон 1905/06 г. открылся «Вильгельмом Теллем». Когда Яворская в эпизодической роли Армгарты упала на спину перед ландфохтом с криком: «Топчи меня, тиран! Ты и так растоптал весь народ!», зал ответил овацией. Аплодисментами покрывала публика все монологи и реплики о свободе [[20](#_31_20)]. Выдающееся место в последнем сезоне занял одноактный «Зеленый попугай» А. Шницлера в переводе Венгеровой (26 октября 1905), за два месяца прошедший 26 раз. Он ставился и в 1901 г. — как шутка, но все же был тогда запрещен. В это время главным стало то, что события пьесы происходят в день падения Бастилии. По воспоминаниям зрителя, «публика, как один человек, {219} приподнялась со своих мест» и присоединилась к пению «Марсельезы» [[26](#_31_26)]. Яворская была, как писала Венгерова, «очень грациозна в роли лукавой, порочной маркизы» [[18](#_31_18)].

Чрезвычайная популярность М. Горького побудила Барятинского просить у него позволения инсценировать «Фому Гордеева». Имели большой успех «страстный, яркий, эффектный» монолог Саши — Яворской, повлекший бурные неоднократные вызовы, речь Ежова — Неволина в сцене у наборщиков, сопровождавшаяся рыданиями в зале и тоже «бурей» аплодисментов, вызывали одобрение и другие исполнители [[10](#_31_10) – [12](#_31_12)].

Разыгрывались пьесы Чирикова «На дворе во флигеле» (16 декабря 1902), «За славой» (22 февраля 1905), «Друзья гласности» (20 декабря 1905), «Евреи» (1905/06). Постановка драмы «Евреи», прежде запрещенной, стала событием, прошла за два с половиной месяца 34 раза. Для *Нового театра* она была разрешена с исключениями, но со сцены звучали и запрещенные фразы. В пьесе идут споры между сионистами и социалистами, разговоры о еврейских погромах, происходит сам погром и убийство героев. На премьере после спектакля возник стихийный митинг, митинги вспыхивали в дальнейшем даже среди действия. Рецензент писал, что пьеса «подействовала на публику потрясающим образом» [[21](#_31_21)].

У Яворской впервые ставились сатирические комедии Барятинского, с успехом шедшие затем и на других сценах. Основная их тема — разоблачение административного аппарата. Противостоит бесчестным бюрократам честная, справедливая женщина. Главные женские роли писались специально для Яворской, наивные тирады о труде на благо общества звучали у нее искренне и горячо. Три пьесы Барятинского объединены центральным образом беззастенчиво лживого, наглого, но умного и умеющего быть обаятельным корыстолюбца и карьериста Сергея Наблоцкого, из бедного канцеляриста превращающегося в генерала, занимающего важный пост. Первая из них — «Перекаты» (прошла в сезон 1901/02 г. 47 раз, после чего запрещена, но возобновлена осенью 1904 г. и продержалась еще около 40 раз). Шумный успех спектакля ряд критиков (О. Дымов, Арабажин и др.) назвал вполне заслуженным: «ярко, метко, остро написанная комедия, полная знания быта, тонкой наблюдательности», «сатира не очень глубокая, но местами злая» [[9](#_31_09); [16](#_31_16)]. Каждая из частей трилогии в заключении подсказывает мысль, что {220} дело не в отдельных подлецах, а в общем порядке. «Ты и тебе подобные будете еще долго баловнями судьбы», — говорит Кручинина Наблоцкому в «Перекатах». Наиболее острая — следующая часть трилогии «Карьера Наблоцкого» (21 января 1902, 42 раза). В третьей части («Его превосходительство») Наблоцкий после очередных подлостей едет в Петербург, в ожидании еще более высокого поста в столице.

Самой репертуарной стала комедия Барятинского «Пляска жизни», осмеивающая великосветское общество, прошла в 1903 – 1906 гг. около 150‑ти раз. П. С. Коган писал: «Картина нравов вышла весьма поучительная» [[15](#_31_15)]. Все современники признавали несомненным достоинством знание автором изображенной среды (Барятинский из Рюриковичей, служил в Морском корпусе, Двор знал с детства, когда участвовал в играх великих князей). Большинство пьес Барятинского ставил он сам. «Пляска жизни» поставлена Н. А. Поповым, но тоже под авторским наблюдением (в одном из первых спектаклей автор сам сыграл ее героя Кучургина). Через 10 лет Арабажин вспоминал, как искусно произносила Яворская монологи Ливенской и как обаятельна была в модном кэк-уоке и кавказском танце [[25](#_31_25)]. Основной исполнитель роли Кучургина Мурский именно в ней снискал славу блестящего актера на светские роли. Вообще игра актеров придавала пьесам больший вес. «Все представители бюрократии очень типичны и забавны», — писала Венгерова в рецензии на «Кучургина в деревне» [[18](#_31_18)]. Хвалили Горин-Горяинова, Баратова (Наблоцкий) и др.

Ставились пьесы на тему «мужчина и женщина», модные тогда на Западе. Актриса обеспечила некоторый успех «Женщине» («Лу‑лу») Ф. Ведекинда и пьесе Д. Пшибышевской «Грех». Завоевали зрителей две пьесы А. Стриндберга из поставленных четырех. «Отец» вызвал оживленные толки, споры; заглавная роль стала одним из самых ярких созданий Горева. В «Графине Юлии», вызволенной из-под цензурного запрета, Яворская «сумела сделать из роли Юлии изумительный образ чувственной аристократки с расколотой душой, с больной душой» [[23](#_31_23)]. «Это очень грешная и очень страшная роль — г‑жа Яворская играет ее чудесно, как ничего не играет г‑жа Яворская», — заметил Ярцев [[24](#_31_24)].

Вошли в репертуар три пьесы, заглавные роли в которых были созданы Яворской раньше: «Орленок» Ростана, «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро, «Заза» П. Бертона и Ш. Симона. Придирчивый {221} критик С. Л. Рафалович писал, что Яворская, «пожалуй, единственная русская актриса», которой «по силам» роль Орленка — юного сына Наполеона [[13](#_31_13)].

Основной репертуар *Нового театра* Яворской (пьесы, прошедшие около 10 раз и более): **сезон 1901/02 г.**— «Богатые невесты» (16 сентября), «Орленок» (24 сентября), «Заза» (27 сентября), «Ночи безумные» (8 октября), «Мадемуазель Фифи» (12 октября), «Перекаты» (22 октября), «Когда мы, мертвые, воскреснем» («Когда мы, мертвые, пробуждаемся») (2 ноября), «Зеленый попугай» (30 ноября), «Мадам Сан-Жен» (27 декабря), «Карьера Наблоцкого» (21 января), «Камо грядеши» (2 февраля); **сезон 1902/03 г.**— «Власть тьмы» (15 сентября), «Монна Джиованна» («Монна Ванна») (23 сентября), «Сон жизни» (14 октября), «Его превосходительство» (22 ноября), «Женщина с моря» (17 января); **сезон 1903/04 г.**— «Антоний и Клеопатра» (15 сентября), «Пляская жизни» (20 октября), «Портрет маски» (9 января); **сезон 1904/05 г.**— «Отец» (23 сентября), «Грех» (9 октября), «Екатерина Маслова» (25 октября), «Строители жизни» (15 ноября), «Перекаты» (22 ноября), «Необыкновенный человек» («Мастер») (14 декабря); **сезон 1905/06 г.**— «Вильгельм Телль» (15 сентября), «Столпы общества» (5 октября), «Мадемуазель Фифи» (16 октября), «Зеленый попугай» (26 октября), «Вор» (26 октября), «Кучургин в деревне» (11 ноября), «Евреи» (28 ноября), «Графиня Юлия» (3 января).

На 1906/07 г. *Новый театр* арендовала актриса О. В. Некрасова-Колчинская, в предшествовавший сезон игравшая у Яворской, теперь взявшая себе первые роли. В труппу входили опытные актеры: Н. С. Вехтер, А. М. Дорошевич, Я. С. Тинский, М. Ф. Тройницкий, С. П. Волгина, А. И. Корсак и др., но выдающихся сил не было. Режиссеры — В. М. Янов и Дорошевич.

Сезон открылся 1 октября 1906 г. драмой М. Бера «Струэнзе», ранее находившейся под запретом, отдельным фразам, таким как «Близок час расплаты», зрители аплодировали [[31](#_31_31)]; потом показан «Спаситель» Ф. Филиппи (5 октября), но обе эти пьесы одновременно разыгрывались в Суворинском театре, с которым труппе было трудно соревноваться. Только по 4 – 7 раз и меньше прошел ряд других пьес, например «Разрушенный храм» А. Кайдарова (2 февраля), о котором критик В. А. Вакулин писал, что странно в текущий момент заниматься «разными любовными шалостями» [[33](#_31_33)]. Успехом пользовались {222} «Евреи» с участием приглашенных М. М. и А. Э. Блюменталь-Тамариных (23 октября, около 20 раз), «Жена министра» А. Бернштейна (2 ноября, более 30 раз), герой которой, потеряв рассудок, зовет народ: «На баррикады!.. За свободу!», чему зал тоже отвечал аплодисментами [[32](#_31_32)]. Антреприза потерпела материальный крах. 22 марта 1907 г. продавались «с молотка» декорации и костюмы для частичного вознаграждения актеров [[34](#_31_34)].

С 1 апреля 1907 г. *Новый театр* ненадолго получил название *Театра Всероссийского спортивного клуба*. На его сцене прошли спектакли труппы В. Р. Гардина: «Варвары» М. Горького (5 апреля) с Гардиным в роли Цыганова, «Дьявол» А. И. Свирского (8 апреля), «Школьные товарищи» Л. Фульды (10 апреля). Сыграно несколько спектаклей другими актерскими товариществами (под управлением С. М. Ратова, Н. Н. Арбатова, Г. Г. Ге).

Осенью того же года в стенах *Нового театра* обосновалось товарищество под художественным руководством А. А. Санина, при участии Н. Н. Ходотова, в которое вошли: Я. С. Тинский (председатель), М. Л. Роксанова, первая «чайка» МХТ, и ее муж Н. Н. Михайловский, сын критика и публициста, К. Т. Бережной, Б. С. Неволин, С. М. Пельцер, А. А. Чаргонин, А. К. Янушева и др. Представления начались 11 октября «Вечером Гофмансталя»: трагедией в стихах «Электра» и одноактной «Смертью Тициана» (21 раз).

Интерес к «Электре» был обусловлен прежде всего творчеством Санина и игрой Роксановой в заглавной роли. Большинство рецензентов говорили о подлинной художественности представления, о талантливом режиссерском решении, в частности — великолепно поставленном финале, продуманности каждой детали. Увлечение массовыми сценами, костюмами и т. д. признавалось даже чрезмерным. Арабажин заметил: «Если театр г. Мейерхольда силится объявить смерть быту, то у г. Санина быт в его реальных подробностях по временам застилает и загромождает тонкое кружево психического узора» [[35](#_31_35)]. Оценивая спектакль в целом, рецензенты писали, что он «полон трепетной силы и страсти», трагедия сыграна «в напряженных тонах», «без нюансов и полутонов». Роксанова создала образ «мятежной и страшной» героини, чей «исступленный экстаз» захватывал зрительный зал [[36](#_31_36) – [40](#_31_40)].

Не привлекла публику постановка ранней пьесы Ибсена «Союз молодежи» (23 октября), и театр вернулся к «Электре». Товарищество {223} просуществовало всего 6 недель: 3 недели репетиций, 3 недели спектаклей (последний — 4 ноября). Расходы перекрывали доходы.

В декабре 1907 г. *Новый театр* сменил свое имя на противоположное: *Старинный театр*. Эта антреприза находилась здесь один сезон.

На 1908/09 г. зал снял драматург Ф. Н. Фальковский в компании с А. Я. Левантом, мужем актрисы А. Я. Садовской, под прежним именем *Новый*. Директор — Фальковский, главный режиссер — Е. П. Карпов. Предприятие замышлялось как «театр авторов»: предполагалось ставить произведения известных литераторов. В деятельности его заметно преобладающее влияние Карпова, который, по-видимому, был не только постановщиком, но художественным руководителем, формировавшим репертуар. Ставились пьесы бытовые, в основном жанровые, посвященные обыденной жизни «средних» людей. Труппу составили: В. В. Александровский, А. И. Давыдов, М. Г. Диевский, В. Е. Карпов, В. Ф. Рудин, П. В. Самойлов, И. И. Судьбинин, Я. С. Тинский, В. Г. Иолшина (жена Е. Н. Чирикова), Н. И. Корсак, А. Я. Садовская, Ю. Л. Слонимская и др.

Для открытия показана «Белая ворона» Чирикова (28 сентября, 14 раз). В критике высоко оценена игра Иолшиной («артистка большой интеллигентности»), Самойлова в главной роли, Судьбинина, Карпова, Давыдова [[41](#_31_41); [42](#_31_42)]. Заинтересовала зрителей пьеса Г. Запольской «Их четверо» (2 октября, около 20 раз) [[41](#_31_41); [43](#_31_43)]. «Ню. Трагедия каждого дня» О. Дымова (2 января) рецензенты оценили как «новую по форме», с «чеховским настроением» [[52](#_31_52); [53](#_31_53)]. В сценическом названии (в издании: «Каждый день») было лукавство — ласковое сокращение простого женского имени Нюра воспринималось, до знакомства с пьесой, как соблазнительное: «обнаженная».

Союз театра с Л. Н. Андреевым сделал его «центром театрального внимания», по выражению Н. Е. Эфроса. Карпов поставил «Дни нашей жизни» (6 ноября, 74 раза). В печати появились сообщения, что она успеха не имела. На самом деле были шумные вызовы автора, а затем спектакль повторялся в течение месяца ежедневно, и каждый вечер толпа, в которой находилось много учащейся молодежи, осаждала кассу, зал переполнялся. Торжественным стало 50‑е представление (16 января), автору поднесен лавровый венок; на последнем спектакле сезона (8 февраля) актеры чествовали режиссера. Пьесу рецензенты восприняли различно. Но в большинстве своем они хвалили {224} игру актеров — искреннюю, «нутром». В репертуаре Самойлова роль Глуховцева стала коронной, восхищал Судьбинин, «удивительно сливший свою индивидуальность с ролью Онуфрия в дышащий жизнью образ» (Андреев высказывал иное мнение). Александровский был, по выражению критика Н. П. Ашешова, «изумителен» в роли офицера [[41](#_31_41); [44](#_31_44) – [51](#_31_51)].

Остальные постановки не давали сборов: «Голос жизни» Я. Берг-стрема (9 октября), «Новым путем» Р. Фосса (23 октября), «Деньги» Юшкевича (16 декабря). После весенних гастролей 1909 г. театр Фальковского перестал существовать. В следующем сезоне Левант с Андреевым открыли свой *Новый драматический театр* на Офицерской.

В великопостный сезон сцену снимали разные труппы, в том числе зарубежные. В марте 1902 г. выступала труппа Токийского придворного театра с Сада Якко («японская Дузе»). В апреле 1904 г. Ю. Э. Озаровский осуществил пробную постановку «Антигоны» Софокла [[54](#_31_54)]. В апреле 1906 г. труппой М. И. Чернова сыграна впервые на русском языке «сценическая поэма» Г. (Е.) Жулавского «Эрос и Психея». Весной 1905, 1906, 1908 гг. товарищество актеров *Театра Литературно-художественного общества* показывало уже игранные и новые пьесы («Поединок» по А. И. Куприну, «Семнадцатилетние» М. Дрейера, «Ради счастья» Пшибышевского, «Власть плоти» Протопопова и др.), в марте 1907 г. играл *Передвижной театр* П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, в феврале 1909 г. — товарищество актеров *Невского фарса*, в апреле — польская труппа с участием К. Каминьского, весной 1910 г. — труппа *Литейного театра*.

Осенью 1909 г. здесь открылся оперный театр под громким названием *Художественный*. Менее чем через месяц, под прежним названием, антреприза перешла к А. П. Зону, ставившему оперетты. В феврале 1910 г. недолго просуществовало кабаре *Черный кот* — «литературный кабачок», созданный группой литераторов во главе с В. Азовым [[55](#_31_55)].

В марте 1910 г. в *Новом театре* гастролировала московская труппа К. Н. Незлобина. В этот свой первый приезд в Петербург Незлобин показал в собственной постановке инсценировку «Мелкого беса» Ф. К. Сологуба. По мнению большинства рецензентов, в постановке на первый план выступили бытовые картины, Передонов (В. И. Неронов) оказался менее страшен и мерзок, чем в романе. Однако, писала Гуревич, некоторые сцены производили жуткое впечатление, {225} «как что-то, стоящее на грани жизни и тяжкого, яркого и мутного сна» [[56](#_31_56)]. Различны мнения об исполнителях, более всего «сологубовского» находили в Ю. В. Васильевой — Варваре, Н. П. Асланове — Володине.

После незлобинских спектаклей товарищество под руководством Судьбинина показывало «Мирру Эфрос» популярного тогда Я. Гордина — мелодраму из жизни евреев в черте оседлости (30 марта, 7 раз).

Осенью 1910 г. в этом доме открылась гостиница «Регина» [[57](#_31_57)]. А в канун 1914 г. при гостинице возник театр-кабаре *Пиковая дама* под дирекцией Фальковского. В частности, показан «Дурак» Л. Н. Андреева, в числе актеров — А. А. Мгебров [[58](#_31_58); [59](#_31_59)].

## Театры на Офицерской улице

Офицерская (Декабристов) ул., д. 35 и 39. Не сохранились.

Летом 1882 г. антрепренер В. Н. Егарев, прославившийся в предшествующий период как «главный увеселитель столицы», выстроил новый театр, открытый под именем *Ренессанс* в октябре того же года. Офицерская, 35, «близ Демидова сада», — объявляли афиши. «Театр каменный, удобный, вместительный. Не блестит особенным комфортом, но по удобству не оставляет желать лучшего», — сообщал корреспондент театральной газеты [[1](#_32_01)].

В 1885 г. его арендовала актриса В. А. Линская-Неметти, а в 1887 г. она приобрела и весь *Демидов сад*, сломав старый театр, выстроила новые — зимний и летний [[5](#_32_05); [16](#_32_16)]. С конца 1888 г. театр на Офицерской, 35, объявлялся в афишах как *Театр В. А. Неметти*, с декабря 1889 г. его адрес — Офицерская, 39. Зрительный зал в 1890‑х гг. (по данным «Русского календаря») имел более 700 мест: в партере кресел — 351, стульев — 81, на скамьях балкона — 48 мест, в галерее — 123, с обеих сторон по 16 лож.

В 1900 г. зимний театр на Офицерской приобрела Е. А. Шабельская, давшая ему имя *Петербургского театра*. После финансового краха Шабельской, в сезон 1903/04 г., здесь обосновалось предприятие актрисы О. В. Некрасовой-Колчинской под громким названием *Литературный театр*. В сезон 1904/05 г. возник *Театр лирической оперы*. Осенью 1905 г., на один сезон, театр получил название *Зимний фарс*, соответственно характеру новой антрепризы.

{226} Осенью 1906 г. в заново отделанное помещение переселился из Пассажа на три сезона *Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской*. В 1909 – 1911 гг. здесь действовал *Новый драматический театр*, потом зданию возвращено имя *Драматический*, с добавлением: … *бывший В. Ф. Комиссаржевской*.

С октября 1913 г. театр, приобретенный оперетной примадонной В. И. Пионтковской для ее *Театра комической оперы и оперетты*, перестроенный и отделанный с купеческой пышностью (покрыты позолотой были и стены, и даже сохранявшееся скульптурное изображение Комиссаржевской), получил название *Луна-парк*, еще в 1912 г. присвоенное бывшему *Демидову саду*. После перехода театра к актрисе О. Г. Гуриелли (1916) он назывался *Зимний Луна-парк*. В числе антреприз 1911 – 1917 гг.: *Театр К. Н. Незлобина, Театр Л. Б. Яворской*, спектакли футуристов.

*Ренессанс* Егарева был в основном, как и прежние его антрепризы, подражанием парижским кафешантанам. В 1884 г. здание арендовал провинциальный актер и антрепренер П. И. Казанцев, открыв *Общедоступный драматический театр*, работавший весь осенне-зимний сезон (сентябрь — февраль). В труппе: Е. Н. Горева (первый месяц), В. А. Линская-Неметти, М. В. Мазуровская, А. А. Агарев, А. А. Нильский, А. Д. Каменский и др. Гастролировал В. Н. Андреев-Бурлак. В репертуаре уже известные произведения: «Свадьба Кречинского», «Ревизор», «Гамлет», «Лес», «Свои люди — сочтемся». Успехом пользовались исторические пьесы, старые мелодрамы («Кин», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Велизарий» и др.), спектакли-феерии («Дети капитана Гранта», «Гибель фрегата “Медуза”») [[2](#_32_02)].

В сезон 1885/86 г. (ноябрь — февраль) в *Ренессансе* действовал *Русский частный театр* И. П. Зазулина, самого крупного деятеля столичной частной сцены 1880 – начала 1890‑х гг. Выходец из крестьянского сословия, Зазулин с 19‑ти лет актерствовал в провинции, не закончив из-за этого увлечения гимназию; писал рассказы и короткие пьесы, некоторые из которых прочно вошли в репертуар казенных и частных сцен («Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет», «Семейная революция»). В его труппе: О. Ф. Козловская, Линская-Неметти, Каменский, М. А. Стрекалов, А. А. Фадеев, гастролировали Горева и Иванов-Козельский. Режиссеры — Зазулин и В. А. Базаров. Шли надолго завоевавшие популярность мелодрамы «Детский доктор», «Железная маска», «Жидовка, или Жертва инквизиции», {227} «Заколдованный дом», «Ледяной дом», «Мария Стюарт», «Сумасшествие от любви», «Поздняя любовь», «Преступление и наказание» А. Бело, пьесы-шутки Зазулина и др. [[3](#_32_03); [4](#_32_04)].

В 1886 – 1888 гг. в *Ренессансе* процветала французская оперетта (антрепренер Ш. Берез), с участием уже приезжавшей в 1870‑х гг. знаменитой Л. Филиппо.

*Театр В. А. Неметти* до осени 1893 г. был сценической площадкой для разных трупп. Владелица организовывала драматические спектакли, не создавая постоянного актерского коллектива. В ноябре 1899 г. это были гастроли Иванова-Козельского («Шейлок», «Испорченная жизнь»), затем серия представлений получила название «Общедоступных драматических спектаклей под дирекцией Линской-Неметти». В числе исполнителей сама владелица, О. Ф. Козловская, Е. В. Недвецкая, А. З. Бураковский, Н. Н. Волков-Семенов, А. О. Маслов (он и режиссировал). Гастролировали: М. В. Лентовский, московская труппа Горевой с участием М. М. Петипа. «Хорошо забытые пьесы старого репертуара привлекают публику, доказывая, что жанр мелодрамы или исторической драмы не успел окончательно устареть», — констатировал рецензент [[8](#_32_08)]. В праздничные дни театр наполнялся два раза в день. Привлекал Лентовский. На спектаклях с Горевой самые дорогие места отчасти пустовали, все более дешевые занимались заранее. «Необыкновенной силы достигала ее игра в особенно напряженные моменты пьесы» [[6](#_32_06)].

Зимой 1890/91 г. (14 декабря – 4 января) на этой сцене выступила покинувшая Александринский театр Стрепетова: в «Медее» Суворина и Буренина, «Марии Стюарт», «Елизавете Николаевне». Едва успела она появиться на сцене, «как театр словно дрогнул, буря аплодисментов огласила зал <…> казалось, ни один артист еще никогда не удостаивался таких шумных приветствий, таких задушевных проявлений своих симпатий» [[7](#_32_07)]. Кроме того, в эти годы театр занимали: польские труппы, украинские труппы М. Л. Кропивницкого, А. К. Саксаганского и Г. И. Деркача, русская и венская оперетты.

С 26 сентября 1893 г. *Театр В. А. Неметти* стал действовать как постоянный драматический театр с вновь сформированной труппой под дирекцией в 1893/94 и 1897/98 гг. самой владелицы, с 1894 по 1896 г. — А. М. Горин-Горяинова. Ведущие мастера — Горин-Горяинов и С. К. Ленни, «самый веселый актер». Остальной состав отчасти менялся на протяжении существования театра. В труппу входили: {228} К. В. Бравич, В. А. Казанский, А. Д. Каменский, А. С. Полонский, И. Д. Рутковский, С. Ф. Сабуров, С. Я. Семенов-Самарский, П. Л. Скуратов, Я. С. Тинский, В. М. Фокин, В. М. Янов, Е. И. Варламова, С. П. Волгина, М. Н. Воронцова-Ленни, А. Я. Глама-Мещерская, Л. Н. Каренина, М. А. Красовская, М. И. Морская, А. А. Немирова-Ральф, Н. К. Шателен и др. Главным режиссером был приглашен П. Л. Скуратов, но вскоре им стал Ленни. В печати неоднократно отмечались «прекрасный ансамбль и добросовестное отношение к делу» [[9](#_32_09)], сыгранность, живость, бойкость исполнения.

Репертуар сначала был смешанным, как и обещали первые афиши («Драма, комедия, фарс, водевиль»). Открылся театр «Честью» Зудермана, ставились его «Родина» и «Бой бабочек», невежинская «Вторая молодость», «Темное дело» О. К. Нотовича, «Маскарад», где Тинский играл свою коронную роль Арбенина, и «Отелло» со Скуратовым в заглавной роли. В печати и игра Тинского и Скуратова, и постановка, в частности «Чести», оценивались положительно. Но любимыми публикой стали фарсы, прошедшие десятки раз: «Сыщик» и «Заяц» И. И. Мясницкого, «Нина» («Папашины дочки») Д. А. Мансфельда, «Игра в любовь» («Флирт») М. Балуцкого в переделке Е. М. Бабецкого и, особенно, «Меблированные комнаты Королева» А. Ф. Крюковского и К. А. Тарновского (50 раз в сезоне при полных сборах, к февралю 1898 – 177 раз). Как писал позже Б. А. Горин-Горяинов, вспоминая отца, эту пьесу «развили, дополнили и расцветили, обыграли каждый незначительный пустяк, и в результате получилось зрелище, на каждом шагу вызывавшее взрывы гомерического хохота» [[17](#_32_17)].

В следующий сезон сенсацией была переделка Н. А. Лухмановой пьесы Сарду и Моро «Мадам Сан-Жен» под названием «Герои первой империи» (29 ноября 1894, около 40 раз в сезоне). В роли Наполеона — Горин-Горяинов, Фуше — Ленни, Катрин — Морская. Решающим стал чрезвычайный успех фарса «Нож моей жены» в переделке Лухмановой (30 января) с Ленни в главной роли мужа. «Самая веселая пьеса сезона», как аттестовалась она в афишах, определила дальнейшее, более узкое направление репертуара — фарсовое. С утверждением этой линии покинули труппу такие видные драматические актеры, как Глама-Мещерская, приглашенная в *Театр Литературно-артистического кружка*, Бравич и Тинский, перешедшие туда же в 1897 г. на первые роли, Немирова-Ральф.

{229} Душой фарса был Ленни. «Из ничего, из пошлейшей и шаблоннейшей фарсовой роли выходило у него нечто образцовое в смысле буффонного юмора и театральной карикатуры», он обладал даром импровизатора «вместе с удивительно развитым комизмом жеста и мимики», одно лишь появление его на сцене «способно было вызвать в публике приток самого легкомысленного веселья». Иногда роль «в чтении являлась совершенно безнадежной по глупости», но он вставлял несколько собственных реплик — «и роль, а иногда и вся пьеса были спасены» [[14](#_32_14)]. К 1895 г. он стал уже признанным, опытным режиссером, обеспечивавшим публике возможность «вдоволь повеселиться» [[10](#_32_10)], придумывал трюки, подсказывал актерам интонации, иных уча «с голоса». С Ленни делил успех Горин-Горяинов. И ему удавалось «из пошлой карикатуры создать какое-то подобие живых людей» [[13](#_32_13); [15](#_32_15)]. Он и сам переводил и переделывал фарсы. Из актрис отмечалась, в частности, Варламова: «Настоящее артистическое чутье и сценический талант удерживают Е. И. Варламову на спасительном рубеже, отделяющем шутку от пошлости и изящную художественную карикатуру от лубочной мазни» [[12](#_32_12)]. Для любителей посмеяться, писала Шабельская, «ищущих в театре не поучения и мысли, а забвения серьезных сторон жизни», Линская-Неметти сумела создать «образцовую сцену», всегда удовлетворяющую «свою» публику, ведущие актеры «сделали бы честь каждой труппе» [[11](#_32_11)].

Популярные здесь авторы, переводчики и переделыватели фарсов: Мансфельд (кроме «Нины» еще «Разрушение Помпеи», «На все четыре стороны» и др.), Мясницкий (кроме упомянутых — «Дядюшкина квартира», «Как кур во щи», «Ни минуты покоя» и др.), В. В. Билибин, Н. А. Лухманова, В. В. Протопопов. Из французских самый репертуарный Ж. Фейдо («На привязи», «Пикантный процесс», «Дом сумасшедших» в переделке Ленни).

Прямая цель ставившихся фарсов — рассмешить, развеселить, не гнушаясь самыми примитивными приемами. То были добродушно-юмористические шаржи, наполненные «блестками бессмыслицы», как выразился один из рецензентов. В качестве комических элементов вводились пощечины, падения, разбивание носов, ползание на животе и т. п. Французские фарсы строились на теме адюльтера, полны двусмысленностей. Переделка иностранных фарсов заключалась, главным образом, в переносе места действия в Петербург, привнесении комических подробностей местного быта, {230} уснащении речей забавными русскими выражениями. Много зрителей собирали фарсы «Княгиня Капучидзе» В. К. Мюле, «Ниобея» («Мраморная гувернантка») П. Тона и «Наши жены» Г. Мозера, оба в переделке Ленни, «Кокоша и Тотоша» Крюковского (в заглавных ролях Ленни и Горин-Горяинов), «Муж охотится» Ж. Фейдо (в сезон 1897/98 прошел более 50 раз) и т. п.

Весной 1898 г. эта труппа порвала с Неметти, а осенью 1898 г., с Горин-Горяиновым и Ленни во главе, перешла в *Панаевский театр*.

16 сентября 1898 г. в помещении *Театра В. А. Неметти* открылся *Русский драматический театр* под дирекцией писателя, публициста А. В. Амфитеатрова [[18](#_32_18)]. Труппу составили актеры, уже приобретшие известность: Э. Д. Бастунов, П. К. Красовский, А. С. Полонский, П. Л. Скуратов, И. И. Судьбинин, В. Л. Форкатти, Г. А. Яковлев-Востоков, М. С. Брянская-Коврова, Е. Л. Легат, Е. Б. Пиунова-Шмитгоф, З. В. Холмская и др. Режиссеры — Бастунов, А. М. Максимов.

Рецензенты говорили о тщательности постановок, отличной актерской игре. Но большинство пьес не удерживалось более четырех раз. Некоторый успех имела «Баба» по роману Д. П. Голицына-Муравлина (21 сентября, 10 раз) [[20](#_32_20)]. Высоко оценивалась «Свадьба Кречинского» (Кречинский — Форкатти, Расплюев — Яковлев-Востоков) [[19](#_32_19); [21](#_32_21)], однако и она не дала достаточных сборов. Сенсационной оказалась постановка «ультрареальной и ультрапикантной» комедии Протопопова «В омуте веселья» (18 октября), но после нескольких представлений она была запрещена цензурой «за безнравственность» [[22](#_32_22); [23](#_32_23)]. В дальнейшем ни мелодрамы, ни впервые показанный в России «Возчик Геншель» Гауптмана (27 ноября) не собирали необходимого количества зрителей.

В начале декабря актеры, не получавшие должного вознаграждения, отказались участвовать в спектаклях, Амфитеатров, уплатив неустойку, расторг договор с Неметти [[23](#_32_23)]. Неметти предоставляла сцену французской шансонетной певице И. Гильбер, польским актерам оперетты и драмы, на следующий сезон — товариществу русской оперетты. Параллельно здесь действовал Интернациональный театр московского антрепренера В. Н. Шульца: гастролировала Г. Режан с труппой французского театра *Водевиль* (октябрь 1899), затем Муне Сюлли со своей труппой, китайские актеры (ноябрь), французский комик Ф. Галиппо (ноябрь – декабрь).

{231} Шабельская, владелица театра с 1900 г., была известна как автор, переводчик пьес (на русский и с русского), театральный критик, актриса, игравшая на русских и немецкой (в Берлине) сценах. Ведущие актеры ее *Петербургского театра*: И. Н. Греков, ранее игравший в московских театрах Малом и Корша, и В. М. Янов (оба на следующий сезон ушли в *Новый театр* Л. Б. Яворской), Х. О. Петросьян. Кроме них — А. А. Агарев, К. Т. Бережной, А. Ф. Макаров-Юнев, В. В. Рамазанов (брат М. В. Дальского), Е. И. Кирова, М. А. Красовская, Е. Л. Легат и др., во втором сезоне еще — Ж. Т. Инсарова, О. В. Некрасова-Колчинская. Режиссеры — автор и переводчик пьес Л. Л. Иванов, Янов, а после его ухода — Я. Н. Киселевич. Спектакли обставлялись богато, бутафория и другое сценическое оформление были приобретены в Берлине.

Театр открылся инсценировкой гоголевского «Вия», сделанной Шабельской (26 сентября, более 40 раз). Постановка была выдающейся в техническом отношении, в частности применялись бывшие еще в новинку движущиеся декорации, сильное впечатление производили летающий гроб, мертвецы, Вий в последнем акте [[24](#_32_24)]. Гвоздем сезона стала упомянутая пьеса Протопопова, в 1898 г. запрещенная театру Амфитеатрова. Благодаря личным связям, Шабельской удалось добиться разрешения ее под новым названием «Рабыни веселья» (23 октября, более 60 раз). Спектакль показывался ежедневно в переполненном зале, шел и в следующем сезоне, рецензенты отмечали живость и верность жанровых сцен, знание автором изображенной среды [[25](#_32_25); [27](#_32_27)]. Протопопов объяснял, что показал жизнь хористок «как одну из общественных язв» [[26](#_32_26)]. Шла «Малка Шварценкопф» Г. Запольской (20 января, 10 раз) [[29](#_32_29)].

В следующем сезоне сыграны: новая пьеса Протопопова «Позолоченные люди» (17 ноября, более 20 раз), «Женский вопрос» Шабельской (27 сентября), «Золотое руно» Пшибышевского (10 октября) [[28](#_32_28); [29](#_32_29)], инсценировка горьковского «Фомы Гордеева» [[29](#_32_29)], «Коварство и любовь» в новом переводе Шабельской под названием «Интрига и любовь» (26 сентября; Фердинанд — Агарев, Луиза — Инсарова). Оба сезона в репертуар включались переводные и отечественные исторические пьесы, почти сразу сходившие со сцены. Дольше других удерживался «Великий Розенкрейцер» по роману Вс. С. Соловьева (23 ноября 1900, более 10 раз) благодаря костюмам, декорациям, электрическим эффектам.

{232} В начале 1902 г. собственная антреприза Шабельской прекратилась. Название помещения *Петербургский театр* сохранялось. Шабельская сдавала его под представления оперетт, выступления зарубежных гастролеров. Гастролировали: Тина ди Лоренцо и Г. Режан со своими труппами (1901), И. Аалберг (1901 и 1902), венская труппа оперетты, берлинский *Модерн-театр*.

*Литературный театр* Некрасовой-Колчинской открылся 3 ноября 1903 г. Режиссер и художественный руководитель — актер и драматург Г. Г. Ге. Как в предшествовавший сезон в Пассаже, антрепренерша пригласила известных русских гастролеров братьев Адельгеймов. Был представлен обычный их репертуар: «Гамлет», «Отелло» и «Венецианский купец», «Разбойники», «Кин, или Гений и беспутство», «Рюи Блаз», «Кручина», а также драмы Ге «Казнь» (более 50 раз) и «Трильби». О Некрасовой-Колчинской Бруштейн писала: «У нее было хорошенькое личико, полное отсутствие темперамента, немного таланта и очень красивая фигура» [[32](#_32_32)]. Для нее ставились «Нана» Л. Я. Никольского по роману Э. Золя (27 декабря, более 10 раз), которую она показывала во всех своих антрепризах, «Пляска семи покрывал» — переделка А. И. Радошевской запрещенной «Саломеи» О. Уайльда (Иоанн Креститель назывался Жрецом, Саломея — Мерое, царь Ирод — Фараоном) [[31](#_32_31)], «Марсельская красотка» П. Бертона, «Звезда» Г. Бара. Для другой исполнительницы центральных женских ролей — П. М. Арнольди поставлено «Гнездо воронов» Д. Пшибышевской [[30](#_32_30)]. Все эти и еще несколько пьес, кроме «Нана», сразу или почти сразу сходили со сцены.

*Зимний фарс* открылся 20 сентября 1905 г. под дирекцией актрисы Н. Ф. Легар-Лейнградт и автора и переводчика фарсов Л. Л. Пальмского (Балбашевского). Афиши объявляли: «Веселый жанр: фарс, комедия, водевиль, обозрение, шаржи и проч.». В труппу вошли уже известные Петербургу актеры легкой комедии: В. Ю. Вадимов (он же главный режиссер), Д. М. Вадимова, М. Ф. Ленский-Самборский, В. М. Петипа, М. И. Рассудов, А. Е. Романовский и др. [[33](#_32_33); [35](#_32_35)]. Наряду с переводами, главным образом французскими сочинениями избранного жанра, ставились отечественные фарсы и обозрения, в которых отражались новейшие общественные события, о чем и информировали афиши (например: «Депутат города Сенгилея. Эпизод из современной жизни»).

{233} Выдающийся успех имело «большое злободневное обозрение в 3‑х действиях и 4‑х картинах на текущие общественные злобы дня» «Дни свободы» (12 ноября 1905). В числе действующих лиц: мужичок, городовой, рабочий, репортер, хулиган, дворник, либерал, публицист, цензор, отставной генерал, нервная дама и т. д., около 200 человек. Действие сопровождалось танцами, куплетами. Сделанные цензурой исключения не соблюдались. Посещавший спектакль цензор рапортовал: «Общий характер пьесы — резкое осуждение нынешнего правительства и глумление над ним, местами граничащее с призывами к революции». Газета из числа наиболее левых в это время сообщала о премьере: «Давно, давно ни один театр не слыхал таких аплодисментов. Когда же после аллегорических фигур, изображающих данные якобы свободы <…> на сцене, утопающей в красном свете, появляется апофеоз — Свободная Россия, — радостные крики публики сливаются с “Марсельезой” артистов и оркестра в один мощный гимн: Да здравствует свобода! Да здравствует свобода!» [[34](#_32_34)]. В дальнейшем содержание не оставалось неизменным, вводились новые тексты, один вечер не походил на другой. Афиши кричали: «Новые сцены! Новые куплеты! Новые лица!» Все нападки на власти вызывали в зале бурные, восторженные аплодисменты. Труппа постановила не подчиняться требованиям цензуры. В середине ноября управляющий Министерством внутренних дел счел необходимым исключить спектакль из репертуара. Но он продолжал показываться и, по сообщениям цензора, принимал все более «агитационный характер», в частности, 20 декабря правительство осуждалось за арест рабочих депутатов [[36](#_32_36)]. До окончательного запрещения «Дни свободы» прошли около 50‑ти раз.

Каждый год появлялись на этой сцене разные гастролировавшие труппы: *Передвижной театр* (1906), украинская труппа О. З. Суслова (1907, 1908), еврейская труппа А. Г. Каминского из Варшавы (1908, 1909). Здесь и в Пассаже гастролировала московская *Летучая мышь* (1914).

На пасхальной неделе 1909 г. (30 марта – 5 апреля) на Офицерской дал представления *Веселый театр для пожилых детей*, организованный двумя режиссерами и теоретиками театра — Н. Н. Евреиновым и Ф. Ф. Комиссаржевским. Имели некоторый успех постановки Евреинова — «Черепослов» Козьмы Пруткова и его собственная арлекинада «Веселая смерть» [[37](#_32_37) – [39](#_32_39)]. Еще разыграны {234} «Веселая интермедия» Перголезе, «Петрушка для старых детей» А. Н. Толстого, оперетта Зуппе «Прекрасная Галатея». В числе исполнителей К. Э. Гибшман, Ф. Н. Курихин. В дальнейшем, в мае того же года, этот театр действовал в зале *Театрального клуба* [[40](#_32_40)].

*Новый драматический театр*[[41]](#footnote-42) открылся 19 сентября 1909 г. Последний его спектакль — 20 февраля 1911 г. В названии был намек на некую связь с театром Комиссаржевской, продолжение его. Вдохновитель и художественный руководитель — Л. Н. Андреев, антрепренер — А. Я. Левант, состоятельный человек, не ставивший первой целью извлечение доходов. Андреев говорил о желании создать подлинно художественный театр, театр исканий, какого не стало в Петербурге после прекращения антрепризы Комиссаржевской [[41](#_32_41)].

Главный режиссер театра — А. А. Санин. Труппу составили В. В. Александровский, П. В. Самойлов, Я. С. Тинский, О. А. Голубева, перешедшая сюда из московского Театра Корша, В. Г. Иолшина, Е. А. Полевицкая, А. Я. Садовская, а также К. Т. Бережной, К. Э. Гибшман, М. Г. Диевский, В. Е. Карпов, П. А. Лебединский, М. Я. Муратов, А. П. Нелидов, С. М. Пельцер, А. И. Андреева и др. Весной 1910 г. Санин вышел из дела, режиссером стал Р. А. Унгерн, работавший с Мейерхольдом в его Товариществе новой драмы, состоявший членом художественного совета в театре Комиссаржевской. Образовался художественный совет: Левант, Унгерн, Андреев, О. Дымов (беллетрист, драматург, журналист). Выбыли из труппы Голубева, Диевский, Карпов, Муратов, приглашены Д. М. Карамазов, Б. С. Неволин, Н. Н. Рыбников, А. Н. Феона, М. А. Юрьева и др. К концу второго сезона Левант, потерпевший значительные убытки, отказался от антрепризы. В великопостный сезон 1911 г. труппа образовала товарищество под управлением Унгерна, которое давало спектакли в *Зимнем Буффе* (бывшем *Панаевском театре*), затем гастролировало в провинции.

Публика *Нового драматического театра* — это прежде всего молодая интеллигенция [[44](#_32_44)], в основном те, кто прежде посещали {235} театр Комиссаржевской, ждали каких-то новых открытий и были увлечены Андреевым. Еще до открытия театр называли «андреевским», «храмом Андреева», хотя сам писатель в беседе с журналистом возражал против этого: «Но я не хозяин театра, то есть не “идейный хозяин”, и поэтому ответственности за него на себя взять не могу» [[41](#_32_41)].

Первый спектакль — «Дни нашей жизни» — перенесен со сцены *Нового театра* Фальковского и прошел здесь еще около 50‑ти раз. В афишах до самого конца объявлялось: «постановка Е. П. Карпова», но есть свидетельства, что теперь «многое было иначе», изменилось «настроение» [[42](#_32_42); [43](#_32_43)]. Производили большое впечатление и прежние исполнители — Самойлов и Садовская, и новые — Полевицкая (Оль-Оль), Тинский (фон Ранкен). На открытии публика много раз вызывала автора, Самойлову был поднесен венок. После 35‑го представления Боцяновский говорил, что в репертуаре всех петербургских театров это «бесспорно самая интересная пьеса».

Вскоре Санин поставил еще два произведения Андреева: «Анфису» (10 октября) и «Анатэму» (27 ноября).

Андреев говорил об «Анфисе», что написано не то, что задумано, и что это несоответствие особенно ярко выступает в постановке. Но, что бы ни задумывал автор, пьеса воспринималась как дань «проблеме пола», занимавшей общественную мысль и художественную литературу в тот период. Уже первое сообщение о принятии пьесы к постановке информировало, что лежащая в ее основе идея — «власть плоти, власть инстинкта пола, заставляющего человека делать то, против чего протестуют его ум, его совесть и весь житейский обычай» [[45](#_32_45)]. О том же писалось в аннотациях к театральным афишам и программам. О близости пьесы к идеям О. Вейнингера, чье сочинение «Пол и характер» было в то время чрезвычайно популярно, говорила Полевицкая, игравшая младшую сестру Анфисы [[48](#_32_48)]. «Основная идея пьесы — власть плоти», «борьба двух полов, борьба двух зверей», — констатировали рецензенты [[46](#_32_46); [57](#_32_57)]. В печати появлялись обвинения в безнравственности, были шиканья и свистки в театральном зале. Однако ездили на Офицерскую ради «Анфисы» более 60‑ти раз. Тема модная, автор — «король театра», а мелодраматизм — во вкусе «большой публики». В пьесе есть эффектные сцены и материал для «густой», как выражался Немирович-Данченко, актерской игры. Большинство рецензентов сходились на {236} высокой оценке исполнительниц ролей трех сестер — Голубевой, Садовской и, особенно, Полевицкой («трогательная» Нина). В следующем сезоне «Анфиса» была возобновлена новым составом, но продержалась недолго.

Постановка философской трагедии Андреева «Анатэма» (анафема — отлученный, то есть дьявол) стала крупным событием театральной жизни Петербурга. Интерес к новому произведению популярнейшего автора дополнительно подогревался нападками на него черносотенных кругов, требовавших запрещения. Пьеса сложна по содержанию и вызывала разные толкования. Санин, передавал интервьюер, имел в виду в первую очередь трагедию старого бедного Давида Лейзера, раздавшего огромное наследство нищим и камнями побитого толпой, когда деньги кончились («Он предал, он солгал»). Зрители искали скрытого смысла, руководствуясь своим разумением, своими ожиданиями (как говорит Абрам Хессин в самой пьесе: «Длинно ухо ожидающего — ему поют и камни»). В литературе распространено мнение о провале этого спектакля. На самом деле был успех, хотя и не безусловный. Спектакль прошел 25 раз, по-видимому, держался бы и далее, если бы пьеса не была запрещена циркуляром министра внутренних дел 9 января 1910 г. (Синод разослал по епархиям запрещение читать и хранить пьесу как «богохульную и кощунственную и содержащую явные признаки антирелигиозности» [[53](#_32_53)]). Напечатано много рецензий с осуждением постановки в том или ином отношении [[49](#_32_49); [51](#_32_51); [55](#_32_55)]. Главным образом, Санина обвиняли в чрезвычайно замедленном темпе спектакля, не удовлетворял Муратов — Анатэма. Но одновременно печатались одобрительные отзывы.

Гуревич нашла «несомненно правильной» идею Санина поставить в центре спектакля Лейзера «как воплощение вечной человечности, со всеми свойственными ей трагическими противоречиями» [[54](#_32_54)]. Неведомский тоже увидел существенные достоинства постановки в том, что пьеса, в соответствии с ее философским, символическим содержанием, поднята над бытом в трактовке образа Лейзера: в мхатовском спектакле действовали вполне реальные евреи, у Санина — люди вне нации и страны; в МХТ Лейзер — робкий, забитый еврей, здесь — бунтовщик и богоборец, и эта черта «верно подмечена петербуржцами» [[52](#_32_52)]. Московский критик С. С. Мамонтов писал: «В Петербурге почти нет Анатэмы, но есть большой Лейзер, умеющий {237} передать светлые стороны души общечеловека <…> Всю постановку и тон пьесы г. Санин трактует ближе к Библии, и это толкование гораздо удачнее, чем толкование Вл. И. Немировича-Данченко, переносящее зрителя в вульгарное предместье» [[61](#_32_61)]. Об отдельных элементах с одобрением, с восхищением писали и те, кто говорил о неудаче, огорчении публики, «провале» (Батюшков, Боцяновский, Измайлов и др.). Александровский — Лейзер был «трогателен в своей простоте и теплоте, привлекателен своим гримом, который сам по себе выводил образ старого еврея за пределы бытовой правды и придавал ему красоту тихой и смиренной мудрости», он «все время держал публику в напряженном внимании» [[47](#_32_47); [54](#_32_54)]. Отмечались «сильная, ослепительная» Роза — Иолшина, «яркий, пластический образ», созданный Садовской [[50](#_32_50)].

Второй, и последний, сезон открылся пьесой Андреева «Гаудеамус (Старый студент)» в постановке Унгерна (16 сентября, более 50 раз). Смешил Онуфрий — Рыбников, были типичны другие персонажи, за сценой пел студенческую песню хор учащихся консерватории. Рецензии противоречивы: «с успехом» — «без успеха», «сценична» — «несценична», «диалог местами бесподобен» — «скучные разговоры». При этом критики находили в пьесе «любовь к жизни и радование жизни», слышали вопрос: «Зачем старость телесная приходит, когда еще молода душа?» [[58](#_32_58); [62](#_32_62)].

В числе произведений новейшей русской драматургии «Царь природы» Чирикова (21 сентября 1909), «Король» (28 ноября 1910) и «Комедия брака» (9 декабря 1910) Юшкевича, «Авдотьина жизнь» Найденова (14 февраля 1910), «Верность» Б. К. Зайцева (28 сентября 1909), «Клоун» Куприна и «Без ключа» Аверченко (21 января 1911). Наибольший успех имело «Весеннее безумие» О. Дымова (18 ноября 1910, 25 раз), реж. Унгерн. Рецензенты хвалили исполнителей — Садовскую, Александровского, Бережного, Карамазова, отмечали достоинство декораций Судейкина, оригинальность оформления: «картинки жизни» давались на уплощенном пространстве сцены в специальной раме [[60](#_32_60)].

В оба сезона театр ставил Горького (реж. Бережной): «На дне» (6 декабря 1909, более 20 раз, преимущественно на утренниках), «Чудаки» (24 сентября 1910, 10 раз). Александровский — Лука представал «лукавым утешителем, с темным прошлым, с тайными мыслями», Бережной стремился не повторять МХТ. На утренниках шли еще «Шутники» (1 октября 1909), «Три сестры» (22 ноября 1909).

{238} В частичное осуществление идеи Андреева о «гастрольных режиссерах» пьесу Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» ставил Ф. Ф. Комиссаржевский (29 декабря 1909, более 20 раз) — в заглавных ролях Александровский и Садовская, декорации А. А. Арапова, Сапунова и Судейкина. Примерно столько же держалась на сцене современная мелодрама венгерского писателя М. Лендьеля «Тайфун» (18 сентября 1910) в постановке Унгерна, с Карамазовым и Садовской в главных ролях. Имеются утверждения, что на Офицерской «все вышло реальнее, правдивее и сильнее», чем в Суворинском театре [[59](#_32_59)]. Другие переводные пьесы в репертуаре: «На закате» Гамсуна (11 февраля 1910), «Необозримое поле» Шницлера (20 октября 1910), «Пир жизни» Пшибышевского (20 декабря 1910), «Самсон и Далила» С. Ланге (21 января 1911).

Осенью 1911 г. один из наиболее крупных и культурных антрепренеров России К. Н. Незлобии учредил на Офицерской, 39, филиал своего московского театра, показывавший постановки, созданные в Москве. Афиши объявляли: «Спектакли московского Театра К. Н. Незлобина». В сезон 1913/14 г. Незлобии обосновался в Петербурге в *Панаевском театре* (*Русский драматический театр* К. Н. Незлобина и А. К. Рейнеке), весной 1916 г. незлобинская труппа гастролировала в *Екатерининском театре*, а с осени 1916 г. действовала на Офицерской, где Незлобии создал уже самостоятельное, не филиальное, предприятие.

Звездой незлобинского театра была В. Л. Юренева. Уже признанная премьершей в провинции, она отказалась играть в очередь в императорском театре, предпочтя первое место в частной антрепризе. В 1911 – 1913 гг. на Офицерской играли Н. П. Асланов, Д. Я. Грузинский, В. И. Лихачев, А. П. Нелидов, В. И. Неронов, А. В. Рудницкий, А. А. Чаргонин, В. Л. Юренева, Д. М. Вадимова, Ю. В. Васильева, Е. Н. Лилина, О. Н. Миткевич, Э. Л. Шиловская и др. В 1916 – 1917 гг. состав значительно изменился. Оставались Юренева и Рудницкий, входили в труппу В. А. Бороздин, В. Н. Всеволодский, А. М. Дорошевич, А. С. Любош, М. Ф. Андреева, Э. Ф. Днепрова, М. Э. Мондштейн, Н. С. Рашевская и др. Режиссерами здесь стали П. П. Сазонов, Н. Н. Урванцев.

Незлобинские спектакли начались 12 октября 1911 г. комедией Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (реж. Комиссаржевский). Рецензенты одобряли постановку в художественном отношении, {239} но и выражали разочарование — ожидали репертуар не традиционный. В «шуточном представлении» на философскую тему «Шлюк и Яу» Гауптмана (17 октября) некоторое любопытство возбуждала постановка К. А. Марджанова — «в сукнах», без привычных рисованых или объемных декораций. Сенсационным был успех «Снега» Пшибышевского (22 октября 1911), реж. Незлобии. Виновница успеха Юренева (Бронка) тяготела к символистским пьесам, противополагая их «драматургической пошлости»: «Они звали “куда-то”, в “какое-то” небо». Она вспоминала: «В Пшибышевском я тогда почувствовала только его страстность, насыщенность произведений переживаниями» [[72](#_32_72)]. Эта роль считалась лучшей в ее репертуаре. В соответствии с пьесой то не был натуралистически бытовой образ, вместе с тем актриса — невысокая блондинка с округлым лицом, пышной прической и пухлым, четко очерченным ртом — придавала умозрительному созданию драматурга земную, живую прелесть. Зрители видели «прекрасно-трогательную» женщину, «все существо которой — одна вечная, безграничная любовь к своему мужу», «простую и трогательную драму четырех людей» [[63](#_32_63); [64](#_32_64)]. «Самое интересное в Юреневой — это сочетание призрачности с энергией… Этот протест энергии слышен у нее даже в модернизированной Бронке», — подытоживал критик несколько позже [[70](#_32_70)].

Следующий сезон открылся «Эросом и Психеей» в новом переводе А. С. Вознесенского, мужа Юреневой (16 октября 1912), — реж. Незлобии, худ. И. В. Игнатьев. Автор использовал наиболее древние мифы об Эросе как властителе неба, земли и царства мертвых и новеллу Апулея о блужданиях Психеи в поисках Эроса, ее оставившего. «Аляповатая аллегория», «вульгарнейшая мелодрама самого дурного вкуса», с «комичными» претензиями на глубину, по определению таких критиков, как Ауслендер, Кугель, Ярцев, показывалась десятки раз (в Петербурге более 20 раз, в Москве до того более 50). Публику привлекала зрелищность постановки и опять Юренева, представившая «тонко сделанный образ души, озаренной божественным огнем, и сквозь падения, грязь и ужас жизни» несущий тоску о небесном [[68](#_32_68)]. Кугель замечал в актрисе «какой-то интересный модернистский излом, не лишенный оригинальности и, во всяком случае, сценически индивидуальный» [[66](#_32_66)]. Арабажин в связи с этой ролью заметил, что после Комиссаржевской и рядом с Рощиной-Инсаровой {240} Юренева — «самое интимное и самое искреннее из дарований на нашей сцене» [[65](#_32_65)]. Удачным ее партнером был Чаргонин — Блакс.

Пресса сообщала о «бешеном успехе» поставленной Комиссаржевским пьесы «Женщина и паяц» П. Луиса и П. Фронде (22 ноября 1912), Юренева оставила описание своей игры в ней [[67](#_32_67); [72](#_32_72)]. Разыгрывались сочинения Беляева. Десятки раз повторялись незлобинские постановки: «Орленок» Ростана (3 февраля 1913) с Лихачевым в заглавной роли, «Дитя любви» А. Батайля (8 января 1913), в которой привлекала зрителей приехавшая из Москвы Е. Т. Жихарева. Шли «Главная книга» С. Разумовского (24 октября 1911), «Мещанин-дворянин» («Мещанин во дворянстве») (1 ноября 1911).

Сезон 1916/17 г., когда театр возглавили Юренева и Рудницкий, открылся 20 сентября постановкой пьесы В. К. Винниченко «Пригвожденные». Писали, что Юренева «своими интонациями скрашивает ходульность фраз и дает им блеск непосредственности» [[71](#_32_71)]. Повторялась «Хищница» О. Миртова (25 сентября 1916), с успехом шедшая до того в Москве и на гастролях в Екатерининском театре. Гвоздем этого сезона стали «Враги» М. П. Арцыбашева (26 октября 1916), Валентина Николаевна — М. Ф. Андреева. Автор продолжал развивать свою тему, поднятую в нашумевшем «Санине». От основного репертуара отличалась «Шарманка сатаны» Н. А. Тэффи (16 ноября 1916) — «общественно-психологическая картина русских провинциальных нравов» [[69](#_32_69)]. Кроме того показаны: «Человек воздуха» Юшкевича (13 октября 1916), «Актриса Ларина» А. С. Вознесенского (7 декабря 1916), «Золотая осень» Р. де Флер и Г. Кайяве (9 января 1917), «Английский шарабан» Ж. Берри и Л. Вернийля (24 января 1917), «Ревность» Арцыбашева (24 февраля 1917). Сезон 1917/18 г. начала «Касатка» А. Н. Толстого (21 сентября). А с 29 сентября ежедневно шла «Екатерина Ивановна» Андреева, вызвавшая шиканье на премьере в МХТ (1912), в заглавной роли — Юренева.

2 – 5 декабря 1913 г. в *Луна-парке* прошли четыре вечера футуристов. Расклеенные афиши гласили: *Первый в мире футуристов театр*. «Обозрение театров» объявляло: *Театр общества «Союз молодежи»*. Этот союз — объединение молодых художников (1909 – 1917), связанное с футуристической литературной группой, возглавлявшейся Д. Д. Бурлюком и В. В. Маяковским. Первым обращением {241} его к театру была постановка старинной пьесы «Царь Максимилиан» («Царь Максимьян и ево непокорный сын Адолфа») в январе 1911 г. в зале Театральной школы им. А. С. Суворина — реж. М. М. Бонч-Томашевский, художественные работы членов союза. В *Луна-парке* показаны две постановки: «Владимир Маяковский», трагедия в 2‑х действиях Маяковского (2 и 4 декабря), «Победа над солнцем», опера в 2‑х действиях А. Е. Крученых, музыка М. В. Матюшина (2, 3, 5 декабря). Режиссерами были, соответственно, Маяковский и Крученых. Во «Владимире Маяковском» заглавную роль поэта играл автор. Остальные исполнители — студенты и курсистки; приглашая печатно желающих на пробу, Маяковский просил профессиональных актеров «не беспокоиться».

Все четыре вечера зал был полон. На премьере поклонникам и противникам футуризма не хватало мест, зрители сидели и на подоконниках; в вестибюле и возле театра билетами, которые были раскуплены заранее, бойко торговали барышники. Публика в зале представляла все слои образованного столичного общества: «весь цвет литературы и искусства», дамы высшего света и из средних слоев, «петербургские денди в смокингах и фраках», офицеры, чиновники важные и молодые, а наверху — студенты и курсистки. Молодежь была исполнена искреннего интереса и сочувствия, большинство других ждали скандала. У подъезда дежурили городовые, в зале сидел помощник главного полицмейстера.

Тогдашние рецензии и позднейшие воспоминания [[73](#_32_73) – [83](#_32_83)] довольно подробно воссоздают внешний облик «Владимира Маяковского». В прологе и эпилоге позади сцены, с двух сторон обрамленной сукнами, стояло панно, расписанное корабликами, домиками, деревянными лошадками, «будто кто-то набросал кучу игрушек, а дети их зарисовали», «это было очень бодро, тепло по краскам, весело — и напоминало святки» [[76](#_32_76)]. Для первого и второго актов И. С. Школьник написал два задника, городские пейзажи. Костюмы для фантастических персонажей (Старик с черными сухими кошками, Человек без глаза и ноги, Человек без головы, Человек без уха и т. п.) были написаны П. Н. Филоновым на холсте и натянуты на картон. Исполнители передвигали их перед собой, почему могли двигаться лишь лицом к зрителям по прямой — вправо, влево, вперед, назад. В костюмах из ткани были только Обыкновенный молодой человек, Женщины со слезами и Газетчики.

{242} О том, какое впечатление производила трагедия на молодежь, что она в ней услышала, вспоминал участник спектакля К. Томашевский: «Протест против обыденщины, мещанского благополучия, сытой самоуспокоенности». «Смысл трагедии, — писал он, — был мало понятен, но зато ее настроением прониклись все слушатели. А это было настроение тревоги, смятения, восстания, бунта» [[80](#_32_80)]. Как произведение о судьбах, изуродованных городом и капитализмом, о надвигающемся мятеже, о поэте — страдальце и искупителе, трагедию восприняли и те, кто не стал почитателем автора, например, Ярцев. Многие «искали что-то и находили что-то», — констатировал Кугель [[78](#_32_78)]. Вместе с тем «заумность» и намеренный эпатаж вызывали громкие протесты. Зал аплодировал, хохотал, возмущался, шикал, свистел. На сцену летели цветы, кочаны гнилой капусты, даже пирожные с кремом. Поэту рекомендовали палату в психиатрической лечебнице, со сцены слышалось ответное: «Сами дураки» [[73](#_32_73); [79](#_32_79); [82](#_32_82)]. «Наглым шарлатанством» назвал постановку Измайлов [[73](#_32_73)]. «В пьесе были счастливые места. Автор несомненно талантлив, но, к сожалению, никакой новизны, никакого бунта здесь не было», — писал К. И. Чуковский [[74](#_32_74)]. Ярцев также не увидел в спектакле принципиальной новизны, но счел естественным интерес к нему: люди ждали, «что вдруг сверкнет в нем что-нибудь» «освежающее», отличающееся от привычного «театрального театра» [[76](#_32_76)].

«Победу над солнцем» оформлял К. С. Малевич при участии Школьника и Филонова: «Какой-то сон о царстве неведомых еще машин». Шла опера под рояль. Большая часть текста говорилась, слова произносились особенным образом, с паузой после каждого слога, только Авиатора пел профессиональный певец (тенор). Гуревич, подробно описавшая этот спектакль, сообщает о публике: больше девушек, чем мужчин, в партере и ложах разряженные дамы, военные, молодые люди «с вызывающими, насмешливыми лицами» и в элегантных, и в потрепанных костюмах, видные писатели, художники. Зрители хохотали, аплодировали, визжали, свистели, переговаривались со сценой, опять советуя отправиться в сумасшедший дом. По окончании вызывали автора. «Все стоят, ждут его: нарядные дамы и величавые старухи в ложах, военные, интеллигенты; молодые девушки с раскрасневшимися лицами восторженно аплодируют, неистовствуют студенты» [[77](#_32_77)].

{243} Яворская сняла это здание на сезон 1915/16 г. (18 сентября – 1 апреля), по возвращении своем из-за границы[[42]](#footnote-43). Состав труппы не был постоянным. В числе исполнителей: А. М. Дорошевич, А. Г. Крамов, В. В. Рамазанов, Е. А. Мирова, К. М. Рошковская и др. Ставили спектакли А. П. Воротников, В. В. Шимановский.

Как и прежде, среди рецензентов были и отвергавшие Яворскую как актрису, и высоко ее оценивавшие. Гуревич упомянула условность и «застылость» сценических приемов, но отметила, что на фоне своей труппы, в общем неплохой, актриса «выделялась эффектностью внешнего облика, броскою красотою туалетов <…> легкостью движений и непринужденной стремительностью манер» [[84](#_32_84)]. Другой рецензент писал: «Нет, кажется, более театральной фигуры, чем Яворская. В ней горит неугасимым огнем какая-то нездешняя страсть к театру»; испорчен голос, угловаты движения, манерно произношение, но «постепенно вы попадали под влияние этих странных чар, и они нравились вам» [[85](#_32_85)]. Актер и теоретик актерского искусства Н. П. Россов в следующем сезоне, в связи с гастролями, говорил о ее самобытности и определенном «модернизме» в ее творчестве [[88](#_32_88)].

Открылся *Театр Л. Б. Яворской* «Школой злословия» Шеридана. Затем почти месяц ежедневно давалась «Ее первая пьеса» Шоу. Гвоздем сезона стал «Закон дикаря» Арцыбашева (20 октября), где герой — ненасытный самец. В критике сюжет и идея вызывали недоумение [[86](#_32_86); [87](#_32_87)], но «большая публика» жаловала спектакль своим вниманием, он демонстрировался ежедневно почти два месяца. Ставились: «Завтра» «певца свободной любви» А. П. Каменского (20 декабря), сначала запрещенная за чрезмерный эротизм; «Драма в доме» Юшкевича (15 декабря), «Душа мятежная» П. П. Немвродова (17 января), «Обетованная земля» С. Моэма (19 января), «Современная Аспазия» Г. Файера в переводе самой Яворской (27 января), старые пьесы с давно признанными ролями актрисы — «Мадам Сан-Жен», «Заза», «Бешеные деньги».

Летом 1917 г. здесь играла «коммунальная труппа» актеров бывшего Суворинского театра, под режиссерством Р. А. Унгерна и С. М. Ратова.

{244} Летний театр сада на Офицерской занимала преимущественно оперетта, включались также в репертуар комические оперы, балеты, юмористическо-сатирические обозрения. В 1905 – 1911 гг. действовал *Фарс (Летний фарс)* под дирекцией П. В. Тумпакова, в 1911 г. — А. А. Брянского.

## Панаевский театр

Адмиралтейская наб., 4. Не сохранился.

Построен в 1887 г. на участке, образованном после засыпки Адмиралтейского канала, принадлежавшем инженеру путей сообщения В. А. Панаеву (строительство велось под наблюдением самого Панаева при участии В. А. Кенеля и некоторых других архитекторов), помещался внутри пятиэтажного дома, в котором находились еще жилые помещения и ресторан. Высокий зал имел 4 яруса лож (по 25 в каждом), галерею на 5‑м ярусе (5 рядов мест) и партер — около 600 мест, а всего помещалось до 2500 человек [[1](#_33_01); [2](#_33_02)]. Зал был неуютный («мрачный колодец»), но сцена удобная, с отличной акустикой. «Не надо напрягать голоса и портить интонацию старанием, чтобы она долетела до зрителей», — вспоминала В. Л. Юренева [[45](#_33_45)]. Открыт 4 января 1888 г. Названия *Панаевский* (или *Бывший Панаевский*) и *Театр Панаева* сохранялись в афишах, рецензиях, в быту, несмотря на перемены владельцев. Одновременно театр носил названия действовавших здесь антреприз. В 1890 г. ненадолго появилось название *Театр Гинтер* — по имени новой владелицы. С 1898 г. он назывался *Фарс*, с 1904 — *Буфф*, затем *Зимний Буфф*, с 1912 — *Русский драматический театр*. После начала первой мировой войны здание поступило в ведение Управления военно-полевой почты, наверху устроен лазарет. В ночь на 22 сентября 1917 г. произошел пожар, сгорело почти все [[3](#_33_03)].

В январе 1888 г. театр открыла итальянская оперная труппа. В ноябре того же года здесь начал ставить общедоступные спектакли уже упоминавшийся И. П. Зазулин [[12](#_33_12); [13](#_33_13)]. Его антреприза в *Панаевском театре* закончилась лишь с его смертью в 1893 г. В первые годы предприятие имело определение: «Историческая драма и мелодрама». В последний сезон репертуар стал разнообразнее, и это название было снято с афиш. Сначала спектакли давались только по воскресеньям, позже — несколько раз в неделю. В прессе неоднократно {245} отмечались высокая посещаемость, успех предприятия: «дела антрепризы г. Зазулина идут блестяще», деятельность Панаевского театра «все больше и больше завоевывает общественное внимание» [[4](#_33_04); [5](#_33_05); [8](#_33_08)]. Видя в театре не только развлечение, но и «школу», Зазулин выделял сотни билетов для учащихся народных училищ, предоставлял льготы студентам. На последнем спектакле сезона 1891/92 г. студенты университета поднесли ему благодарственный адрес [[8](#_33_08)].

В ставившихся Зазулиным спектаклях участвовали актеры, приобретшие опыт и известность в провинции, а также некоторые из членов Александринской труппы. В их числе: М. И. Бабиков, Н. Н. Волков-Семенов, М. Ф. Вронченко-Тройницкий, М. Е. Дарский, А. М. Максимов, А. А. Нильский, В. Я. Полтавцев, А. А. Соколов, М. А. Стрекалов, Я. С. Тинский, А. Я. Азагарова, О. Ф. Козловская, А. Я. Степанова-Прозоровская, Н. И. Степанова-Новикова, О. В. Прокофьева, Р. А. Стрельская. В этих спектаклях впервые появился в Петербурге трагик-гастролер, шекспирист Н. П. Россов (1891). К концу последнего сезона в них принимала участие гастролировавшая в Петербурге Е. Н. Горева.

В репертуаре: «Смерть Иоанна Грозного» (около 10 раз) и инсценировка «Князя Серебряного», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Русская свадьба в исходе XVI века», «Каширская старина», «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве», «Юрий Милославский», «Годуновы» (А. А. Федотова, в постановке автора), «Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», «Боярин Федор Васильевич Басенок», «Параша Сибирячка», «Димитрий Донской». Ставились «Гроза», «Маскарад», «Гамлет», «Король Лир», «Шейлок» («Венецианский купец»), инсценировка «Дон-Кихота», а также завоевавшие прочный успех на провинциальной сцене французские и английские мелодрамы: «Две сиротки», «Живая покойница», «Серафина Лафайль», «Материнское благословение», «Парижские нищие», «Железная маска», «Дитя, или Казнь на Гаевской площади». Как исключение поставлено несколько пьес из современной жизни: «Житье привольное» Е. П. Карпова, «Нищие духом» Н. А. Потехина.

Спектакли хорошо оформлялись, тщательно ставились народные сцены. «Обстановка соответствует пьесе», «новые декорации, прекрасные свежие костюмы», массовые сцены «полны жизни, осмысленного движения и колоритны», «почти каждая картина вызывала шумные одобрения публики», — сообщалось в печати о «Смерти {246} Иоанна Грозного», «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском», «Годуновых» [[6](#_33_06); [7](#_33_07); [10](#_33_10)]. На спектаклях публика многократно вызывала Зазулина как постановщика. Молодой трагик Дарский обращал на себя внимание, в частности, трактовкой образа Шейлока: «Его мщение — это не проявление жадности и грубости, а протест оскорбленного, отвечающего издевательствами на вековое унижение» [[8](#_33_08)]. Весьма положительно оценивались трагик Вронченко-Тройницкий, комик и резонер Максимов, Соколов, Азагарова, премьер труппы на роли молодых любовников Тинский. В свой бенефис Тинский поставил «Гибель Содома» Зудермана (январь 1893), за несколько лет до постановки в Александринском, и исполнил главную роль художника Ввили. «Ввили приковывает внимание зрителей, — писал рецензент, — каждый современный человек чувствует в себе нечто родственное с этим мятущимся героем, одинаково способным и на подвиг и на преступление», это — «человек, как он есть в действительности» [[10](#_33_10); [11](#_33_11)].

Со своей труппой Зазулин ставил спектакли и на других сценах: в *Театре Веретенников* (1889), *Кононовском зале* (1891), *Театре В. А. Неметти* (1891, 1892), *Благородном собрании* (1891/92), *Аквариуме* (1893). Летом он держал театры в Ораниенбауме и Озерках, В сезон 1892/93 г. параллельно с драматическими спектаклями на Панаевский сцене под его дирекцией ставились русские и зарубежные оперы, преимущественно новинки, в том числе еще не появившиеся в Мариинском театре. Время от времени помещение снимали другие труппы: оперетные, украинская с участием М. К. Заньковецкой (1891/92).

После смерти Зазулина Панаевский театр арендовал М. Е. Дарский [[14](#_33_14)], пригласивший режиссером А. А. Яблочкина [[16](#_33_16)]. В труппу вошли А. М. Звездич, А. К. Мартынов (актер и режиссер), А. А. Соколов, Азагарова и др. Главные роли играли Дарский и Азагарова. Афиши объявляли: «Классический репертуар, историческая драма, комедия, обстановочная мелодрама, феерия». Сезон открылся драмой Н. Л. Пушкарева «Ксения и Лжедмитрий» (23 сентября 1893) [[15](#_33_15)]. Ставились «Уриэль Акоста», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Шейлок», «Разбойники», «Блестящая партия», «Иудушка» (по роману Салтыкова-Щедрина), «Хижина дяди Тома» (по роману Г. Бичер-Стоу), «Парижские нищие» и т. д. Афиши феерии «Вокруг света в 80 дней» завлекали перечнем ее картин: «Вид Суэцкого канала», {247} «В индийском лесу», «Нападение диких на поезд железной дороги», «Взрыв и гибель парохода». В конце ноября Дарский отказался от антрепризы. С декабря 1893 до осени 1896 г. и в сезон 1897/98 г. театр занимали, главным образом, русская опера и оперетта. В апреле — мае 1895 г. шел нашумевший спектакль *Литературно-артистического кружка* «Ганнеле». *Театр Литературно-художественного общества* действовал на этой сцене в сезоны 1896/97 и 1901/02 гг. В великопостный сезон 1898 г. гастролировал итальянский трагик Густаво Сальвини со своей труппой, а после, той же весной, играла труппа под управлением А. М. Горин-Горяинова и В. А. Казанского.

Театр *Фарс* открылся 15 сентября 1898 г. Существовал здесь до осени 1901 г., когда переехал в Пассаж. Предприятие считало себя продолжением *Театра В. А. Неметти* на Офицерской, афиши объявляли шестой сезон. Дирекция — Горин-Горяинов, Казанский и С. К. Ленни. Основа труппы — актеры театра Неметти, но вошли и новые, в следующие сезоны ее состав несколько изменялся. Ведущие исполнители — руководящая тройка, а также С. Ф. Сабуров. Еще участвовали в спектаклях: А. В. Анчаров-Эльстон, А. Д. Каменский, С. А. Пальм, А. С. Полонский, И. (О.) А. Смоляков, Е. И. Варламова, М. А. Воронцова-Ленни, Е. М. Грановская, В. Н. Кирова, М. А. Красовская, Е. А. Мосолова и др. Главный режиссер — Ленни, после его смерти — Горин-Горяинов.

Постоянными зрителями стали прежние посетители театра на Офицерской. В основном это промышленники, коммерсанты, офицеры, дамы демимонда, веселящаяся молодежь. По субботам, когда давались новые пьесы, театр заполнялся сверху донизу более разнообразной публикой. Помещению была придана большая привлекательность: ковры на железных лестницах, новая богатая мебель, эффектное электрическое освещение, пальмы и цветущие растения, фонтаны в фойе. Сцена заново оборудована. Афиши дразнили любопытство сообщением о таких обстановочных эффектах, как дождь «из живой воды» и прибытие парохода с пассажирами, об использовании достижений современной техники: «В пьесе — автомобиль, граммофоны, фонографы и последние новые изобретения». Но успех антрепризе обеспечивали, в первую очередь, актеры. Они свободно жили на сцене, сдабривая французские поделки русской «отсебятиной», собственными остротами, искренне любя смешное, с охотой веселя публику. Афиши возвещали, не греша против истины: «Под беспрерывный {248} хохот», «Несмолкаемый хохот». «И смех, смех — пожалуй “утробный”, но все же жизнерадостный», — подводил Вакулин итоги сезона [[20](#_33_20)].

«Для Ленни фарс был серьезнейшим предметом в мире», — утверждал Кугель. «Он создал какую-то особенную комическую фигуру добродушно-туповатого, ограниченного, сластолюбивого и жадного буржуа, сгладил в нем черты явно французского происхождения и скрасил их русским юмором» [[21](#_33_21)]. О Горин-Горяинове в некрологах писали: «Фарсы А. М. играл совсем не “по-фарсовому” <…> Комизм его — легкий, свободный, а главное сочный, — отдавал теплотой и задушевностью. Он возбуждал в зрителях скорее радость, чем смех. Благодушие — вот отличительная черта его исполнения, добрые оптимисты — вот его роли» [[23](#_33_23)]; «Несмотря на самую неправдоподобную обстановку и положения, в которые, по прихоти автора, то и дело попадали персонажи, Горяинову удавалось уверить зрителя, что перед ним отрывок жизни» [[22](#_33_22)]. Сабуров с увлечением, хотя и грубовато, играл комических простаков. Грановская очаровывала «такой простотой, такой искренностью», что ей прощалась «некоторая незаконченность в технике» [[20](#_33_20)].

В репертуаре сохранился ряд фарсов, поставленных у Неметти. О самом популярном, «Меблированных комнатах Королева», рецензент заметил, что только подбором таких исполнителей может обусловливаться успех, «который имела эта далеко не остроумная вещь» — «лучшего и более стройного в смысле ансамбля трудно желать» [[17](#_33_17); [18](#_33_18)]. В феврале 1901 г. фарс объявлялся к представлению в 375‑й раз. К тому же времени 130 раз прошла «Ниобея», с прежним успехом шли «Нож моей жены», «Муж охотится», «Игра в любовь», «Разрушение Помпеи» и др.

Гвоздем первого сезона стал «Контролер спальных вагонов» А. Биссона (3 октября 1898), шедший многие десятки раз, сохранявшийся в репертуаре и позже. Главный персонаж обеспечивает себе возможность иметь второй «семейный очаг», выдавая себя за контролера спальных вагонов, обязанного три раза в неделю быть в поезде. Второй сезон открылся «Дамой от Максима» Ж. Фейдо (15 сентября 1899). Фарс, за полгода до того поставленный в Михайловском театре, прошел 50 раз в сезон, многократно показывался и позже. С успехом шли другие фарсы Биссона: «Подайте мне ребенка», «Двадцать два года измены». Почти во всех переводах и переделках с {249} французского, немецкого, польского эксплуатировалась тема адюльтера (иногда мнимого), о чем говорили сами названия: «Ночь г‑жи Монтессон», «Жена веселилась», «Специалист по бракоразводным делам», «Мужья одолели», «Приключения новобрачных» и т. п. В числе комических эффектов — переодевания, раздевания, двусмысленности в тексте.

В «оригинальных» комедиях-шутках и фарсах Бабецкого, Билибина, Иванова, Ленни, Мансфельда, Мясницкого, Протопопова тоже использовался адюльтерный сюжет (например, в фарсе Протопопова «Я ищу квартиру»). Но чаще в них обыгрывались всевозможные недоразумения без скабрезностей. Так, например, в «Говорящем немом» Билибина дядя притворяется глухонемым, чтобы выяснить подлинные чувства и намерения невесты своего племянника и наследника. В комедии Мясницкого «Домашний стол» чиновник открывает домашние обеды, чтобы найти женихов для своих дочерей; происходят различные квипрокво, в том числе по глупости кухарки.

Особняком в репертуаре стоит инсценировка «Пиквикского клуба» Ч. Диккенса «Похождения мистера Пиквика и его товарищей» (27 ноября 1899). Ленни добивался верности эпохе, театр не пожалел средств на обстановку. На спектакль откликнулась, в частности, З. А. Венгерова [[19](#_33_19)]. Она писала о «галерее типичных лиц романа», об исполнении главных ролей «очень живо» и «с большим комизмом» (Пиквик — Горин-Горяинов, Джингль — Ленни, Уэллер — Сабуров). Пользовалось успехом (более 30 раз) сатирико-юмористическое представление «Новое обозрение Петербурга», в числе действующих лиц которого: набережная Невы, дамба, Троицкий мост, адвокаты, домовладельцы, председатель на конкурсе пьес, извозчик, художник-декадент, писательница, велосипедистка и т. д.

Часть труппы *Фарса* во главе с Сабуровым вновь обосновалась в Панаевском на сезон 1903/04 г., соединившись с действовавшей здесь оперетной труппой в театр *Веселый жанр* под дирекцией А. И. Иванова (антрепренер оперетты) и Сабурова. Для открытия шла «Дама от Максима». Затем снова показывались «Нож моей жены», «Брачные мостки» и т. п.

*Зимний буфф* был открыт 24 сентября 1904 г. Его владелец — крупнейший столичный антрепренер оперетты П. В. Тумпаков. В репертуаре — оперетта, феерия и балет. Театр стал излюбленным местом времяпрепровождения «веселящегося Петербурга». После того {250} как Тумпаков в 1910 г. оставил этот театр, его два года занимала оперетта под дирекцией А. А. Брянского.

В великопостные сезоны 1900 – начала 1910‑х гг. здесь выступали: МХТ (1901 – 1902), Э. Дузе (1903), московская труппа Сабурова (1905, 1907, 1911, 1912), московский *Театр Корша* (1906), *Современный театр* Н. Н. Ходотова (23 – 29 апреля 1907), братья Адельгеймы (1908, 1910, 1912), труппа с участием О. В. Гзовской, Ю. М. Юрьева, К. В. Бравича (1910), товарищество актеров *Нового драматического театра* под руководством Р. А. Унгерна (1911).

15 сентября 1912 г. открылся *Русский драматический театр* А. К. Рейнеке. Главным режиссером антрепренер пригласил Е. П. Карпова, очередным — А. Я. Таирова. Карпов предполагал создать «здоровый» театр с «чисто литературным» репертуаром и «тщательно-художественной» постановкой пьес. В составе труппы: В. В. Александровский, А. А. Мурский, Н. Г. Северский, Е. Н. Никитина, З. В. Холмская, Е. В. Чарусская, А. К. Янушева и др. Первый спектакль театра — «Снегурочка» Островского (15 сентября, около 20 раз) в постановке Карпова с декорациями и костюмами по рисункам Н. К. Рериха (Бобыль — Александровский, Снегурочка — Чарусская, Мизгирь — Таиров и Рейнеке, Купава — Янушева). Рецензенты писали о «старательности» постановщика, его «любовном внимании» к спектаклю и — о несогласованности декораций с натуралистической режиссерской трактовкой.

Таиров поставил «Бегство Габриэля Шиллинга» Гауптмана (24 сентября; худ. Б. И. Анисфельд) и «Изнанку жизни» («Игра интересов») Х. Бенавенте (5 декабря; худ. Судейкин, музыка М. А. Кузмина). В рецензиях на «Бегство…» говорилось о легких и свободных переходах от бытовых сцен к «призрачным», «как в бреду», о создаваемом «жутком настроении» в последнем акте [[24](#_33_24) – [26](#_33_26)]. Судя по отзывам об «Изнанке жизни», на сцене не проявилась содержащаяся в ней насмешка над буржуазным обществом. Слонимская назвала пьесу «прелестной», «нежной поэмой любви» [[30](#_33_30)]. Ауслендер писал: «Когда попадаешь на счастливый спектакль, в котором нет идейности из хрестоматии для детей среднего возраста, дешевых обличений, фальшивого пафоса, нудного перепева давно изжитого натурализма, то на таком спектакле не хочется искать возможных недостатков, хочется отдохнуть, хоть один вечер провести приятно» [[27](#_33_27)]. Большая часть успеха досталась Судейкину — его занавесу {251} и декорациям [[28](#_33_28); [31](#_33_31)]. Впрочем, некоторые критики, в частности В. Азов, разглядели в спектакле и отражение «духовной жизни современного человека» [[29](#_33_29)].

В коммерческом плане выручила сезон «Змейка» Рышкова (10 ноября, более 50 раз). Еще представлены были «Натали Пушкина» (8 октября, около 20 раз), «Черт» (27 октября, в заглавной роли Мурский, он же постановщик), «Не в свои сани не садись» (21 ноября), «Только сильные» (18 декабря), «Наследье родовое» (2 января 1913), «Вешние воды» (1 февраля 1913), «Пляска жизни» (9 февраля).

В Великий пост 1913 г. показана еще одна постановка Таирова — в антрепризе Фальковского — «Вечный странник» О. Дымова (25 марта, более 20 раз). Драма еврейской семьи предстала как драма всего народа — «странника». Автора на премьере увенчали лаврами, в зале были истерики [[32](#_33_32); [33](#_33_33)].

В следующий сезон *Русский драматический театр* действовал как совместное предприятие Рейнеке (пайщик и актер) и К. Н. Незлобина, перенесшего сюда спектакли своего московского театра.

Сезон начался «Фаустом» И.‑В. Гете (8 сентября, около 20 раз), уже прошедшим 52 раза в Москве. В Петербурге Незлобии внес в него некоторые коррективы. Для основной, «шикарной», публики спектакль был слишком серьезным, полного зала не собирал. И в рецензиях нет таких высоких оценок его, как в статьях московских критиков, есть даже определение — «скучная балаганщина» [[35](#_33_35)]. Гуревич уничтожающе характеризовала А. В. Рудницкого — Фауста, А. Э. Шахалова — Мефистофеля, помягче отнеслась лишь к Юреневой — Маргарите [[34](#_33_34)].

Восхищение критики вызвала постановка «Принцессы Турандот» К. Гоцци (8 сентября, около 10 раз), в первую очередь — сценография Сапунова (он успел написать эскизы, по которым любовно изготовил декорации и костюмы Арапов). Гуревич писала в рецензии: «Я не запомню таких опьянительно красочных впечатлений со сцены, как вчера, хотя за последнее время мы достаточно избалованы в этом отношении», «яркие и смелые» краски «непрерывно волновали воображение, настраивали его на сказочный лад» [[36](#_33_36); [39](#_33_39)]. Некоторые злободневные импровизации, как и некоторые массовые сцены, показались Гуревич «опереточными». Но в целом, писала она, спектакль «на редкость красивый и жизнерадостный». О «жизнерадостности и солнечном блеске» говорил Л. М. Василевский [[38](#_33_38)]. Старк {252} назвал постановку «крупным делом» Незлобина, который как бы говорит ею: «Смотрите, вот каким может быть театр, и, право, это не плохо!» [[40](#_33_40)]. Из исполнителей особо отмечались Б. И. Рутковская — Турандот (позже ее играла Н. Н. Волохова) и М. М. Тарханов — Панталоне. Но публика и на этом спектакле зал не наполняла.

Сезон спасла «Ревность» Арцыбашева (17 октября, более 50 раз). Заняты были лучшие силы: Рудницкий — муж, Тарханов — доктор, В. И. Лихачев и А. Г. Крамов в роли студента, а главное — Юренева в роли Елены Николаевны; ставил пьесу молодой режиссер А. А. Ставрогин (Дьяконов). «Г‑жа Юренева изумительно играет Елену», — писала рецензентка, и это было общим мнением [[41](#_33_41) – [44](#_33_44)]. Еще в репертуаре: «Люлли-музыкант» (1 января 1914), «Огненное кольцо» (19 января), «Дама из Торжка» (19 января, утро), «Ставка князя Матвея» (24 февраля). Летом 1914 г. Рейнеке ликвидировал свое дело. Незлобии в дальнейшем обосновался на Офицерской, 39.

## Василеостровский театр

Большой пр., 73 (71), против Косой линии. Не сохранился.

Создан по инициативе интеллигенции промышленных предприятий Васильевского острова на средства, пожертвованные владельцами предприятий. Здание деревянное, без фойе, до 1894 г. с керосиновым освещением. Зрительный зал вмещал немногим более 700 посетителей. Кроме партера, со стульями и скамьями вместо кресел, существовал балкон с десятью рядами дешевых мест. Своеобразной примечательностью театра, заявлявшей о его народном характере, был занавес, расписанный под рогожу, на нем — сельский вид со школой на переднем плане и некоторые атрибуты сельской жизни (снопы, дуга, гармонь, балалайка и т. п.) [[2](#_34_02)].

Открыт 6 февраля 1887 г. под именем *Василеостровского для рабочих театра*. Работал и летом. Вскоре при нем был учрежден сад с летней открытой сценой, где, наряду с другими увеселениями (гармонисты, песенники, борцы), тоже ставились спектакли. И. Л. Щеглов, изучавший народные театры, в 1892 г. констатировал, что публика — самая смешанная, «от офицера до чернорабочего, от модницы с лорнетом, в первом ряду, до бабы в платке и полушубке», цены в это время были от 5 к. до 1 р. 25 к. в первом ряду [[8](#_34_08)], позже первые места немного подорожали.

{253} По воскресным и праздничным дням большую часть публики составляли приказчики, ремесленники, особенно женщины (швеи, модистки), домашняя прислуга, рабочие с семьями, в том числе недавно прибывшие из деревни (еще в зипунах и свитках из домотканого сукна) [[3](#_34_03) – [5](#_34_05)]. Репортер называл сидевших с ним рядом зрителей: старший дворник, слесарь с Балтийского завода, девушка с табачной фабрики, извозчик, рабочие с кожевенного завода [[1](#_34_01)]. В печати сообщалось, что спрос на дешевые билеты в несколько раз превышает их наличие, и билеты не дороже 40 к. рабочие берут охотно [[11](#_34_11)]. В будни театр заполняли чиновники и члены их семей, студенты (им билеты продавались по половинной стоимости), купцы, военные [[7](#_34_07)]. «Развлекающейся интеллигенции все-таки больше, чем народа», — отмечалось в 1895 г. [[10](#_34_10)]. Наиболее «простонародный» характер носили летние гулянья в саду. Кроме василеостровцев театр и сад посещали и жители близлежащих районов, главным образом Петербургской стороны.

Сначала театр сдавался в аренду частным антрепренерам. Первый из них — провинциальный актер П. А. Денисенко, перед тем предпринявший издание журнала «Дневник русского актера», известного публикацией в нем письма Л. Н. Толстого о народных театрах. В труппу входили, в частности, А. Ф. Макаров-Юнев и деятель народного театра В. Д. Рокотов. Антреприза продержалась до октября 1888 г., в следующий сезон театр пустовал. В 1889 – 1892 гг. его держал Макаров-Юнев, значительно поднявший уровень дела. Актер-комик и исполнитель народных песен, он еще в 1860‑х годах выступал как любитель (по профессии — ювелир), затем окончил театральное училище, был принят в Александринский театр, в 1870 – начале 1880‑х гг. играл в частных труппах оперетты. При нем труппу составляли: он и его дочь, В. П. Василёв, Д. М. Карамазов, А. П. Мартынов, В. Д. Муравлев-Свирский, «комическая старуха» С. В. Яблочкина, один сезон служил Н. И. Собольщиков-Самарин [[36](#_34_36)]. Ставил спектакли Василёв. Рецензенты отмечали «редкий для небольших сцен ансамбль». Количество представлений в год доходило до трехсот — так, в 1890 г. их было 294, количество посетителей — 70 000 [[4](#_34_04)]. В 1892 – 1894 гг. антрепренером стал актер Н. И. Мерянский (Богдановский), в своем выступлении на Всероссийском съезде сценических деятелей заявлявший о задаче театров служить «общественной нравственности и культуре». Премьер труппы — {254} Карамазов, еще служили: В. А. Кригер, А. В. Шабельский, Н. Н. Кригер-Богдановская, Яблочкина.

Перечни спектаклей есть в книге «Народный театр» [[12](#_34_12)]. Сезон 1889/90 г. открылся драмой А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» и сценами М. А. Стаховича «Ночное». Всего поставлено 48 пьес, не считая нескольких водевилей, из них 13 — произведения Островского. Шли «Женитьба», «Свадьба Кречинского», фарс «Адвокат Патлен» и др. Островский занимал видное место в репертуаре этого театра на протяжении всего его существования. При Макарове-Юневе ставились «Бедная невеста», «Без вины виноватые», «Бесприданница», «Богатые невесты», «Воспитанница», «Грех да беда на кого не живет», «Горячее сердце», «Гроза», «Добрый барин», «На бойком месте», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Не так живи, как хочется», «Поздняя любовь», «Последняя жертва», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Праздничный сон — до обеда», «Свои люди — сочтемся», «Таланты и поклонники», «Шутники», «Женитьба Белугина». Большое число представлений выдержали «Ревизор», «Ванька-ключник», «Чародейка». С успехом шли «Не в деньгах счастье», «Отец семейства», «Расточитель», «Чужое добро в прок нейдет», «Двумужница», «Каширская старина», «Отелло», «Разбойники», «Уриэль Акоста» с участием еврейской капеллы. По успеху у публики превзошла все остальные пьесы мелодрама «Две сиротки» (30 раз).

В антрепризе Мерянского из 346 спектаклей, поставленных с августа 1892 г. до 1 января 1894 г., 59 — пьесы Островского, в их числе: «Бедность не порок», «Доходное место», «Женитьба Бальзаминова», «Не все коту масленица», «Не в свои сани не садись», «Пучина», «Сердце не камень», «Трудовой хлеб» и др., а также написанные в соавторстве с Н. Я. Соловьевым «Дикарка» и «Светит да не греет». Разыгрывались другие популярные по всей России пьесы, из которых тоже многие уже шли на этой сцене, но продолжали привлекать зрителей: «Свадьба Кречинского», «Горькая судьбина», «Каширская старина», «Ванька-ключник», «Блуждающие огни», «Чародейка», «Кручина», «Вторая молодость», «Соколы и вороны», «Цепи». Показывались «Горе от ума», «Борис Годунов», «Гамлет», мольеровский «Дон Жуан». Публика и рецензенты признавали блестящим исполнение Карамазовым Хлестакова в «Ревизоре» [[6](#_34_06); [7](#_34_07)]. Впервые в Петербурге здесь поставлена «Гибель Содома» Зудермана (январь 1893) с Карамазовым в роли Вилли, собравшая, {255} как писали рецензенты, блестящую публику. С шумным успехом прошла зудермановская «Честь» (Роберт — Карамазов).

Конечно, шли и переводные мелодрамы, очень привлекавшие здешнюю публику [[8](#_34_08)]. За тот период, когда прошло 59 спектаклей по Островскому, они показывались 41 раз («Материнское благословение», «За монастырской стеной», «Убийство Коверлей» и др.). Но, подводя итоги деятельности театра за семь лет, обозреватель журнала «Северный вестник» писал в 1895 г., что при скудных средствах он «держался почти всегда литературного репертуара, не прибегая ни к каким балаганным уловкам в видах повышения доходности, и находил все-таки приличных исполнителей <…> представлял в области драматического искусства величину положительную, а не отрицательную» [[11](#_34_11)].

Весной 1894 г. постоянная комиссия по управлению театром передала его Обществу дешевых столовых и чайных и домов трудолюбия (с 6 мая). Директором стал член общества, затем чиновник особых поручений при градоначальнике, а в дальнейшем антрепренер Е. Е. Ковалевский. В здании проведено электрическое освещение. По соглашению с товариществом конно-железных дорог обеспечивалась конка к началу и концу спектаклей. Постановщиком стал Я. И. Шмитов, начавший играть в 1870‑х гг., затем переключившийся целиком на режиссуру, аттестованный как добросовестный и умный режиссер, делающий «честное дело» [[15](#_34_15)]. Весной 1900 г. его место занял С. А. Светлов (Марковецкий). Врач по первоначальной профессии, он к этому времени был замечен критикой как характерный актер и одаренный режиссер, деятель народного театра по призванию. С ним пришли новые актеры. В составе труппы: А. И. Аркадьев, М. М. Климов (с 1901 г.), А. П. Мартынов, Н. И. Морвиль — из первых актеров этого театра, В. В. Тальзатти, В. Ф. Тарновский, А. А. Чаргонин, А. В. Шабельский, О. В. Прокофьева, Н. П. Трефилова и др. В рецензиях на выступления Аркадьева говорилось о «жизненности исполнения» и «большом чувстве», его любила публика. Высоко оценивалась Прокофьева, прослужившая в театре 10 лет: «Одинаково умело справляется с ролью как светской дамы, так и простой деревенской девушки. Всегда в свою игру она вносит много теплоты и искренности» [[13](#_34_13)].

Осенне-зимний сезон 1894 г. открылся «Горячим сердцем», и дальше шел ряд пьес Островского (с особенным успехом «Василиса {256} Мелентьева», «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын»). В репертуаре были «Горе от ума», «Ревизор», «Дон Карлос», «Коварство и любовь», «Мария Стюарт» и «Разбойники», «Гамлет», «Король Лир», «Отелло» и «Шейлок». «Шекспир одинаково заполняет театр, будь то даже дождливая погода, и в праздники, и в будни», — писал театральный обозреватель [[14](#_34_14)]. Особенных похвал удостоилась постановка «Гамлета» летом 1898 г. (6 августа) за «безукоризненную обстановку» и игру актеров. Ставился «Маскарад», с «колоссальным успехом» прошла драма В. Гюго «Эрнани» [[13](#_34_13); [14](#_34_14)]. Показана «Власть тьмы» (16 сентября 1899). Исполнение «не без неровностей» не помешало сильному впечатлению на публику (Трефилова — Матрена, Прокофьева — Марина, Шабельский — Аким) [[17](#_34_17)]. Громадный успех «Преступления и наказания» в Суворинском театре побудил поставить инсценировку «Родион Раскольников», сделанную актером Евдокимовым [[19](#_34_19)]. В числе основных авторов репертуарных пьес: Карпов («Житье привольное», «Мирская вдова», «Рабочая слободка», «Ранняя осень»), Шпажинский («Вольная волюшка», «Кручина», «Майорша», «Темная сила», «Чародейка»), Антропов («Ванька-ключник», «Блуждающие огни»), Немирович-Данченко («Темный бор») и Сумбатов-Южин («Соколы и вороны», «Листья шелестят», «Цепи»). Повторялись «Горькая судьбина», «Расточитель», «Иудушка» и др. Из западных пьес утвердились «Родина» и «Честь» Зудермана, «Горнозаводчик» Ж. Онэ, «Возчик Геншель» Гауптмана. Спектакли обставлялись старательно, к оформлению привлекались видные художники, в частности Е. Е. Лансере.

На летней сцене, по праздникам и в зимнем театре игрались преимущественно мелодрамы. Большинство их ставилось в Александринском театре и в провинции еще в 1840 – 1870‑х гг. («Графиня Клара д’Обервиль», «Материнское благословение», «Сумасшествие от любви», «Убийство Коверлей», «Хижина дяди Тома» и др.), впервые на русской сцене появились «Два подростка» П. Декурселя (5 декабря 1897), до того шедшие в оригинале в Михайловском театре. Более 10 000 человек перед открытой сценой, рассказывал репортер, в толпе: фабричные, мужики, местная интеллигенция; закрытый театр битком набит на мелодраме, на «Рабочей слободке» свободные места есть в первых рядах [[20](#_34_20)]. В саду устраивались также детские спектакли — феерии и балеты («Золушка», «Золотая рыбка», «Заколдованный принц»). Исполнители — дети рабочих и {257} бедных чиновников (за небольшую плату), зрители — тоже дети, 9 – 13‑ти лет.

Театр пользовался хорошей репутацией. Кугель назвал его «добропорядочным уголком театрального Петербурга» [[16](#_34_16)], Вакулин — «симпатичным театром» [[18](#_34_18)].

В 1902 г. предприятие перешло в ведение вновь образованного Василеостровского общества народных развлечений. Здание заново отремонтировано, увеличено количество мест. Конка по окончании спектаклей ходила к Главному штабу, Николаевскому мосту, Каменноостровскому проспекту. Общество пригласило режиссером Н. А. Попова. Он почти целиком обновил труппу. В нее вошли: жена режиссера М. А. Ведринская, К. Т. Бережной, М. П. Дагмаров, М. М. Климов, Б. С. Неволин, Н. Н. Урванцев и др.; заведующий труппой — С. Л. Рафалович. С 25 сентября по 15 декабря 1902 г. поставлены: «Зимняя сказка» Шекспира, «Польский еврей» Эркмана-Шатриана, «Золотая Ева» Шентана и Коппель-Эльфельда, «Мюзотта» Мопассана, «Жорж Данден» Мольера, «Волки и овцы» и «Женитьба Бальзаминова» Островского, «Гость» Брандеса, «Зеленый попугай» Шницлера, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Воздушные замки» Хмельницкого, «Пучина» («Гибель “Надежды”») Гейерманса.

В постановках были внешние заимствования у МХТ (процедура поднимания занавеса, система звонков, перемена освещения). У гастролировавшей в России мюнхенской труппы Попов перенял разделение сцены на две части (с приподнятой задней), позволявшее играть на авансцене во время перемены декораций за задернутым дополнительным занавесом [[21](#_34_21); [24](#_34_24)]. Вызывали одобрение декорации, костюмы, аксессуары. Но обновление было не только внешним. В особенности восхищали массовые сцены, Попов и сам выходил в них [[22](#_34_22)]. В рецензиях отмечалась и оригинальность трактовки пьес, в частности «Зимней сказки», «Жоржа Дандена». «Общий тон исполнения был легкий, нарочный», — писал Беляев о «Зимней сказке» [[21](#_34_21)]. «Жорж Данден» разыгрывался как «прелестная, милая, картинная буффонада». В «Уриэле Акосте» «оригинально и живо», поразительно просто играл Бен-Акибу сам руководитель театра. «Если вы любите драматическое искусство, я вам посоветую непременно посмотреть г. Попова — Бен-Акибу», — писал рецензент [[24](#_34_24)]. О постановке Поповым «Гибели “Надежды”» Тыркова сообщила: «Тонкое и верное понимание каждым актером духа и смысла пьесы, которое {258} зависит прежде всего от режиссера, создало в общем нечто цельное и прямо захватывающее». Постановка реалистической драмы несла в себе «своего рода символическое обобщение всех мрачных, тяжких сторон теперешней общественности» [[23](#_34_23)]. По условиям цензуры пьеса ставилась без картины бунта деревни, возмущенной гибелью рыбаков на заведомо негодном судне.

Репутация Попова как проводника новейших тенденций в театральном искусстве и действительные достоинства его постановок обусловили интерес к ним верхов столичной интеллигенции (писатели, художники, актеры). Но постоянную публику он не увлек. Сборы падали. Попов расторг договор и покинул театр.

С начала 1903 г. шли спектакли заново укомплектованной труппы опять под режиссерством Шмитова. Затем дело перешло к члену Общества народных развлечений Константинову-Мрачному. Наиболее примечательные спектакли в этом году — по пьесам Горького. Ставились «Мещане» (24 февраля, 13 раз); трижды — «На дне» (всего в это лето 20 раз), после первой постановки (26 марта) его еще показало выступавшее здесь весной товарищество И. О. Аржанникова (26 апреля). В мизансценах, гриме, костюмах в большой мере копировался спектакль МХТ, о чем объявляли афиши, актеры играли с удовольствием, публика принимала «прямо восторженно» (Лука — Н. Н. Урванцев, Пепел — М. М. Климов) [[25](#_34_25); [26](#_34_26)]. В начале июля, после краха антрепризы Константинова, «На дне» возобновлено товариществом же в несколько ином составе, но Луку по-прежнему играл Урванцев. По мнению некоторых рецензентов, актер не уступал И. М. Москвину: усвоив отчасти манеры и грим знаменитого мхатовца, он прибавил Луке сердечности, ума [[27](#_34_27)].

Осенью 1903 г. небольшую труппу возглавил К. Т. Бережной (1903 – 1905). Состав ее в течение трех сезонов несколько менялся, в спектаклях участвовали: А. И. Аркадьев, Бережной, Б. А. Горин-Горяинов, Н. А. Молчанов, Б. С. Неволин (1902/03), А. А. Гаршина, О. В. Прокофьева (осенью 1904 г. она перешла в труппу Народного дома). Ставились пьесы, пользовавшиеся неизменным успехом на этой сцене и в провинции: уже упоминавшиеся старые мелодрамы, отечественные пьесы мелодраматического характера, драмы Островского, которые актеры играли тоже в привычном мелодраматическом духе, Шпахинского, Найденова («Дети Ванюшина») и др. Вместе с тем Бережной старался следовать как образцам Н. А. Попову и {259} МХТ. В сезон 1904/05 г. показаны «Три сестры» (много было позаимствовано из МХТ), «Вишневый сад», «Мещане», «Красная мантия» Э. Брие, поставленная в московском Малом театре, но в Александринском не шедшая, инсценировка «Преступления и наказания» [[28](#_34_28)]. В марте 1904 г. П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская со своей труппой играли здесь «Привидения» Ибсена (12 марта) перед поездкой с этим спектаклем в провинцию.

После ухода Бережного весной 1905 г. театр снял антрепренер К. Федотов, уже державший в нем великопостные антрепризы, режиссером стал Н. А. Молчанов, в труппе любимец публики — Аркадьев [[29](#_34_29)]. Осенью 1905 г. спектакли в зимнем театре были прекращены. Летом 1906 г. давало спектакли товарищество актеров, а осенью театр приобрело Попечительство о народной трезвости.

Василеостровский театр стал еще одной сценической площадкой для труппы Попечительства. В некоторые годы она работала здесь только с весны до начала октября. Показывались в основном те же спектакли, что и в *Народном доме*, за исключением наиболее пышных постановок. Режиссеры — С. М. Ратов, И. Г. Мирский. Рецензии говорят об удачном исполнении и дружных аплодисментах [[30](#_34_30); [31](#_34_31)]. В репертуаре бытовые драмы из жизни средних и низших социальных слоев и бытовые комедии нравоучительного характера. Самый репертуарный драматург — Островский (более 20 пьес), из западных закрепились Зудерман, Ибсен, Гауптман, из мировой классики: «Виндзорские проказницы» и «Шейлок», «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной», «Коварство и любовь» и «Разбойники». Старых мелодрам показывалось сравнительно немного.

С осени 1916 г. театр перешел к «театральной роте» лейб-гвардии Финляндского полка. Доходы отчислялись в пользу вдов и сирот солдат этого полка [[32](#_34_32)]. Труппа составилась из актеров провинциальных и петербургских театров под руководством А. В. Милославского. В ее составе: актер и режиссер П. В. Брянский, В. Ф. Кручинина-Валуа (из Суворинского театра), В. М. Козловская-Шмитова (из Александринского театра) и др. Репертуар был рассчитан на разнообразную публику, включал и давно известные пьесы, и новинки: «Гранатовый браслет» по Куприну, «Принц Себастьян» Моэма, «Царь Федор Иоаннович», пьесы Ауслендера и Щепкиной-Куперник и т. д. Критики согласно говорили о прекрасном ансамбле, «дружной, талантливой работе», любовном отношении к делу [[33](#_34_33) – [35](#_34_35)].

## **{****260}** Театры Невского общества устройства народных развлечений

В 1885 г. в селе Александровском на Шлиссельбургском тракте (за Невской заставой) кружок лиц под председательством местного фабриканта В. П. Варгунина и при активном участии деятеля народного образования Н. А. Варгунина организовал летние народные гулянья по воскресным и праздничным дням. Играл военный оркестр, выступали хор, акробаты, на открытой эстраде ставились пантомимы, небольшие комедии и водевили. На следующий год здесь с огромным успехом по нескольку раз прошли «Бедность не порок» Островского, «Первый винокур» Л. Н. Толстого. В 1888 г. гулянья переведены в арендованный парк Калинкинского пивоваренного завода (Шлиссельбургское шоссе, 25), вблизи Императорского (Ломоносовского) фарфорового завода. В 1891 г. на базе кружка основано *Невское общество устройства народных развлечений* (открыто 27 октября 1891 г.). Парк был им куплен, и на втором этаже одного из деревянных домов в парке устроен постоянный театр на 250 – 300 мест: пристроены на каменных столбах сцена и актерские уборные, поднят потолок, устроены две ложи. Открытие состоялось 26 декабря 1891 г. К лету 1896 г. построен летний театр [[8](#_35_08)]. В нем было 514 мест на галерее по билетам (около 40 — для членов общества) и неограниченное число стоячих мест в партере — бесплатных для посетителей гуляний. Кроме того, в 1895 г. сооружен летний театр для детей, где выступали ученики ближайших школ [[1](#_35_01); [5](#_35_05) – [7](#_35_07)].

В 1897 – 1900 гг. построено новое большое кирпичное здание Общества (арх. А. В. Малов и инженер В. А. Лучинский) на Железнодорожной ул. у Шлиссельбургского шоссе (угол Железнодорожного пр. и пр. Обуховской обороны), с театральным залом в нем (еще там были концертный, танцевальный, гимнастический залы, картинная галерея, детский отдел развлечений). Этот двухъярусный зал вмещал 1600 зрителей, обширной была и сцена — 8 сажен в глубину, 11 сажен в вышину [[9](#_35_09); [10](#_35_10)]. Представления начались 31 декабря 1901 г. «Громадный, ярко залитый электричеством зал, со вкусом написанный занавес, полторы тысячи зрителей, ведущих себя тихо и почти торжественно, — все это настраивает зрителя на особый лад, — сообщал сотрудник ТиИ. — В акустическом отношении театр устроен {261} прекрасно. Даже шепот исполнителей разносится явственно от первых до последних рядов. Сцена широкая и очень глубокая, так что можно ставить и обстановочные пьесы. Декораций также не мало. Между ними имеются пожертвованные Дирекцией императорских театров» [[11](#_35_11)]. Здание было разрушено во время Великой Отечественной войны и позже разобрано, сохранился только сад (Парк культуры и отдыха им. И. В. Бабушкина).

В 1907 г. сооружен новый большой летний театр Общества в саду, принадлежавшем пивоваренному заводу «Вена» — на пр. Михаила Архангела, 25 – 29, открытый 3 июня того же года [[13](#_35_13)]. Здесь тоже кроме сидячих были и стоячие места. По имени сада и театр часто назывался *Вена*.

С самого начала парк и театры Общества стали культурным центром большого района за Александро-Невской лаврой, растянувшегося примерно на 15 километров по обеим сторонам Невы, от Обводного канала до деревни Славянки. Там находились десятки казенных и частных промышленных предприятий и проживало около 60 000 жителей, что тогда равнялось населению губернского города. Посетители театров — заводская интеллигенция и рабочие окрестных фабрик и заводов [[4](#_35_04)], бывали и приезжие из других районов. Спектакли сначала шли только по воскресным и праздничным дням, потом чаще.

Играли на этих сценах первоначально любительские кружки. Было несколько кружков из интеллигенции, причем не только местной (учительницы, курсистки, учителя, литераторы, их жены и др.), а также из рабочих [[14](#_35_14)]. В 1890‑х гг. в труппу входили лица, целиком или почти целиком посвятившие себя театру (например, П. П. Гайдебуров в 1895 – 1897 гг.). Ставили спектакли в это время такие режиссеры, как Е. П. Карпов, Н. А. Попов, Н. А. Окулов. С 1896 г. режиссером многих летних и ряда зимних сезонов стал С. А. Светлов, в 1900 г. перешедший в Василеостровский театр, но потом вернувшийся. В числе режиссеров 1900 – 1910‑х гг. еще И. А. Львов-Белозерский, В. Е. Карпов, И. Е. Шувалов, В. П. Далматов, актриса труппы М. К. Палей.

Пресса 1890‑х гг. отмечала «бойкое, дружное», «прекрасное» исполнение актерами своих ролей [[2](#_35_02); [7](#_35_07)]. «Благодаря энергии, добросовестности и любовному отношению к своему делу результаты достигнуты поразительные» [[3](#_35_03)]. Высшего расцвета театральные {262} предприятия Невского общества достигали при Светлове, заняв по художественному уровню первое место среди окраинных театров [[7](#_35_07); [12](#_35_12); [15](#_35_15)]. В 1900‑х гг. сложилась сильная труппа. В ее составе талантливые актеры, тщательно работавшие над ролями: А. А. Брянцев (1902 – 1904) [[17](#_35_17)], бывший офицер А. О. Левандовский, М. К. Палей, И. И. Судьбинин, З. А. Топоркова, А. А. Чаргонин, К. Н. Яковлев. Участвовали в спектаклях и члены драматического кружка рабочих, которым руководил Е. П. Карпов, в их числе К. В. Скоробогатов. По приглашению Общества с 1890‑х гг. гастролировали премьеры Александринского театра [[16](#_35_16)].

Опубликован перечень репертуара 1885 – 1895 гг. [[6](#_35_06)]. В 1880‑х — это произведения Островского («Не так живи, как хочется», «Грех да беда…», «На бойком месте» и др.), «Недоросль», пушкинские «Русалка» и сцены из «Бориса Годунова», «Ванька-ключник», пьесы Полевого и Ободовского, водевили — «народные» («Ямщики», «Филатка и Мирошка») и др. Светлов любовно ставил классические произведения мировой и русской драматургии: Шекспира, Шиллера, Мольера, Шеридана, Бомарше, даже Расина и Корнеля, Грибоедова, Пушкина, Островского, Л. Н. Толстого, А. К. Толстого, Сухово-Кобылина. В большом количестве шли в 1890 – 1900‑х гг. исторические пьесы, бытовые драмы и комедии (актеры и зрители особенно любили пьесы Карпова), испытанные на других сценах переводные мелодрамы. Скоробогатов вспоминал в числе самых ярких театральных впечатлений спектакли в театре *Вена* «Бедность не порок», «Без вины виноватые» и «На дне» [[16](#_35_16)].

В 1907 – 1908 гг. по воскресным и праздничным дням давались оперы. Под оперные спектакли театр был снят на сезон 1912/13 г. Гастролировали украинцы [[15](#_35_15)]. В 1910 – 1917 гг. выступали разные сборные труппы, а не постоянная. Репертуар тех лет не поднимался над уровнем других окраинных и летних театров. Ставились пьесы, уже известные своим успехом, для которых в труппе находились подходящие исполнители. Мировая сценическая классика, если не считать «Кина» и «Уриэля Акосты», не появлялась. Из пьес Островского удерживались сравнительно немногие, наиболее «чувствительные» и с эффектными ролями («Гроза», «Лес», «Воевода», «Таланты и поклонники», «Женитьба Белугина»). Шли пьесы Карпова, Сумбатова-Южина, Шпажинского, «Злая яма» К. И. Фоломеева, «Дети XX века» Н. А. Смурского, «Дни нашей жизни», «Черные вороны», «Ледяной {263} дом», «Камо грядеши», «Сумасшествие от любви», «За монастырской стеной» и др. [[18](#_35_18)].

## Народный дом и другие театры попечительства о народной трезвости

Попечительства о народной трезвости, устав которых утвержден 20 декабря 1894 г., находились в ведении Министерства финансов, того его Главного управления, которое ведало казенной винной монополией. В 1897 г. Министерство особо рекомендовало для отвлечения народа от пьянства использовать театральные представления [[8](#_36_08)]. Самый широкий размах приняло театральное дело столичного Попечительства.

1 января 1898 г. начались спектакли в манеже юнкерского училища на Петербургской стороне, под дирекцией Е. Е. Ковалевского и режиссурой А. Я. Алексеева-Яковлева (Алексеева). В декабре 1898 г. устроены представления в *Михайловском манеже* (на Манежной пл.), продолжались там и в 1899 г.[[43]](#footnote-44)

Первый постоянный (круглогодичный) театр Попечительства — *Театр на бывшем Стеклянном заводе* (другое название: *Общедоступные развлечения*) на Глухоозерской (Мельничной) ул., у Обводного канала, вблизи Императорского фарфорового завода. Кроме того, в 1898 – 1899 гг. открыты летние сцены в Екатерингофском парке (Лифляндская ул., 8), *Таврическом саду* и парке на *Петровском острове*. В 1906 г. приобретен *Василеостровский театр*.

Самые большие театры, входившие тогда в число грандиознейших театров мира, построены Попечительством при созданном им Народном доме Николая II, обширном культурно-зрелищном комплексе (полное официальное название: *Заведение для народных развлечений императора Николая II*), — в Александровском парке на {264} Петербургской стороне. Парк этот, основанный во второй четверти XIX в., к 1880‑м гг., как сообщает путеводитель по столице 1886 г., представлял «одно из любимейших мест гулянья для петербургского простонародья, по воскресным дням стекающегося сюда летом со всех концов города».

Первый театр в составе *Народного дома* (ныне театр «Балтийский дом») построен в 1900 г. (арх. Г. И. Люцедарский). Зрительный зал имел партер, ложи, балкон и хоры — всего примерно 1500 «сидячих» мест, и еще было предусмотрено чуть ли не столько же мест для стояния [[5](#_36_05)]. Театр сгорел в 1933 г., после чего восстановлен. Первый спектакль для рабочих дан здесь 12 декабря 1900 г. [[26](#_36_26)], официально театр открыт в присутствии «высочайших особ» 21 декабря (исполнена опера Глинки «Жизнь за царя»).

В 1910 – 1911 гг. к правому крылу Народного дома пристроен (по проекту того же архитектора) *Новый театр*; другие его названия — *Большой театр, Новый зал, Оперный зал, Народная аудитория принца Ольденбургского* (ныне Мюзик-холл). В зрительном зале — амфитеатр на 728 мест, 76 лож и три яруса остальных мест, а всего около 2800 (112 из них — неудобных, продававшихся по удешевленным ценам). Отведены были места для стояния, на несколько сот человек. Об огромной сцене, большей, чем в Мариинском театре, корреспондент писал: «Это не сцена — целая фабрика, с уборными в трех этажах» [[29](#_36_29)]. Открыт театр 4 января 1912 г. той же оперой Глинки. В ночь на 7 января, после представления пьесы П. А. Оленина «Севастополь» с множеством пиротехнических эффектов, возник пожар, выгорели все этажи сцены, актерские уборные и помещения с декорациями. Новое открытие, после восстановления, — 6 декабря 1912 г. Первый театр с этого времени полностью отдан драматической труппе. В новом шли преимущественно оперы, лишь изредка драматические спектакли (преимущественно феерии).

Театры *Народного дома* не были региональными, их посещала демократическая публика всего города. Основа ее — «средние классы общества»: средняя интеллигенция, так называемая полуинтеллигенция, семьи средних и мелких чиновников, «жуирующая, но небогатая молодежь». В его воскресной публике современники наблюдали студентов, солдат, офицеров, детей, «дам в эффектных шляпах» и «массу среднего обывателя» [[15](#_36_15); [24](#_36_24)].

{265} Во главе *Народного дома* первых два года стоял актер Александринского театра Н. Ф. Сазонов. Заведующий театральной частью все время — А. Я. Алексеев [[36](#_36_36); [37](#_36_37)]. Существовало три труппы — драматическая, оперная и балетная, участвовавшая в операх и феериях. Директор оперных спектаклей — премьер Мариинского театра, солист е. и. в. Н. Н. Фигнер. Пели незаурядные певцы, гастролировал М. Баттистини.

Состояние театрального дела в *Народном доме*, степень его популярности, особенности репертуара во многом определялись деятельностью Алексеева. Еще в 1870‑х гг. он утвердился как блестящий режиссер-постановщик «обстановочных» исторических пьес и феерий, сначала, главным образом, на летних садовых сценах и в праздничных балаганах. «Насквозь театральный режиссер, с исключительным полетом фантазии и изобретательности», как выразился А. И. Пиотровский [[36](#_36_36)], он был еще и автор пьес, точнее — сценариев, художник-декоратор, редкостный знаток театральной машинерии, мастер создания всяческих иллюзий, а также планировки массовых действий (воинских баталий, торжественных процессий и т. д.), где почти все участники выполняли индивидуальные задания. По его подсчетам, с 1870‑х по 1923 г. он создал свыше 350‑ти постановок, около 100 из них оформлены по его эскизам и макетам [[37](#_36_37)]. Он — режиссер большинства постановок, удовлетворявший публику независимо от качества пьес. С сезона 1904/05 г. второй режиссер — И. Г. Мирский, с 1900 г. работавший помощником режиссера. В 1909 г. главным режиссером драматической труппы стал С. М. Ратов, с иными пристрастиями, чем у Алексеева, тяготевший к серьезным современным пьесам, обновлению репертуара. В 1910‑х гг. постановщиком (главным образом, опер) являлся еще известный режиссер А. А. Санин. Основной сценограф — С. Н. Воробьев, виртуоз декорационного искусства, как его называли.

Ядро драматической труппы составляли служившие в ней с самого начала Е. Н. Никитина, И. Н. Райдина, Н. С. Сахарова, И. И. Печорин, М. Н. Розен-Санин, А. П. Скарятин. Все они «имеют право с сознанием исполненного долга оглянуться назад», писал автор заметки о десятилетии труппы [[19](#_36_19)]. Никитина приобрела известность в провинции, играла первые драматические роли (Катерина в «Грозе», Негина в «Талантах и поклонниках», Кума в «Чародейке» и др.). О Райдиной писали как об опытной умной актрисе, проявлявшей много {266} наблюдательности и тонкого юмора. Розен-Санин, пользовавшийся большим успехом у публики, критикой был неоднократно отмечен как актер интеллигентный, добивавшийся типичности созданных образов, способный раскрыть психологию играемого персонажа; в 1913 г. он был назначен одним из очередных режиссеров, в 1915 г. ушел из театра.

После приобретения *Василеостровского театра* принят ряд лучших актеров его труппы. Поступали сюда провинциальные актеры, а также и выпускники императорских драматических курсов. В числе тех, кого любила публика и хвалили рецензенты: В. П. Василёв, В. Н. Владимиров (комик), Б. Н. Дементьев, И. Н. Морвиль (драматические роли, в том числе «неврастеников»), А. В. Шабельский, И. К. Самарин-Эльский, О. В. Прокофьева (главным образом, в бытовом репертуаре), А. А. Соколовская («драматические старухи» и характерные роли), И. А. Юрьева. В 1910 г. в труппу вступил Г. Е. Глебов-Котельников, офицер по образованию, известный изобретатель авиационного ранцевого парашюта (в его репертуаре — Свидригайлов в «Преступлении и наказании», Марк Волохов в «Обрыве»).

В печати констатировалось, что труппа располагает большим числом «способных, сознательно относящихся к делу работников сцены», «исполнение, как в отдельности, так и в ансамбле, следует признать весьма удовлетворительным» [[9](#_36_09); [10](#_36_10)]. Но одновременно указывалось, что эта сцена «берет больше ансамблем, чем солистами», и что в стиле здешней актерской игры сказывались акустические особенности зала, в котором ровный голос задние ряды не слышали: «Невозможен шепот, опасны полутоны интонаций и мимики». В целом труппа признавалась разными критиками «более пригодной к передаче внешних эффектов и резких штрихов, чем психологических мотивов и тонких деталей» [[7](#_36_07); [12](#_36_12)].

Постановка и, особенно, «обстановка» в большинстве случаев встречали одобрение. Публика вызывала наряду с актерами режиссера и декоратора, сочувственно откликались рецензенты. Измайлов, весьма сдержанно относившийся к труппе, писал, что, например, хроника Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» поставлена, «как ставят там большую часть пьес — с толком, с любовью, не жалея средств и стараний» [[7](#_36_07)]. Сотрудник журнала ТиИ сначала писал о небрежности постановок [[6](#_36_06)], а в 1905 г. сообщал, что инсценировку гоголевского «Вия» {267} поставили так, как могут ставить только в Народном доме — «сказочно, картинно и феерично», «все больше и больше удивляешься фантазии режиссера и вкусу декоратора» [[13](#_36_13)]. «По роскоши, сложности и фантастичности постановки А. Я. Алексеев, талантливый режиссер Народного дома и мастер своего дела, едва ли не превзошел самого себя», — писал другой рецензент об инсценировке «Страшной мести» [[18](#_36_18)]. «Мы избалованы в театрах Попечительства о народной трезвости блестящими декорациями Воробьева, богатством костюмов и мастерством режиссера А. Я. Алексеева и его деятельного помощника Мирского», — констатировал постоянный театральный обозреватель [[20](#_36_20)]. В постановках классических произведений наблюдалась верность автору и эпохе. Старк увидел в сценическом воплощении «Горя от ума» «результат большой работы и внимательного изучения»: Лиза (Соколовская) представала типичной крепостной служанкой, а не французской субреткой, бал у Фамусова «поставлен с полным соблюдением всех новейших режиссерских указаний и дает очень живописную картину» [[16](#_36_16)]. Любовный труд, уважение к Шекспиру констатировал придирчивый Окулов в постановке «Венецианского купца», хотя и отмечал отдельные дефекты [[32](#_36_32)].

Репертуар *Народного дома* вызывал нередкие нарекания в требовательной тогдашней критике, еще большие — в советском театроведении. Однако он строился в соответствии с позициями общественной мысли по этому вопросу. Высказывалась и тогда идея, что театр для народа должен не выбирать какой-то особенный «народный» репертуар, а руководствоваться критерием художественности. Но более распространено было мнение, опирающееся на опросы и анкетирование рабочих и крестьян, об обязательности особого репертуара, цель которого «поучать, развлекая», и удовлетворять потребности в занимательных зрелищах. Еще А. П. Чехов писал Суворину в ноябре 1895 г., что он «ставил бы для народа “Парашу Сибирячку”, “Белого генерала” и всякие занимательные феерии, поставил бы для оного же народа “Гамлета” и “Отелло”, напирая, главным образом, на декорации».

Известно суждение И. Л. Щеглова, что народный театр — «это прекрасный незаметно-предохранительный клапан против чужеядных побегов брожения социального». Но не исключено, что Щеглов, ратовавший за развитие народного театра, хотел таким образом снять опасения властей. И нет доказательств, что именно этой мыслью {268} руководствовались деятели Народного дома, где шли пьесы, даже запрещенные цензурой. В 1901 г. обнаружилось, что из 190 поставленных пьес 75 не дозволены для народных театров. В их числе «Власть тьмы», «Разбойники», «Коварство и любовь», «Отелло» и «Гамлет», мольеровский «Дон Жуан», «Горькая судьбина», «Самоуправцы» [[38](#_36_38)].

Первый драматический спектакль в Народном доме — специально для него написанная историческая хроника В. А. Крылова «Петр Великий» (за год — 50 раз, возобновлялась и в следующие сезоны). Ею начался значительный ряд постановок новых и старых пьес, посвященных военной истории страны. Они казались полезными для исторического просвещения и патриотического воспитания и при этом давали материал для создания впечатляющих зрелищ. В следующем сезоне поставлена хроника того же автора «1812 год», с участием более 300 человек, — изображались приезд Кутузова в армию, полчища Наполеона в Москве, пожар Москвы, гибель французской армии в снегах России. Упомянутая пьеса П. А. Оленина «Севастополь», где участвовали более 250 человек, включала бомбардировку Малахова кургана (в 1903 – 1904 прошла около 90 раз). 300 человек были заняты в военно-исторической хронике М. В. Дандевиля «Генералиссимус Суворов» (1906). Декорации Воробьева одна эффектнее другой, рассказывал рецензент; особенно поражала сцена перехода через Чертов мост в Альпах: «целый водопад настоящей живой воды», над водопадом с одной горы на другую бревенчатый мост, перестрелка между русскими и французами с противоположных берегов, взрыв моста, при котором бревна с шумом и треском взлетают в воздух, затем наведение нового. Суворова играл Василёв (несколько позже с еще большим успехом он сыграл ту же роль в исторической драме М. Н. Бухарина «Измаил») [[20](#_36_20)].

Ставились пьесы на сюжеты из русской истории Кукольника, Полевого, Навроцкого, но также и Островского, Мея и А. К. Толстого. Пользовались успехом картинки старого быта с песнями и плясками, с использованием фольклора: «Русская свадьба в исходе XVI века» Сухонина, новая пьеса Н. И. Привалова «Скоморохова жена» (1906) [[17](#_36_17)] и др. В спектаклях из русского быта в театрах Попечительства играл оркестр народных инструментов, созданный Приваловым.

Чрезвычайно популярны были постановки приключенческих пьес, роскошно обставленные. В постановке мелодрамы С. Н. Мельникова {269} «80 тысяч верст под водой (Жизнь и страдания капитана Немо)» по Ж. Верну (1909) эффект движения создавала движущаяся панорама морского дна, шел бой с акулой, извергался вулкан, всходило солнце над полярными льдами. Передвигающаяся панорама использовалась и в постановках упомянутого «Вия», и инсценировки самого Алексеева «Странствующий рыцарь Дон Кихот, его подвиги и забавные приключения» (1910). Огромному успеху последней способствовали исполнители ролей благородного идальго (Розен-Санин) и Санчо Пансы (В. Н. Альский). С поразительной изобретательностью была поставлена «Синяя птица» Метерлинка (1910), трактовавшаяся только как волшебная сказка. В спектакле принимала участие детская труппа И. А. Чистякова («лазурные дети»).

«Обстановочные» и «костюмные» исторические пьесы и феерии наиболее усердно посещались «простым народом». Они обычно давались по воскресеньям и праздникам. В целом же репертуар Народного дома разнообразен.

В числе драматических спектаклей первого года: «Ревизор», «Доходное место», «За чем пойдешь, то и найдешь», «Шутники», «Расточитель», «Завтрак у предводителя», «Старый закал», «Севильский цирюльник» и т. д. В театре Народного дома поставлено около 30‑ти пьес Островского, в их числе запрещенные для общедоступных театров. Ставились они и тогда, когда в «образованном обществе» интерес к драматургу упал (время революции 1905 – 1907 гг. и ее канун). На «Горячем сердце» в 1905 г. были забиты до отказа даровые места, а партер наполовину пуст. Рецензент с удовольствием отмечал, что актеры этой труппы «еще не совсем разучились» играть корифея русской драматургии [[14](#_36_14)]. В 1910 г. на «Лесе» (реж. Мирский) зал, переполненный «обыкновенной воскресной публикой», откликался на пьесу и игру актеров несмолкаемыми взрывами смеха и аплодисментов [[24](#_36_24)].

Шли на этой сцене «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Укрощение строптивой», инсценировки «Мертвых душ», «Дворянского гнезда», произведения Чехова. Ставились пьесы всех, пожалуй, современных драматургов, разрешенные цензурой. Тщательно и со знанием рабочего быта поставил Мирский «Шахту “Георгий”» Карпова; автора и актеров «вызывали много и горячо». Разумеется, не обошлось без эффектов: взрывалась шахта, летели балки, сыпался уголь, струилась подземная вода [[30](#_36_30)]. В 1910‑х гг. показаны «Забава» Шницлера, «Иван Мироныч», «Их четверо».

{270} Видное место в репертуаре занимали мелодрамы: «Два подростка», «Две сиротки» и т. п., — возбуждавшие чувства сострадания к невинным мученикам и радости от конечной победы справедливости. Окулов писал о мелодраме «Убийство Коверлей», ставившейся и на основной, и на летней сценах, которую впервые он видел еще мальчиком: «И теперь вместе с публикой народного театра я опять переживал перипетии драмы, подробности которой вызывали жгучий интерес <…> Я видел, как напряженно слушала аудитория, как она желала, ждала торжества правды и как восторженно приветствовала благополучный финал» [[28](#_36_28)].

Наряду с констатацией недостатков, обязательной в критике того времени, в разных периодических изданиях с первых лет существования Народного дома говорилось о его достоинствах и заслугах. Измайлов назвал его «превосходным уголком разумных развлечений» [[7](#_36_07)]. «Театры Попечительства за несколько лет своего существования бесспорно заняли прочное место в ряду театральных дел» — так оценивалось их пятилетие [[10](#_36_10)]. Десятилетие от начала представлений и десятилетие Дома журнал ТиИ отметил передовыми статьями, где подчеркивалось, что это учреждение много сделало для просвещения горожан, для распространения любви к театру и музыке [[19](#_36_19); [26](#_36_26)].

Кроме основной труппы в *Народном доме* выступали гастролеры, в частности звезды Александринского театра. В 1914 г. поставлена «Дочь народа» Н. П. Анненковой-Бернар с М. А. Ведринской в роли Жанны д’Арк [[33](#_36_33)], в ноябре 1916 г. — «На дне» с П. В. Самойловым (он появлялся здесь и в других пьесах). В 1914 – 1917 гг. играли также на этой сцене Ю. М. Юрьев («Шут Тантрис», «Коварство и любовь»), М. В. Дальский («Отелло», «Женитьба Белугина»), братья Адельгеймы. Летом шли преимущественно веселые комедии и фарсы, по уменьшенным ценам.

После Февральской революции театр *Народного дома* перешел в ведение Городской думы, комиссаром назначена М. Ф. Андреева. Труппа составила товарищество. Показаны «Дети солнца», «На дне», «Дни нашей жизни», «Плоды просвещения», «Царь Федор Иоаннович», «Гроза», «Горькая судьбина», «Ревизор» и др., исключены из репертуара популярные ранее мелодрамы «за проповедь идей империализма и несоответствие настроениям момента» [[35](#_36_35)].

*Театр на бывшем Стеклянном заводе* работал 2 – 3 раза в неделю и по праздничным дням [[4](#_36_04)]. Репертуар основывался на возможностях {271} труппы и сцены и рассчитывался на разные вкусы. Нельзя сказать, что низкопробными вещами была потеснена первоклассная драматургия. Так, в 1898 г. ставились: «Недоросль», «Ревизор», «Горе от ума», «Власть тьмы», «Свадьба Кречинского», «Месяц в деревне», «Горькая судьбина», «Бедность не порок», «Последняя жертва», «Лес», «Гамлет», «Отелло» и т. д. Шли здесь и оперы. После открытия Народного дома труппа Попечительства переносила сюда почти все свои спектакли, кроме самых обстановочных, рассчитанных на более обширную и специально оборудованную сцену. В 1910‑х гг. здесь показывались пьесы Гауптмана, Чехова, Чирикова и т. п. Рецензенты писали о хорошем впечатлении, производимом спектаклями — «как всегда в театрах Попечительства», где актеры «к своему незаметному, но святому делу относятся всегда ясно, чисто и честно» [[11](#_36_11)], об удачных декорациях, некоторой ориентации на «станиславщину» [[14](#_36_14)].

*Таврический сад*, основанный в 1780‑х гг. при построенном тогда дворце Г. А. Потемкина-Таврического, до передачи его Попечительству о народной трезвости был местом гуляния привилегированного населения столицы, вход «серой» публике и солдатам запрещался. Спектакли труппы Попечительства на построенной здесь большой летней сцене начались 28 июня 1898 г. (места перед сценой стоили 10 – 75 к., вход в сад — 10 к.) [[3](#_36_03)]. «Добропорядочная труппа», «весьма приличный ансамбль», «превосходная обстановка», — оценивала печать [[2](#_36_02); [3](#_36_03)].

Театр работал обычно весной, летом и ранней осенью, с 1 мая до 1 октября. Сюда переносились спектакли из *Народного дома*, а здешние премьеры повторялись там зимой. Ставились и оперы. При формировании репертуара учитывался контингент зрителей. Основная публика, как писали рецензенты, — «интеллигентная», «котелки и шляпы» [[1](#_36_01)].

Репертуар «если и не блещет особым вкусом и строгостью, то и не опускается ниже того среднего уровня литературности, который обязателен для подобного рода просветительных полународных сцен», — признавал Л. М. Василевский [[21](#_36_21)]. Театр предлагает летом «серьезный драматический репертуар не только рабочему люду, но и тем петербургским обывателям более интеллигентного класса, которые не имеют возможности выезжать летом из города», это единственная летняя сцена с солидным репертуаром, утверждал Окулов [[27](#_36_27)]. «Публика очевидно интересуется литературным репертуаром. {272} Сбор был полный, успех большой», — сообщал он о спектакле, составленном из двух пьес: «Эльга» Гауптмана, «Король и поэт» Т. Банвиля [[23](#_36_23)].

Зрители переполняли театр на тургеневском спектакле («Нахлебник» и «Завтрак у предводителя») в постановке Алексеева и Мирского, «смеялись здоровым смехом» на «Плодах просвещения» [[20](#_36_20); [25](#_36_25)]. Ратов поставил здесь «Иванова» и «Чайку» (1909). Критик отмечал «печать любовного внимания к автору, к тону обстановки, к групповым сценам»; квалифицируя «Чайку» как неудачу, все же говорил о режиссере: «Чувствовалось добросовестное старание войти в душу чеховской драмы» [[21](#_36_21)]. Ратовым же заново поставлены здесь «Шейлок», «Укрощение строптивой». В 1916 г. шел «Эдип-царь» Софокла в переводе Мережковского (реж. Мирский) [[34](#_36_34)].

В *Екатерингофском парке*, заложенном при Петре I, издавна устраивались народные гулянья — 1 мая и в Троицын день. В 1860‑х гг. для платной публики был отгорожен участок с крытой эстрадой, где давался дивертисмент. С 1896 г. стали устраиваться театральные представления для народа, сначала другими организациями. Основная публика — рабочие и служащие многочисленных заводов и фабрик Нарвской и Коломенской частей города. Это предприятие Попечительства о народной трезвости в печати оценивалось значительно ниже трех других. В репертуаре: мелодрамы, исторические пьесы, Островский, Гоголь, Карпов, Шпажинский, В. А. Крылов, современной добротной драматургии мало.

В *Петровском парке*, расположенном между густо населенными рабочими районами — Васильевским островом и Петербургской стороной, — гулянья и театральные представления рассчитывались на самый «простой народ». Городское самоуправление устраивало здесь гулянья по особо торжественным дням еще с 1860‑х гг. — с военными оркестрами, полковыми песельниками, гимнастами. С 1896 г. их организатором стал А. Я. Алексеев. В парк съезжались и сходились жители Гавани, Петербургской и Выборгской сторон.

От Попечительства о народной трезвости здесь работала особая труппа, лишь иногда в спектаклях участвовали гастролеры из основного состава. Режиссером в конце 1900 – 1910‑х гг. был Василёв, аттестованный в печати как «интеллигентный, любящий свое дело артист». Ставились пьесы Полевого, Островского, «Сказка о рыбаке и рыбке». Окулов считал, что Василёв «разнообразно составляет репертуар {273} и достигает того, что народная аудитория получает литературно-исторические впечатления в возможно удовлетворительном исполнении», хотя играть приходилось, напрягая голос, чтобы слышно было и, далеко стоящим зрителям, статисты были Василёвым «хорошо вышколены», «народные группы жили» [[22](#_36_22)].

Кроме того, Алексеев устраивал представления на открытом воздухе с батальными сценами, используя естественные условия — пруд, его берега и островок на нем; один берег отводился зрителям. Так, в 1911 г. поставлены сцены «Ермак, или Покорение Сибири», в 1913 г. — «Покорение Азова», для чего сооружались настоящие струги и подобие петровской флотилии. «Народу была такая масса, что делалось жутко» [[31](#_36_31)].

## Лиговский народный дом

Тамбовская ул., 63 (61), вблизи Лиговской ул. (Лиговского пр.). Дворец культуры железнодорожников.

Построен в 1901 – 1903 гг. (арх. Ю. Ю. Бенуа) на средства графини С. В. Паниной в стиле модерн с огромными окнами и причудливой башней. Театральный зал, занимающий его центральную часть, вмещал около 1000 зрителей: 600 мест в партере и более 300 на балконе, боковых мест и лож не было. Современники говорили о простой и изящной отделке зала, красивом, расписанном цветами занавесе.

Правление Народного дома приняло проект организации народного театра, составленный П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской. Создавался театр программный, ставилось две задачи: первая — просвещать рабочие массы, вторая — способствовать нравственному совершенствованию. Театральная комиссия Народного дома выдвинула со своей стороны требование «ясности психологического рисунка, литературности и отсутствия беспросветного пессимизма» [[14](#_37_14)]. Театр открылся 23 ноября 1903 г. Он стал называться *Общедоступным*. В печати и в быту его чаще именовали *Лиговским театром* и *Народным домом графини Паниной*. Осенью 1914 г. в этом здании разместился госпиталь, спектакли прекратились.

Хотя театр находился в получасе ходьбы от центральной Знаменской пл. (пл. Восстания), «грязные глухие улицы» с «деревянными покривившимися, подслеповатыми домишками» напоминали {274} глухую провинцию [[1](#_37_01)]. Жили там преимущественно рабочие железнодорожных мастерских и депо. Они посещали вечерние классы, популярные лекции, библиотеку, учебные мастерские, обсерваторию в башне, они же стали основными зрителями театра. Самые дорогие места в нем — 1 р. 60 к., многочисленные дешевые — 15 к. Спектакли давались один раз в неделю, по воскресеньям, иногда два — и по субботам. Первый — «Гроза» [[2](#_37_02)]. Обычно каждую неделю шел новый спектакль, но многие из них переходили в следующие сезоны.

Организаторы театра были и премьерами труппы. Гайдебуров как актер имел успех еще в любительских спектаклях, а после исключения из Петербургского университета за участие в студенческих волнениях работал на провинциальной сцене. Его жена Скарская, младшая сестра В. Ф. Комиссаржевской, начала играть любительницей, один сезон весьма успешно служила в МХТ. По своим эстетическим взглядам оба они близки МХТ, но присматривались к всем театральным течениям XX в. «В то время как за стенами нашего театра шли войны натурализма с символизмом, быта и стилизации, на нашей сцене в скромной тишине все они нашли каждый свое нужное место в наших неустанных поисках простых, ясных и выразительных форм наших театральных постановок», — говорил Гайдебуров [[14](#_37_14)].

Первое время постоянное ядро труппы было малочисленно. Большинство актеров работали «на разовых», их привлекали на очередную постановку по мере необходимости. Условия изменились в 1905 г., когда Гайдебуров и Скарская организовали *Передвижной театр*. Его труппа работала осень и зиму в *Лиговским народном доме* — для «городского трудового люда», а под маркой *Передвижного* — на разных сценах для интеллигенции, со специально выбранным репертуаром. За спектакли в Народном доме актеры получали небольшое жалованье. Как *Передвижной театр* труппа существовала на кооперативных началах. Сплачивал «гайдебуровцев» поиск нравственного идеала, имевшего несколько мистический, религиозный оттенок. Труппа воспринимала себя почти как монашеский орден. Зрители ощущали высокое стремление к этическому и артистическому совершенству. «Внутренний закулисный лад воодушевленных работой артистов передается и сцене, придавая представлениям необычайно захватывающую, пленительную прелесть», — {275} писал М. Н. Волконский [[13](#_37_13)]. Ставили спектакли Гайдебуров, А. А. Брянцев, А. П. Зонов, А. Я. Таиров.

Некоторые рецензенты, в частности Окулов и Ярцев, заявляли, что труппа бедна талантами, что спектакли «посредственны», «не более как игра добросовестных интеллигентных любителей», и прекрасные цели не восполняют недостатка «артистичности». По-иному оценивался театр в выступлениях других видных критиков, в воспоминаниях зрителей и сотрудников театра. Он «дает при огромном сочувствии аудитории только серьезные литературные вещи в тонко интеллигентном исполнении и художественной постановке», — заметила Гуревич [[10](#_37_10)]. «Если бы нас спросили, существует ли в столице театр с безупречным художественным репертуаром и тщательными постановками, мне пришлось бы указать не на Александринский, Михайловский и другие большие театры, а на Народный дом графини Паниной, где <…> работает под управлением г. Гайдебурова скромная труппа актеров, обслуживая интересы наиболее культурной части рабочего населения», — утверждал Арабажин [[12](#_37_12)]. «Общедоступный, или, как он именуется в просторечии, “гайдебуровский” театр, — самое интересное, самое совершенное и цельное в художественном отношении, на моей памяти, сценическое явление в Петербурге», — сообщал автор юбилейной статьи [[13](#_37_13)]. Говорилось в печати и о новой рабочей интеллигенции, воспитанной этим театром и в целом Лиговским народным домом.

Все рецензенты согласно выделяли среди исполнителей Гайдебурова и Скарскую, умных и тонких художников, интеллигентных, «нервных» (под «нервностью» имелся в виду характерный для того времени склад артистической натуры, эмоциональность).

«Серьезное, мягкое и тонкое дарование» Гайдебурова [[7](#_37_07)] вполне отвечало направлению театра. В нем явственно проповедничество. Его Петя Трофимов в «Вишневом саде» — русский интеллигент, неумело и неуютно живущий, устремленный навстречу той буре, которая несет обновление; покорял голос актера, «властный и звенящий, когда он отстаивал свои убеждения» [[16](#_37_16)]. «Очень уместным оказался из сердца идущий, звенящий тон артиста» в призывах пастора Санга («Свыше нашей силы» Б. Бьернсона): «Верить, верить!» [[8](#_37_08)]. И в роли Гамлета в сцене с матерью снова рецензенты отмечали «эти звенящие призывы к очищению» [[7](#_37_07)]. Актер играл трагедию как психологическую драму в тончайшей нюансировке, с {276} точным отражением малейших переливов настроения в мимике, в строгом изящном пластическом рисунке. Его признавали великолепным исполнителем символистской трагедии: врезались в память современников «излучающий неземной свет» пастор Санг, несчастный Альмер («Маленький Эйольф») — воплощенное стремление к высокой «почти молитвенной чистоте». Наряду с этим актер тонко чувствовал и комическое, и характерность разных эпох и стран. Отмечалась его игра в шекспировской комедии («Двенадцатая ночь»), грубоватый комизм в ролях из Лескова, сложный — в гоголевских пьесах (Подколесина в исполнении Гайдебурова называли Гамлетом), сочный, часто с трагическим оттенком, — в Островском.

О Скарской писал Чуковский: «Лицо артистки, очень одухотворенное, неблагодарно для простого нежного рисунка страдающей женщины», но ей «представляется при настоящем репертуаре большой простор для использования нервных индивидуальных данных своего дарования в ролях женщин-борцов, женщин духовного порыва» [[4](#_37_04)]. В чеховской Раневской она сыграла «самоутверждающуюся, торжествующую беспомощность» [[17](#_37_17)], ее Антигона была сурова, стойко предана идеалам, но лишена лиризма [[6](#_37_06)]. Совершенным воплощением любви запомнилась она современникам в ролях Клары Санг («Свыше нашей силы»), Катерины («Гроза»). Удавались актрисе такие образы, как революционерка и «роковая женщина» Анна Мар в «Одиноких» Гауптмана, Гедда Габлер Ибсена.

Одним из самых ярких актеров труппы называли А. Я. Таирова — «рассудочного», резко характерного. По признанию критики, Таиров был значителен в ролях Бориса Годунова («Царь Федор Иоаннович»), Гемона («Антигона»), живописен в роли Эроса («Эрос и Психея» Жулавского). Здесь он впервые выступил как режиссер, поставив «Эроса и Психею», «Гамлета» и «Дядю Ваню». В позднейшей автобиографии Таиров писал, что «очень многим этому театру обязан». Постоянно отмечались в печати разноплановые актеры И. И. Аркадии, М. М. Марусина, В. И. Валентинова. Актером и режиссером, организатором и сценографом начинал в этом театре А. А. Брянцев. Прославленная его роль — Фирс в «Вишневом саде», старичок (актеру на премьере 24 года) «с мягкими движениями и ласковой речью». Создательницей народных характеров была З. А. Топоркова. В числе ее лучших ролей Фекла в «Женитьбе», няня из «Трех сестер», Матрена во «Власти тьмы», которую актриса {277} представила воплощением зла, искренне верящей в необходимость злодейства, Кабаниха в «Грозе», также неколебимо убежденная в своем праве на угнетение слабых. Красивая, юная, лиричная Е. Д. Головинская играла и тихих, женственных героинь, и героинь задорных, дерзких, романтичных, с восторгом встречавших жизненные бури, трагически влюбленных: Кэте в «Одиноких», Аня в «Вишневом саде», Офелия в «Гамлете» и др.

Зрители Общедоступного театра не были знатоками актерского и режиссерского искусства. Их привлекали, особенно поначалу, сами пьесы и их интерпретации. В выборе репертуара руководству труппы помогала театральная комиссия, куда входили педагоги, библиотекари, активисты из числа слушателей вечерних курсов. Их постоянное общение с посетителями Народного дома «позволяло улавливать тонкие настроения аудитории, ее истинную восприимчивость и вытекающие из нее подлинные возможности» [[14](#_37_14)]; общались с рабочей аудиторией и актеры [[15](#_37_15)].

Триумфально прошла на сцене Лиговского народного дома почти вся русская классика — Островский, Гоголь, считавшийся несценичным Пушкин, Тургенев, А. К. Толстой (трилогия), современные драматурги — Л. Н. Толстой, Чехов, Горький. Ставились классические произведения мировой драматургии — Шекспира, Мольера, Шиллера, Гете, новые зарубежные пьесы Ибсена, Бьернсона, Гауптмана, Шоу. Пробовали играть мелодраму, она имела успех, но не сравнимый с успехом большой литературы. Некоторые произведения ставились по нескольку раз различными режиссерами или одним и тем же, но по-разному.

Трижды Гайдебуров ставил «Грозу» (последний раз в *Передвижном*). Постановка 1903 г. была традиционно бытовой, с красивыми декорациями работы О. Ю. Клевера. На первом месте в этом спектакле Кабаниха — Е. А. Семенова; опытная актриса, она выделялась артистизмом, законченностью созданного образа. В 1909 г. режиссер акцентировал «всечеловеческую», как выразилась рецензентка, сущность драмы [[9](#_37_09)]. По мнению Гуревич, это был первый на русской сцене опыт нового раскрытия пьес Островского с задачей «выдвинуть на первый план то, что есть в них человечески значительного, непреходящего» [[7](#_37_07)].

Возобновлялся «Гамлет». О таировской постановке 1907 г. писали, что режиссер поставил трагедию мщения и скорби, что сам Гамлет {278} в его трактовке злой, действующий, а не размышляющий, «грозно мстящий, хитрый» [[5](#_37_05)]. Гуревич увидела отсутствие трагического пафоса. Гамлет — Гайдебуров, по ее мнению, был не величествен, а человечен [[7](#_37_07)]. Новыми и интересными признавались декорации П. П. Доронина «в колорите офортов и гравюр» [[5](#_37_05)]. Постановка Зонова 1912 г. резко отличалась от таировской. Конфликт разыгрывался зрелищно, одиночество Гамлета подчеркивалось в мизансценах. Декорации — «густые красные, желтые и золотые пятна дворца», на их фоне выделялась по-прежнему «акварельная» фигура датского принца [[16](#_37_16)]. Рецензенты отмечали повышенную чуткость зала, тишину, взрывающуюся восторженными приветствиями актеров. «Толпа экспансивная, наивная, громко хохочущая вместе с могильщиками, жадно прислушивающаяся к речам тоскующего Гамлета, быть может не всегда понятного ей <…> Кашель и страстный шепот-окрик: “Тише!” Внимание, когда кажется, что зритель вот‑вот прыгнет на сцену» [[5](#_37_05)].

Среди выдающихся спектаклей — «Антигона» Софокла в переводе Мережковского (1908), к постановке которой около двух лет готовился образованный филолог Брянцев. Режиссер и декоратор, он воссоздал древнюю Элладу такой, какой она жила в сознании людей его времени. «Я стремился к Элладе, — писал он, — в которой красота и простота были синонимами». Площадка, на которой шло действие, была разновысотна, что позволяло разнообразить актерскую пластику; на ней возвышались четыре величественные дорические колонны, за ними виднелись кипарисы, в центре находился жертвенник, огонь на нем загорался в начале спектакля (занавеса не было). Слова хора произносил из первого ряда кресел, напевно скандируя стихи, Гайдебуров — корифей хора, он обращался то к зрителям, то к героям трагедии; «право чувствовать себя хором фиванских граждан было предоставлено всей аудитории» [[18](#_37_18)]. Гайдебуров же читал вступительное слово к трагедии о событиях мифа, об эстетике Древней Греции. Спектакль показывался и *Передвижным театром*.

Гайдебуров исключительное значение придавал программному для него спектаклю «Свыше нашей силы» (1909). Он поставил первую часть дилогии Бьернсона. Высказывалось мнение, что театр говорит о вере, победившей природу и о природе, победившей все [[8](#_37_08)]. Поражала зрителей красота поз, жестов, движений, композиций фигур, отмечалась утонченность декорационного решения: «внутренность скандинавского домика горизонтальными линиями своей бревенчатой {279} желтой постройки» составляла «прелестный фон для строгих человеческих фигур в черных сюртуках» [[12](#_37_12)], говорилось об «интеллигентности в исполнении» [[9](#_37_09)]. Самое сильное впечатление производил Гайдебуров, который «и с внешней, и с внутренней стороны нашел удачные тона и краски для передачи обаятельного своей кроткой мощью Санга» [[9](#_37_09)]. По мнению С. М. Волконского, его игра была проявлением того, как «русский культурный ум» «понимает Запад» [[11](#_37_11)]. «Народная аудитория» театра «вслушивалась» чутко, а затем «взрывалась аплодисментами» [[8](#_37_08)]. Спектакль несколько сезонов повторялся в *Общедоступном театре*, затем перешел в репертуар *Передвижного*.

Перечни спектаклей *Общедоступного театра* за 1904 – 1909, 1907 – 1911, 1912 – 1913 гг. имеются в сохранившихся годовых отчетах *Лиговского народного дома* [[3](#_37_03)]. Иногда эту сцену в Великий пост и летом занимали другие труппы.

## Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской

Итальянская ул., 19, Пассаж, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской; Офицерская ул., 39, здание не сохранилось.

Открылся в Пассаже 15 октября 1904 г., последний спектакль в этом помещении — 12 февраля 1906 г. Первый спектакль на Офицерской — 10 ноября 1906 г., последний — 8 февраля 1909 г.

Этому театру посвящено несравненно больше, чем другим частным сценам столицы, исследований, мемуаров, других материалов в печати[[44]](#footnote-45), что, впрочем, не означает достаточной его изученности.

Театр занял выдающееся место в общественной жизни той эпохи, прежде всего благодаря личности его создательницы и директрисы. Она явилась не только любимой актрисой российской интеллигенции, но и олицетворением авангардных устремлений времени. Актриса захватывала утонченным психологическим реализмом, необычайной {280} выразительностью глаз, мимики, голоса. «Настоящий драматический талант — весь в переливах психологической светотени, созданный как раз для того времени жизни не только русского, но и европейского театра» [[48](#_38_48)]. «Вы присутствуете при переживаниях обнаженной женской души, начинает казаться, что игра артистки — не плод вдумчивой и упорной работы, а самый процесс переживаний» [[2](#_38_02)], — таких отзывов множество. Воздействовало и нечто большее, чем сама по себе актерская игра. «Мятежный и творческий дух мучил Комиссаржевскую», — писал критик [[57](#_38_57)]. «Она была — искание, порыв, беспокойство», — вторил другой [[58](#_38_58)]. Протест против всякой несвободы (прежде всего в жизни человеческого духа), как и поиски на путях собственно искусства, не сопровождались четким определением идеала, его форм и дороги к нему. Она не говорила: «Я нашла!» Вследствие этого ее и признавали своей люди, стоявшие на разных идейных позициях.

Зноско-Боровский писал о ней уже в годы послеоктябрьской эмиграции: «В. Комиссаржевская — одна из величайших русских артисток и, без сомнения, лучшая в начальные годы XX века. Она воплотила в себе новый образ современной женщины, которая, как Нора, утверждает свою личность, провозглашает свое и смело вступает в борьбу за свои, ей самой не вполне ведомые права. Но в ней же нашла выражение и вся беспокойная тоска катастрофической эпохи, все неясное устремление вдаль, пресыщение зримым материальным миром, жажда проникнуть в неразгаданные тайны вселенной и жизни. Ее широко раскрытые глубокие синие глаза, с вопросом глядевшие на зрителя, ее неповторимый, низкий певучий голос, дрожавший как струна, влекли за собой, уводили куда-то вне этого мира, обещали какие-то разгадки, но не давали, и тем еще сильнее волновали пробужденным и неудовлетворенным беспокойством <…> Ее творчество словно выходило за рамки искусства, перерастало его, обнажая живую больную душу, но никогда не достигало законченности стиля. И в этом еще ярче сверкала ее современность, делавшая ее вдвойне дорогой» [[59](#_38_59)]. Она стала олицетворением духовности. «Человек должен быть великим. Об этой глубине, силе, величии человеческого духа мечтает, тоскует художница, ко всему этому она рвется <…> И всем этим она заражает нас», — писал московский рецензент [[41](#_38_41)]. «У всех словно вырастает вера в неиссякаемость духовной жизни», — объясняла Гуревич сплочение ста тысяч людей, {281} шедших за ее гробом, в основном молодежи [[56](#_38_56)]. «Крупное имя, приковавшее к себе любовь, надежды или просто симпатии стоит во главе новой сцены», в нем отзываются «мелодии поэтов, ищущих, тоскующих, ожидающих чуда», — откликался на открытие театра молодой О. Дымов [[1](#_38_01)].

Периоды существования театра в разных помещениях, 1904 – 1906 и 1906 – 1909 гг., различны по творческому составу и репертуару.

**В первый период** режиссеры-постановщики: Н. А. Попов, И. А. Тихомиров, Н. Н. Арбатов, а также режиссер Александринского театра А. П. Петровский, все — близкие раннему МХТ. В труппе: В. В. Александровский, В. А. Блюменталь-Тамарин, К. В. Бравич, В. Р. Гардин, А. И. Каширин (1904/05), А. С. Любош, М. А. Михайлов (с 1905), П. В. Самойлов (1904/05), И. А. Слонов, Н. Н. Урванцев, Р. А. Унгерн, А. Н. Феона (с 1905), Н. А. Будкевич, М. А. Ведринская, О. А. Голубева (с 1905), А. П. Домашева (1904/05), Е. П. Корчагина-Александровская, А. А. Пивоварова, З. В. Холмская, Э. Л. Шиловская и др.

Бравич в оба периода был ведущим актером и влиятельным членом дирекции. Выдающийся исполнитель ролей резонеров и характерных, он современниками был признан первоклассным художником, принадлежащим к первому ряду наиболее культурных и интеллигентных русских деятелей сцены. Он «добивался необычайной точности и четкости, законченности и определенности» [[55](#_38_55)], проявляя чувство меры, «изящество и гармоничность». При этом отличало его «выяснение какого-то второго чувства кроме того, которое непосредственно диктует произносимые слова» [[54](#_38_54)]. Н. В. Дризен в своих мемуарах заметил: «У него было что-то демоническое в игре, сильное, гипнотизирующее».

Поставленный для открытия «Уриэль Акоста» не отвечал ожиданиям новизны, прошел всего 5 раз (Комиссаржевская не играла). Победой стал «Кукольный дом» (17 сентября 1904, 67 раз за два сезона). Нора — одно из вершинных созданий Комиссаржевской. И партнеры ее превосходны: Бравич — Ранк, Гардин — Крогстадт. Наиболее созвучной времени была тема протеста против буржуазного общества и утверждения достоинства личности. Некоторые критики обращали внимание и на иную, вечную тему — подвиг любви [[17](#_38_17)]. Перед закрытием первого сезона представлен ибсеновский «Строитель Сольнес» (7 апреля, 9 раз). В целом пьеса была исполнена как бытовая, только Комиссаржевская играла по-иному. «В ее Гильде, — писал {282} Измайлов, — сквозь реальный облик энтузиастки-девушки, поверившей в красивую сказку знаменитого зодчего, сквозит ибсеновский символ взлетевшей над земной обыденщиной души» [[5](#_38_05)].

Общественным событием стала постановка Тихомировым горьковских «Дачников» (10 ноября 1904, 33 раза). 18 января 1905 г. спектакль был запрещен полицией из боязни политических выступлений в связи с арестом Горького, но в сентябре того же года разрешен (режиссер возобновления — Арбатов). Известны противоречивые суждения об этой пьесе [[63](#_38_63)]. Старк писал: «Точно бичом Горький взял да и отхлестал нашу интеллигенцию. И это вызвало против него наиболее ожесточенное озлобление» [[4](#_38_04)]. Во втором сезоне Арбатов поставил «Детей солнца» (12 октября, 39 раз). «Что бы ни говорили эстеты по поводу наивности темы и т. д. в этой пьесе Горького, все же она заключает в себе какую-то внутреннюю силу», — сообщал Г. И. Чулков [[18](#_38_18)].

Вошли в репертуар пьесы сотрудников горьковских сборников «Знание». «Это было время, когда надвигавшаяся революция придавала бессильным словам ярость и трепетность, часто даже независимо от талантов автора», — признавал позже отнюдь не «знаньевец» Ауслендер [[49](#_38_49)]. Большой успех имела «Авдотьина жизнь» Найденова (25 ноября 1904, 20 раз). Комиссаржевская представила в Авдотье «цельную и бурную протестантку» [[50](#_38_50)]. Впрочем, это не общее мнение. Л. М. Василевский, например, восторженный почитатель актрисы, сказал, что Авдотья его «не захватила» [[2](#_38_02)], а у Батюшкова она вызвала «скорбное чувство» [[8](#_38_08)]. Старк, утверждавший, что героиня пьесы — «тип, которых, к сожалению, у нас на каждом шагу слишком много», заметил о спектакле в целом: «Я давно уже не видел такой дружной, просто горячей игры» [[4](#_38_04)]. Сравнительно долго держался на сцене «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова (9 февраля 1905, 24 раза).

В чеховском «Дяде Ване» (4 октября 1904, 18 раз) кроме Комиссаржевской (Соня), в отчаянном призыве которой к милосердию «прозвучал тысячеголосый вопль людей, загубленных беспросветной, будничной жизнью» [[59](#_38_59)], рецензенты высоко оценивали Каширина (заглавная роль) и Самойлова (Астров). Комиссаржевская выступила в ролях Ларисы в «Бесприданнице» (24 января 1905, 20 раз), Вари в «Дикарке» (26 декабря 1905, 12 раз) (выбор в это время «Дикарки» осудил Старк [[6](#_38_06)]). Без нее русская классика в репертуаре не {283} удерживалась («Праздничный сон — до обеда», «Завтрак у предводителя»).

Ставились пьесы Гауптмана, Шницлера, Бара, Ш. Аша и др. Из тех, в которых не играла Комиссаржевская, зрители хорошо принимали «Весенний поток» А. И. Косоротова (27 декабря 1904, 21 раз; реж. Петровский) и «Эльгу» Гауптмана (21 февраля 1905, 28 раз; реж. Попов). В обеих постановках выдавался Бравич [[3](#_38_03); [9](#_38_09)]. Об «Эльге» критик и драматург Ал. Вознесенский писал, что ее «возвеличили режиссер и актеры» [[9](#_38_09)].

**Второй период** деятельности театра — это прежде всего творчество В. Э. Мейерхольда, которого Комиссаржевская пригласила главным режиссером. После отстранения его в ноябре 1907 г., режиссерами стали Ф. Ф. Комиссаржевский и Н. Н. Евреинов.

В первый сезон на Офицерской треть творческого состава — те, кто уже работал в Пассаже. Часть их, не сойдясь с Мейерхольдом, в 1907 г. покинула театр (в частности Александровский, Корчагина, Михайлов, Уралов). Был приглашен А. И. Аркадьев. Основа труппы — молодые сотрудники студии Мейерхольда и актеры Товарищества новой драмы, которое он же до 1905 г. возглавлял (работало на юге России). В труппу входили: Н. А. Будкевич, В. П. Веригина (1906/07), Н. Н. Волохова, О. А. Глебова (1906/07), В. Г. Иолшина (1906/07), Е. М. Мунт (1906/07), К. В. Бравич, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, Д. Я. Грузинский, А. Я. Закушняк, А. П. Зонов, А. С. Любош, А. А. Мгебров (с 1908), А. П. Нелидов, Б. К. Пронин (1906/07), А. Я. Таиров (1906/07), Р. А. Унгерн (до отставки Мейерхольда), Н. Н. Урванцев (1906/07), А. Н. Феона и др. [[51](#_38_51); [52](#_38_52); [64](#_38_64)].

В новаторских взглядах Мейерхольда на театральное искусство Комиссаржевская предположила созвучие своим исканиям, «уход от ограниченности реализма в необъятность символизма, вот что пленило ее» [[59](#_38_59)]. Перестроенный интерьер помещения на Офицерской, где в предшествовавший сезон подвизался *Зимний фарс*, должен был символизировать духовные устремления театра. Снята была позолота, все вообще украшения, бархатная обивка; зал стал весь белый с полукругом белых колонн, медленно раздвигался в стороны занавес темного сукна. Красочным был только передний занавес, расписанный Л. С. Бакстом (изображен греческий храм). В театр пришли крупные художники — С. Ю. Судейкин, Б. А. Анисфельд, Н. Н. Сапунов, В. И. Денисов. С Комиссаржевским работали А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский.

{284} Мейерхольд проводил здесь выработанный им к тому времени принцип «стилизации», который он неразрывно связывал с идеей «условности, обобщения, символа». Обычно глубокая сцена ликвидировалась, близко к авансцене придвигался задний фон, актеры создавали как бы живые барельефы. «В подборе красок, в линиях группировок искали определенную гамму, известный ритм, которому должен был соответствовать ритм скупых движений, как и ритм голоса, нередко сопровождавшийся музыкой. Житейские страсти и волнения не служили предметом изображения театра, только очищенные вневременные страдания занимали его. Поэтому актеры держались неподвижно, говорили на одной — двух нотах…» [[59](#_38_59)].

По словам современников, каждый спектакль порождал сражение между сторонниками и противниками нового направления театра, на премьерах «напряжение прорывалось в яростных свистках и демонстративных аплодисментах, и никто до последней минуты не знал — победа или поражение» [[45](#_38_45)]. «Театр становился в центр нового движения, где артисты, поэты, художники вместе творили новое искусство» [[59](#_38_59)].

Многие из публики и критики, даже враждебно настроенные к постановочным приемам Мейерхольда и к новейшей драматургии, признавали за режиссером «заслугу пробуждения личности после того безвыходного царства среды и окружающего, в котором жили чеховские герои» [[59](#_38_59)]. Публицист Н. И. Иорданский, анализируя творчество театра как детища новых течений в искусстве вообще, писал: «Отличительной, быть может главной, чертой этого искусства мы склонны признать тяготение к постановке и разработке в художественных образах глубоких проблем человеческой личности или, точнее, проблем человеческого духа как вечного и неизменного, самодовлеющего и самоценного явления» [[37](#_38_37)]. Широкие круги интеллигенции, не только молодой, полагали законными и необходимыми поиски, «если они так или иначе ведут к осуществлению цели искусства — делают людей светлее, выше, проницательнее и вдохновеннее», считали естественным противостояние увлечению натурализмом [[28](#_38_28)]. Принцип «стилизации», писала З. А. Венгерова, «все мы, свидетели высшего совершенства реалистической техники, приветствуем как новое откровение в искусстве» [[13](#_38_13)].

Неприятие Мейерхольда большей частью критики порождалось разными мотивами. Одни хотели видеть свободное творчество актера, {285} его пафос, темперамент (Н. Н. Долгов, А. А. Измайлов и др.). Другие, как, например, заботник о народном театре И. Л. Щеглов, искали воплощения на сцене «живой русской действительности» и потому издевались над символизмом [[29](#_38_29)]. Третьих отталкивало, что идея условности становилась самодовлеющей, целью, а не средством. Старк говорил: «Я вовсе не против тех принципов, которые проповедует г. Мейерхольд, в них есть известный смысл и определенная красота. Я только против порабощения сценического искусства во всем его целом этим принципам <…> Самое святое из человеческих побуждений, именно безумная жажда исканий, погоня за неизведанными глубинами художественного впечатления» здесь «никуда, кроме как в дремучий лес путаницы и фальши, не приводят» [[21](#_38_21)]. Кугель писал, «что стремление к “новым формам” — дело вовсе не худое, а нужное и полезное и что театр В. Ф. Комиссаржевской — единственный в Петербурге театр с такими серьезными задачами и таким избранным репертуаром» [[20](#_38_20)].

Первая постановка Мейерхольда — «Гедда Габлер» Ибсена (10 ноября 1906, 19 раз; Гедда — Комиссаржевская). Поражали чрезвычайно красивые декорации Сапунова (режиссер хотел передать влюбленность Гедды в красоту). Бессердечная эгоистка была в спектакле идеализирована, что, впрочем, совпадало с толкованием пьесы некоторыми рецензентами [[7](#_38_07); [20](#_38_20); [26](#_38_26)]. В большинстве своем критики (Блок, Измайлов, Иорданский, Кугель, Носков, Окулов) сходились на том, что пьеса поставлена не по Ибсену. А. А. Дьяконов, осенью 1909 г. принятый в этот театр, вспоминал: «Ни понятие “условного театра”, ни методы его работы у большинства критиков раскрыты не были, вопросы же формы и эстетические задачи, решавшиеся театром, просто игнорировались» [[64](#_38_64)]. Затем Мейерхольд поставил бытовую и, в то же время, неправдоподобную пьесу Юшкевича «В городе» (13 ноября 1906, 8 раз). «Если бы пьеса игралась как бытовая, эта фальшь была бы особенно заметна», — отметила участница спектакля Веригина. Как отвлеченное злое начало играла Волохова Дину Гланк, безумная Элька (Веригина) была «образ светлого освобождения личности от гнета повседневной пошлости» [[37](#_38_37)]. Премьера прошла с успехом, но отрицательные оценки в печати сказались на сборах.

Торжеством театра явилась постановка ранее запрещенной пьесы Метерлинка («чудо в 3‑х действиях») «Сестра Беатриса» (22 ноября {286} 1906, более 40 раз) — декорации Судейкина, музыка А. К. Лядова, хор А. А. Архангельского. При сценическом воплощении «чуда» излюбленные приемы постановщика уже не вызывали прежнего протеста. М. А. Волошин рассказывал о спектакле, как о чудесном сне: «Мне совершенно не хотелось вспоминать, что небесной Беатрисой была В. Ф. Комиссаржевская, что игуменья <…> была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. Все это не имело никакого отношения к тому цельному и властному сну, который захватил меня» [[15](#_38_15)]. Вершиной спектакля признавалась сцена возвращения Беатрисы и ее смерти. Она лежала перед статуей Мадонны «словно обнаженная душа, распятая за свои грехи», умирая, «прощалась с жизнью такими небесными нотами, точно умирала сама Богородица…» [[59](#_38_59)]. «В зале многие плакали, обнимались друг с другом, были какие-то просветленные и растроганные»; после актрисы вызывали Мейерхольда и Судейкина [[64](#_38_64)]. Не разделявшие безусловных восторгов все-таки говорили о «вдохновенных моментах», «художественной новизне отдельных впечатлений» [[19](#_38_19)]. Писали о «прекрасном гимне любви», «трагизме общеженского», «роковом искуплении страсти» [[10](#_38_10) – [12](#_38_12)].

Большой зрительский успех достался «Вечной сказке» Пшибышевского (4 декабря 1906, 33 раза). Пьеса, по сути своей антидемократичная, которую «современная публика, настроенная социально и политически, должна была встретить бурным взрывом негодования, встречена была выражением бурного восторга» [[10](#_38_10); [14](#_38_14)]. Наряду с протестами против подчеркнутой условности постановки (Ашкинази, Измайлов и др.), признавалось: «И все-таки было что-то интересное в этой сказке» [[16](#_38_16)]. Увлекала Комиссаржевская — Сонка, которая «трепетала душой от боли, от любви, от обиды» [[24](#_38_24)].

Как известно, театральным событием стал блоковский «Балаганчик» (30 декабря 1906, 17 раз). Чулков вспоминал премьеру: «Я никогда ни до ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями» [[60](#_38_60)]. Искусствовед и литературовед Б. А. Грифцов говорил, что этот «праздник таланта» Блока и театра Комиссаржевской «выдержан на сцене удивительно с первого до последнего слова» [[25](#_38_25)]. Другой рецензент подчеркивал решающее значение работы режиссера и {287} высоко оценивал его как актера: «Г. Мейерхольд, игравший Пьеро, был безупречен, общее исполнение вплотную отвечало содержанию пьесы, и приходится признать “Балаганчик” А. Блока, поставленный Мейерхольдом, шедевром сценического искусства» [[24](#_38_24)]. «Даже самые закоренелые в глубине души сознавали, что что-то есть» [[45](#_38_45)]. В. А. Ашкинази, не разделявший упомянутых им «демонстративных восторгов многих», согласился с выбором в герои пьесы Пьеро: Петрушка «интернационален, общечеловечен, и общечеловечны его страдания» [[22](#_38_22)]. Критики демократической ориентации в основном не приняли спектакль: «на сцене действительно бессмысленный балаган» (Окулов), «из области посрамления искусства» (Яблоновский) и т. п.

Спектакль, поправивший материальные дела театра, — «Жизнь человека» Андреева (22 февраля 1907, более 50 раз), Человек — Аркадьев, Жена — Мунт, Некто в сером — Бравич. Пьесу, как известно, оценивали по-разному. В противоположность мнению Блока и А. Белого, Гуревич писала: «уродливая в художественном отношении» [[56](#_38_56)]; Чюмина: «схематически-кошмарная» [[47](#_38_47)]. Но спектакль нравился. Это засвидетельствовали Арабажин [[23](#_38_23)], Бруштейн [[61](#_38_61)] Веригина [[62](#_38_62)], М. К. Куприна-Иорданская и др. Ауслендер говорил о «совершенно самостоятельном творчестве режиссера», в особенности «в незабываемой сцене бала у Человека» [[45](#_38_45)]. Театр дал «возможность проглотить это интересно задуманное, но невероятно грубо и безвкусно исполненное произведение», — утверждал Кузмин [[38](#_38_38)].

Шло «Пробуждение весны» Ведекинда (15 сентября 1907, 22 раза), по сообщениям печати, зал не наполнялся. Для почитателей «Сестры Беатрисы» и «Балаганчика» это была «невообразимая вещь». Не приняли они и постановку трагедии Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» (10 октября 1907, 8 раз). «Трагическим недоразумением» назвал ее Ауслендер [[40](#_38_40)]. Конечно, у Комиссаржевской оставались верные почитатели [[27](#_38_27)], но внимательный и тонкий критик заметил, что она лишила Мелисанду значительной доли поэтичности [[28](#_38_28)].

9 ноября 1907 г. на собрании труппы прочитано письмо Комиссаржевской Мейерхольду: «… по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой».

За три дня до этого собрания представлена последняя работа Мейерхольда — трагедия Сологуба «Победа смерти», в которой использована средневековая легенда о Берте Хромоногой, матери Карла {288} Великого (6 ноября 1907, 8 раз). Может быть, пьеса продержалась бы дольше, если бы не разрыв директрисы и режиссера. «Это была настоящая победа», — писал Ашкинази [[32](#_38_32)]. «Мейерхольд показал, что он может быть прекраснейшим режиссером, когда захочет», — признавал Арабажин [[30](#_38_30)]. Сильное впечатление производила сцена толпы, когда разоблаченную Альгисту, занимавшую место Берты, влекут на казнь: «Суть ее слепого безумства, взрыв злобы <…> бесконечно лучше переданы Мейерхольдом, чем могла бы сделать реальнейшая постановка» [[35](#_38_35)]. Впрочем, Старк находил эту сцену антихудожественной [[34](#_38_34)], Кугель и Бентовин — что она если не в целом, то частично «скопирована» с постановки Саниным «Электры» в Новом театре [[31](#_38_31); [33](#_38_33)].

Комиссаржевский поставил «Бесовское действо над некиим мужем…» А. М. Ремизова (4 декабря 1907, 5 раз), с цензурными исключениями. На премьере появление автора сопровождалось шиканьем, свистками, криками «Долой!», «истинным остервенением» [[36](#_38_36)]. Вызывали вместо автора Добужинского, рецензенты отмечали красоту и самодовлеющую ценность его декораций.

Сезон 1908/09 г. открылся драмой К. Гамсуна «У врат царства» в постановке А. П. Зонова (1 октября, более 30 раз). «Бесспорная победа», блестящий успех в публике и критике «оживил упования друзей театра» [[47](#_38_47)], а противники объявили, что пьеса успеха не имела. Выделялись Бравич — Карено, Комиссаржевская — Элина. По мнению Гуревич, героиня явилась у актрисы «гораздо сложнее, трагичнее, чем у Гамсуна» [[42](#_38_42)].

В этот сезон дебютировал как режиссер Евреинов, поставивший три спектакля. Из них «Царевна» («Саломея») О. Уайльда запрещена после публичной генеральной репетиции 27 октября. Потерпела провал «Франческа да Римини» Д’Аннунцио, несмотря на участие Комиссаржевской в заглавной роли. Вызвала интерес пьеса Сологуба в 12‑ти двойных картинах «Ванька-ключник и паж Жеан» (8 января 1909, 10 раз), декорации и костюмы по рисункам К. И. Евсеева. Сцена была разделена на две части: налево — роман Ваньки с княгиней Аннушкой, направо — паж Жеан и графиня Жеанна в той же ситуации. Ашкинази увидел в пьесе двенадцать пощечин России, которые своевременны, поскольку некоторые круги захотели «опять повернуть русскую тройку на ордынский путь», хотя отношение Сологуба к «левой стороне» слишком злое [[53](#_38_53)]. «Гротеск на тему о {289} любви», — отозвалась Чюмина, осудившая при этом заключительные сцены, где князь порет княгиню кнутом, граф графиню — розгами: «… неужели у нас еще недостаточно впечатлений от плетей и нагаек? Стоит вспомнить хотя бы иные “усмирения”» [[47](#_38_47)].

Дольше других удержались в репертуаре послемейерхольдовского периода поставленные Зоновым и Комиссаржевским «Черные маски» Андреева (2 декабря 1908, 22 раза), Лоренцо — Бравич, шут — Закушняк, слуга — Мгебров, декорации Н. К. Калмакова, музыка В. Г. Каратыгина. Снова в печати появились уверения, что зрители не приняли спектакль. Но он шел в декабре ежедневно, держался до конца сезона. Были и шиканье, и аплодисменты. В «большой публике» постановка «вызвала недоумение, переходящее в растерянность, в испуг» [[56](#_38_56)]. Измайлов отметил «веяние красивой и серьезной аллегории о душе человека» [[44](#_38_44)]. Яркую зрелищность, изобретательность постановщиков принимало большинство рецензентов, хотя и с оговорками, как, например, Гуревич [[42](#_38_42)]. На премьере «Праматери» Грильпарцера (перевод А. А. Блока) только декорации по рисункам Бенуа вызвали аплодисменты и одобрительные выкрики [[46](#_38_46)].

Ради спасения антрепризы возобновлен старый репертуар Комиссаржевской: «Дикарка» (4 ноября 1908, около 20 раз) и «Бесприданница» (11 ноября), «Родина» (18 ноября, 9 раз) и «Огни Ивановой ночи» (3 января 1909, 9 раз), восторженно встреченные «домейерхольдовскими» почитателями [[43](#_38_43); [56](#_38_56)]. Дольше всех держался «Кукольный дом», сотым его представлением закончилась деятельность театра. В роли Норы у Комиссаржевской, кажется, не было соперниц в России.

Сведения о числе повторений спектаклей даны по собранию афиш в РГИА. Хронологические перечни премьер см. в кн.: ИРДТ. Т. 7. С. 549 – 552; Вера Федоровна Комиссаржевская. Л.; М., 1964. С. 335 – 340.

## Передвижной театр

Организован П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской. Открылся 7 марта 1905 г. в нижнем театральном зале Тенишевского училища. Афиша объявляла: спектакли *Первого драматического передвижного театра*.

{290} В 1905 – 1914 гг. он действовал в Петербурге в великопостные сезоны в *Тенишевском* и других залах. В летние месяцы ездил по провинциальным городам, зимой труппа выступала под именем *Общедоступного* в *Лиговском народном доме*. С осени 1914 г., когда театр на Лиговке перестал существовать, *Передвижной* стал работать в Петрограде и в зимние сезоны: в 1914/15 – 1915/16 гг. в залах *Тенишевского училища* и *Института гражданских инженеров* (Серпуховская, 10), в августе 1915 г. и июле — августе 1916 г. — в *Театре Литературного фонда* на станции Ермоловская под Сестрорецком. После ликвидации театра в *Лиговском народном доме* в 1914 г. он назывался *Общедоступный и Передвижной*, в сезон 1916/17 г. — *Мастерская Общедоступного и Передвижного театра*. Летом и осенью 1917 г. труппа, восторженно принявшая Февральскую революцию, объезжала фронт, вернулась в Петроград после Октября.

О составе труппы уже говорилось (см. очерк: [Лиговский народный дом](#_Toc247877730)). А. А. Брянцев еще выделял В. М. Галинского, отмечал важную для театра деятельность композитора и дирижера А. Н. Кудрявцева [[23](#_39_23)].

В отличие от *Общедоступного, Передвижной театр* предполагал видеть своими зрителями демократическую интеллигенцию, близкую ему по этическим и эстетическим позициям. Возлагая на себя миссию проводника передовых идей и желая говорить со зрителями на современном художественном языке, театр ставил новейшие, «острые», по мнению его руководителей, пьесы. По словам Гайдебурова, передвигались они для того, чтобы менять аудиторию, не попадать в зависимость от зрительских вкусов. Ставя задачей нести театральную культуру высокого уровня в провинцию, «передвижники» хотели прежде пройти проверку в столице [[1](#_39_01)].

С первых шагов театр был окружен вниманием критики. Но отношение к нему тогдашней прессы неоднозначно. «Чутким и глубоко интеллигентным» именовала его Гуревич; театром, на всей деятельности которого «лежит печать высоко культурного отношения к искусству», — Старк. Когда коллектив принял название *Мастерская*, рецензент заметил: «Мастерская художественная, в которой чеканятся духовные ценности» [[17](#_39_17)]. Некоторые критики писали, что труппа не богата талантами, весьма скромны ее выразительные средства, но столь высоки цели, так велик труд, что театр достоин любви и понимания. «Как бы слабо ни было исполнение задачи, оно значительно {291} искупается самой задачей», — заметил Чуковский [[4](#_39_04)]. В. Н. Соловьев, отказывая театру в «высоком искусстве», заключал: «Но зато здесь чувствуется атмосфера настоящей работы и желание избежать сценических штампов и сценического шаблона» [[19](#_39_19)]. Резко отрицательное отношение высказал Ярцев в журнале ТиИ: «Передвижной театр напоминает магазин дешевых вещей, которые сделаны по хорошим образцам, или выставку открыток, которые сделаны с хороших картин. Все сделано под настоящее художество, а художества нет» [[11](#_39_11)]. Заметный уже в работе *Общедоступного* уклон в сторону «условного театра» усилился в творчестве *Передвижного*.

Первый спектакль — «Маленький Эйольф». «Этот выбор, — писал Чуковский, — сразу устанавливает определенный взгляд на новое художественное предприятие, намечает его дальнейшую программу» [[4](#_39_04)]. Критик С. Сутугин считал, что в спектакле возникла «красота высокого, почти молитвенного настроения» [[3](#_39_03)]. На премьере актерам поднесли венок с пожеланием: «В добрый час!» [[2](#_39_02)]. Вторая постановка того же сезона, о которой много спорили, — «Река идет» С. Л. Рафаловича, специально для театра написанная. Чуковский заметил, что автором заимствованы из Найденова и Горького фразы, целые образы, идеи. Театр хотел подтвердить свою солидарность с революционно настроенной интеллигенцией [[5](#_39_05) – [7](#_39_07)].

Ставились драмы модного тогда драматурга О. Дымова, примыкавшие к символистским: «Каин» (1905) и «Не возвращайтесь» (1906). Критика отметила их вторичность. Сутугин говорил о ясно слышимых отзвуках Чехова, Достоевского, Горького, Ницше [[3](#_39_03)], Чуковский подтвердил: «Кроме мелькающего пафоса и мелькающего юмора и мелькающей символики Дымов поставляет также и мелькающую философию, где гомеопатический Спенсер с изумительной быстротой заменяется гомеопатическим Ницше» [[10](#_39_10)]. Передовыми представлялись деятелям театра некоторые ницшеанские идеи, захватившие часть русской интеллигенции. Поэтому была поставлена пьеса известного художника К. С. Петрова-Водкина «Жертвенные» (1906), которую рецензенты называли «апофеозом индивидуализма» [[8](#_39_08)]. В печати отмечались необычные и красивые декорации Б. Д. Бухарова. Поиски отражения социальной правды привели театр к пьесе О. Миртова «Блаженны алчущие» (1906) о жизни рабочих, фабрикантов и молодых экстравагантных социалисток [[8](#_39_08)].

{292} Большим успехом пользовался спектакль «Над пучиной» Г. Энгеля (1907). Пьеса символистская, но она давала возможность подробной психологической разработки характеров. Сурового, нетерпимого Гольма прекрасно играл Таиров, всепрощающего и безгранично доброго Зиверта — Гайдебуров [[9](#_39_09); [21](#_39_21)]. Знаменитым спектаклем стала «Гедда Габлер» (1911). А. П. Зонов поставил ее с «северной строгостью», в замедленном ритме. Мягкие, ласкающие глаз огненно-красные, желтые, фиолетовые «неуловимо блеклые» тона костюмов и сукон, четкая красота поз — все это создавало ибсеновское сплетение «реальности быта с фантастикой символов». Скарская сыграла, по мнению критика, героиню «вечно женственную», с переходами от «бесстрастности к вспышкам злой и горькой страсти», трагедию «безлюбовной души» — женскую трагедию. Удачным партнером Скарской был Аркадии — «сдержанный демонически холодный» асессор Бракк [[12](#_39_12); [21](#_39_21)].

«Нечаянной радостью» названа в рецензии постановка романтической драмы А. Мюссе «Любовью не шутят» (1915). Лирическая, комедийная атмосфера пьесы и драматический ее финал давали материал для работы различным силам труппы. Вместо декораций О. Ю. Клевер поставил две колонны, между ними легкие, пестрые занавесы, сдвигавшиеся и раздвигавшиеся; на сцене все время присутствовали ведущие — два толстяка, не то слуги, не то петрушки (прятались за колоннами, выглядывали из-за занавесов), Гайдебуров и Головинская, игравшие юную влюбленную пару, были, по мнению критики, «прямо очаровательны»: «молодые, свежие голоса», «молодые глаза», «молодой темперамент». Между публикой и исполнителями сразу установилась «какая-то интимность, непосредственная связь» [[13](#_39_13)].

*Мастерская Общедоступного и Передвижного театра* открыла сезон в зале Института гражданских инженеров возобновленным спектаклем «Свыше нашей силы» (поставлен в *Лиговском народном доме*). Это был совершенно исключительный спектакль, писала Гуревич, противостоящий сложившемуся характеру театральной жизни, когда публика приходит в театр с единственной целью «забыться, не смотреть в глаза режущей правде, уйти от больших тревожных вопросов разума и совести»; нетеатральный характер волнения публики представлялся Гуревич «религиозным» [[16](#_39_16)]. Появлялись и совсем иные отзывы. В. Н. Соловьев, искавший прежде всего «театральности», {293} считал, что пьеса «скучная», «умственная», она устарела, вызывает тоску «по радостному началу в театре» [[19](#_39_19)]. Была повторена «Смерть Тентажиля» Метерлинка, спектакль предыдущего сезона. Об этой постановке писали как о совершенно символистской, Кугель даже назвал ее «чистым понедельником» символизма в театре, хотя музыка И. А. Саца показалась ему слишком чувственной для мистической трагедии [[15](#_39_15)]. Одобрялись декорации Клевера: действие велось «на фоне темно-серых сукон в перспективе одной широкой вздымающейся кверху, к башне, лестницы» [[14](#_39_14)]. Но тот же Соловьев уверял, что *Мастерская* недооценила поэтичной символики Метерлинка, декорациям не хватает красочности, всей постановке — яркости, красоты, смелости [[19](#_39_19)].

Летом 1916 г. Брянцев поставил «Женитьбу». Режиссер следовал задачам этого театра, в соответствии с которыми углублялась психология действующих лиц, создавались типы вневременные, «вечные», «почти фантастические» [[18](#_39_18); [21](#_39_21)]. Гайдебуров — Подколесин «показал все свое мастерство психологического анализа, смелой характерности и мягкого юмора». Особенно удачными признавались две сцены: первая, когда Подколесин лежал на диване и даже не шевелился, но было ясно, «как мучительно работает его неприспособленная к мысли голова и как он сам удивляется нелепостям, рождающимся в его мозгу» [[21](#_39_21)], вторая — дуэт Подколесина с Агафьей Тихоновной — М. М. Марусиной, когда герой срывается с привычных тормозов и «стремительно, без оглядки рвется вперед» [[18](#_39_18)]. Оформление было подчеркнуто скромным, условным: на белом спокойном фоне задника — ширмы, повороты которых открывали то или иное место действия.

В числе других премьер и возобновлений «Отверженный Дон Жуан», «Призраки жизни» (1907), «Иммортели» (1908), «Черные маски», «Женщина с моря» (1909), «Лес», «Три сестры» (1911), «Гроза», «Любовь — все» (1913), «Грех Николая Груздева», «Романтики» (1914), «Синяя паучиха», «Письмо царя», «Освобождение» (1915/16), «Чудо странника Антония», «На дне», «Телль» (1916/17) [[22](#_39_22)]. Сохранялся в репертуаре спектакль «Свыше нашей силы» [[20](#_39_20)].

## **{****294}** Зал В. Н. фон Дервиз. Новый Василеостровский театр

Средний пр., 48, угол 12‑й линии. Театр сатиры.

Здание сооружено на средства петербургской благотворительницы В. Н. фон Дервиз в качестве Народного дома. Театрально-концертный зал на 576 мест, включая хоры, роскошно, по тому времени, отделанный фаянсовой и металлической плиткой, находился на втором этаже [[1](#_40_01)]. В первом размещались: читальня, библиотека, музыкальные комнаты с роялями для беднейших учащихся консерватории, третий этаж предназначался для школы живописи. В 1906 г. зал перестраивался.

Открыт Народный дом 18 февраля 1898 г. В 1903 г. зал на время получил имя *Зала И. И. Ванчакова*, но уже в следующем году именовался по-прежнему. В дальнейшем ему присваивались имена по названиям недолгих антреприз, но при этом обычно сохранялось и название *Зал В. Н. фон Дервиз*.

В 1898 – 1899 гг. здесь ставились любительские драматические под режиссурой А. П. Воротникова и благотворительные музыкальные спектакли. В сезон 1900/01 г. работало оперное товарищество, в следующий — труппа Кронштадтского театра под управлением Г. С. Карского, в великопостный сезон 1903 г. — товарищество актеров Василеостровского театра под управлением Е. Е. Ковалевского. В исполнении разных трупп в 1902 – 1903 гг. на этой сцене шли «Мещане», «Доктор Штокман», «Педагоги», «Ванька-ключник», «Рабыни веселья», «Уриэль Акоста», «Отелло» и др. В декабре — январе 1903/04 г. гастролировала немецкая труппа берлинского *Модерн-театра*, игравшая пьесы Гауптмана, Ибсена, М. Гальбе («Поток») и др.

В сезон 1905/06 г., когда не действовал старый *Василеостровский театр*, здесь существовал *Современный театр* актрисы Н. Н. Отрадиной. Его режиссер — С. М. Ратов, труппа состояла в основном из учеников театральных школ и любителей. В репертуарный совет вошли И. А. Гриневская, Ф. Н. Фальковский, И. Л. Щеглов и др. Объявлялась задача откликаться на запросы современного общественного быта, ставить «пьесы борьбы и жизни» [[2](#_40_02)]. Сыграна комедия О. Н. Поповой «Кризис жизни» (23 октября), где показывались, как отметил рецензент, «новые типы пробудившейся деревни», в сцене вечеринки пели «Дубинушку» и «Марсельезу» [[3](#_40_03)]. Впервые {295} после снятия цензурного запрета представлена драма Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (23 ноября). Публика принимала ее весьма сочувственно, в театральной критике отмечалась привлекательность «поэзии революционного движения». Из‑за забастовок в городе спектакли были прекращены еще до окончания сезона [[4](#_40_04)].

Летом 1906 г. зал арендовал Н. А. Попов. После перестройки он открылся 17 сентября как *Новый Василеостровский театр*. В труппу входили уже известные актеры, с которыми Попов сотрудничал раньше, и молодые, в большинстве своем прошедшие курсы при МХТ: К. Т. Бережной, Н. А. Викторов, В. Р. Гардин, И. В. Лерский, Б. С. Неволин, М. А. Ведринская, А. А. Гаршина, Т. В. Красковская, К. Л. Соколова и др. Главный режиссер — Попов, кроме него ставили спектакли Бережной и Гардин. Сезон закончился 4 марта 1907 г. Печать отнеслась к новому театру с сочувствием: «одно из светлых» явлений петербургской театральной жизни, «настоящее чисто художественное предприятие», где со сцены «веет культурой» [[5](#_40_05) – [8](#_40_08)].

Первый спектакль — «Макбет». Постановка называлась «грандиозной в художественном отношении». Двойная сцена (в двух уровнях, со вторым занавесом), уже применявшаяся Поповым в старом *Василеостровском театре*, позволила показать все картины трагедии, без пропусков. Сценограф — С. И. Панов. Декорации, костюмы, бутафория «все сплошь страшно интересны», «изумительны в археологическом отношении», — восхищались рецензенты; поражала и «сыгранность» труппы [[5](#_40_05); [6](#_40_06); [11](#_40_11)]. Вершиной спектакля признавались сцены с ведьмами, которых режиссер толковал как своего рода главное лицо трагедии [[6](#_40_06)]. Из исполнителей все хвалили И. В. Лерского (Макдуф), который именно в результате этой работы был приглашен в Александринский театр. В «Вечерней зоре» (23 сентября), по словам рецензентов, Лерский и Гаршина создали более яркие фигуры вахмистра и его дочери, чем в Александринском [[6](#_40_06); [8](#_40_08)]. Шумный успех встретила постановка «Дуэли» Шницлера (28 ноября) [[8](#_40_08); [12](#_40_12)].

Еще поставлено около 20 пьес, в основном новейших (в числе авторов и переводчиков — О. Н. Попова): «Седьмая заповедь» (20 сентября), «Король лягушек» (22 сентября), «Мастер» (10 октября), «Привидения» (15 октября), «Мнимый больной» (11 ноября), «Всех скорбящих» (15 ноября), «Поток» Урванцова (1 декабря), «Одинокая» (11 января), «Евреи» (17 января), «Долг» (26 января), «Отрадное гнездо» (6 февраля), «Без вины виноватые» (11 февраля), «Будни» {296} (26 февраля), «Над пучиной» Северцева-Полилова (26 февраля), еще несколько одноактных комедий и водевилей. Рецензенты откликались на все постановки [[6](#_40_06) – [13](#_40_13)]. Но, кроме «Макбета» и «Вечерней зóри», они шли менее 10 раз. Попов потерпел убытки.

На март — апрель 1907 г. зал арендовал В. Р. Гардин. В труппе: Н. В. Викторов, И. В. Лерский, Н. Н. Урванцев, Ю. Л. Слонимская и др. Ставились: «Дети солнца», «Варвары», «Дети Ванюшина», «В сумерках рассвета», «Тюрьма», «Крик жизни», «Романтики» Ростана, «Робеспьер», «На пути в Сион». Сохранялся в репертуаре ряд спектаклей антрепризы Попова: «Привидения», «Школьные товарищи» и др. Кроме этой сцены труппа Гардина выступала в *Театре В. А. Неметти* на Петербургской стороне и в *Новом театре (Кононовском зале)*.

Осенью 1907 г. здесь шли спектакли, организованные актером и режиссером Н. А. Соломиным, без постоянной труппы (система гастролей) два раза в неделю. Участвовали С. М. Ратов, Я. С. Тинский.

20 октября 1908 г. в этом помещении открылся *Театр искусств* под руководством Гардина, вернувшегося из-за границы. Заведующим репертуаром и главным режиссером стал А. П. Воротников, но через месяц он ушел. В труппе — Б. А. Рославлев, В. О. Вреден-Полевой, Н. В. Маргаритов, Л. В. Елшина и др. (главным образом молодые выпускники театральных школ). Афиши объявляли, что театр состоит при «Классах художественного развития». Кроме спектаклей велись занятия по искусству выразительного чтения, читались лекции по разным вопросам искусства, устраивались вечера поэзии «Северная свирель». Для открытия шла «Пляска смерти» Стриндберга в постановке Воротникова, им же (и Э. Матерном) переведенная. Восхищал Гардин в роли Эдгара, он же в главных ролях придавал особый интерес таким спектаклям, как «Черт» («Дьявол») Ф. Мольнара, «Вне толпы» («Мастер») Г. Бара [[14](#_40_14); [15](#_40_15)]. Впервые был инсценирован гончаровский «Обрыв» (19 октября; Райский — Гардин), ставились «Бурелом», «Дети солнца», «Их четверо», «Рабы золота».

Летом 1909 г. тут обосновалась фарсовая труппа, затем помещение занял Кружок самообразования. На сезон 1909/10 г. зал сняли В. А. Казанский и Е. А. Мосолова, назвав его *Музыкально-драматическим театром*. В следующий сезон постановкой «Горе от ума» (19 сентября) открылся *Драматический театр П. П. Вейнберга* (он же — главный режиссер). Летом 1910 г. ставились любительские {297} спектакли под режиссерством Б. А. Рославлева, в 1912 – 1913 гг. работала слабая, но постоянная труппа под его руководством [[16](#_40_16)]. В 1913 г. выступал кружок *Художественной драмы* под управлением Г. Ф. Эрнардова и Н. Н. Буторина. В его составе — ученики драматических школ, в репертуаре — современные переводные и отечественные пьесы и классика. Играла здесь и труппа *Первого рабочего театра*, возникшего в 1913 г. по инициативе бывших учеников вечерних классов в *Лиговском народном доме*, кочевавшая по разным сценическим площадкам.

## Пассаж. Театр С. Ф. Сабурова

Итальянская ул., 19. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской.

Пассаж (арх. Р. А. Желязевич) открыт в мае 1848 г., и почти сразу начал действовать его театрально-концертный зал. В 1899 – 1900 гг. здание перестраивалось (арх. С. С. Козлов). В 1901 г. заново отстроен зал. В печати сообщалось, что он «веселее и жизнерадостнее», чем Панаевский театр; как особенность нового специально театрального помещения отмечалось отсутствие лож [[1](#_41_01)]. Переделка зала производилась и позже.

Сначала здесь выступали фокусники, певицы, танцовщицы и т. п. К концу XIX в. зал все чаще арендовали театральные труппы, в том числе драматические. Два сезона — 1904/05 и 1905/06 гг. — функционировал *Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской*. До и после действовали другие антрепризы, долее всех в Пассаже работал *Театр С. Ф. Сабурова*.

1 октября 1901 г. в перестроенном зале открыл свой последний сезон *Фарс* под дирекцией Горин-Горяинова и Казанского, переехавший из *Панаевского театра* (в декабре Горин-Горяинов умер). В труппе — А. Д. Каменский, С. А. Пальм, С. Ф. Сабуров, И. А. Смоляков, В. М. Фокин, Е. И. Варламова, М. Н. Воронцова-Ленни, Е. М. Грановская, К. В. Кручинина, Е. А. Мосолова и др. Режиссер С. А. Корсиков-Андреев. Основу репертуара составили постановки прежних сезонов: «Дама от Максима», «Ночь г‑жи Монтессон», «Говорящий немой». Повторялось юмористическое злободневное «Новое обозрение Петербурга за 1901 – 1902 годы». Среди исполнителей рецензенты выделяли, как и прежде, Пальма, Горин-Горяинова, Грановскую, Варламову, Воронцову-Ленни, которая, по их словам, «стала очень {298} хорошей артисткой комедии, с мягкими интонациями, изящным диалогом и приятной гривуазностью», «ухитряющейся создавать живые лица даже в самых бесшабашных и бестолковых фарсах» [[1](#_41_01); [2](#_41_02); [5](#_41_05)].

В 1904 г. после новой перестройки зала его заняла О. В. Некрасова-Колчинская. Как и на следующий год в своем *Литературном театре* на Офицерской, она пригласила братьев Адельгеймов [[4](#_41_04) – [6](#_41_06)]. Главные женские роли играли директриса и Н. А. Тонская. Режиссер — В. М. Янов. Для директрисы ставилась «Фрина» Р. Кастельвеккио (27 декабря, более 10 раз; худ. К. В. Изенберг), «при небывало роскошной обстановке с балетом, с участием более 100 человек». Адельгеймы выступали на этой сцене и позже. Весной 1909 г., с С. А. Чарусской в составе труппы, кроме прежнего репертуара они представили «Дон Жуана» А. К. Толстого [[7](#_41_07)].

В 1903, 1906 – 1912 гг. Пассаж занимала в основном оперетта (разные антрепризы). Во время Великого поста гастролировали украинские оперно-драматические коллективы, московская *Летучая мышь* (1914) и другие труппы, в их числе детская труппа И. А. Чистякова (показывала преимущественно феерии с балетами), которая выступала иногда и в осенне-зимний сезон, в частности в 1906 г.

С 1908 по 1912 г. на конец летнего — начало осеннего сезона сюда стала приезжать московская труппа Сабурова. Афиши объявляли: «Веселый жанр: легкая комедия, фарс, обозрение». Легкой комедии уделялась первая половина вечера, а с десяти часов наступало «торжество истинно французского фарса».

Появление актеров в нижнем белье, пощечины и драки, сцены в постели (по нынешним меркам вполне целомудренные) оказывались для публики достаточным поводом похохотать, но в большой мере успех достигался качеством исполнения. Актеры в седьмом акте играли так же весело, как в первом [[9](#_41_09)]. В числе наиболее популярных фарсов: «Амалия… и так далее» (картинки из жизни парижских кокоток) и «999 рогоносцев» (одна из бесчисленных вариаций на тему адюльтера). Включались в репертуар и пародийные представления со злободневными намеками, появлявшиеся во всех тогдашних театрах фарса и оперетты. Весной 1909 г. шел спектакль «За синей птицей», в котором Тото и Мими отправлялись за улетевшим попугаем в ожидании приличного вознаграждения. По ходу действия исполнялись куплеты, шансонетки, танцы, политические шаржи; действовали ожившие предметы, в том числе ботинки, панталоны, «застывшая {299} добавочная стоимость, окаменевший человеческий труд — всесильный и всемогущий кошелек». Бурные рукоплескания вызывала Пресса (Н. Ф. Легар-Лейнгардт) — «в сером арестантском халате, связанная по рукам и ногам, запечатанная семью печатями и меланхолически вспоминающая октябрьские увлечения и ноябрьскую простуду», Грановская пародировала А. Г. Коонен в роли Тильтиля в мхатовской постановке «Синей птицы» Метерлинка [[10](#_41_10)].

В 1912 г. *Театр С. Ф. Сабурова* давал спектакли в Пассаже и в осенне-зимний сезон — с 15 сентября по 12 декабря. Осенью 1913 г. он утвердился здесь как постоянный петербургский театр.

Подавляющее большинство репертуарных комедий зиждилось на сексуально-фарсовой интриге. Эксплуатировались темы адюльтера, шантажа в этой области для карьеры, быта богатых содержанок («полусвета»). При этом авторы стремились к завлекательному построению фабулы и диалогов. Рецензент так описывал постановку комедии-буфф «Я не обманываю своего мужа»: «Любовники летали с одного конца сцены на другой, попадали не в те двери, проведенные мужья и жены появлялись на пороге в самые рискованные минуты», демимонденка (Грановская) «с прелестным юмором» убеждала мужа и жену в невинности другой стороны [[28](#_41_28)]. Но ставились и иные пьесы (изменение репертуара стало особенно заметным в 1915 – 1916 гг.). Ряд их (произведения Г. Запольской, С. Моэма, Б. Шоу и др.) по литературным достоинствам — не ниже репертуарных новинок Суворинского и Александринского театров. В критике раздавались голоса, что несправедливо отделять театр Сабурова от других как «несерьезный». «Здесь все обстоит ничуть не хуже, а во многих отношениях даже лучше, чем в других театрах, так как малоценное и несерьезное делается здесь откровенно, без шумихи, без заявлений о своем “художественном понимании”, о “новом толковании” и т. п.», «добродушные глупости» рассказываются «очень мило» [[26](#_41_26)].

Как в давние времена, актеры играли «в публику», роль режиссера сводилась к планировке сцены (ставили П. В. Казанский, М. С. Борин, оформляли М. А. Глазман и другие художники). Но премьерша театра — Е. М. Грановская. Она была главной силой, сюда привлекавшей, помимо возможности похохотать. Антрепризу называли театром Грановской.

«Грановская — одна она! И шли смотреть ее в полной уверенности, что для своего бенефиса она выберет роль, которая даст ей достаточный {300} материал для проявления своей художественной индивидуальности» [[21](#_41_21)]. Актриса придавала смысл и эстетическую ценность постановкам сочинений пустых, нелепых, с психологически не оправданными поступками действующих лиц, «изжеванными» словами. «Тонкая, изящная, многогранная актриса», — квалифицировал Боцяновский [[13](#_41_13)]. Можно заполнить много страниц выписками из рецензий, повторявших и варьировавших определения: «изумительное, яркое дарование», «подлинное прекрасное искусство», «чудо живого творчества». Артистка «творит помимо слов, помимо житейских положений пьесы, передавая чистую стихию чувства мимикой, голосом, жестом — всем необычайным богатством своих выразительных средств», — восхищалась Слонимская [[14](#_41_14)]. Старк писал в связи с постановкой «Пигмалиона»: «Остается только воскликнуть: “Пойдите и умрите у ног этой актрисы”» [[24](#_41_24)]. Окулов утверждал, что такой актрисы «нет ни на Александринской, ни на Малой московской сценах» [[22](#_41_22)].

Имеет хождение характеристика Грановской как «русской Режан». Однако утверждение, что «так десятилетиями именовала Грановскую печать с завидной категоричностью и безоговорочностью» [[37](#_41_37)], неверно. Во множестве рецензий о десятках ее ролей такого сопоставления нет, есть и прямые возражения. «Дарование, созданное специально для легкой комедии, соединяющее в себе французское изящество с непосредственностью и теплотой хорошего русского актера», — определила, например, Гуревич [[19](#_41_19)]. В. Папазян замечал: «Еще вопрос, по крайней мере для меня, кто кого напоминает: Грановская — Режан, или Режан — Грановскую» [[38](#_41_38)]. В откликах на выступления Грановской говорилось о разнообразии ее техники, «кружевном искусстве диалога», богатой мимике. И наряду с этим — о «выразительной искренности», «простоте художественной убедительности». Она представала на сцене то «истинной француженкой», «легкомысленно живой и легко экзальтирующейся» [[15](#_41_15)], то «эксцентричной, лукавой и властной американкой» [[23](#_41_23)]. Ее актерские достижения связывали со значительностью ее личности, душевным богатством. Об этом писали Гуревич, Старк, Л. В. Колпакчи. Рецензии сообщают о выявлении Грановской глубин «вечно женственного», «таланта любовного очарования». «На сцене она всегда в чрезвычайной степени женщина, со всеми ее слабостями и падениями, с ее улыбками, слезами и капризами, современная женщина, такая, какая она есть», — подытоживал в 1916 г. М. А. Вейконе [[31](#_41_31)].

{301} Ее сценические создания — это не только «кукольные души», с радостями «игрушечных существований», которые она изображала «с улыбкой снисходительного понимания», как выразился П. М. Пильский [[36](#_41_36)]. Еще в 1908 г. Грановская взяла для своего бенефиса обошедшую многие сцены «Обнаженную» А. Батайля, не имеющую ничего общего с фарсом [[8](#_41_08)]. Позже в ее репертуар вошли героини пьес Запольской «Женщина без упрека» («Безупречная женщина») (15 сентября 1912, после освобождения от запрета «за безнравственность» вновь — в 1915) [[18](#_41_18)] и «Метресса» («Панна Малишевская»), «Вокруг любви» Р. Бракко (1912) [[16](#_41_16)], «Пигмалион» Б. Шоу (1914), «Мечта любви» Косоротова (1915). Тонкой драматической актрисой проявила она себя в заглавной роли в пьесе Силь-Вара «Женщина под сорок лет» (1913) на модную тогда тему запоздалой любви [[20](#_41_20)]. Одним из крупнейших достижений Грановской признана роль певицы Каваллини в «Романе» Э. Шелдона. Наивная комедия с элементами психологической драмы и мелодрамы рассказывала о любви оперной примадонны из Италии, «познавшей все соблазны жизни», и молодого английского пастора. С ноября 1916 до октября 1917 г. «Роман» показан более 100 раз. Критики Гуревич, Зноско-Боровский, Ю. В. Соболев и др. писали об истинной художественности, убедительности созданного образа, удостоверяли, что актриса «утвердила за собой право на звание одной из немногих в настоящее время лучших актрис русского театра», победила «веянием настоящего глубоко одухотворенного драматического таланта» [[30](#_41_30) – [33](#_41_33)].

Постоянный партнер Грановской — С. Н. Надеждин, в дальнейшем — художественный руководитель и ведущий актер ленинградского театра «Комедия» [[35](#_41_35)]. Темпераментный и непринужденный, Надеждин создавал типические образы, например, петербургского светского хлыща в комедии-карикатуре К. Острожского «Избранное общество» [[21](#_41_21)], бывал и трогательным, не выходя «из общего тона легкой комедии» [[25](#_41_25)]. Старк отмечал, что у него «тон игры вообще довольно мягкий, комизм живой и естественный» [[27](#_41_27)]. Сам Сабуров, комик-буфф, «уморительный даже тогда, когда он нажимает все педали и переходит границы дозволенного шаржа» [[11](#_41_11)], играл в фарсах легко и свободно, публика весело принимала его «фортели и коленца». Он переводил и переделывал для своего театра новинки зарубежной сцены, учитывая исполнительские возможности свои и {302} коллег. В числе других актеров: М. С. Борин, В. М. Вронский, Н. А. Извольский (Ливанов), П. В. Казанский.

Были популярны и некоторые спектакли без Грановской. На первом месте среди них сатира Г. Дрегели «Хорошо сшитый фрак» (28 сентября 1912). «Карикатура на политические нравы» воспринималась как отражение и российской действительности. «Театр хохотал — заразительно, искренно, “гомерически” хохотал» [[12](#_41_12); [17](#_41_17)]. Гвоздем сезона 1913/14 г. стали «Господа Мейеры» Ф. Фридман-Фредерика. Сатирическая картинка нравов изображала две семьи — евреев Мейеров и немецких помещиков; антисемитские воззрения помещицы побеждены. Выдающийся успех имела постановка буффонады с чертами мелодрамы М. Гласса и Ч. Клейна «Поташ и Перламутр» (1915, более 80 раз, сохранялась в репертуаре советских лет). «Прекрасная пьеса, прекрасно разыгрываемая», — отозвался Старк. И смешной и трогательной представала история двух компаньонов фирмы. В 1916 г. поставлена «Ракета» А. Н. Толстого [[29](#_41_29)]. Среди коротких пьесок выделялась сатира Сабурова на школьное преподавание отечественной литературы — «Гоголь» (писатель, придя на гимназический экзамен, не мог рассказать о себе подробностей, требовавшихся учебными программами и ненужных для понимания его творчества).

Основной репертуар *Театра С. Ф. Сабурова* 1913 – 1917 гг.[[45]](#footnote-46): **сезон 1913/14 г.**— «Господа Мейеры» (8 сентября), «Примадонна забавляется» (16 сентября), «Женщина под сорок лет» (8 октября), «Хорошо сшитый фрак» (возобновление, 14 октября), «Когда заговорит сердце» (30 октября), «Маленькая шоколадница» («Шальная девчонка») (возобновление, 8 декабря), «Избранное общество» (11 декабря), «Гоголь» (11 декабря), «Пришла, увидела и победила» (30 января); **сезон 1914/15 г.**— «Пигмалион» (29 ноября), «Душа, тело и платье» («История изящной женщины») (21 января), «Брачные мостки» (10 февраля), «Поташ и Перламутр» (20 марта); **сезон 1915/16 г.**— «Женщина без упрека» (возобновление, 9 сентября), «Экс-королевское величество» («Ю‑ю») (25 сентября), {303} «Метресса» (19 октября), «Укрощение строптивого» (9 ноября), «Мезальянс» (23 ноября), «Мечта любви» (9 декабря); **сезон 1916/17 г.**— «Геба» (9 сентября), «Пушок» (27 сентября), «Ракета» (18 октября), «Жучки» (1 ноября), «Я не обманываю своего мужа» (возобновление, 7 ноября), «Роман» (24 ноября), «Великолепная» (март); **сезон 1917/18 г.** (сентябрь — октябрь) — «Поташ и Перламутр» (возобновление, 17 сентября), «Авраам и Мориц» (28 сентября).

## Петербургский театр В. А. Неметти

Угол Большой Зелениной ул. и Геслеровского пер. (Чкаловского пр.). Не сохранился.

Построен в 1902 – 1903 гг. (арх. А. К. Монтаг) в стиле модерн. Зрительный зал на 1000 мест: 4 ряда мягких бархатных кресел, 21 ряд кресел с откидными сиденьями, два яруса лож (по 22 на каждом), висячий бельэтаж, галерея на железных колоннах. Сцена довольно большая (5 кулис), обширны были и вспомогательные помещения — вестибюль, фойе и проч. [[1](#_42_01)]. К театру шла конно-железная дорога от Адмиралтейской пл. и Николаевского (им. лейт. Шмидта) моста, о чем объявлялось в афишах. Назывался по имени владелицы *Новый театр В. Л. Неметти* и *Петербургский театр В. А. Неметти* (на Петербургской стороне). Приобретал также названия по имени снимавших его антрепренеров. Существовал до 1909 г., когда на его месте устроены бани [[26](#_42_26)].

Представления начались 19 января 1903 г. гастролями М. В. Дальского и М. М. Петипа (режиссер — Я. Н. Киселевич). Около месяца шли «Отелло», «Гамлет», «Кин» — с Дальским; «Без вины виноватые», «Казнь», «Трильби», «Гувернер», «Мадам Сан-Жен» — с Петипа; «Женитьба Белугина», «Рюи Блаз», «Муж знаменитости» — с участием обоих гастролеров. Известных актеров зрители принимали с привычным одобрением, но старый репертуар, «клубная» постановка не отвечали потребностям времени.

На сезон 1903/04 г. театр сняла труппа под управлением И. И. Судьбинина (в декабре он вышел из дела, чтобы вернуться в Суворинский театр), режиссер — С. А. Светлов. В спектаклях принимали участие П. Н. Орленев (с 20 октября), его жена и постоянная партнерша А. А. Назимова, братья Адельгеймы, с декабря — Е. Н. Горева. {304} С большим успехом шли «На дне» (Лука — Судьбинин, Сатин — Ф. А. Омарский, Настя — Назимова) и «Потемки души» Трахтенберга (Пытоев — Судьбинин) [[2](#_42_02) – [4](#_42_04)]. Ставились «Мещане», «Дети Ванюшина», «Горе-злосчастье». Горева выступала в старых своих ролях — в «Сумасшествии от любви», «Марии Стюарт», «Родине». Торжественно отмечалось 30‑летие сценической деятельности актрисы (3 февраля 1904); кроме актеров Александринского, Суворинского и других театров ее приветствовали женские общественные организации: Общество женского труда, Общество охраны здоровья женщин [[5](#_42_05)].

Событием стала первая в России постановка «Привидений» Ибсена (7 января 1904[[46]](#footnote-47), 17 раз, перевод К. Д. Набокова) [[10](#_42_10)]. До того драма была запрещена драматической цензурой. Зал переполняло «культурное общество» от учащихся до представителей высшего света, обычно не заглядывавших в окраинные театры. Пьеса и Орленев — Освальд стали темой множества статей и разговоров в коридорах учебных заведений и светских гостиных. После этой постановки орленевская интерпретация широко утвердилась на русской сцене, в его собственных гастролях и в выступлениях его последователей.

Осенью 1904 г. (19 сентября) открылся продержавшийся лишь неделю *Русский исторический театр* А. А. Навроцкого, отставного генерала, собравшего труппу в провинции. Автор знаменитой песни «Есть на Волге утес…», в 1870‑х гг. считавшейся крамольной, в это время был известен как реакционный писатель. Разыгрывались его слабые пьесы «Осада Ростова», «Дарья Осокина», не собиравшие зрителей [[11](#_42_11); [12](#_42_12)]. С 26 декабря 1904 по 27 февраля 1905 г. опять выступали Адельгеймы с собственной труппой. Сборы были полными, зрительницы проливали слезы на «Казни». Как всегда, с уважением говорилось о братьях в большинстве рецензий: «Не щеголяя “станиславщиной” в детальном воспроизведении среды, не поражая декорациями, типичными или вычурными, Адельгеймы довольствуются тем, что нашлось в стенах театра», спектакли отлично срепетированы [[6](#_42_06)]. Кроме их обычного репертуара, о котором уже говорилось в связи с другими гастролями этих актеров, была впервые поставлена {305} драматическая поэма А. К. Толстого «Дон Жуан» (10 февраля), после 43 лет цензурного запрета, все еще с купюрами. Братьям поднесли лавровые венки [[7](#_42_07) – [9](#_42_09)]. Одобрительно отзывались рецензенты об актрисе С. А. Чарусской. Спектакль вошел в гастрольный репертуар Адельгеймов последующих лет.

В октябре 1905 г. здесь открыл свой филиал *Невский фарс*. Афиши сообщали: «Веселый жанр». В январе — апреле 1906 г. обосновалась труппа под управлением Я. С. Тинского, покинувшего Суворинский театр. В нее вошли А. М. Звездич (он же режиссер), А. П. Лось, В. В. Чарский, А. В. Шабельский, М. Я. Лилина и др. Основной репертуар составили пьесы, в которых Тинский уже приобрел популярность, в частности «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» (Годунов — Тинский), «Маскарад» (Арбенин — Тинский). Шли «Семнадцатилетние», «Необыкновенный человек» («Мастер»), «Ради счастья», а также «В еврейском квартале» Гейерманса, «Мятежник» («Ученик дьявола») Шоу, переведенная В. Э. Мейерхольдом и Н. А. Будкевич пьеса Ф. Шентана «Акробаты» (30 января). Во время великого поста 1907 г. (март — апрель) играла труппа В. Р. Гардина с участием П. В. Самойлова. Ставились «Привидения», «Евреи», «Без вины виноватые», «Дьявол» А. И. Свирского и др. Появлялась на этой сцене и вездесущая оперетта. Фарсы, дивертисмент, оперетта составляли репертуар второго — летнего — театра в небольшом прилежащем саду.

На осень и зиму 1907/08 г. *Петербургский театр* перешел к Н. Д. Красову. Актер, антрепренер, общественный деятель, Красов перед тем был членом дирекции театра В. Ф. Комиссаржевской. В составе труппы: В. В. Александровский, А. И. Бахметьев, В. Я. Хенкин, В. М. Шумский, Е. П. Корчагина-Александровская, Н. К. Шателен, Э. Л. Шиловская и др. Сезон начался 20 сентября, закончился 24 февраля. Показаны были «Дети Ванюшина» (реж. Н. Н. Арбатов) и «Мещане» (реж. П. П. Ивановский) [[15](#_42_15)]. Оба спектакля хорошо приняты публикой и критикой, вызывала восхищение игра четы Александровских, одобрялась режиссура [[13](#_42_13); [14](#_42_14)]. Одним из первых в России театр поставил трагифарс Запольской «Нравственность г‑жи Дульской» («Мораль пани Дульской», «Фарисеи») (27 сентября; реж. Шателен). Заглавная роль стала гастрольной в репертуаре Корчагиной-Александровской.

Переполненный зал собирали «Черные вороны» Протопопова (12 октября, более 60 раз), реж. Арбатов. Зрители аплодировали среди {306} действия, в печати спектакль признавался общественно значимым [[16](#_42_16); [20](#_42_20)]. «Богородицу» секты блестяще играла Корчагина-Александровская. Под давлением Союза русского народа и церковных властей спектакль был запрещен. Его заменила постановка «Эроса и Психеи» в переводе Щепкиной-Куперник (16 декабря, реж. Ивановский, Психея — Шателен, Блакс — Шумский), с дорогими декорациями и костюмами. Премьера собрала многочисленную публику, в ряде рецензий говорится об успехе [[17](#_42_17) – [20](#_42_20)], однако спектакль прошел меньше 10‑ти раз, принеся убытки. Театр искал репертуар, могущий обеспечить сборы. Ставились: «Чертушка» Амфитеатрова (26 декабря), из времен крепостного права, с Александровскими, мелодрама П. Декурселя «Красотка с дивными глазами» (30 декабря), «Гамлет» (13 января), «Варвары» (22 января), перевод французской инсценировки «Анны Карениной», «Нана».

На сезон 1908/09 г. *Петербургский театр* арендовал М. Т. Строев. Ранее он работал в московском Малом театре, затем несколько лет в провинции как антрепренер, актер и режиссер. В новое предприятие вошли актеры его провинциальной труппы, а затем и некоторые петербургские. В их числе: С. И. Антимонов, А. П. Лось, В. Я. Хенкин, А. И. Тарский и др. Второй, кроме Строева, режиссер — М. А. Сукенников. Антреприза пользовалась вниманием прессы. Отмечался «успех хорошего, честного и согретого артистическим огнем театрального дела», труппа произвела впечатление «сильной, на редкость добросовестной, вдумчивой» [[25](#_42_25)]. Репертуар привлек демократическую публику, «чуткую, любящую театр и нуждающуюся именно в таком театре» [[23](#_42_23)].

Для открытия представлен «Король» (1 октября, более 30 раз). Строев получил от автора исключительное право постановки пьесы в Петербурге, хотя ее уже показала труппа Александринского театра. Разыгрывался сокращенный автором вариант (Юшкевич печатно просил не ставить по варианту, опубликованному в сборнике «Знание»). «Короля» местечка, владельца мельницы, работой на которой кормятся жители, Гроссмана Тарский играл в резких тонах, но Окулов, например, это оправдывал [[25](#_42_25)]. В сцене рабочего собрания «толпа жила и даже нервировала зрительный зал», публика после нее настойчиво вызывала режиссера постановки Строева [[21](#_42_21) – [23](#_42_23)].

Новинкой драматической литературы был «Белый ангел» Свирского (23 октября) — о событиях 1905 г. Цензура многое исключила, {307} но все же спектакль вызвал интерес. Рецензент писал: «Слишком уж это близко. Слишком сами этим страдали. Сами вели такие разговоры. Спорили о тактике, о долге, говорили о пропасти между народом и “тем берегом”» [[24](#_42_24)]. Не без успеха прошли «Дьявол» («Черт») Мольнара (16 октября), «Дурак» Фульды (30 октября), «Клубная богема» Либермана (6 ноября), «Депутат» Сукенникова (15 ноября). При всем том антреприза потерпела финансовый крах. Труппа образовала товарищество (с 26 декабря) во главе с Тарским, Строев остался режиссером. В надежде на сборы ставились «Ник Картер, великий сыщик» С. и Н. Трефиловых (афиши объявляли: «Страшное преступление! Раскрытие тайн! Убийства! Грабежи! Разбой!»); «Певичка Глаша» Г. И. Яшинского, с песнями, танцами, дивертисментом «У Яра»; «Карьера г‑жи Оль-Штейн» К. Н. Сахарова, где использованы материалы только что решенного уголовного дела, и др. Представления закончились в середине января 1909 г.

## Невский фарс. Современный театр

Невский пр., 56. Театр комедии.

Дом торговой фирмы «Братья Елисеевы» с театральным залом в нем построен в 1901 – 1903 гг. (арх. Г. В. Барановский). Зал начал функционировать 31 марта 1904 г. Современники описали тогдашний его вид: партер и 2 балкона (4 ложи), богатая отделка в светло-желтых тонах, массивная белая мебель, обитая зеленым плюшем, невысокая и неглубокая сцена, не вполне удовлетворительная акустика (долетало до зрителя каждое слово, но пропадали полутона), в партере 480 мест — 11 радов кресел и 9 рядов стульев по 24 места [[1](#_43_01); [2](#_43_02)].

Первый спектакль — «Гамлет» в исполнении труппы Б. С. Глаголина, в основном из актеров Суворинского театра. 9 октября 1904 г. здесь открылся театр В. А. Казанского, с 1905 г. получивший название *Невский фарс*. В 1909 г. Казанский оставил это предприятие ради нового театра на Литейном *(Литейный театр)*, дирекция перешла к актрисе труппы В. Ф. Лин. С осени 1912 г. он назывался *Театром Валентины Лин*. В декабре 1914 г. Лин открыла свой театр миниатюр (Невский, 100) под тем же названием (сначала: *Новый театр Валентины Лин*), и *Невский фарс* вернул свое прежнее имя. {308} При Казанском играли: В. Ю. Вадимов, В. М. Вронский, А. П. Гарин, К. А. Гарин, П. М. Николаев, С. А. Пальм, В. М. Петипа, А. С. Полонский, А. Е. Романовский, М. И. Рассудов, А. И. Свирский, И. А. Смоляков, С. В. Юренев, Е. Л. Легат, Лин, Е. А. Мосолова, М. П. Рахманова, А. Ф. Ручьевская, К. И. Яковлева. Главный режиссер — Казанский, ставили спектакли Вадимов, П. П. Ивановский (1908).

В 1909 г. вместе с Казанским ушли Мосолова и ряд других актеров. Режиссеры в труппе Лин: Смоляков, Вадимов, К. А. Гарин, Николаев, Л. М. Добровольский (1912/13), В. И. Рассудов-Кулябко (с 1913). Играли они же и еще Вронский, А. А. Голубев, Б. С. Ольшанский, А. И. Свирский, С. Я. Семенов-Самарский, Н. Ф. Улих, О. М. Антонова, А. Ф. Ручьевская, М. А. Юрьева, К. И. Яковлева и др.

В последние сезоны дирекцию театра составляли Добровольский, Николаев и Рассудов-Кулябко. Состав труппы заметно изменился.

Замечательный актер Невского фарса — комик-эксцентрик Смоляков. Критики множество раз констатировали его «оригинальный, яркий комизм», «водоворот смоляковских штучек», внесение им выразительного юмора «в самые нелепые положения и фразы, сами по себе плоские» [[13](#_43_13); [14](#_43_14); [16](#_43_16), [18](#_43_18)]. Неоднократные похвалы вызывали и другие актеры. Писали, что Гарин, Вадимов, Николаев, Улих «проделывают самые невероятные трюки», «самым непринужденным образом веселят публику» [[11](#_43_11); [12](#_43_12)]. Николаев характеризовался как типично фарсовый актер — «фарсом повит, вскормлен, поен» [[20](#_43_20)], о Вадимове другой критик заметил, что он играет «в мягких тонах легкой комедии» [[13](#_43_13)]. Из актрис с премьершей первых лет Мосоловой позже никто не сравнился.

Репертуар театра определялся самим его названием, отступления от этого жанра занимали незначительное место.

Скандальную известность получил фарс А. де Лорда «Под звуки Шопена», действие которого происходит в доме свиданий, в большой мере на кровати, выезжавшей на вертящейся платформе. К весне 1906 г. прошел 100 раз «Радий (В чужой постели)» — об изобретении («икс-лучи радия»), излечивающем мужскую импотенцию; пьеса заканчивалась пародийным призывом: «Немощные всех стран, соединяйтесь!». «Часть обывателей требует смеха, часть — обнажения», театр подносит то и другое, замечал рецензент [[19](#_43_19)]. Главный эффект «Девушки с мышкой» Кочергина (И. А. Кочерги), которая в 1913 г. долго шла ежедневно при переполненном зале, — конкурс натурщиц, {309} женщины без одежд (в трико). Отзывы рецензентов о репертуаре противоречивы — не все спектакли были однородны, и авторы рецензий по-разному подходили к установке театра на веселье любой ценой. В 1912 – 1914 гг. не раз отмечались попытки поднять литературный уровень репертуара [[17](#_43_17); [20](#_43_20)].

Общественная жизнь, в общем, мало занимала этот театр. Но все-таки в октябре 1905 г. его актриса пела в дивертисменте «Марсельезу». В «Под звуки Шопена» вводился телефонный разговор, обыгрывавший свежий политический факт. Злободневные куплеты, где фигурировали Городская дума, холера, Мейерхольд и критик Ярцев, пелись в буффонаде «Веселенький домик», наполненной рискованными положениями с раздеваниями женщин и мужчин, пляской хулиганов («полька апашей»), шансонетками, «угорелым канканом», шедшей под гомерический хохот публики [[11](#_43_11); [12](#_43_12)]. В сентябре 1909 г. Вадимов поставил «Новости сезона» — «первую в мире инсценированную газету». Объявления в «Обозрении театров» снабжались примечанием: «Все текущее злободневное тотчас же отразится на страницах нашей газеты-сцены». В 1911 г. представлена «сатирическая шутка с пением и танцами» Н. И. Фалеева «Бамбук, или Китайская конституция». Мы смеемся над собой, писал критик, над своим положением, глядя на комическое изображение не «вытанцовывающейся» китайской конституции, «свободы» в виде кулака с бамбуком и правовых гарантий в виде «длинного носа» [[15](#_43_15)]. После Февральской революции в мае — июне 1917 г. здесь шли «антимонархические» пьесы: «Ночные оргии Распутина» В. В. Рамазанова, «Святой черт» («Благодать Распутина») С. А. Алексина и т. п.

В марте — апреле 1907 г. в этом помещении действовал *Современный театр*, созданный Н. Н. Ходотовым при финансовой помощи А. Я. Леванта как товарищество актеров под его руководством. Начало сезона — 12 марта, последние спектакли в Петербурге — с 23 по 29 апреля на сцене *Панаевского театра*, после чего товарищество отправилось в провинцию. В труппу вошли актеры Александринского, театра Комиссаржевской и других частных театров: А. С. Любош, А. П. Лось, Б. С. Неволин, И. М. Уралов, Ходотов (под псевдонимом Николаев), Н. П. Шаповаленко, П. Л. Вульф, В. Г. Иолшина, А. Я. Садовская, З. В. Холмская, А. К. Янушева и др. Режиссер — Н. Н. Арбатов.

В репертуаре *Современного театра*: «Слушай, Израиль!» О. Дымова (12 марта), «Тайна» К. А. и О. Н. Ковальских и «Три женщины» {310} Фалеева (13 марта), «Клоун» Куприна (14 марта), «Белый мираж» Полякова (17 марта), «Жених» Шницлера (20 марта), «Веер» Уайльда (22 марта), «Варвары» Горького (1 апреля), «Бог мести» Ш. Аша (4 апреля). Наибольший успех имели «Слушай, Израиль!» и, особенно, «Бог мести». Дымов стремился представить историю одной семьи как воплощение многовековых страданий целого народа, пьеса вызвала живой отклик в прессе [[3](#_43_03) – [5](#_43_05); [10](#_43_10)]. Много писали и о «Боге мести» [[9](#_43_09)]. «Ярко намалеванная картина оскорбляет глаз одних и привлекает внимание сотен других», — заметил критик [[8](#_43_08)]. С успехом прошли «Варвары», хотя рецензенты не обошли постановку критическими замечаниями [[6](#_43_06); [7](#_43_07)].

## Старинный театр

Мойка, 61, Кононовский зал; Пантелеймоновская (Пестеля) ул., 2.

Создатели этого предприятия — Н. Н. Евреинов, историки театра Н. В. Дризен и М. Н. Бурнашев [[13](#_44_13); [18](#_44_18)]. Ставилась задача реконструировать старинные театральные представления, показывая при этом не только собственно спектакли, но и ту обстановку, в которой они появлялись[[47]](#footnote-48).

Первый сезон (в *Кононовском зале*) начат 7 декабря 1907 г., последний спектакль — 13 января 1908 г. Заведующий режиссерской частью — А. А. Санин, музыкальной — А. К. Глазунов, Л. А. Саккетти, И. А. Сац, хореографической — М. М. Фокин. Сценографы — виднейшие русские художники, большинство которых в той или иной мере связаны с объединением «Мир искусства»: А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих, В. Я. Чемберс, В. А. Щуко. В труппу вошли: В. О. Вреден, М. Н. Каракаш, Ф. Н. Курихин, К. М. Миклашевский, С. М. Пельцер, П. П. Сазонов, Н. И. Бутковская и др. [[3](#_44_03)].

Этот сезон был посвящен средневековому театру. Показаны два «вечера». Первый составили: литургическая драма «Три волхва», «пролог и картина представления в XI в. Евреинова (по рукописи {311} этого времени)» — постановка Санина и Бурнашева, декорации по эскизам Рериха, музыка Саца; миракль XIII в. «Действо о Теофиле», перевод А. А. Блока — постановка Дризена и Санина, декорации и костюмы по эскизам Билибина. Спектакль повторялся ежедневно по 13 декабря включительно. Во второй «вечер» (премьера 15 декабря) представлены: моралите XV в. «Нынешние братья», перевод С. М. Городецкого — постановка Дризена и Санина, декорации и костюмы по эскизам Щуко; пастораль XIII в. «Игра о Робене и Марион», перевод Бенедикта (Н. Н. Вентцеля) — постановка Евреинова и Санина, декорации и костюмы по эскизам Добужинского; два фарса XV – XVI вв. — «Очень веселый и смешной фарс о чане» и «Очень веселый и смешной фарс о шляпе рогаче» — постановка Бурнашева и Санина, декорации и костюмы по эскизам Чемберса. Этот «вечер» был повторен меньшее число раз. В конце декабря даны два сборных утренних спектакля для учащихся («Действо о Теофиле», «Нынешние братья», «Игра о Робене и Марион»). В течение Великого поста 1908 г. *Старинный театр* показывал свои спектакли в Москве (без «Трех волхвов», где участвовали 120 человек).

В представление «Трех волхвов» включалась сцена перед собором, куда сошелся ждущий зрелища народ, показывались приготовления к разыгрыванию драмы. «Игра о Робене и Марион» давалась «так, как она могла быть исполнена в каком-нибудь рыцарском замке <…> рыцарь был подчеркнуто свиреп, Марион и Робен нежно и беспомощно любили друг друга, комические персонажи то гнусавили, то басили, вызывая смех публики самыми наивными средствами» [[14](#_44_14)]. Неизменный успех имели эти две пьесы.

Первенствующая роль в *Старинном театре* принадлежала художникам, именно они создавали стиль спектаклей. Театр вызвал интерес прежде всего у деятелей театрального и изобразительного искусства. В критике говорилось об историко-культурной ценности показанного, художественности, достижениях режиссуры, в частности Санина, создавшего «настоящую жизнь толпы на сцене» [[1](#_44_01); [2](#_44_02); [4](#_44_04)]. Но одновременно — и об ограниченном значении, узком круге заинтересованных лиц.

Для второго, через четыре года, сезона был приспособлен выставочный зал в так называемом Соляном городке. Первый спектакль — 18 ноября 1911 г., последний — 5 февраля 1912 г. Руководители театра в этот сезон — Евреинов, Дризен (фактический директор) и {312} актеры первого сезона — Миклашевский и Бутковская. Художники — Билибин, Лансере, Н. К. Калмаков, А. К. Шервашидзе, музыкальной частью заведовал Сац. В труппе: А. А. Мгебров, В. В. Чекан, Б. Г. Казароза (Волкова), А. А. Гейрот и др. Мгебров считал наиболее интересным женский состав труппы [[16](#_44_16)].

Второй сезон посвящался испанской драматургии XVI – XVII вв. Готовясь к постановкам, Евреинов и Миклашевский ездили изучать Испанию. В арендованном зале «специальные были сооружены подмостки, словом все было оборудовано так, как того требовала вольная реконструкция испанских представлений периода их расцвета» [[14](#_44_14)].

Первый «вечер» составили: драма Лопе де Веги «Фуенте Овехуна» — постановка Евреинова, декорации по эскизам Рериха; интермедия М. де Сервантеса «Два болтуна» — постановка Евреинова. Второй (премьера 28 ноября): «Благочестивая Марта, или Влюбленная святоша» Тирсо де Молины — постановка Миклашевского, декорации и костюмы по эскизам Шервашидзе; пролог драмы Лопе де Веги «Великий князь Московский и гонимый император» — постановка Бутковской, декорации и костюмы Калмакова. Третий «вечер» (премьера 6 декабря): «Чистилище святого Патрика» П. Кальдерона, перевод К. Д. Бальмонта — постановка Дризена, декорации по эскизам Лансере и Щуко, костюмы по рисункам Билибина. Все эти пьесы, более близкие зрителям по своему характеру, чем средневековые, имели значительно больший успех у широкой публики, чем репертуар первого сезона. «Фуенте Овехуна» прошла 30 раз, «Благочестивая Марта» — 27, «Чистилище святого Патрика» — 18.

«Фуенте Овехуна» («Овечий источник»), драма, в которой изображен народный бунт, была известна русскому театру по спектаклю московского Малого с М. Н. Ермоловой (1876 г.). В *Старинном театре* главным стала «театральность». Спектакль подавался как представление странствующей труппы на площади испанского города у подножия гор. Сац аранжировал старинную испанскую музыку, были восстановлены старинные испанские танцы, которыми заполнялись антракты изображаемого представления. В одном из антрактов и разыграны «Два болтуна» — в стиле испанского балагана. Вечер причислялся к самым интересным в сезоне [[7](#_44_07)]. Рецензенты, например Арабажин, писали о нем как о занимательном зрелище с превосходными массовыми сценами, в которых «много экспрессии, страсти, дикого веселия, ярких порывов». Из исполнителей выделялись Чекан — Лауренсия, Мгебров — отец, Гейрот — Фрондосо [[5](#_44_05)].

{313} «Благочестивая Марта» — как бы спектакль странствующей труппы XVII в. на временных подмостках во дворе таверны, перед сидящими за столиками зрителями, между домами, на балконах которых тоже сидели зрители. Гидальго с балкона швырял деньги актерам в понравившейся сцене, погонщики мулов хохотали над одураченным отцом и аплодировали ловкой Марте, угощали вином гитану [[9](#_44_09)]. Эта гитана — Казароза танцевала и пела между действиями комедии: актриса «вдохновенно овладела типом», стала «ярким, красочным пятном на бытовом фоне спектакля» [[8](#_44_08)]. С. Э. Радлов позже вспоминал «сокрушительный театральный успех», «когда зрительный зал — петербургский! ноябрьский! чинный! — ревет и гудит восторженными удивленными голосами» [[15](#_44_15)].

«Великий князь Московский и гонимый император» — реставрация придворного спектакля в королевском парке в Мадриде, на садовой сцене, при свете факелов, «с чопорной церемонной игрой актеров, носивших гримы и костюмы причудливого фантастического Востока или пышно разодетых по картинам Веласкеса» [[14](#_44_14)]. «Чистилище святого Патрика» — восстановление пышного спектакля при дворе Филиппа IV, с богатыми сценическими эффектами. Спектакль производил сильное впечатление прежде всего благодаря декоративному решению, а также органной музыке и хорам, аранжированным Сацем. «Настроение тайны и предчувствия навевают декорации Е. Лансере», — писал Л. М. Василевский, отмечавший и выразительность костюмов [[10](#_44_10)]. Зрители запомнили Мгеброва в роли святого Патрика, силою любви покоряющего языческую страну, «великое и страстное горение духа артиста» [[10](#_44_10); [17](#_44_17)].

Можно встретить в тогдашней критике резкие суждения: «Трудно придумать что-нибудь фальшивее этого театрального шарлатанства, этого жеманного фиглярства» [[6](#_44_06)]. Но преобладали высказывания о «драгоценном подарке всем любителям и ценителям художественной старины, в которой столько непосредственной красоты» [[8](#_44_08)], а также и о значении Старинного театра для обновления современной сцены [[11](#_44_11)]. Зноско-Боровский, сделав ряд серьезных критических замечаний, заканчивал статью: «А что спектакли Старинного театра были интересны, поучительны, а моментами и прекрасны, мы не думаем отрицать: уже одно то, что они не походили на обычные спектакли нынешнего упадочного театра, является таким большим успехом» [[12](#_44_12)]. Радлов полагал, что после театра Комиссаржевской, рядом с {314} несколькими спектаклями Мейерхольда в Александринском театре «это было самое живое и культурное дело в тогдашнем Петербурге», хотя и не затрагивавшее души зрителя: «Занятные, острые, чуть дилетантские по исполнению, неожиданные и пряные по форме спектакли в Соляном городке слишком удивляли зрителя непривычными и смелыми по тому времени приемами, оставляя его воображение пораженным, сердце холодным» [[15](#_44_15)]. Автор монографии о Старинном театре главной его ценностью признал доставленное эстетическое наслаждение [[13](#_44_13)]. Бруштейн вспоминала, что на спектаклях этого театра зритель «отдыхал от современности» [[17](#_44_17)]. О том, что зритель «отдыхает» на старине, писали и некоторые тогдашние критики [[8](#_44_08)].

В заключение второго сезона театр опять гастролировал в Москве. По словам Евреинова, предполагалось осенью 1914 г. открыть третий сезон, посвященный итальянской комедии дель арте. Но началась война, один из руководителей, Миклашевский, был призван в армию.

## Кривое зеркало

Литейный пр., 42, общество «Знание»; Екатерининский (Грибоедова) канал, 90, ЦКБ «Балтсудопроект».

Открылся 6 декабря 1908 г. в зале Театрального клуба Союза драматических и музыкальных писателей[[48]](#footnote-49) в доме князей Юсуповых. Начинался как театр-кабаре: в ресторанной обстановке, зрители появлялись после 12 часов ночи, во второй сезон — с 21 часа. На Екатерининском канале *(Екатерининский театр)* первый спектакль — 1 октября 1910 г. Нарядный зал, отделанный голубым бархатом, вмещал около 700 зрителей; имелось несколько уютных фойе-гостиных с обитой шелком мебелью, все вообще обещало приятно проведенный вечер.

{315} Директриса театра — его инициатор, актриса З. В. Холмская. Художественный руководитель — ее муж, театральный критик А. Р. Кугель. Вначале на поддержание нового предприятия ассигновало средства правление Театрального клуба (в его составе: Ю. М. Юрьев, А. А. Плещеев, И. Н. Потапенко и др.). Ближайшие сотрудники Кугеля по художественному руководству — режиссер Р. А. Унгерн, постоянный автор Б. Ф. Гейер, В. Г. Эренберг, заведующий музыкальной частью и дирижер, несший эти обязанности до конца существования театра. Юрист по образованию, Эренберг был композитором по призванию, автором большинства музыкальных произведений «криво-зеркального» репертуара. «Это был пародист, как говорится, “божьей милостью”, пересмешник, проникнутый духом иронии и сарказма», музыка его «зла, остроумна, насмешлива» [[43](#_45_43)]. Гейер начинал как литератор еще в 1890‑х гг., а во время первой революции более года просидел в Петропавловской крепости за сборник статей под его редакцией. С *Кривым зеркалом*, писал Кугель в некрологе, «он был связан всем складом своего тонкого юмористического ума, непреоборимым отвращением к театральным шаблонам, влечением к новым формам театрального творчества», «в том ходе мысли и театрального преображения, которым отмечен этот театр, Гейеру принадлежит одно из первых мест» [[39](#_45_39)]. Высоко оценивали его творчество и другие [[36](#_45_36); [40](#_45_40)].

С 1910 г. главный режиссер *Кривого зеркала* — Н. Н. Евреинов, он же автор пьес и композитор. По его подсчетам, ему принадлежит около 100 постановок [[46](#_45_46)]. Некоторые пьесы ставили сам Кугель и Н. Н. Урванцев, тоже автор пьес. В 1914 г. был приглашен режиссером Н. И. Ипполитов-Андреев. Художники — М. Н. Яковлев (с 1910), декорации и костюмы которого весьма способствовали успеху, И. А. Гранди (с 1914); кроме того приглашались художники на отдельные постановки. Основной состав трупы: С. И. Антимонов, К. Э. Гибшман, А. П. Лось (сначала по совместительству), Л. И. Лукин, выдающийся комик и отличный вокалист, В. А. Подгорный (после ликвидации театра В. Ф. Комиссаржевской, служил 4 года), Л. А. Фенин, З. В. Холмская, М. К. Яроцкая (Антимонова), в начальной период еще — В. В. Александровский, Ф. Н. Курихин, В. Я. Хенкин, А. Э. Шахалов. Балетных танцовщиц и шансонетных див блестяще имитировал танцовщик Н. Ф. Икар, пела А. С. Абрамян, рассказывала О. Э. Озаровская. В последние сезоны в спектаклях участвовали Е. М. Вольф-Израэль, В. Ф. Тарновский и др.

{316} Театр обещал пародии, шаржи, имитации (в действительности репертуар оказался более разнообразным). Название подсказано одноименным сборником пародий писателя и критика А. А. Измайлова. Одной из непосредственных целей театра был смех, но имелось в виду не столько увеселение, сколько высмеивание как отрицание, от дружески ироничного до злого. Кугель утверждал, что смех — непременное свойство подлинной культуры, а главный его враг — отсутствие у людей внутренней свободы [[2](#_45_02)]. Эфрос, сравнивая *Кривое зеркало* с московской *Летучей мышью*, отмечал, что его юмор острее, зрители почти не перестают хохотать, тогда как в *Летучей мыши* только сочувственно улыбаются [[22](#_45_22)].

Задача пародировать театральные и социальные явления обусловила специфику формы — условность постановок, приемы «сценической эскизности и сценического импрессионизма» [[47](#_45_47)], гротеск. В 1910 г. Кугель говорил как о главном направлении театра не о пародии, а о синтетической сценической миниатюре, совмещающей слово, музыку, танец, позволяющей актеру развернуть свои дарования «без казенного деления на жанры» [[7](#_45_07); [8](#_45_08)]. Старк называл его «привлекательнейшим театром умных и тонких пародий и талантливых выдумок в свете чистой театральности» [[32](#_45_32)], заявлял, что в других местах «и за большие деньги не достанешь» его «остроумной театральности и театрального остроумия доброй марки» [[27](#_45_27)]. Режиссер Г. К. Крыжицкий вспоминал, что «очаровательные спектакли» *Кривого зеркала* обязаны своей искрометностью, блеском всему актерскому составу, а не только талантам авторов и художников. В труппе просто не имелось таких, «кто был лишен выдумки, юмора, импровизации, находчивости, жизнерадостного веселья» [[49](#_45_49)].

Значение этого театра как творца новых театральных форм усилилось с приходом Евреинова. Его объединяла с Кугелем любовь к яркой самодовлеющей театральности («разносторонний режиссер в стиле нашего театра», — сказал о нем Кугель). С первых же евреиновских постановок печать отмечала «массу фантазии», «свежесть новизны и яркое дерзание». Позже В. А. Регинин, например, писал, что постановки *Кривого зеркала* «полны чисто театрального значения и интереса», что это мост, по которому «строители новейшего театра» перейдут от старого, отживающего «на сторону истинных театральных задач и волнующих сценических откровений» [[37](#_45_37)]. О серьезной ценности театра под руководством Евреинова, в котором {317} «чувствуется, несомненно, напряженная художественная воля», о важности исканий этого режиссера и теоретика театра говорили обозреватель «Аполлона» Чудовский [[24](#_45_24)], поэт и критик Б. А. Садовской [[30](#_45_30)] и др.

В вечер открытия поставлены пародия на «Дни нашей жизни» Андреева трех авторов под именем «Мы», главный из которых — Кугель, миниатюра Тэффи «Любовь в веках» («Круг любви»), высмеивавшая интерес модернистской литературы к половой проблеме, и несколько эстрадных номеров: Икар исполнял «под Дункан» «танец семи покрывал» из только что запрещенной «Саломеи» О. Уайльда, Курихин утверждал новый жанр конферансье (тип «конферансье-неудачника»).

18 января 1909 г. показана «Вампука, невеста африканская», «образцовая во всех отношениях опера», музыка Эренберга. Либретто «Вампуки» в основном принадлежит М. Н. Волконскому, который долго готовился «соединить все оперные нелепости воедино и написать шуточное либретто» [[42](#_45_42)], в конце концов он опубликовал свою пародию в «Новом времени» в 1900 г. В связи с тогдашней англо-бурской войной она имела ироническое посвящение командующему английской армией и Дж. Чемберлену, тогда министру колоний, и некоторые читатели, не привыкшие к пародиям на месте общественного фельетона, усмотрели в «Вампуке» отклик на эту войну. Музыка Эренберга пародировала известные итальянские и французские оперы. Театральный текст [[41](#_45_41); [51](#_45_51)] отличается от печатного [[50](#_45_50)] многократными повторениями фраз, слов и отдельных слогов в ариях и хорах, вплоть до полнейшей бессмыслицы. Неизбежные оперные условности доводились в постановке до предельной нелепости. Вампука и ее возлюбленный Лодыре садились в пустыне на кушетку, покровитель Вампуки Меринос долго в неподвижности пел «Ах, как побегу я, ах, как побегу я» и т. д., царь эфиопов Строфокамил, приговоренный к смерти, удобно пристроив голову на плахе исполнял длиннейшую арию из повторяемых слов: «Лишаюсь сил, лишаюсь сил, сейчас умрет Строфокамил», время от времени отводя руку палача с заносимой им секирой [[3](#_45_03); [15](#_45_15); [44](#_45_44); [45](#_45_45)]. Роль Лодыре исполнял Лукин, Строфокамила — Шахалов, потом Фенин, первого эфиопа — Гибшман, жреца сначала — Кугель, затем — Хенкин, изящного палача играл Лось.

Авторы сомневались в успехе. Эренберг, имени которого не было на афише, дирижировал, на случай провала, в парике и с приклеенной {318} бородой, дабы не быть узнанным. Но постановка произвела фурор. Много сделал для этого режиссер Унгерн. Однако в целом удача — результат труда всего коллектива и его друзей (Кугель вспоминал, что И. Н. Потапенко и другие «по мелочам, по крупице вносили свое»). О «Вампуке» заговорили все соприкасавшиеся с театральным искусством. Другие номера вечеровых программ исчезали, «Вампука» оставалась. В первый год она прошла 100 раз, к концу 1911‑го — 300, исполнялась и в советское время, выдержав более 1000 представлений. Название пародии стало нарицательным, означающим определенный стиль, и не только в оперных постановках, — неестественность, напыщенность, ложную красивость, рутинность, штампы. Появились слова-термины «вампукисто», «вампучить» и т. д.

В пародиях *Кривого зеркала* не пересмешничество, а анализ и критика. Забавность создавалась концентрацией типических черт, условностей и штампов пародируемого. Высмеивалось традиционное в театре, но еще больше осуществлялось постановок, давших основание критику сказать: «Высшее удовольствие этого театра — показать изнанку нового *mots* в искусстве сцены, дружеской издевкой обнажить всю его беспочвенность и абсурдность» [[33](#_45_33)]. Пародировались пьесы и режиссерские приемы. В пору становления режиссерского театра последнее вызывало особенный интерес. И если в одних откликах говорилось об идейности театра [[16](#_45_16)], в других иногда — о «налете легкомыслия», «беспринципном зубоскальстве» [[31](#_45_31)]. При всем том современники говорили, что театр отвечает общественным настроениям [[4](#_45_04)], приходили к выводу, что театральные пародии *Кривого зеркала* «оказали свое влияние на вкус и эстетические требования публики в области театра» [[29](#_45_29)].

В том же 1909 г. шла «образцовая мелодрама» Н. Н. Урванцева «Жак Нуар и Анри Заверни, или Пропавший документ» (апрель) — пародия на французские сочинения такого рода [[50](#_45_50)]; его же «Пропавшие миллиарды, или Гений сыска и король воров Арсен Люпен. Салонно-сенсационная пьеса» (ноябрь), пародировавшая постановки типа «Похождений Арсена Люпена» и «Шерлока Холмса» в Суворинском театре; «Вечерний звон» Л. Н. Урванцова (октябрь) вышучивал скандинавскую и немецкую драматургию [[50](#_45_50)], главный герой напоминал В. И. Качалова в роли гамсуновского Карено. Ставилось «Лицедейство о господине Иванове» Н. Н. Вентцеля (декабрь) — одновременно и пародия на действовавший в предшествовавший сезон {319} *Старинный театр*, и сатира на модернистскую литературу, посвященную вопросам пола [[50](#_45_50)].

«Эволюция театра» Гейера (январь 1910) представляла четыре сценки на один сюжет — как муж поступает при измене жены — в стиле Гоголя, Островского, Чехова, Андреева [[50](#_45_50)]. Она пользовалась большим успехом, хотя отмечался и несколько неприятный ее оттенок — только что прошел чеховский юбилей, только что был запрещен пародируемый андреевский «Анатэма» [[6](#_45_06)]. «Любовь русского казака» Гейера (апрель 1910) — пародия на французские пьесы из русской жизни. Его же «Носовой платок баронессы», «шаблонная пьеса из великосветской жизни для провинциальных бенефисов» (октябрь 1911), включала еще издевку над либеральным народничеством: благонравный народник читал в притоне хулиганов свою детски-глупую повесть, в результате — общее раскаяние слушателей [[11](#_45_11)].

Восторг зрителей вызывала пародия Евреинова на современные течения в режиссуре, им же поставленная: «Ревизор. Режиссерская трагибуффонада в 5‑ти построениях одного отрывка» (11 декабря 1912). Представлялись якобы конкурсные выступления режиссеров, приглашенных на гастроли и демонстрировавших свои методы. Каждой сцене предпосылалось пояснение «чиновника особых поручений при дирекции», отметившего сходство методов «в одном самом важном отношении — произведение автора становится одинаково неузнаваемым». Демонстрировалась «классическая» постановка «Ревизора» — «в том виде, в каком он разыгрывался до кризиса современного театра», «жизненная постановка в духе Станиславского», «гротескная постановка в манере Макса Рейнгардта», «мистериальная постановка в стиле Гордона Крэга», «кинематографическая постановка» в подражание Максу Линдеру [[19](#_45_19); [50](#_45_50)]. Чудовский писал: «Евреинов выказал себя здесь совершенно незаурядным мастером язвительного шаржа; наверное, не у меня одного на евреиновском “Ревизоре” болели челюсти от смеха <…> и многим будет вспоминаться эта буффонада при стилизованных постановках» [[24](#_45_24)]. Неоднозначный прием, вплоть до полного осуждения [[35](#_45_35)], встретила «Четвертая стена» Евреинова (22 октября 1915), пародия на постановки театра «Музыкальная драма», в котором режиссер И. М. Лапицкий стремился к максимальному реализму.

Среди обративших на себя особенное внимание публики и критики «Судьба мужчины» Н. Н. Урванцева (2 октября 1915), пародия {320} на драмы из семейной жизни, в которой обыгрывалась и проблема женской эмансипации. События происходят в будущем феминизированном обществе, герой решает уйти от жены-инженера, от такой жизни, где его воспитали как куколку, чтобы вернуться, когда спадут с мужчин цепи рабства.

Заметное место в репертуаре *Кривого зеркала* занимали музыкальные пародии. В их числе балет «Разочарованный лес, или Счастливое бракосочетание с удачным апотеозом», либретто и музыка Л. И. Гебена (1909), с Икаром в роли дочери рыбака [[5](#_45_05)]; комическая опера того же автора на текст В. П. Буренина «Дон Лимонадо де Газец», пародировавшая оперную испанщину; «Восторги любви» Эренберга на либретто Н. Н. Урванцева (октябрь 1910), пародия на венскую оперетту. По успеху ближе других к «Вампуке» «Гастроль Рычалова», тоже с музыкой Эренберга на слова Волконского (октябрь 1911), — пародия на халтурные постановки в провинции с участием заезжего гастролера [[14](#_45_14); [50](#_45_50); [52](#_45_52)]. «Опера-водевиль» И. А. Саца «Не хвались, идучи на рать» (октябрь 1910) пародировала А. П. Бородина и М. П. Мусоргского и одновременно сатирически откликалась на русско-японскую войну, на провалившиеся прогнозы правой прессы. «Лирико-натуралистическая» опера Евреинова «Сладкий пирог», текст Урванцева (ноябрь 1911) — пародия на музыку П. И. Чайковского, а в режиссерском плане — на ранние натуралистические постановки МХТ [[18](#_45_18)]. Вызвала протесты некоторых рецензентов опера Эренберга по чеховской «Свадьбе» (1913) [[23](#_45_23)]. Среди постановок последних сезонов — «Музыкальная драма в 3‑м Парголове. Опыт натуралистической оперы» Эренберга на текст Гейера в режиссуре Урванцева (сентябрь 1915).

Сквозь препоны цензуры театр все же пробивался к социальной сатире [[22](#_45_22); [28](#_45_28)][[49]](#footnote-50). В числе таких произведений «Величайшее открытие» А. А. Плещеева (1909), о докторе-дельце, открывшем «чудодейственную» силу вод Козьего ручья, и «Сказание о мудром Фалалее и нищем оборванце» Крашенинникова (1910). Элементы такой сатиры есть в пародии «Жак Нуар и Анри Заверни» — родители Анри соглашаются признать негра своим сыном, когда тот протягивает {321} паспорт Анри (могущественная сила казенной бумаги). Поставлены пьесы Л. Н. Андреева: «Любовь к ближнему» (1911), «Прекрасные сабинянки» (1911), «Конь в Сенате», «Монумент» (1916). В «Прекрасных сабинянках» зрители усматривали намек на Государственную думу, сходство с современными политическими деятелями [[12](#_45_12); [13](#_45_13); [49](#_45_49)]. О «Монументе», где показано заседание «общественности» в губернском городе Коклюшине об установке памятника Пушкину (рассматриваются два проекта, один — в классическом стиле, «без брюков», по выражению городского головы, другой — сугубо реалистический, поэт сморкающийся), рецензент писал: «коллекция типов удивительная» [[34](#_45_34)].

Отдавая дань женофобии тех лет, театр ставил инсценировку Холмской рассказов датского юмориста Г. Вида «Слабый пол» и пьесу С. И. Антимонова «Женщина и смерть» (1910), жанр которой автор из осторожности определил как «клевета». В пьеске Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова «Торжественное заседание в память Козьмы Пруткова» (1913) выведен, в частности, философ Межрепиус, в котором угадывали Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. «Утопия» Д. И. Гликмана (1914) представляла будущее общество, где царствует научно-технический прогресс, установлено «социальное равенство», но нищий «полноправный гражданин» просит у кандидата в министры «пилюлю» на пропитание, и живы прежние мечты, что «через триста лет жизнь будет прекрасна». «Нравственное воспитание» того же автора (январь 1915) почти лишено «кривозеркальной» специфики. Родители, гувернантка и воспитатель мальчика, вдалбливая детям нравственные истины, сами поступают противоположно, и мальчик, протестуя, клянется, что, став взрослым, будет лгать, пьянствовать, мошенничать. В конце 1916 г. театр поставил «Врачей» («Врач перед дилеммой») Б. Шоу [[38](#_45_38)].

Некоторые произведения постоянных «кривозеркальных» авторов представляют собой незаурядные явления в истории драматургии[[50]](#footnote-51).

В числе пьес Гейера «Воспоминания» (1911), «Сон» (1912), «Священный черный лебедь Капитолия» (1912), «Эоловы арфы», написанные {322} в соавторстве с Евреиновым (1915). Первая — о субъективности человеческого восприятия и памяти; изображена помолвка и то, как по-разному она вспоминается ее участниками. Та же тема, в сочетании с иронией над театральной критикой, в «Эоловых арфах», где инсценируются рецензии на один спектакль трех авторов — благожелательного, неблагожелательного и безразличного («под мухой»). «Сон» — о темном подсознательном «я» человека: честный скромный чиновник во сне совершает то, что казалось немыслимым сделать — грабит, ворует, шулерничает. «Лебедь» — противопоставление легенды и того, как это могло происходить в действительности. Приобрела международную известность монодрама Евреинова «В кулисах души» (1912), переведенная на многие языки. Показаны три «я» одного человека, пытающегося сделать выбор между женой и привлекательной певичкой. Рациональное и эмоциональное «я» пререкаются между собой, и когда они погибают в борьбе, просыпается «я» подсознательное. Сцена представляла внутренность огромной грудной клетки (ребра, позвоночный столб, струны-нервы, бьющееся сердце). Происходящее комментировал «профессор» (Антимонов), пародировавший научную лекцию по психологии. Рецензенты писали о «налете трагедии», смешанном с комическим, «вольтеровски злой шутке» [[17](#_45_17); [20](#_45_20)].

Театр обращался и к произведениям не «своих» авторов — известных русских писателей. Впервые на профессиональной сцене был представлен «Трумф» И. А. Крылова (1910) [[9](#_45_09)]. Сезон 1910/11 г. открылся инсценировкой рассказа Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью». Ставились «Всегдашни шашни» Ф. Сологуба (1912) — переделка его пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан», в которую включен роман губернаторши с чиновником особых поручений Иваном Ивановичем. Евреинов толковал пьесу как «мистическую иронию», картину «роковой повторности», в постановке применил примитив и гротеск [[21](#_45_21)]. Заметным явлением театральной жизни стала постановка гоголевского «Носа» в инсценировке А. И. Дейча «Сон майора Ковалева. Гротеск в пяти превращениях» (сентябрь 1915, более 50 раз подряд), реж. Урванцев, худ. Ю. П. Анненков. Сценическое решение вызвало большой интерес и споры [[48](#_45_48)]. Весной 1907 г. поставлен запрещенный ранее «Принц Лутоня» В. С. Курочкина.

Некоторые спектакли увлекали преимущественно своей зрелищностью, изящной театральностью. Таково, например, представление {323} «Около балета в старину» (1910). «Красивое видение, некоторый синтез искусств, в котором сочетаются музыка, пение, танцы и живопись», — определил рецензент [[10](#_45_10)]. Декорации и костюмы к «китайской трагедии» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона «Желтая кофта» (сентябрь 1913) были сделаны по китайским образцам, воспроизведены особенности китайского театра [[26](#_45_26)].

Одно из проявлений чрезвычайного интереса к театру, его громкой славы — приглашение в *Китайский театр* в Царском селе для спектакля в присутствии императора [[25](#_45_25)].

Вечеровые программы *Кривого зеркала* обновлялись обычно каждые две недели. Общее количество номеров не поддается учету (афиши сохранились не полностью).

## Литейный театр

Литейный пр., 51. Драматический театр на Литейном.

Для театра в 1908 г. перестроен спортивный манеж во дворе дома графов Шереметевых, созданный еще в начале XIX в. «Обозрение театров» уведомляло об изящном, «благородного стиля» зале с ложами возле партера, в котором задние ряды удобных кресел приподняты, и небольшим балконом [[1](#_46_01)]. В январе 1910 г. сообщалось о превращении его в скетинг-ринк (для катания на роликах) [[7](#_46_07)], однако с осени того же года и впредь театр продолжал действовать. Разрушенное во время Великой Отечественной войны здание восстановлено в 1955 – 1957 гг.

4 января 1909 г. открыт как *Литейный театр В. А. Казанского*. В том же месяце, в связи с болезнью антрепренера, управление (дирекция) перешло к премьерше труппы Е. А. Мосоловой. Главный режиссер — Казанский, ответственный режиссер — П. П. Ивановский. Первоначально предназначался для представления пьес, в основном одноактных, из репертуара парижского театра Гран гиньоль. Первой зимой и в следующем осенне-зимнем сезоне к названию *Литейный* добавлялось: … *Театр сильных ощущений*. Но уже в октябре 1909 г. афиши объявляли: до десяти часов вечера — сильные ощущения, с половины одиннадцатого — веселый жанр. Затем «ужасающие» пьесы постепенно исчезли из репертуара. В сезон 1910/11 г. появилось новое добавочное название: *Театр новинок, идущих на всех европейских сценах*. Главным режиссером стал С. А. Пальм.

{324} В 1911 – 1912 гг. театр назывался *Мозаика*, оставаясь под дирекцией Мосоловой. Главным режиссером опять объявлялся Казанский, в то же время художественное руководство было поручено Г. Г. Ге, а в качестве режиссера выступал и актер труппы К. А. Гарин. В один вечер давались три сборных спектакля по ценам кинематографа. Театр обещал быть «в полном смысле общедоступным и в известном смысле универсальным». В 1912 г. Казанский продал театр Д. Л. Щербакову, и в сезон 1912/13 г. он существовал под дирекцией Щербакова. Режиссер — провинциальный актер М. М. Порватов, заведующий музыкальной частью — И. А. Сац.

В 1913 – 1915 гг. театр действовал под именем *Литейного интимного*, управляемый его актером и режиссером Б. С. Неволиным. Кроме Неволина спектакли ставили Ю. Д. Беляев, Ю. Э. Озаровский, Р. А. Унгерн. В 1915 г. Неволин со своим *Интимным театром* переехал на Крюков канал, *Литейный* приобрела Мосолова, и он стал называться: *Литейный театр Е. А. Мосоловой*. Его режиссеры — Ф. Н. Курихин, Б. А. Бертельс, П. А. Рудин. В 1917 г. театр возглавила новая дирекция — З. Д. Львовский и И. А. Морочник, образована новая труппа.

Все время существования *Литейного театра* его премьершей и любимицей публики была Мосолова. Рецензенты писали о ее высоком профессионализме и незаурядном даровании. Признавали и некоторое однообразие, но далеко не всем это казалось недостатком. «Мосоловой слова и не нужны. У нее — игра, движение, мимика и тон, отдельные звуки, слова, полунамеки. И расцветает сценический образ, не совсем новый, мосоловский, но от того не менее приятный», женщины Мосоловой — полудети, капризные, часто надоедливые, «но от них не уйти взрослому мужчине» [[20](#_46_20)]. Одной из лучших исполнительниц комедийного репертуара назвал ее Регинин: «Жизнерадостная, улыбающаяся, кокетливая и немного легкомысленная», «она незаменима в пьесах с улыбкой, она на месте в игривых ролях» [[17](#_46_17)]. В переводных пьесах она мягкой игрой скрадывала их скабрезность. Актер Н. Н. Радошанский позже вспоминал, что, работая в этом театре, он постоянно наблюдал за игрой Мосоловой и это позволило ему «понять, что такое сценическая правда», драматические пустячки «превращались в ее исполнении в подлинные сокровища» [[24](#_46_24)].

Выдающийся актер — Ф. Н. Курихин. Он был замечен критикой еще во время экзаменационных спектаклей императорских драматических {325} курсов в 1905 г. «Свежим юмором, живой силой веет от исполнения г. Курихина, недаром в драматическом классе Давыдова он считался лучшим его учеником», — замечал рецензент по поводу его летних выступлений в *Фарсе* [[4](#_46_04)]. И в дальнейшем в рецензиях говорилось об «изящном, тонком комизме», констатировалось, что одно появление актера на сцене уже вызывает веселое настроение в зале [[15](#_46_15); [18](#_46_18)]. В первый сезон он совмещал работу здесь и в *Кривом зеркале*, в 1913 г. ушел в одесский театр, но уже на следующий сезон вернулся. Постоянный партнер Мосоловой — Гарин, игравший и комические, и драматические роли «с таким тактом, какой присущ только крупным артистическим дарованиям» [[9](#_46_09)]. «Вряд ли кто лучше него умел из казалось бы пустячных ролей создавать шедевры. В паре с Е. А. Мосоловой он был неподражаем» [[24](#_46_24)]. В 1913 г. он перешел в Суворинский театр.

Другие актеры — А. М. Звездич и Н. Ф. Улих (1909/10), В. М. Вронский, в 1913 г. перешедший в театр С. Ф. Сабурова, И. К. Самарин-Эльский, впоследствии — советский режиссер, М. А. Юрьева (1911/12), занявшая позднее ведущее положение в драматических театрах провинции, О. А. Глебова-Судейкина (с 1912), О. М. Антонова. В 1913 г. вошел в труппу актер, режиссер, драматург Е. А. Мирович (Дунаев), в дальнейшем — крупный деятель белорусского театра [[23](#_46_23)]; он уходил с Неволиным, но на следующий сезон вернулся. В первый сезон здесь работали еще Л. А. Фенин, А. Э. Шахалов, Б. Ф. Горская. В 1917 г. в спектаклях новой труппы принимали участие Б. А. Горин-Горяинов, А. Я. Садовская, Н. М. Мичурин, А. А. Усачев, М. А. Разумный.

Основной контингент зрителей *Литейного театра* — веселящаяся столичная публика. Театром «для тоскующего обывателя» назвал его один из рецензентов несколько позже. Однако среди зрителей бывало много молодежи, творческой интеллигенции.

В числе представленных в 1909 г. «пьес ужаса» — «Лекция в Сальпетриере» и «Система доктора Гудрона» А. де Лорда (действие происходит в психиатрической клинике), «сенсационная трагедия из цирковой жизни» В. Э. Мейерхольда, по рассказу Г. Банга «Короли воздуха и дама из ложи» (19 февраля 1909). Находились критики, увидевшие «плюсы жанра»: «Психология ужаса ставит перед зрителем ребром многие “проклятые” вопросы, отрешая его от повседневности и будничности его жизни» [[2](#_46_02)]. Вместе с тем против таких представлений как вредных для душевного здоровья выступили врачи-психиатры и многие рецензенты.

{326} С успехом долго шла переведенная с французского «веселая и ядовитая» сатира «Женщина и зверь» («Нарцисс»), где урод выдает себя за выдрессированную обезьяну и потому попадает в милость к дамам. Бурные аплодисменты встречала «Современная совесть» А. Е. Зарина (27 декабря 1909). Собирали публику веселые «Шаржи дня» (15 октября 1909), куда входил «политический цирк» (дрессировались современные политические деятели) [[5](#_46_05)] и пародия на «Анфису» Андреева, в которой «неподражаемый тип Анфисы наизнанку» создала Мосолова, а две другие актрисы копировали А. Я. Садовскую и Е. А. Полевицкую из постановки *Нового драматического театра*.

Новинки европейских сцен 1910/11 г. в большинстве своем представляли обычный репертуар фарсовых театров («Тото дают касторку», «Шалости Амура» и т. д.). Гвоздем сезона стала «Графиня Эльвира» Мировича (6 октября, 160 раз за 4 месяца) — грубоватая пародия на солдатский спектакль, устроенный по прихоти жены одного из старших офицеров.

В *Мозаике* в каждую из программ входили драматические и комические миниатюры, пародии, пение, танцы. Значительный успех имела пародийная пьеса Мировича «Рыцарь дон Фернандо. Ложноклассическая трагедия с правой и левой сторон» (25 октября 1911); действие в ней происходит одновременно на сцене и за кулисами.

Большое место в репертуаре заняли пьески и инсценировки рассказов А. А. Аверченко («Адвокат», «Власть рока», «Вчера и сегодня», «Дамы», «Двойник», «Женская доля», «Знаменитый трансформатор», «Индейка с каштанами», «Конец любви», «Красивая женщина», «Молодость», «Настоящие парни», «Новогодняя пасха», «Тяжелые времена», «Рыцарь индустрии», «Старики», «Хлебосол» и др.) и Н. А. Тэффи («Брошечка», «Выслужился», «Контора Заренко», «Наказанный зверь», «Счастливая любовь», «Тонкая психология» и др.). Приятель Аверченко, Курихин, играл его вещицы превосходно. Так, например, по поводу «Индейки с каштанами» рецензент писал, что актер «при всей намеренной карикатурности изображения дает сочную, нелепую и жалкую фигуру, одну из часто удающихся Аверченко “гримас жизни”» [[22](#_46_22)]. Шли: «трагическая шутка» Н. Г. Шебуева «Крылья» (1 декабря 1912) — о российском обывателе, у которого вырастают крылья, но вместо свободного полета он из-за них чуть не попадает в полицейский участок и сумасшедший дом; «антимещанская драма» А. И. Чеботаревской «Принц Карнавал» (20 февраля {327} 1913); «Хирургия» Чехова с Курихиным, «нашедшим правдивые тона для чеховского грустного шаржа» [[11](#_46_11)]; «Веселая смерть» Евреинова; пародии М. Н. Волконского и др. Уровень пьес и инсценировок различен: и тонкие «очаровательные» юморески, и «грубые анекдоты французского и отечественного производства» [[3](#_46_03); [10](#_46_10)].

Неволин имел в виду создать театр миниатюр особого рода, рассчитанный, главным образом, на «тонких ценителей искусства». Рецензенты отмечали хорошие декорации, стильные костюмы, умелую режиссуру.

Репертуар *Литейного интимного театра* мало отличался от антрепризы двух предшествующих сезонов. Кроме произведений Аверченко и Тэффи это сатиры, шутки, трагикомедии и иные пьески Беляева, Мировича, Л. Г. Мунштейна, Рышкова, Щепкиной-Куперник и проч., ряд переводных. Ставилось «Сказание о мудром Фалалее и нищем оборванце», с музыкой М. А. Кузмина и стилизованными под русский лубок декорациями по рисункам А. Н. Радакова. Показаны: «Обнаженные корни» М. Зацкого — сцены из деревенской жизни под аккомпанемент тульской гармоники; «Красная печать», инсценировка рассказа М. Твена (1 марта 1915), поставленная Ю. Д. Беляевым (рецензент писал: «Так художественно, так литературно, так театрально… Давно уже не приходилось в театре так отдыхать и именно умиляться» [[14](#_46_14)]); «Агроном из Чикаго» по М. Твену; «Избирательные права женщинам» и «Злободневный эскиз» Б. Шоу; короткие пьесы Э. Ростана, А. Шницлера; жанровая картинка Аверченко «На Волге», «расцвеченная режиссерскими блестками Юрия Беляева» [[13](#_46_13)]; балеты М. А. Кузмина. В интермедиях выступала Б. Г. Казароза. Гвоздем программы долго был «Театр купца Епишкина» (27 октября 1914), сатира Мировича на расплодившиеся театры миниатюр (оригиналом считали театр *Ниагара* на Петербургской стороне), в изобретательной постановке Неволина. Журналист Я. Львов писал в связи с гастролями театра в Москве: «Он гораздо грубее “Летучей мыши”, с одной стороны, гораздо примитивнее, зато с другой — он гораздо веселей, острей, румяней, полнокровнее хотя бы “Кривого зеркала”. Несомненно, в театре чувствуется вкус, отсутствие пошлости» [[16](#_46_16)].

Театр Мосоловой пользовался репутацией театра «специально актерского искусства» [[21](#_46_21)]. Привлекали прежде всего два ведущих актера — директриса и Курихин. «Все похоже на “настоящий” театр, — {328} говорилось в печати, — только вместо одной пьесы в несколько актов публике преподносят несколько пьес по одному акту» [[18](#_46_18)]. Наряду с комедиями ставились драмы и трагические фарсы с убийствами: «Человек» С. Долинина (16 ноября 1915), «Жертва» О. Дымова (11 января 1916), «Певец своей печали» его же (20 февраля 1917) и др. Инсценировались стихотворения Н. Я. Агнивцева и иных авторов [[24](#_46_24)]. «Публика ищет здесь смены зрительных и эмоциональных впечатлений», — замечал рецензент [[19](#_46_19)].

На сцене *Литейного театра* 10 марта 1909 г. поставлены с благотворительной целью «Ночные пляски» Сологуба, под руководством Евреинова, в исполнении любителей из среды литераторов и художников; сделаны исключения в тексте и прибавлена картина ночных плясок королевен в подземном царстве в постановке М. М. Фокина [[3](#_46_03)]. В ноябре — декабре 1909 г. здесь гастролировал П. Н. Орленев в «Братьях Карамазовых», «Преступлении и наказании», «Горе-злосчастье». В великопостный сезон 1910 г. выступали братья Адельгеймы.

## Тенишевский зал

Моховая 33 (35). Учебный театр Академии театрального искусства.

В здании Тенишевского реального училища, основанного в 1896 г. В. Н. и М. К. Тенишевыми (арх. Р. А. Берзен), было 2 театрально-концертных зала. Один из них (существующий) открыт в ноябре 1901 г. [[1](#_47_01)]. Он назывался *Зал Тенишевского училища, Тенишевский зал, Зал Тенишевой*. Сначала использовался преимущественно для лекций и концертов. В феврале 1904 г. закончено устройство специально театрального зала на 1‑м этаже (ликвидирован в 1920‑х гг.). Афиши объявляли о театре на 500 мест, пол которого, на время спектаклей наклонный, мог автоматически принимать горизонтальное положение — для устройства танцев. Этот театр обычно назывался по имени занимавших его антреприз, реже *Тенишевским театром* и тоже — *Тенишевским залом*.

Осенью 1904 г. Л. Б. Яворская учредила в нижнем зале филиал своего *Нового театра* для воскресных спектаклей под именем *Комедия*, открывшийся «Женитьбой Фигаро» (24 октября). Новинки современной драматургии, украшавшие репертуар *Нового*, сюда не {329} переносились. Спектакли успеха не имели и к концу года прекратились. Название сохранялось за театром и позже.

С 1905 г. в великопостные сезоны, а в 1915/16 г. и весь зимний сезон, здесь работал *Передвижной театр* Гайдебурова и Скарской.

1 октября 1905 г. начал действовать *Молодой театр* — товарищество молодых актеров под управлением режиссера Б. А. Рославлева, просуществовавший всего около месяца. Слабая труппа играла малоудачные пьесы, хотя и не игранные ранее [[2](#_47_02)]. Затем здесь обосновалось товарищество *Русская комедия*, организованное актером Л. Э. Садовниковым-Ростовским. Для открытия показаны горьковские «Мещане» (30 октября), имя автора обеспечило успех [[3](#_47_03)]. В конце сезона 1905/06 г. *Русская комедия* переименована в *Вольный театр* [[4](#_47_04)]. Он продолжал действовать и в следующем сезоне, были приглашены новые актеры. Делались попытки привлечь зрителей злободневным репертуаром: «комическая драма» Э. Пикара «В стране свободы», пьеса Д. Потехина «В дни забастовок» («Политические фанты»). Но и актерская игра, и репертуар признания не получили [[5](#_47_05); [6](#_47_06)].

Сцены снимали разные труппы на отдельные спектакли. Была представлена японская историческая драма «Терракойя» (декабрь 1907) в исполнении труппы М. Н. Нининой-Петипа [[7](#_47_07)]. На рождественской неделе 1909/10 г. здесь возобновил спектакли *Веселый театр*, ранее работавший на Офицерской, 39. Теперь его вел один Ф. Ф. Комиссаржевский. Ставилась опера-пародия И. А. Саца «Кольцо Гва‑де‑лупы», снова «Черепослов» Козьмы Пруткова, из исполнителей по-прежнему выделялся Гибшман [[8](#_47_08)]. Затем гастролировал П. В. Самойлов (февраль 1910 г.) при участии Е. А. Полевицкой («Таланты и поклонники», «Красный цветок» — реж. К. Т. Бережной). Критика отметила две постановки известных режиссеров в том же 1910 г. Р. А. Унгерн поставил комедию Аристофана «Женщины в народном собрании» (ноябрь), неоднократно повторявшуюся до конца сезона (играли любители, сценограф К. И. Евсеев, хореограф М. М. Фокин) [[9](#_47_09); [11](#_47_11)]; Евреинов — «Снег» Пшибышевского (декабрь) в исполнении великосветских любителей [[10](#_47_10)].

В осенне-зимний сезон 1911/12 г. в *Тенишевском театре* действовала антреприза актрисы О. Н. Вехтер, давшей ему имя *Комедия и драма*, державшееся и позже. Труппу составили более или менее видные актеры провинции под руководством актера и режиссера {330} С. И. Томского, затем она была пополнена (вступила В. Г. Иолшина), режиссером приглашен Б. С. Неволин [[12](#_47_12)]. В репертуаре — и новинки, и популярные старые пьесы: «Живой труп» (12 сентября) с участием цыганского хора Н. И. Шишкина, пьесы Немировича-Данченко, «Шакалы» Чирикова, «Трибун» П. Бурже, «Их четверо» Запольской и др. В критике театр неоднократно именовали «провинциальным уголком» столицы, однако некоторые постановки привлекали серьезное внимание публики и прессы, в частности «Красная нить» Н. Н. Ходотова, имевшая большой успех у молодежи, которая шумно вызывала автора [[13](#_47_13)], и «Мечта-победительница» Сологуба с участием О. А. Глебовой, в декорациях Н. К. Калмакова, собравшая многих «представителей модернизма».

7 – 11 апреля 1914 г. в верхнем зале ежевечерне и два раза утром шли спектакли *Студии Мейерхольда*, открывшейся осенью 1913 г. на Бородинской, 6 (зал Института инженеров путей сообщения) — «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока. Кроме студийцев играли три профессиональных актера, уже работавших раньше с Мейерхольдом: К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, А. А. Мгебров. Спектакли подробно описаны в известных мемуарах и исследованиях[[51]](#footnote-52). «По крайней мере две трети зрителей были глухи к поэзии Блока и враждебны по отношению к режиссеру (я имею в виду, главным образом, первое представление)», — вспоминала Веригина [[20](#_47_20)]. Мейерхольд, по ее словам, считал постановку провалившейся, но зал каждый раз наполнялся. Были издевательские рецензии, например, А. В. Бобрищева-Пушкина со словами: «Бедная публика <…> Как она жаждет чего-нибудь нового, как стремится к искусству. И куда ни придет — все ее поленом по голове» [[16](#_47_16)]. Но и отрицательные отзывы содержат признание несомненной новизны, а некоторые из них — и «особого шарма» зрелища [[14](#_47_14); [15](#_47_15)].

С 15 апреля 1914 г. на Моховой гастролировала Студия МХТ, привезшая три спектакля: «Праздник мира» Гауптмана, «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна, «Гибель “Надежды”» Гейерманса. {331} Печать отмечала «стремление и способность передавать чувства роли в правдивых, свежих, заново найденных образах, движениях, интонациях, вне каких-либо сценических образцов» [[17](#_47_17)], а также контакт со зрителем, обилие молодежи в зале, «свежие, радостные, совсем юные лица» [[18](#_47_18)]. В 1915 г. действовала недолгая антреприза драматурга и поэтессы И. А. Гриневской [[19](#_47_19)].

Помещение использовали и иноязычные гастролеры. Осенью 1905 г. здесь выступала финская актриса И. Аалберг с труппой из Вены (в репертуаре пьесы Ибсена, Зудермана), в 1911, 1912, 1914 гг. — польская труппа, в 1914 г. еще — актриса венского Бург-театра и Лессинг-театра И. Орлова со своей труппой. Играла еврейская труппа под управлением А. Кржевацкого.

## Театры на Троицкой улице

В 1885 г. дом по Троицкой, 13, где в 1870‑х гг. располагалось *Петербургское собрание художников*, перешел к домовладелице А. И. Павловой. Заново оборудованный [[1](#_48_01)], он получил ее имя — *Зал А. И. Павловой* (ныне — Малый драматический театр).

Зал занимали любительские организации — *Столичный артистический кружок* (до лета 1892 г.), *Петербургский драматический кружок*, а также разного рода группы любителей для спектаклей с благотворительной целью (в пользу неимущих студентов и курсисток, начальной школы, жертв землетрясений и др.). С коммерческими и благотворительными целями выступали сборные труппы профессионалов и любителей, в том числе с участием П. А. Стрепетовой, В. Н. Андреева-Бурлака, П. В. Самойлова, Н. Н. Ходотова, Л. Б. Яворской, К. Н. Яковлева и др. Б. С. Глаголин несколько лет ставил для детей инсценировку «Тома Сойера», при участии Комиссаржевской [[3](#_48_03); [8](#_48_08)]. Иногда шли оперы.

Осенью 1901 г. Н. А. Попов организовал кружок любителей и профессионалов *Ars*, ставя задачей обновление репертуара и режиссуры. В ноябре — декабре 1901 г. показаны в исполнении кружка «Втируша» («Там внутри») М. Метерлинка, «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Ростана и «Зеленый попугай» Шницлера, вызвавший овации публики за режиссуру [[2](#_48_02); [4](#_48_04)]. Спектакли несколько раз повторялись. В 1910 г. М. М. Фокин поставил здесь для благотворительного спектакля, организованного журналом «Сатирикон», балет {332} «Карнавал» на музыку Р. Шумана, где роль Пьеро исполнял В. Э. Мейерхольд (участвовали прославленные танцовщики В. Ф. Нижинский, Т. П. Карсавина).

Гастролировали здесь польские драматические труппы — в 1892 (И. Каминского), 1901/02, 1902/03, 1907 гг., польская оперетта — в 1899 г.

В сезон 1914/15 г. (с 3 декабря) работал театр миниатюр, созданный товариществом во главе с актрисой и танцовщицей А. А. Арабельской. Он получил название: *Театр Арабельской*. В труппе — С. А. Пальм (он же главный режиссер), Н. Ф. Улих, А. Ф. Ручьевская. В репертуаре — небольшие фарсы, оперетки, танцы. Сезон закончился в марте.

Сразу после Арабельской зал снял И. А. Смоляков для собственного театра *Фарс*, в котором он был и режиссером, и премьером. В составе труппы — Г. М. Ярон. Как и у Арабельской, ежедневно давались два двухчасовых представления. Сборы «чрезвычайные, как и в других веселых театрах». Увеселение зрителей достигалось главным образом актерской игрой. Рецензент сообщал о «Первой брачной ночи», шедшей без типичных фарсовых деталей (кровать, нижнее белье): «Пьеса идет под неумолкаемый хохот, а третий акт — сплошная и недурная сатира на полицейский участок, и г. Смоляков здесь неподражаем»; актер играет, «не щадя чужого живота, надрывающегося от смеха <…>, виртуозничает на струнах собственного дарования, без помощи рук… автора». В том же духе старались играть и другие актеры [[5](#_48_05)].

В осенне-зимний сезон 1916/17 г. и осенью 1917 г. зал занимала фарсовая труппа под управлением А. С. Полонского. За ним утвердилось имя *Троицкого фарса*. Директор — «заразительно веселый актер», известный публике своей «сочной игрой», был главной приманкой для зрителей [[6](#_48_06); [7](#_48_07)][[52]](#footnote-53). В сентябре — октябре 1917 г. ставились пьесы с некоторыми откликами на современность: «Царские грешки», «Наполеон наших дней», но не обошлось и без фарсов с раздеваниями до нижнего белья. Летом 1917 г. труппа под управлением {333} В. Ю. Вадимова десятки раз показывала фарсы «Царскосельская благодать», «Большевик и буржуй» и т. п. [[22](#_48_22)].

В 1911 г. неподалеку от *Зала А. И. Павловой*, на Троицкой, 18, закончена постройка нового театрального здания (ныне — Межсоюзный дом самодеятельного творчества). 17 ноября 1911 г. здесь открылся театр миниатюр, основанный А. М. Фокиным, братом балетмейстера. «Петербург обогатился новым, и притом очаровательным, стильным залом. Он не велик, всего 350 – 400 человек посетителей, но зато уютен, изящен, красив <…> светлые радостные тона фресок и живописи, мягкий свет электричества, скрытого в углублениях потолка, удобные кресла одинакового устройства для посетителей всех родов» [[10](#_48_10)]. Сначала новое предприятие называлось театр «*Миниатюр*» и *Троицкий театр «Миниатюр»*, вскоре — просто *Троицкий театр*.

А. М. Фокин, по воспоминаниям брата, хотел создать театр «невиданного еще в России типа» [[23](#_48_23)]. Художественный руководитель говорил в интервью: «Театр представляет собой, безусловно, новое явление в жизни нашей столицы. На общем фоне сатиры мы намерены дать зрителю все существующие виды искусства». Однако при этом имелось в виду (если мысль не исказил интервьюер), что театр будет «служить приятным местом для отдыха, легкого смеха — словом, веселым уголком» [[9](#_48_09)]. Первый художественный руководитель предприятия — актер и режиссер Александринского театра А. И. Долинов (в 1911 – 1912 и после перерыва — в 1913), его сменял Б. С. Неволин (1912/13), затем руководили В. Р. Раппопорт, П. П. Ивановский. Как режиссеры-постановщики работали С. М. Надеждин, Ю. Д. Беляев и др. Сценографами были М. П. Бобышев, В. А. Быстренин, Я. В. Гурецкий, И. С. Школьник. В составе труппы: П. И. Андреев-Трельский, К. А. Гарин, К. Э. Гибшман, Ф. Н. Курихин, Е. А. Мирович, А. Ф. Перегонец, В. Ф. Рудин, В. О. Топорков и др. При повторении спектаклей, в один вечер дважды и трижды, даже у способных актеров вырабатывались штампы. И все-таки рецензенты часто хвалили игру Гибшмана и Курихина, Андреева-Трельского — «актера разнообразнейших способностей» [[15](#_48_15)], Перегонец — в «Ваньке» по Чехову [[28](#_48_28)] и в других ролях.

Афиши объявляли: «Театр нового жанра. Юмор. Сатира. Мелодии. Краски». Исполнялись небольшие пьески, в том числе пародии, оперетты, балеты, отдельные вокальные, танцевальные, музыкальные {334} номера. Много было изящных шуток, красивых стилизаций, сатир на хорошем литературном уровне, хотя и не весь репертуар оказался таковым. Недостатки пьес искупала постановка. «А поставлена пьеса не по заслугам хорошо», — писал, например, рецензент [[11](#_48_11)]. Вызывало большой интерес творчество Школьника, «художника на редкость театрального» [[17](#_48_17)], его яркие декорации «в стиле модерн», «нежные и радостные весенние краски» [[15](#_48_15)].

В репертуаре: «Старый Петергоф» Беляева, «Дурак» Андреева, сцены и инсценировки рассказов Чехова, старые водевили Н. И. Хмельницкого («Воздушные замки», «Говорун» и др.) и П. А. Каратыгина, «Смешные жеманницы» Мольера, опера Моцарта «Бастьен и Бастьенна» (впервые в Петербурге), стилизации под лубок, под театр марионеток, «музыкальная шкатулка» с балеринами, имитировавшими автоматических кукол, и т. д. В большом количестве — юморески, сатиры, буффонады, политические шаржи Б. Ф. Гейера, О. Дымова, Духа Банко (Д. И. Гликмана), Е. А. Мировича, Чуж-Чуженина (Н. И. Фалеева). Инсценировка рассказа Аверченко «Гололедица» «наводила на размышления даже не веселого характера» [[12](#_48_12)], как и пьеска Н. А. Григорьева-Истомина «Семья Пучковых и собака» [[18](#_48_18)].

В 1914 г., в связи с войной, разыгрывались «Мальчик в штанах и мальчик без штанов» Салтыкова-Щедрина и «Лейтенант фон Пляшке» Куприна, буффонады, высмеивавшие немцев и австрийцев, с карикатурами Школьника [[13](#_48_13); [14](#_48_14)]. Откликался театр и на актуальные бытовые темы (недостаток продовольствия, дров и т. д.). Весной 1915 г. поставлена «весенняя фантастическая опера с превращениями, провалами и экзаменами» С. М. Надеждина и В. Р. Раппопорта «Иванов Павел» [[24](#_48_24)][[53]](#footnote-54), ставшая гвоздем репертуара на весь последующий период. Это сатирико-гротескное представление на тему о гимназическом образовании и «на всем близкую тему об экзаменационных провалах» [[15](#_48_15)]: гимназисту 3‑го класса, остающемуся в нем на третий год, во сне являются Математика, История, Шпаргалка и проч., поющие пародийные тексты на популярные плясовые {335} и шансонетные мотивы. Эти куплеты стал распевать весь город. 500‑е представление «Иванова Павла» отмечалось пародийным чествованием [[16](#_48_16)].

С сентября 1917 г. антрепренером и режиссером Троицкого театра стал К. А. Марджанов. В спектаклях участвовали известные артисты оперетты Н. И. Тамара и Г. М. Ярон, режиссером оставался Раппопорт. Сохранялся обычный для театров миниатюр показ двух серий в вечер, но теперь эти серии различались по своей программе. Поставлены «Шлюк и Яу» Гауптмана (реж. Марджанов, декорации Школьника, Шлюк — Ярон), «Лекарь поневоле» Мольера, «Кающийся» Андреева, без цензурных исключений [[21](#_48_21)], сатира Мировича «Революция в г. Головотяпове», в которой группа обывателей захолустья устраивает свою, уездную революцию. Эта вещица Мировича вызвала в печати укор за ее буффонность, «когда душа скорбит от извращения революции не идиотами, а ослепленными фанатиками, подрывающими устои свободы» [[20](#_48_20)].

## Екатерининский театр, театры на Галерной улице и Крюковом канале

*Екатерининский театр* открылся в сентябре 1906 г. в клубном помещении *Екатерининского собрания* (прежде — *Немецкий клуб*). Его создатель — популярный актер оперетты Н. Г. Северский, антреприза предлагала «веселый жанр», режиссеры — Северский и Ал. О. Улих. Преобладала оперетта. В 1907/08 г. гвоздем сезона стала пародийная «Жизнь человека» Л. Полтавского (Л. И. Гебена). Осовременивались классические произведения — так, «Бандиты» («Разбойники») Ж. Оффенбаха шли с «новым злободневным текстом» М. Г. Ярона, делая большие сборы. В сезон 1908/09 г. в театре гастролировали немецкая труппа, украинские труппы О. З. Суслова, М. Л. Кропивницкого.

В феврале 1909 г. здесь действовал театр *Стиль* певицы и актрисы Д. М. Мусиной-Пушкиной под режиссерством ее мужа Ю. Э. Озаровского. Задачей объявлялись «сценические интерпретации стилей былых эпох». В труппе: А. Л. Желябужский, П. А. Лебединский, А. П. Лось, Р. А. Унгерн и др. Художник — К. И. Евсеев. В репертуаре: «Герцогиня Падуанская» Уайльда, драматические этюды Гофмансталя «Вчера» и «Женщина в окне», пушкинский «Пир во время чумы». {336} Публика «оставалась холодна как лед» [[1](#_49_01)]. В марте — апреле того же года на этой сцене прошли драматические *Камерные спектакли* под дирекцией М. А. Сукенникова. Часть труппы — из театра *Стиль*; в ее составе: А. И. Аркадьев, Б. С. Неволин, А. А. Ставрогин, С. П. Волгина и др. Режиссеры — Сукенников и Зонов. Основное внимание обращалось на «технически-режиссерскую сторону», использовались приемы М. Рейнгардта и Г. Крэга. Ставились «Ирод» К. Р. (К. К. Романова), «Гости» Пшибышевского, «Безумец и смерть» Гофмансталя, «Графиня Д’Арманьяк» Ю. Фольмеллера, «В еврейском квартале» Гейерманса и др. Успех имел только «Ирод» [[2](#_49_02); [3](#_49_03)].

На весь сезон 1909/10 г. утвердилась антреприза С. В. Брагина с И. К. Самариным-Эльским в ранге главного режиссера. В репертуаре: драмы, мелодрамы, веселые комедии. Театр нашел свою публику: купцы, чиновники с Мещанской и Подьяческой улиц, «сердцееды из Никольского сквера» [[4](#_49_04)]. Гвоздь сезона — «Дети XX века» («Огарочники») Н. А. Смурского (более 50 раз) — о «лигах любви», уголовщине и других явлениях в среде современной молодежи. Шли «Сатана» и «Любовь и смерть» Я. Гордина, «Катюша Маслова» — переделка Н. Ф. Арбенина толстовского «Воскресения», «Гладиаторы наших дней» Н. Н. Брешко-Брешковского, из быта борцов-профессионалов, «Власть плоти» Протопопова, старые мелодрамы. С осени 1910 г. *Екатерининский театр* заняло *Кривое зеркало*, дав ему свое название. В великопостные сезоны гастролировали польская труппа из Вильны (1911, 1914), московский *Театр К. Н. Незлобина* (1916).

В 1908 г. начал функционировать театрально-концертный зал в доме на Галерной, принадлежавшем камергеру С. П. фон Дервизу, затем — Н. Н. Шебеко.

В декабре 1909 г. здесь родился театр *Сказка*. Антрепренер — З. В. Холмская, режиссер — Р. А. Унгерн, художник — Б. Бухаров. В репертуаре: «Ванделин» М. А. Лохвицкой (о любви принцессы к явившемуся видению, далекому Ванделину), «Принцесса и свинопас» Г. Х. Андерсена, «Царевна Несмеяна» Н. Н. Вентцеля (по русским народным сказкам), «Счастье» («Рыцарь счастья») А. Немоевского, «Ганнеле». Спектакли привлекали многочисленную публику. Критики признавали закономерность появления «сказочного» театра: «Освежающая струя непосредственной сказки, долженствующая явиться как бы реакцией против крайностей натурализма и взвинченной символики на сцене, появляется как нельзя более кстати» [[5](#_49_05); [6](#_49_06)].

{337} 9 октября 1910 г. в этом зале открылся *Дом интермедий*. Художественные руководители — В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Сапунов и М. А. Кузмин. Сначала он действовал под дирекцией М. М. Бонч-Томашевского, затем, к началу декабря, предприятие преобразовалось в Товарищество актеров, музыкантов и художников, а в члены художественного совета вошел еще Е. А. Зноско-Боровский. В составе труппы: В. О. Вреден-Полевой, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, Б. Г. Казароза, Е. И. Тиме, Е. А. Хованская и др. Зал был перестроен — уничтожена рампа, у сцены установлена лестница, ряды стульев заменены столиками, публика могла требовать себе напитки и еду. Актеры входили и выходили через зал, усаживались на лестнице. Желаемая активность зала иногда заранее инсценировалась, в нем помещались актеры [[14](#_49_14)]. Рассчитан театр был на состоятельных посетителей (плата за вход 1 р., дополнительно за кресло — 5 р., стул — от 1 р. 50 к. до 3 р., место у нумерованных столиков — от 2 р. до 4 р.).

*Дом интермедий* стал очередной площадкой для режиссерских опытов Мейерхольда, который выступал здесь под псевдонимом Доктора Дапертутто. Режиссерская работа Мейерхольда рассмотрена в исследованиях о нем. Но ему принадлежат не все здешние постановки. Было показано два «цикла» (две программы). Первый включал: пантомиму «Шарф Коломбины» — либретто А. Шницлера, музыка Э. Донаньи, постановка Мейерхольда, декорации Сапунова; пролог «Исправленный чудак» — слова и музыка Кузмина, режиссер Томашевский; пастораль Кузмина «Голландка Лиза» — авторская постановка, декорации Сапунова; «негритянскую трагедию» «Блэк энд уайт» Гибшмана и Потемкина, поставленную авторами. Цикл повторялся 25 раз. В составе второго (премьера 3 декабря): комедия Зноско-Боровского «Обращенный принц» — стихи и музыка Кузмина, постановка Мейерхольда, декорации Судейкина; комическая опера И. А. Крылова 1793 г. «Бешеная семья» — музыка Кузмина, декорации по эскизам А. А. Арапова и Н. П. Крымова.

Часть публики восприняла *Дом интермедий* как «невинное явление», нечто среднее между «кафешантаном и настоящим театром», «обычный теперь тип кабаре, с маленькими видоизменениями» [[9](#_49_09)]. Позже Мейерхольд сетовал на недостаточное признание, малочисленность публики. Но в печати сообщается об успехе, и творчество режиссера оценено высоко. «Публики было очень много», — сообщал петербургский корреспондент московского журнала, а потом подытожил: {338} «В общем молодое предприятие заинтересовало публику, даже такую чопорную и холодную, как петербуржцы» [[11](#_49_11)]. «Удовольствие, вызываемое спектаклем, значительно усугубляется очень интересной инсценировкой по рецепту доктора Дапертутто, — говорил Старк. — Занятный колдун этот доктор, и его театральная алхимия невольно возбуждает внимание <…> Не будь его, плохо пришлось бы “Дому интермедий”» [[8](#_49_08)]. Критик «Русской мысли» писал: «Все здесь было мило, изящно… и незначительно». Но и он считал, что в «Шарфе Коломбины» «намечены новые перспективы сценического искусства», и высоко оценил сценографию: декорации «не оставляют желать лучшего» [[12](#_49_12)].

«Шарф Коломбины» получил наибольшее признание. «Двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя, силой» [[14](#_49_14)]. «Зрелище очень интересное», — писал другой критик, основание чему — режиссерское решение, а также игра Гибшмана и Хованской [[7](#_49_07)]. Потемкин и через 6 лет вспоминал эту постановку как крупное событие. Либретто Мейерхольдом было несколько изменено, музыка давалась с купюрами, устранение растянутости (шла 45 минут) способствовало успеху. Пантомима производила «впечатление незабываемое, благодаря сгущенности трагических моментов, превосходно выявленных с внешней стороны гримами, костюмами и декорациями мага Н. Н. Сапунова» [[13](#_49_13)]. Уже круг зрителей, принявших комедию Зноско-Боровского, где принц то романтический герой, то пародия [[10](#_49_10)]. И здесь увлекала режиссура: «… столько остроумия и художественного такта, что смотрится она с неослабевающим интересом, и зритель все время ждет: ну какая еще будет неожиданность?» [[8](#_49_08)]. На менее рафинированную публику рассчитывалось представление «Блэк энд уайт», шедшее при общем «гомерическом» хохоте [[11](#_49_11)]. Актеры играли, судя по всему, мелодраму, на якобы английском языке, который «переводил» импресарио-переводчик в исполнении самого Гибшмана.

*Дом интермедий* прекратил существование 30 января 1911 г.[[54]](#footnote-55) Позже здесь давались концерты, разные музыкальные и драматические {339} спектакли, а затем помещение заняли театральные курсы Поллак.

В 1910 г. появился новый небольшой театр возле Театральной пл. на Крюковом канале — *Казино*, или *Уголок Парижа*, под дирекцией актера и режиссера оперетты А. А. Брянского. Ставились оперетты, пародии, шаржи, злободневные обозрения. Девиз спектаклей, как сообщали афиши: «Смех до слез и только смех». В первый сезон премьер труппы и постановщик — И. А. Смоляков. Во второй шли оперетты с участием таких мастеров, как Н. Ф. Монахов (он же постановщик), М. А. Ростовцев, Н. И. Тамара, А. Н. Феона, Ал. О. Улих и др.

С 1912 г. два сезона это помещение занимал *Веселый театр* Л. Л. Пальмского; фарс, оперетта, пародии, обозрения и т. п. В труппе: С. А. Пальм (он же главный режиссер), А. С. Полонский, Н. Ф. Улих, А. А. Арабельская и др. В сентябре 1913 г. скандальный успех имела «Леда» А. П. Каменского, показывавшаяся в течение двух месяцев почти ежедневно [[15](#_49_15); [16](#_49_16)]. Ставились «Рабыни веселья» Протопопова, миниатюры Бентовина и др. Антрепренер понес убытки; как он признался, газеты ложно сообщали о полных сборах — в поддержку его, для привлечения публики [[17](#_49_17)]. На сезон 1914/15 г. в *Веселом театре* обосновалась оперетта под руководством А. Б. Вилинского.

С 30 сентября 1915 г. по февраль 1917 г. здесь действовал *Интимный театр* под дирекцией и художественным руководством Б. С. Неволина [[18](#_49_18)]. Режиссеры — Неволин и П. А. Рудин, художники — М. А. Гранди и Н. С. Шмаков, в труппе — Е. А. Мирович, И. К. Самарин-Эльский, О. М. Антонова, Е. М. Вольф-Израэль (1916/17) и др. В репертуаре: «Чудо странника Антония», «Семейство Пятачковых» Беляева, им самим поставленное [[21](#_49_21)], миниатюры Тэффи, Урванцева, Духа Банко (Гликмана), трагический фарс С. Долинина «Человек», «Русский язык» Я. Г. Соскина, где высмеивался известный погромно-шовинистическими речами депутат Государственной думы Н. Е. Марков [[20](#_49_20)]. Самый большой успех достался фарсу Мировича {340} «Вова приспособился» (ноябрь 1915) — о студенте-белоподкладочнике, который призван в армию и «приспосабливается» к жизни с солдатами (мамаша-баронесса устраивает ему в казарме будуарчик). «Глупо, а смешно», — писал Потемкин [[19](#_49_19)].

Весной 1916 г. на Крюковом канале гастролировала американская труппа еврейской оперетты с Кларой Юнг в ее составе, в феврале — апреле 1916 г. играли труппы под управлением С. Н. Надеждина и И. А. Смолякова.

## Театры в Лесном

Лесной — самый «театральный» пригород Петербурга, непосредственно примыкавший к его северо-восточным границам. Название появилось после того, как здесь с 1830 г. обосновался Лесной институт (Лесотехническая академия). Сначала оно означало северную часть владений института, но скоро распространилось и на довольно обширную территорию, прилегающую с востока и с севера. Часто регион назывался даже не просто Лесной, а Лесной институт, а также Лесной корпус — по тому имени, которое носило заведение, когда было устроено по образцу военно-учебных. Это наименование (Лесной институт, Лесной корпус) обнимало и Спасскую мызу, центр владений Кушелевых, перешедшую затем к их родственникам Беклешовым (включая деревни Большую и Малую Кушелевки). Здесь был устроен большой парк с дачами. Примерно с конца 1840‑х гг. парк стал называться *Беклешовским садом*, название удержалось и после перемены владельца — около 1860 г. эту часть имения Беклешовых приобрел доктор Реймерс. Здесь и возник первый *Театр в Лесном*.

Еще в 1840‑х гг. в Беклешовском саду появилась открытая сцена для куплетистов, фокусников, жонглеров. В 1848 г. «Северная пчела» сообщала, что Спасская мыза «теперь чуть ли не целый город, даже с трактирными заведениями и извозчичьими биржами, имеет постоянное дилижансовое сообщение со столицей» [[24](#_50_24)]. При Реймерсе построен летний театр.

Есть сведения о деятельности *Театра в парке Лесного института* в 1866 и 1867 гг., упоминаются спектакли в пользу Общества доставления дешевых квартир [[1](#_50_01)]. В 1868 г. *Театр в Лесном* арендовали два театральных критика — М. Я. Раппапорт и Н. Г. Вильде [[21](#_50_21)]. {341} Глама-Мещерская вспоминала, что *Театр в Лесном* «зарекомендовал себя превосходно спаянным и богатым талантами полупрофессиональным кружком артистов»; из него вышли Ф. Ф. Козловская, Н. П. Киреев, участвовали писатель Н. А. Лейкин, журналист и драматург А. А. Плещеев [[25](#_50_25)]. В 1874 г. антрепренером и режиссером был Лейкин, играли А. З. Бураковский, К. А. Варламов, О. А. Правдин [[22](#_50_22)]. В 1875 г. обратила на себя внимание постановка здесь «Леса», где главные роли исполняли И. П. Киселевский и Правдин [[2](#_50_02)]. Театр всегда наполнялся зрителями, по данным афиш 1870‑х гг., были даже абонементы; он приносил, как отмечалось в печати, хороший доход арендаторам. Все эти сведения относятся к театру, находившемуся не в нынешнем парке Лесотехнической академии, а в *Беклешовском саду*. Автор описания Петербурга 1874 г. В. О. Михневич упоминает *Театр в Лесном корпусе, в Беклешовке на даче Реймерса*, говорит о парке для гулянья при институте и увеселительном саде с рестораном и летним театром в *Беклешовке (даче Реймерса)* [[20](#_50_20)]; Реймерс был связан с упомянутым Обществом доставления дешевых квартир. Этот театр исчезает в 1880‑х гг.

В 1892 – 1903 гг. в Беклешовке вновь каждое лето давались спектакли — на открытой сцене и в закрытом театре [[5](#_50_05); [6](#_50_06)]. Репертуар неровный, поскольку работали разные труппы, одни из них предпочитали драму, другие — фарсы и оперетту. И в эти годы выступали известные актеры: Б. Н. Горева А. В. Дарьял, М. В. Мазуровская, П. Л. Скуратов и др. В 1898 г. рецензент писал, что декорации и костюмы «бывают даже роскошны для местного театра, антрепренер не преследует цели наживы и не стесняется в расходах» [[7](#_50_07)]. В некоторые сезоны ставились и оперы, привлекавшие не только дачников, но и приезжих из города [[6](#_50_06)]. В 1903 г. театр был заново отремонтирован. Новая антрепренерша три раза в неделю устраивала драматические спектакли, четыре раза — водевили и дивертисменты. Однако изменился состав зрителей, по воскресеньям публика «ниже среднего уровня», — отмечал рецензент [[10](#_50_10)]. «Чистая публика» в это время предпочитала *Театр у Серебряного пруда*. Театр в Беклешовке заглох, сад стал местом развлечения «простого народа», по воскресным и праздничным дням здесь устраивались карусели и балаганы[[55]](#footnote-56).

{342} С 1881 г. стал действовать *Театр при Лесном общественном собрании* (Лесном клубе) на Муринском пр., 41[[56]](#footnote-57).

К этому времени уже сложились особенности региона, отличавшие его от других окраин, обычно заселявшихся рабочим людом. Здесь снимали комнаты студенты Лесного, а с 1902 г. — и Политехнического институтов, образуя как бы студенческий городок, жили служащие этих институтов. Летом съезжались на дачи средние слои столичного населения, включая художественную интеллигенцию. С 1874 г. сюда доставляла конка, затем была устроена конно-железная дорога, к началу 1900‑х гг. ходил постоянно паровик с тремя вагонами, к которым летом прицеплялся еще открытый вагон с империалом (верхними местами), с 1914 г. — трамвай. Улучшение сообщения с центральными районами увеличивало число постоянных жителей: благодаря сравнительной дешевизне квартир здесь селились небогатые служащие столичных государственных и частных учреждений и предприятий. К 1910‑м гг. количество населения доходило до 50 – 60‑ти тыс. (на уровне губернского города), причем в большей части это — «образованное общество».

О спектаклях в Лесном клубе первых лет есть неодобрительные отзывы [[3](#_50_03)]. В последующие годы это был театр с хорошо сплоченной труппой и знаменитыми гастролерами, в числе которых Андреев-Бурлак, Иванов-Козельский, И. П. Киселевский, Рощин-Инсаров, Н. Д. Рыбчинская, Г. Н. Федотова [[23](#_50_23)]. Летом 1890 г. здесь служили Глама-Мещерская, Н. А. Кузьмина, К. В. Бравич, А. З. Бураковский [[4](#_50_04)], в 1892 г. — Д. М. Карамазов [[5](#_50_05)]. Театр работал в мае — августе, а во второй половине 1900 – начале 1910‑х гг. нередко и зимой. В репертуар входили преимущественно уже хорошо знакомые актерам пьесы, не раз игранные ими на зимних сценах. Преобладали отечественные драмы (Островский, Немирович-Данченко, Сумбатов-Южин, Антропов, Н. А. Потехин), шли также старые французские мелодрамы, комедии, фарсы, оперетты.

В конце XIX в. устроен небольшой дощатый летний *Театр у Серебряного пруда* (Институтский, 20). В 1902 г. он перестроен: зрительный {343} зал расширен, стал вмещать 400 человек, и обнесен крытой стеклянной галереей; сцена тоже увеличена и усовершенствована в техническом отношении [[8](#_50_08)]. Принадлежал театр Обществу содействия благоустройству местности Лесного института. После переделки он вошел в разряд популярных летних театров, в нем стали работать видные театральные деятели. В 1903 г. это В. Н. Давыдов, П. М. Медведев, В. В. Стрельская, А. И. Давыдов, режиссер Н. А. Корнев [[9](#_50_09)]. В 1904 г. выступала труппа *Драматического и музыкального общества в Лесном* под режиссурой А. А. Бренко [[11](#_50_11)]. Несколько сезонов 1900‑х гг. игравшее здесь товарищество возглавлял актер и режиссер С. М. Ратов (в труппе — К. В. Истомина, Л. А. Чарская, актриса Александринского театра и писательница, и др.). Гастролировали П. Н. Орленев, П. В. Самойлов, братья Адельгеймы [[26](#_50_26)]. В репертуаре: современные пьесы, ставшие модными, — «Мещане» и «На дне», «Необыкновенный человек» Г. Бара, «Иван Мироныч», «Красный цветок», «Мораль пани Дульской», «Осенние скрипки» Сургучева и т. д., русская классика — Островский, Чехов, инсценировка «Идиота» (1905; Настасья Филипповна — Истомина) и др., а также мелодрамы, фарсы, водевили.

12 ноября 1914 г. открылся театр Лесного в новом каменном здании на 2‑м Муринском пр. (д. 47, на месте нынешнего строения под № 43), у пересечения с Болотной ул. (арх. Н. И. Товстолес)[[57]](#footnote-58), двухъярусный зрительный зал имел 700 мест, довольно обширной была сцена [[12](#_50_12)]. Называли его разно: *Петроградский молодой театр, Лесной зимний* и просто *Молодой* и *Лесной*.

Главный режиссер первого сезона — актер Б. А. Бертельс [[13](#_50_13)]. Раз в неделю ставились большие пьесы, в том числе с участием Корчагиной-Александровской, в другие дни — оперетты, с Г. М. Яроном, и миниатюры, которые в 1914 – 1915 гг. объявлялись от имени *Нового театра миниатюр*. «Все, что касается художественной стороны дела, заслуживало похвалы», — подводил итоги критик. Говорилось о тщательности постановок, шумном успехе у зрителей [[14](#_50_14); [15](#_50_15)]. В 1916 – 1917 гг. директрисой театра стала премьерша сложившейся {344} труппы К. В. Истомина. Премьер и содиректор — П. И. Андриевский, в спектаклях участвовал Ратов. Антреприза сразу завоевала расположение публики и критики. О ней говорилось как о театре, далеком от коммерческих соображений, с серьезным репертуаром, художественностью исполнения.

Истомина, занимавшая роли драматических героинь, аттестовалась в рецензиях как актриса интеллигентная и работающая над отделкой ролей. «Хорошо, искренне и с чувством меры» играла она Анну Демурину в «Цене жизни», героиню «Души мятежной» П. П. Немвродова, Василису Мелентьеву и другие роли [[16](#_50_16) – [19](#_50_19)]. Ее партнера Андриевского, игравшего Данилу Демурина, Ивана Грозного и иные роли сходного плана, рецензенты называли «очень разнообразным и вдумчивым» актером. Ставились инсценировки «Преступления и наказания», «Обрыва», «Господ Головлевых», конечно, Островский — «Доходное место», «Горячее сердце», «Шутники» (с участием В. Н. Давыдова), «Не в свои сани не садись», еще — «Авдотьина жизнь», «Иван Мироныч», «Лесные тайны», «Мещане», «Отец» и др. Театр работал и летом, параллельно с *Театром у Серебряного пруда*, директрисой которого стала тоже Истомина [[17](#_50_17)].

В основном оперетки давались в театре *Шато де Флер* на Выборгском шоссе в районе Лесного (у ст. Ланской).

## Разные сцены центра и окраин

Не прекращалась в этот период деятельность клубных сцен, хотя их значение в театральной жизни все более уменьшалось [[1](#_51_01)]. Играли в разных клубах в основном одни и те же актеры (даже в один и тот же сезон). Среди них Б. А. Горин-Горяинов, П. П. Гайдебуров, Н. М. Радин, В. В. Самойлов (1880‑е гг.), Н. Н. Ходотов, А. Я. Азагарова, М. И. Велизарий, А. А. Пасхалова, гастролировавшие московские знаменитости. Репертуар самый разнообразный. С 1900‑х гг. довольно часто разыгрывались пьесы, ставившиеся в МХТ, с воспроизведением, по мере сил, мхатовских постановок.

В *Русском купеческом обществе* взаимного вспомоществования, или *Приказчичьем клубе*, как его чаще называли (Владимирский, 12), в 1880‑е гг. ряд сезонов вел В. А. Базаров, печать отмечала процветание его антрепризы [[2](#_51_02)]. Клуб был популярен и в дальнейшие годы. «Местная публика одинаково охотно смотрит как веселые {345} фарсы, в которых “животики надрывает” от хохота, так и слезоточивые драмы», — отмечал рецензент [[16](#_51_16)]. Шли и классические трагедии, и современные отечественные и переводные пьесы. В сезон 1896/97 г. здесь играла труппа под дирекцией П. А. Стрепетовой [[11](#_51_11); [13](#_51_13)]. В конце 1898 г. на этой и других клубных сценах гастролировала Е. Н. Горева. Иногда выступали здесь и оперные труппы. В *Русском купеческом собрании* (Фонтанка, 48) сцена в 1892 г. была увеличена, заново оборудована [[9](#_51_09)]. Антрепренерами были тот же Базаров, М. Е. Дарский и др. Первый успешно ставил лучшие произведения современной и отечественной драматургии: «Пьесы Островского, Писемского, Чехова, Южина и др. привлекают публику, тем более что постановка почти всегда прилична» [[8](#_51_08)]. Второй с неменьшим успехом — классические произведения со своими коронными ролями («Коварство и любовь», «Разбойники», «Отелло», «Гамлет», «Шейлок» и др.); шли также оперетты и мелодрамы [[9](#_51_09); [10](#_51_10)].

Функционировала сцена *Благородного собрания* (угол Невского и Мойки, 15/59). В сезон 1891/92 г. на ней выступали оперная и драматическая труппа И. П. Зазулина. Там особенно часто устраивались благотворительные спектакли (например, в декабре 1895 г. в пользу нуждающихся студентов университета, под режиссурой В. Н. Давыдова с участием студента В. И. Шверубовича, будущего Качалова). В *Первом общественном собрании* или, как его еще называли, *Немецком клубе* (у Синего моста) разные труппы разыгрывали драмы (включая такие, как «Цена жизни», «Идиот» и «Иудушка»), оперетты, водевили. Когда эта сцена была связана с частной драматической школой, шли преимущественно классические пьесы [[8](#_51_08)]. В 1880‑х гг. еще давались публичные спектакли в доме *Общества доставления дешевых квартир* (угол 2‑й Роты и Тарасова пер., позже — 2‑й Красноармейской и ул. Егорова). Разные сборные труппы играли в зале общества *Пальма* (Максимилиановский пер., 18). В 1890 г. там начал свою деятельность частный немецкий театр, в 1902 г. гастролировал берлинский *Ибсен-театр*. Использовался ряд новых клубных сцен — в центре, на Петербургской стороне *(Второе общественное собрание)* и др. (чаще всего ставились любительские и смешанные благотворительные спектакли).

В 1890 г. начал работать театр на Большой Охте, сначала летом, потом почти круглый год. Через Неву к театру были организованы перевозы на яликах от Калашниковской пристани (Синопская наб.) {346} и Смольного [[3](#_51_03)]. В 1904 г. (22 февраля) открыт новый каменный театр (Большеохтинский пр., 81), называвшийся затем в рецензиях *Новоохтинский, Большеохтинский, Охтинский*. «Колоссальное здание, электрическое освещение, прекрасно оборудованная сцена», — сообщали обозреватели [[29](#_51_29) – [31](#_51_31)]. Снимали его разные антрепренеры, специализировавшиеся на окраинных и дачных театрах. Репертуар — от старых мелодрам и Островского до Пшибышевского, в октябре 1909 г. с разрешения автора представлена «Анфиса» Андреева в пользу театральной секции Общества народных университетов. Приезжал сюда *Передвижной театр*. В некоторые сезоны ставились оперы. Весной 1914 г. играла труппа из местных рабочих.

С 1893 г. устраивало спектакли для рабочих *Путиловское отделение Общества трезвости* (Петергофское шоссе, 42). А в декабре 1898 г. актер О. Ф. Дмитриев организовал при *Путиловском заводе* еженедельные спектакли в помещении для ремонта вагонов — каждую субботу за несколько часов создавались сцена и более 600 зрительских мест, с платой от 10 к. до 1 р. [[19](#_51_19)]. Позже при заводе создан постоянный театр (Петергофское шоссе, 67, угол Шелкова пер.). Посещали его не одни рабочие, а вообще жители этой части города. Ставились не только драматические спектакли, но и оперы, в том числе бесплатно с просветительской целью, например, в 1913 г. — глинкинская «Жизнь за царя» для детей [[35](#_51_35)].

С начала 1890‑х гг. действовал театр на казенном Охтинском пороховом заводе — *Пороховской театр*, который снимали разные труппы, под управлением И. В. Лерского, А. А. Наровского и др. [[34](#_51_34); [43](#_51_43)]. В июле 1916 г. собрание Пороховского литературно-драматического кружка, в который входило много рабочей молодежи, приняло постановление о реорганизации его театральной секции и создании народного театра по типу театра при *Лиговском народном доме* С. В. Паниной, откуда был приглашен в качестве режиссера актер М. И. Бессонов; задачей признано «всемерное интеллектуальное развитие членов секции», повышение интереса к театру в рабочих массах. Спектакли решено было ставить в новом летнем *Театре Общества благоустройства селения Пороховые* и в зимнем заводском [[43](#_51_43); [44](#_51_44)]. Афиши 1916 – 1917 гг. именовали его *Наш театр*.

В 1897 г. создан общедоступный *Новоадмиралтейский театр* в столовой морского порта на Мойке, 124, напротив зданий Нового адмиралтейства. Спектакли показывались в воскресные и другие {347} праздничные дни — столы убирались, скамьи ставились в ряд. В 1901 г. сцена и зал расширены. Организован театр Комиссией о народных театрах и развлечениях петербургского градоначальства при участии деятеля народного театра А. Н. Кремлева. Доходы шли в пользу Общества попечительства о больных детях. Цены от 7 – 15 к. до 1 р. 10 к., собиралось до 600 зрителей, значительная часть которых — рабочие [[12](#_51_12); [14](#_51_14)]. В первый сезон в отдельных спектаклях участвовал Гайдебуров. В 1898 – 1905 гг. труппой руководил актер, режиссер, антрепренер Н. С. Вехтер. Еще в 1886 г. в связи с 25‑летием его деятельности театральная газета «Суфлер» писала, что он известен «святой любовью к искусству», «добротой и гуманностью, а честностью его как антрепренера можно поставить за образец, пожалуй». Чтобы почтить его 40‑летний юбилей, в 1901 г. в театр собралась интеллигенция «с разных концов столицы» [[21](#_51_21)]. «Любовное отношение к делу антрепризы и артистов, а также благотворительная цель спектаклей делают этот театр одним из наиболее симпатичных в Петербурге», — писал рецензент [[17](#_51_17)]. Центральные роли в театральной классике играл сам Вехтер (лучшими признавались Ришелье, Кин, Торцов, Несчастливцев), женские — его дочь О. Н. Вехтер. В труппу входили Н. И. Мерянский, Е. А. Мирович, в 1900 г. начавший здесь работать как профессионал, и др., участвовали любители.

В журнале ТиИ иногда говорилось о слабой труппе, «коломенском» стиле исполнения. Но чаще и там, и в других изданиях отмечались старательность, оживленная игра, ансамбль [[15](#_51_15); [20](#_51_20); [26](#_51_26); [28](#_51_28)]. В репертуаре: «Ревизор», «Горе от ума», пьесы Островского, Карпова, Сумбатова-Южина, Шпажинского, Зудермана, исторические драмы, ряд излюбленных публикой, как охарактеризовал рецензент, «французских мелодрам с маркизами, олицетворяющими все злое и негодное, и бедными Рафаэлями, идеалами добродетели» [[17](#_51_17)], инсценировка рассказа Л. Н. Толстого «Бог правду видит…» (октябрь 1899) и много других пьес.

Некоторое время существовал *Театр в Главных вагонных мастерских* Николаевской железной дороги (в конце Муравьевского пер., позже — ул. Цимбалина), действовавший по воскресеньям. По сообщению корреспондента ТиИ в 1898 г., он вмещал до 2000 зрителей, руководители — служащий мастерских Р. М. Раппапорт и актер И. О. Аржанников, в репертуаре — «Власть тьмы», «Гроза», «Горе {348} от ума», «За монастырской стеной» и т. п. [[18](#_51_18)]. В 1902 – 1903 гг. сооружен клуб *Экспедиции заготовления государственных бумаг* (наб. Фонтанки, 144), где тоже стал действовать театр. Осенью 1910 г. журнал ТиИ отмечал, что он «имеет свою аудиторию и с каждым спектаклем приобретает все большую симпатию публики».

В феврале 1913 г. открыт *Дом просветительных учреждений* в память 19 февраля 1861 г. на наб. Обводного канала, 147, против Балтийского вокзала (теперь д. 181, Дом культуры им. А. Д. Цюрупы). Построен он был на паях несколькими организациями, главный пайщик — Общество народных университетов. В Доме были устроены большая общедоступная библиотека, кинозал и театр с партером на 420 мест и балконом.

Здесь обосновался передвижной *Наш театр*, созданный в 1912 г. Г. И. Питоевым с группой других молодых актеров и режиссеров [[36](#_51_36); [47](#_51_47); [49](#_51_49)]. А. П. Зонов поставил «Короля Лира»; заглавную роль играл А. А. Мгебров, в оформлении сцены использовалась система сукон и ступеней. Спектакль привлек кроме рабочих этого района крупных писателей и критиков [[47](#_51_47)]. Питоев режиссировал «Слугу двух господ» Гольдони и ряд других спектаклей. Принципу Питоева: «воображение должно заменить изображение» — отвечали сами условия работы, скудость средств на оформление. Ставились Мольер, Пушкин («Русалка», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») [[37](#_51_37)], Мюссе, Гамсун, Уайльд, наряду с этим — «Василиса Мелентьева», «Бедность не порок», Л. Н. Толстого «От ней все качества» и др. Спектакли шли по субботам, воскресеньям и праздничным дням. Летом *Наш театр* работал в Териоках, в сентябре вернулся, но уже в ноябре перешел в другое помещение [[38](#_51_38)]. С ноября 1913 г. в *Доме просветительных учреждений* играли разные труппы, в их числе *Рабочий театр* под руководством П. П. Сазонова и *Передвижной театр* Гайдебурова.

20 октября 1914 г. открылся новый общедоступный театр за Московской заставой, в Благодатном пер. Здание деревянное «без архитектурных затей», но с прекрасной акустикой, широкой и глубокой сценой. Назывался он сначала *Петроградским*, затем *Московским общедоступным*. Арендатор и режиссер — О. Ф. Дмитриев. Почти все актеры опытные, некоторые — талантливы, — отмечал рецензент [[40](#_51_40)]. В 1917 г. возникли *Пролетарский театр* на Малой Гребецкой, 1, передвижной театр *Зеленое кольцо* [[48](#_51_48)].

{349} Совсем другого характера театр, построенный в 1889 – 1891 гг. (арх. А. В. Малов) возле увеселительного сада *Аквариум* на Каменноостровском пр. (студия «Ленфильм»). Принадлежал он антрепренеру летних сцен Г. А. Александрову, позже — его наследникам. На театр перешло название сада, но сначала он назывался еще *Театром Александрова*. Открыт 23 ноября 1891 г. Это был грандиознейший по тогдашнему времени театр: длина зрительного зала — 25 сажен, ширина — 13 сажен; общая вместимость — около 2500 мест: 1600 в партере, два яруса лож (24 ложи внизу, 14 вверху), балкон на 280 мест, где могли поместиться и 500 человек, «огромная сцена, приспособленная к всевозможным обстановочным представлениям» [[6](#_51_06)]. В саду имелся еще и малый летний театр.

Ряд сезонов здесь выступала итальянская оперная труппа. Гастролировали Л. Барнай (1896), Тина ди Лоренцо (1897/98), парижский театр под управлением М. Метерлинка, ставивший его пьесы (1903), французская труппа Ж. Гадинг (1907) и др. Но преимущество перед другими жанрами отдавалось оперетте — русской, венской, французской, английской, а также дивертисменту с цыганскими хорами, исполнителями, романсов, певицами из разных стран. Автор некролога об Александрове писал, что *Аквариум*, «где царит вечный праздник, смех и песни», десятки лет был «любимейшим местом веселия как петербуржцев, так и приезжающих в столицу провинциалов» [[33](#_51_33)]. Русские драматические труппы на большой сцене выступали редко, чаще они снимали летний театр. Летом сад посещала уже не «избранная» веселящаяся публика, а разная «попроще».

Гастрольные труппы использовали также сцену *Большого театрального зала Консерватории*, функционировавшего с 1890‑х гг. В ноябре — декабре 1898 г. гастролировал знаменитый итальянский актер Э. Цаккони, осенью 1900 г. — немецкий актер А. Зонненталь, осенью 1903 — Коклен-старший с парижской труппой, в январе 1908 г. — Э. Дузе, с октября по декабрь 1908 г. — С. Бернар, одновременно — сицилийская труппа во главе с трагиком Дж. Грассо. В 1890 – 1910‑е гг. здесь исполнялись также итальянские оперы (та же труппа, что на других петербургских сценах этих лет). Частная труппа итальянской оперы формировалась в то время из певцов знаменитых оперных театров. Так, на великопостный сезон 1913 г. были приглашены певцы из Гранд Опера в Париже, Ла Скала в Милане, театра Колонн в Буэнос-Айресе [[36](#_51_36)]. В 1912 г. в Большом зале Консерватории {350} обосновался *Театр музыкальной драмы* — видное явление в истории русского оперного театра. Помимо опер его режиссер И. М. Лапицкий ставил здесь «Царя Эдипа» Софокла во время гастролей Адельгеймов в апреле 1914 г. [[39](#_51_39)].

В 1910 г. совместная дирекция театров *Буфф* и *Летний Фарс* предприняла создание специального театра для оперетты. Перестроен (арх. И. Л. Балбашевский) один из аристократических особняков на Итальянской ул. Этот *Палас-театр* (ныне Театр музыкальной комедии) открылся 23 декабря 1910 г. В 1913 г. возник театр *Зон* на Каменноостровском пр., 42, тоже для «веселого жанра» (оперетты, пародии, обозрения). В ноябре 1913 г. там гастролировал Макс Линдер со своей труппой. Старинные водевили и иные одноактные пьесы разыгрывались на сцене *Павильона де Пари* (позже — кинотеатр «Молодежный»), в том числе с участием В. Н. Давыдова [[50](#_51_50)].

Летом действовал ряд летних сцен кроме уже упоминавшихся (*на Офицерской, Петербургского театра В. А. Неметти, Попечительства о народной трезвости*, при *Василеостровском театре* и в *Лесном*), одни ближе к центру, другие — возле рабочих окраин, третьи — в дачных местностях у границ города.

Летние театры и открытые сцены в Новой деревне рассчитывались прежде всего на богатую публику.

На месте театра *Аркадия*, появившегося в 1881 г., Г. А. Александров с компаньоном, снеся его, построили под тем же названием новое, «колоссальное», по словам современника, здание, с техническими приспособлениями по указаниям М. В. Лентовского. Открытый в мае 1882 г. этот театр в июне сгорел, и менее чем в три недели возведен новый, начавший действовать 1 июля того же года [[7](#_51_07); [41](#_51_41)]. Кроме закрытого театра была и открытая сцена. В репертуаре *Аркадии* оперетты и оперы (в исполнении русских и зарубежных трупп), балеты (в том числе с зарубежными гастролершами), одноактные пьески; на открытой сцене представлялись русские исторические пьесы и феерии с песнями и плясками (режиссеры в 1880‑х гг. — А. Я. Алексеев, Г. А. Арбенин, С. А. Пальм). Позже, в основном с конца 1890‑х гг., все чаще появлялись русские драматические труппы с разнообразным репертуаром — Я. В. Быховца-Самарина (1900), О. В. Некрасовой-Колчинской (1903). Антреприза последней вызвала весьма положительную оценку рецензента [[25](#_51_25)]. В труппе — К. Н. Яковлев, Н. П. Чубинский; показывались «На дне», «Мещане», {351} «Педагоги», излюбленная антрепренершей «Фрина» и др. Гастролировала украинская труппа М. Л. Кропивницкого (1897). В 1910 г. сад-театр *Аркадия* стал именоваться *Тиволи*, но уже в следующем году вернулось прежнее название.

К западу от *Аркадии*, у той же набережной Большой Невки (Приморский пр.), находился сад с театром *Ливадия*, основанный А. Ф. Картавовым. Кроме эстрадных номеров разыгрывались небольшие пьески. В 1885 г. *Ливадию* арендовал М. В. Лентовский под оперетты и феерии, переименовав в *Кинь-грусть*. Антреприза потерпела крах, но название несколько лет сохранялось. В 1890‑х гг. этот сад действовал под именем *Эрмитаж*, но в быту его по-прежнему называли *Ливадией*. Ставились оперетты, водевили, фарсы, реже — драмы. Играли: товарищество под руководством С. А. Пальма с участием А. М. Горин-Горяинова (1886), труппа С. В. Брагина (1888), Некрасовой-Колчинской (1892) и др.

В середине 1890‑х гг. близ *Аркадии* («у Строганова моста») открылся увеселительный сад *Помпеи* (он же *Новая Аркадия*) с открытой сценой, затем переименованный в *Казино-электрик*, позже в *Эльдорадо* и *Виллу Роде*. Наряду с дивертисментом здесь ставились одноактные комедии и фарсы.

*Театр в Крестовском саду* (в северо-восточной части Крестовского острова у Константиновского пр.) в 1880‑х гг. предлагал публике главным образом эстрадные номера с заграничными исполнительницами. На рубеже 1880 – 1890‑х гг. актер М. И. Бабиков ставил преимущественно обстановочные пьесы (со сценическими эффектами), исторические и другие мелодрамы, сценическую классику [[4](#_51_04)]. Как постановщик в антрепризе участвовал уже признанный режиссер садовых сцен А. Я. Алексеев (в частности, он ставил пьесу «Белый генерал»). Позже драматические труппы играли на второй открытой сцене (в середине 1890‑х гг. режиссер — Быховец-Самарин), на большой господствовал «грандиозный дивертисмент».

Театральные представления давались и в *Зоологическом саду*. Заведение возникло сначала как увеселительный сад с рестораном, оркестром, эстрадно-цирковым дивертисментом, клетки со зверями были лишь придатком к увеселениям. Основные посетители — средние слои городского населения: среднего уровня купцы, чиновники и домовладельцы, кокотки с кавалерами и т. п. Здесь начинал А. Я. Алексеев свои блестящие постановки феерий [[42](#_51_42)]. Феерии ставились {352} и позже. Так, в мае 1896 г. шла «волшебная феерия» «Мальчик с пальчик, или Сапоги-скороходы»; в июле 1905 г. — «Потоп» («Пан Володыевский») по Г. Сенкевичу, «обстановочная феерия с грандиозным балетом и апофеозом»; в 1910 г. в антрепризе С. Н. Новикова — французская феерия «Путешествие на Луну». Преобладали в 1890 – 1910‑х гг. одноактные водевили и фарсы, в ряде сезонов — оперетта, гастролировали украинцы. В последние годы здесь были две сцены.

С начала 1890‑х гг. регулярно действовал *Театр в Измайловском саду* на Фонтанке. В 1898 г. сад приобретен антрепренером П. В. Тумпаковым и стал называться *Сад Тумпакова*. В 1898 – 1899 гг. театром руководил Быховец-Самарин. В 1903 г. П. В. Тумпаков открыл здесь *Театр Буфф*, позже названный *Летним Буффом* (Фонтанка, 116, потом 114). В репертуаре — оперетта, феерии, балеты, злободневные обозрения. В печати сообщалось, что по сборам *Буфф* равнялся с императорскими театрами. Летом 1916 г. режиссером-постановщиком здесь был К. А. Марджанов.

Почти одновременно начала функционировать небольшая летняя сцена в саду на Звенигородской ул., 32, возле Обводного канала. Сначала сад назывался *Америка*, затем *Сад М. Е. Картавовой*, в 1900 г. — *Сад П. И. Васильева*, в 1901 – 1906 гг. — *Альгамбра*, потом — *Эден-театр*. «Контингент публики исключительно простонародный, — констатировал Беляев. — Преобладают картузы и платки. Теснота изрядная» [[24](#_51_24)]. В будни народу бывало меньше, и публика появлялась иная. Беляев одобрял деятельность И. Е. Шувалова, который был режиссером в 1900‑е гг.: «прилично» составлена труппа, «постановки отличаются большим вкусом» [[22](#_51_22); [23](#_51_23)]. В репертуаре доминировали переводные мелодрамы, но наряду с ними шли пьесы Островского, Карпова, Горького («по образцам Московского Художественного театра»), пьеса С. С. Мамонтова «Смерть Пушкина», в стихах, с включением пушкинских стихов и стихотворения Лермонтова [[32](#_51_32)].

В середине 1890‑х гг. устроен летний театр на Бассейной (ул. Некрасова, 58). Первое его имя — *Новый Эрмитаж*. В 1895 – 1898 гг. здешняя труппа играла мелодрамы, исторические пьесы, иногда русскую и зарубежную классику. С 1899 г. театр назывался *Олимпией*, показывал оперетты, фарсы, драмы. С 1902 г. это — *Новый летний театр*, в котором утвердилась опера, а с 1908 г. — оперетта, хотя иногда появлялись и драматические труппы (например, {353} в 1905 г. — под руководством В. Б. Карпова). В 1904 г., после пожара, построено новое здание, «в своем роде роскошное сооружение»: сцена увеличена, зал удлинен, прибавилось число лож, улучшилась акустика [[27](#_51_27)]. Существовало оно до 1915 г. Летний сад *Олимпия*, в котором был театр, в 1910‑х гг. находился на Забалканском (Московском) пр., 42. Репертуар — старые мелодрамы, «Свадьба Кречинского», фарсы и проч.

Имелись увеселительные сады с летними театрами в них на Выборгской стороне. Старейший — на даче графов Кушелевых-Безбородко в Полюстрово, называвшийся Полюстровский сад, некоторое время — *Эрмитаж*. Театр там особенно активно действовал в 1890‑х гг., причем в 1899 г., например, в репертуаре преобладали драмы — «Волки и овцы», «Гроза», «Последняя жертва», «Майорша», «Чародейка», «Соколы и вороны» и т. д. Кроме того, в 1890‑х гг. существовал *Выборгский сад* для народных гуляний с театром в нем, в 1897 г. открыт новый сад и театр. Время от времени разные антрепренеры организовывали спектакли в садах других регионов.

По-прежнему два раза в год — на масленичной и пасхальной неделях, а иногда еще и в летний праздник Троицы, — на Марсовом поле устраивались балаганы. Временные сооружения, принадлежавшие разным владельцам, составляли несколько рядов. Расцвет их деятельности приходится на 1880‑е – первую половину 1890‑х гг. Лучший балаган — А. П. Лейферта, где режиссером был А. Я. Алексеев. «Посетить этот балаганный городок считается обязательным для всякого петербуржца, сколько-нибудь отзывчивого на уличное веселье и непретенциозное фланерство»; «Публика ждет по часу очереди попасть в это святилище <…> Кроме “народа”, находящегося на задних скамьях, остальная публика чистая, как говорится. Множество дам, молодых людей, офицеров, студентов, генералы, генерал-адъютанты, лица всех чинов и званий, наша буржуазия и аристократия», — сообщало «Новое время» в 1888 – 1889 гг. Разыгрывались исторические пьесы (главным образом русские патриотические), волшебные феерии, мелодрамы, водевили, фарсы. «Механическая часть оставляет за собой многое, что видели мы на казенных сценах, даже в “обстановочных” спектаклях», — писала та же газета [[5](#_51_05)]. В 1898 г. балаганы были переведены на Семеновский плац (на месте Театра юных зрителей). «… На далеком плацу они захирели, зачахли и умерли», — с сожалением сообщал А. Н. Бенуа [[46](#_51_46)].

# **{****354}** Источники сообщаемых сведений[[58]](#footnote-59)

## XVIII век

### Введение

1. Георги И.‑Г. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного. СПб., 1794. С. 642, 645 – 647 (в дальнейшем: Георги).

2. АДИТ. Отд. 2. С. 62 – 63, 86 – 90, 112 – 118, 398, 465 – 466, 530, 544 – 545, 603 – 707.

3. АДИТ. Отд. 3. С. 314 – 315, 376, 377.

{355} 4. Погожев В. П. Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров с 1756 по 1881 год // Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах. Т. 3. СПб., 1900. С. 211 и др. (в дальнейшем: Погожев).

5. Витязева В. А. Невские острова. Л., 1986. С. 27 – 28, 30 – 31.

### Театр царевны Натальи Алексеевны

1. Бассевич Г.‑Ф. Записки. М., 1866. С. 601 – 602.

2. Вебер Х.‑Ф. Записки // РА. 1872. № 7. Стб. 1424. Уточнение перевода см.: Шляпкин (3). С. XV – XVI.

3. Шляпкин И. А. Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898.

4. Берхгольц Ф.‑В. Дневник. Ч. 3. М., 1903. С. 134, 135.

5. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Петербурге в XVIII веке // Старые годы. 1910. № 2. С. 4 – 5.

6. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Комедиант Манн // ЕИТ. 1912. Вып. 7. С. 34 – 38. Об ошибочном отождествлении автором И.‑К. Эккенберга и И.‑Г. Манна см.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 12.

7. Описание изданий гражданской печати: 1708 — январь 1725 / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич. М.; Л., 1955. С. 255, 421, фотокопии между с. 256 и 257, 416 и 417.

8. Berkov P. N. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Theaterbeziehungen… // Zeitschrift für Slavistik. Bd. 1., H. 4. 1956. S. 9 – 13.

9. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975. С. 158 – 185, 621 – 633.

10. РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 752.

### Народный (фольклорный) театр, частный и казенный театр для народа

1. 1‑е ПСЗ. Т. 12. № 9824. Перепечатано: Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953. С. 73 – 74.

2. Лукин В. И. Письмо к господину Ельчанинову // Соч. и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. СПб., 1768. Перепечатано: Русская литературная критика XVIII века: Сб. текстов. М., 1978. С. 141 – 146.

3. СПбВ. Прибавления. 1766. 27 июня. № 51.

4. 1‑е ПСЗ. Т. 19. № 13993. Перепечатано: АДИТ. Отд. 2. С. 99.

5. Штелин Я. Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года // Санктпетерб. вестник. 1779. Ч. 4 (сент.) С. 172. Уточнения и дополнения перевода по оригиналу см.: Иноземцев (11), Шамрай (14).

6. 1‑е ПСЗ. Т. 21. № 15379, § 69.

7. Сумароков А. П. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1787. С. 359.

8. [Малиновский А. Ф.] Записки, принадлежащие к истории Российского театра // Собрание некоторых сочинений, с успехом представленных в Московском публичном театре. Ч. 2. М., 1790. С. 7 – 8.

9. Георги. С. 655 – 656.

10. Анекдот о Сумарокове // Дамский журнал. 1831. № 26. С. 185.

{356} 11. Иноземцев И. Г. Народный театр в XVIII веке // ИВ. 1902. № 8. С. 554 – 562.

12. Русская народная драма XVII – XX веков. М., 1953. С. 313 – 314 и др.

13. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958. С. 50 – 58, 148 – 152, 168 – 172.

14. Шамрай Д. Д. «Всенародный театр» академических наборщиков 1765 – 1766 годов // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 404 – 415.

15. Алексеева М. А. Театр фейерверков в России XVIII века // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 291 – 307.

16. Державин Г. Р. Записки // Державин Г. Р. Соч. Л., 1987. С. 293.

17. АРАН СПб., ф. 3, оп. 1, д. 172, л. 53, 61, 75.

18. АРАН СПб., ф. 20, оп. 1, д. 4, л. 1 – 2.

### Комедиантский дом на Мойке

1. Бассевич Г.‑Ф. Записки. С. 152 – 153.

2. Баранов П. Опись документов и дел, хранящихся в Сенатском архиве. Т. 1. СПб., 1872. С. 119.

3. Письмо комедианта Екатерине I (1721 г.) // Древняя и новая Россия. 1877. № 1. С. 123 – 124.

4. Берхгольц Ф.‑В. Дневник. Ч. 3. С. 132 – 135, 180 – 185; Ч. 4. С. 8 – 9.

5. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Комедиант Манн. С. 32 – 50.

6. Berkov P. N. Aus der Geschichte… S. 11 – 13.

7. Берков П. Н. Из истории русско-французских культурных связей // Романо-германская филология. Л., 1957. С. 46 – 57 (Ученые записки Лен. гос. ун‑та; Вып. 207).

8. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 12, 14 – 15.

9. РГИА, ф. 467, оп. 4, д. 752, 1723 г., л. 1 – 2.

10. РГИА, ф. 1329, оп. 2, д. 25 (б. 27), 1733 г., л. 11.

### Дворцовые театры 1732 – 1755 годов

1. СПбВ. 1736. 2 февр. № 10. С. 79; 1736. 18 нояб. № 93. С. 745; 1738. 23 нояб. № 94. С. 751; 1738. 4 дек. № 97. С. 774.

2. [Малиновский А. Ф.] Записки… С. 6 – 7.

3. Черта из жизни императрицы Елизаветы Петровны // РА. 1865. № 3. С. 329 – 332.

4. Внутренний быт Русского государства с 17 октября 1740 по 25 сентября 1741 года. М., 1880. С. 14 – 15.

5. Указы Анны Иоанновны / Сообщ. П. Н. Петров // РС. 1882. № 10. С. 170 – 171.

6. Журналы дежурных генерал-адъютантов. 1745 – 1752 гг. / Публ. Л. В. Евдокимова. СПб., 1898. С. 194, 273.

7. Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. 2‑е изд. М., 1913. С 17 – 20. Оригинал: РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, л. 10 – 14 об.

8. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914. С. 72 и др.

9. Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 – 1735 годах: Тексты. Пг., 1917.

{357} 10. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. С. 13 – 14, 26.

11. Джастис Э. Три года в Петербурге // Нева. 1988. № 5. С. 199.

12. Старикова Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30‑е годы XVIII века и русском любительском театре этого времени // ПК НО. 1988. М., 1989. С. 67 – 95.

13. РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, 1733 – 1750 гг., л. 40 – 45, 379 и др.

14. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 47, 1738 г., л. 12 – 13; д. 82, 1750 г., л. 84, 86.

15. РГИА, ф. 467, оп. 2, д. 81, 1733 г., л. 71 об.

16. Там же, д. 87, 1743 г., л. 33, 35, 263, 277, 432 – 435 об., 445, 503.

17. Там же, оп. 7 (209/643), д. 22, 1750 г., л. 162, 163, 172.

18. РГИА, ф. 468, оп. 32, д. 815, 834, 1749 г.

19. РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 99, 1731 г., л. 176; д. 196, 1740 г., л. 183; д. 1747 г., л. 48.

### Оперный дом у Невской перспективы

1. РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, л. 490 – 496.

2. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, 1750 г. л. 86.

3. РГИА, ф. 467, оп. 2, д. 87, 1743 г., л. 4, 7, 22 об., 23, 38 об. и др.

4. РГИА, ф. 468, оп. 32, д. 813, 1749 г.

5. РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 1, 1732 г.; д. 5, 1738 г.

6. РГИА, ф. 1399, оп. 1, д. 699.

### Сухопутный шляхетный кадетский корпус

1. Собрание новостей. 1775. Окт. С. 34 – 44.

2. Собрание новостей. 1755. Нояб. С. 25 – 26.

3. СПбВ. 1775. 15 дек. № 100; 1776. 26 янв. № 8; 1776. 2 февр. № 10.

4. СПбВ. Прибавления. 1778. 13 нояб. № 91; 1779. 29 марта. № 26. С. 393; 1781. 17 сент. № 75. С. 530 – 531.

5. Сумароков П. И. О Российском театре от начала оного… // ОЗ. 1823. Ч. 12. № 32. С. 295 – 300.

6. Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895. С. 34, 60, 99.

7. Екатерина II. Записки. СПб., 1907. С. 116, 180, 193.

8. Столпянский П. Н. Из прошлого Рыцарской академии // Педагогич. сб. 1916. № 11. С. 426 – 436.

9. Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953. С. 80 – 83, 94 – 118, 212 – 213, 222 – 227.

10. РГАДА, ф. 19, оп. 1, д. 182, ч. 2, 1750 г., л. 379.

11. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 84, 1751 г., л. 125.

### **{****358}** Головкинский дом. Русский для представления трагедий и комедий театр

1. СПбВ. 1752. 18 сент. № 75. С. 600; 27 окт. № 86. С. 686; 30 окт. № 87. С. 694.

2. Stähllin Y. Zur Geschichte des Theaters in Russiand // Haigold’s Beylagen zum Neuveränderten Russiand. Bd. 1. Riga; Mitau, 1769. S. 411 – 412, 430 – 431.

3. Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772; репринтное изд.: М., 1987. С. 32 – 44 (в дальнейшем: Новиков).

4. 1‑е ПСЗ. Т. 14. № 10599. Перепечатано: АДИТ. Отд. 2. С. 54.

5. Богданов А. И. Дополнение к историческому, географическому и топографическому описанию С.‑Петербурга с 1751 по 1762 год / Изд. А. А. Титов. М., 1903. С. 13.

6. Ф. Г. Волков и русский театр его времени. С. 103, 105, 109, 125, 128, 228.

7. Фонвизин Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д. И. Собр. соч. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 93.

8. Старикова Л. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра. Вып. 11. М., 1987. С. 273 – 283.

9. Старикова Л. Новые документы о первых русских актерах братьях Федоре и Григории Волковых // ПКНО. 1981. Л., 1983. С. 170 – 181.

10. Старикова Л. Снова о Федоре Волкове // Театр. 1989. № 2. С. 76 – 88.

11. РГАДА, ф. 1239, д. 61154 (планы театра).

12. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, 1750 г., л. 45; д. 100, 1761 г., л. 10.

13. РГИА, ф. 497, оп. 14, д. 436, л. 2.

14. РГИА, ф. 1329, оп. 1, д. 80, л. 121.

### Оперный дом у Летнего сада

1. Шаховской А. А. Обзор русской драматической словесности // РиП. 1842. Кн. 1. С. 2 – 3.

2. АДИТ. Отд. 2. С. 50 – 53, 97; Отд. 3. С. 365 – 367.

3. Журналы дежурных генерал-адъютантов. СПб., 1898. С. 237, 276.

4. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне // Сборник историко-театральной секции. Т. 2. Пг., 1918 (оригинал, со ссылками на источники: РГАЛИ, ф. 2640, оп. 1, д. 7).

5. АРАН СПб., ф. 3, оп. 1, кн. 219, с. 128 – 135.

6. РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 9, 1754 г., л. 120 об.; д. 10, 1755 г., л. 36 – 37; д. 11, 1756 г., л. 22 об., 26; д. 12, 1757 г., л. 14 об., 42, 89, 95 об., 100 – 101 об., 104 об., 130 об.

7. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, 1750 г., л. 9, 58, 86, 95, 107 – 108, 117 – 118; д. 84, 1751 г., л. 38, 48, 76, 167; д. 87, 1752 г., л. 64, 99, 108; д. 88, 1753 – 1754 гг., л. 11 – 12, 15, 204; д. 90, 1756 г., л. 105 – 105 об.; д. 93, 1757 – 1760 гг., л. 29, 53, 156, 187, 262, 288.

8. РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 123, 1773 г., л. 262 – 263.

9. Там же, оп. 7 (209/643), д. 33, 1757 г., л. 9 – 10 об., 27, 69.

10. РГИА, ф. 470, оп. 5, д. 332, 1750 г., л. 49, 58 об., 65, 75, 81 – 83, 107, 113 об., 137.

11. Там же, оп. 1 (79/191), д. 8, 1762 г., л. 3, 9 – 9 об.

### **{****359}** Оперный дом при деревянном Зимнем дворце

1. Штелин Я. Краткое известие о театральных в России представлениях // Санктпетерб. вестник. 1779. Сент. С. 168 – 169, 172 – 173.

2. Порошин С. А. Записки… СПб., 1881. С. 401, 405.

3. Ф. Г. Волков и русский театр его времени. С. 119 – 146.

4. РГАДА, ф. 17, оп. 1, д. 322, 1759 г., л. 46.

5. РГАДА, ф. 1239, оп. 3, д. 52834, 1766 г.

6. РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 11, 1756 г., л. 11 – 11 об.; д. 12, 1757 г., л. 130 – 130 об.; д. 14, 1759 г., л. 41 и сл.; д. 18, 1763 г., л. 107.

7. РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 93, 1757 – 1759 гг., л. 50, 120, 156, 196; д. 100, 1761 г., л. 6, 36.

8. РГИА, ф. 467, оп. 7 (209/643), д. 33, 1757 г., л. 43, 44, 78 и др.

9. Там же, оп. 3 (115/549), д. 8, 1767 г., л. 1 – 6, 18 об., 128, 142 и др.

10. РГИА, ф. 468, оп. 32, д. 647, 1759 г.

### Театр (Оперный дом) в большом Зимнем дворце

1. Лукин В. И. Предисловие к комедии «Мот любовию исправленной» // Соч. и перев. В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. Перепечатано: Русская литературная критика XVIII века. С. 127 – 140.

2. Козловский Ф. А. Стихи, посвященные Ивану Афанасьевичу Дмитревскому [Б. м., 1766].

3. Новиков Н. И. В С.‑Петербурге // Пустомеля. 1770. Перепечатано: Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.; Л., 1951. С. 278 – 279.

4. [Аноним] Из Москвы // Пустомеля. 1770. Перепечатано: Сатирические журналы Н. И. Новикова. С. 264.

5. Собрание новостей. 1775. Нояб. С. 25 – 26.

6. Сумароков А. П. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1787. С. 91, 171.

7. Плавильщиков П. А. Театр // Зритель. 1792; Он же. Возражение неизвестного… // Там же. Перепечатано: Русская литературная критика XVIII века. С. 224, 245.

8. Дмитревский И. А. Слово похвальное А. П. Сумарокову. СПб., 1807, С. 18 и др.

9. А. О начале театра в России // Драматич. вестник. 1808. Ч. 1. С. 53.

10. Победоносцев П. В. Новый пантеон отечеств, и иностр. словесности. Ч. 4. М., 1819. С. 169.

11. Сумароков П. И. О российском театре от начала оного… // ОЗ. 1823. Ч. 13. № 35. С. 376 – 392.

12. Греч Н. И. Взгляд на историю русского театра до начала XIX столетия // Русская Талия. СПб., 1825. Перепечатано: Греч Н. И. Соч. Т. 3. М., 1855. С. 207 – 214.

13. Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар рус[ского] театра. 1840. № 11. С. 11.

14. Глинка С. Н. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова. Ч. 1. СПб., 1841. С. 17 – 19.

15. Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 35 – 37.

16. Порошин С. А. Записки… СПб., 1881. С. 179 – 180, 254 – 256.

17. АДИТ. Отд. 2. С. 65 – 100; Отд. 3. С. 23 – 44.

18. Бернулли И. Записки // РА. 1902. № 1. С. 7.

{360} 19. Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 125, 126, 130, 176.

20. Жихарев С. П. Записки современника. Т. 1. Л., 1989. С. 199 (в дальнейшем: Жихарев).

21. РГИА, ф. 439, оп. 1, д. 18, 1763 г., л. 137.

22. РГИА, ф. 467, оп. 3 (115/549), д. 3, 1763 – 1765 гг.

23. РГИА, ф. 470, оп. 1 (82/516), д. 75, 1783 г.

24. РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 52, л. 21.

25. РГИА, ф. 1329, оп. 2, д. 56, 1766 г., л. 2.

### Театр на Царицыном лугу. Вольный Российский театр

1. СПбВ. Прибавления. 1771. 8 нояб. № 89. С. 1; 16 дек. № 100. С. 1; 1772. 13 янв. № 4; 27 апр. № 34.

2. St.‑Petersburgisches Journal. 1777. Marz. S. 234.

3. СПбВ. Прибавления. 1781. 8 окт. № 81. С. 565; 1781. 14 дек. № 100. С. 710; 1782. 12 апр. № 29. С. 216; СПбВ. Объявления. 1783. 27 янв. № 8; 9 мая. № 37.

4. СПбВ. Прибавления. 1781. 15 окт. № 87. С. 577; 1781. 17 дек. № 101. С. 718; 1782. 17 мая. № 39. С. 299; 1782. 19 нояб. № 93. С. 658; СПбВ. Объявления. 1783. 6 янв. № 2; 1783. 13 янв. № 4 и др.

5. 3 — н. Нечто о Крутицком // Северный вестник. 1804. № 2. С. 216 – 220.

6. Ильин Н. [Предисловие] // Дьелафуа М. Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен. СПб., 1811. С. V.

7. Ильин Н. Театральное поприще г. Померанцева // Амфион. 1815. № 2. С. 112 – 113.

8. Греч Н. И. Чтения о русском языке. Ч. 2. СПб., 1840. С. 121.

9. Письма Пикара А. Б. Куракину // РС. 1870. Т. 1. С. 300 – 301, 312 – 313; 1878. Т. 22. С. 57.

10. Архив князя Воронцова. Т. 30. СПб., 1884. С. 341 – 360.

11. Всеволодский (Гернгросс) В. Н. История театрального образования в России. СПб., 1913. С. 279 – 313.

12. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России до Глинки. Л., 1959. С. 103 – 108.

13. Фонвизин Д. И. Собр. соч. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 40.

14. РГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 116, 1770 г., л. 360.

15. РГИА, ф. 758, оп. 20, д. 178 (б. 211), 1779 – 1783 гг.

16. Там же, д. 64 (б. 76), 1781 г., л. 1 – 2 об. и др.

17. Там же, д. 65 (б. 77), 1781 г.

18. Там же, д. 99 (б. 104), 1783 г.

### Малый (Деревянный) театр

1. Плавильщиков П. А. Театр // Зритель. 1792. Перепечатано: Плавильщиков П. А. Собр. соч. Ч. 4. СПб., 1816. С. 36.

2. Крылов И. А. Похвальная речь Ермалафиду; // Санктпетерб. Меркурий. 1793; Он же. Примечания на комедию «Смех и горе» // Там же. Перепечатано: Крылов И. А. Полн. собр. соч. М., 1945. Т. 1. С. 390, 395.

{361} 3. Ильин Н. О Плавильщикове // ВБ. 1815. № 10. С. 156 – 164.

4. Победоносцев П. В. Воспоминания о П. А. Плавильщикове // Победоносцев П. В. Новый пантеон отечеств, и иностр. словесности. Ч. 4. С. 152 – 208.

5. Сумароков П. И. О Российском театре от начала оного… // ОЗ. 1823. Ч. 13. № 35. С. 384 – 392.

6. Дадиан Е. Е. С. Сандунова // Дамский журнал. 1827. Ч. 17. № 1. С. 36 – 41; № 2. С. 78 – 84.

7. Булгарин Ф. Б. Театральные воспоминания моей юности // Пантеон рус. и всех европ. театров. 1840. Ч. 1. № 1. С. 81, 86.

8. Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар рус. театра. 1840. № 11. С. 11, 15.

9. Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. С. 37, 103.

10. Болотов А. Т. Записки. Т. 4. СПб., 1873. Стб. 707 – 708.

11. Архив князя Воронцова. Т. 30. С. 364 – 369 (оригинал: РГАДА, ф. 1261, д. 3022, л. 1 – 4).

12. Тургенев А. М. Записки // РС. 1885. № 9. С. 387.

13. Сиротинин А. Н. Новые сведения о Сандуновых // ИВ. 1890. № 3. С. 611 – 625.

14. АДИТ. Отд. 2. С. 112 – 463.

15. АДИТ. Отд. 3. С. 23 – 44, 150 – 178, 232 – 260, 368 – 370.

16. Глинка С. Н. Записки. С. 92, 152 – 157, 181.

17. Жихарев. Т. 2. С. 453 – 454 (коммент.).

### Большой (Каменный) театр

1. Георги. С. 82, 96 – 97.

2. Булгарин Ф. В. Театральные воспоминания моей юности. С. 82, 86.

3. АДИТ. Отд. 2. С. 108 – 109, 115 – 116, 428 – 429, 514, 528.

4. АДИТ. Отд. 3. С. 232 – 282, 360, 370 – 375.

5. Архив князя Воронцова. Т. 30. С. 364 – 369.

6. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. С. 295 – 298.

7. Николаева Т. И. Новое о здании Большого театра и Консерватории // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 520 – 529.

8. Жихарев. Т. 2. С. 321.

### Эрмитажный театр

1. Ермитажный театр, в котором собраны пиесы, игранные в Ермитаже императрицей Екатериной II, сочиненные ею и особами, составлявшими ее общество / Перев. с франц. П. Пельского. Ч. 1 – 2. М., 1802.

2. Русский двор в 1792 – 1793 годах. Заметки графа Штернберга // РА. 1880. № 3. С. 261 – 266.

3. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. Вып. 1. СПб., 1885. С. 14 – 15.

4. Императрица Екатерина II на представлении «Недоросля» // РА. 1901. № 4. С. 699.

5. Покровский К. К бытовой истории Эрмитажного театра // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1907. № 3, отд. IV. С. 260.

{362} 6. Сегюр Л.‑Ф. Пять лет в России при Екатерине II // РА, 1907. № 11. С. 320 – 321.

7. Курбатов В. Императорский Эрмитажный театр // БИТ. 1910. Вып. 5. С. 1 – 14.

8. Авраменко С. И. Эрмитажный театр. Л., 1975. С. 11 – 14.

### Театры при Академии художеств и Смольном институте

1. Глинка С. Н. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова. Ч. 1. С. 58.

2. Петров П. Н. Сборник материалов для истории С.‑Петербургской императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. СПб., 1864. С. 81, 82, 180, 218, 368.

3. Бурнашев М. Театр при императорской Академии художеств в XVIII в. // Старые годы. 1907. № 7 – 9. С. 391 – 403.

4. Всеволодский (Гернгросс) В. История театрального образования в России. С. 370 – 390.

5. Черепнин Н. П. Императорское воспитательное общество благородных девиц. Исторический очерк: 1764 – 1914. Т. I. СПб., 1914. С. 144, 151 – 163.

### Немецкая комедия (Немецкий комедиальный дом) на Большой Морской, Театр на Новоисаакиевской улице

#### Немецкая комедия:

1. СПбВ: 1744. 9 янв. № 3. С. 23 – 24; 1746. 2 мая. № 35. С. 280; 1746. 1 июля. № 52. С. 317; 1748. 18 окт. № 84. С. 672; 1748. 28 окт. № 87. С. 698; 1751. 11 июня. № 47. С. 373.

2. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Елизавете Петровне. С. 84 – 97.

3. Ф. Г. Волков и русский театр его времени. С. 102 – 103.

4. Тонкова Р. М. К истории петербургских театров. Печатание цеттелей в типографии Академии наук с 1727 по 1771 г. // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 385 – 394.

5. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. С. 11 – 15.

6. Старикова Л. М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 133 – 138, 143 – 145, 147 – 148.

7. РГИА, ф. 834, оп. 4, д. 749, л. 44 об. – 45.

8. РГАДА, ф. 248, кн. 2599, 1750 г., л. 36 – 37, 48, 223 – 226.

9. АРАН СПб., ф. 3, оп. 1, д. 97, 1745 г., л. 187.

10. Фотокопии архитектурных материалов Национального музея в Стокгольме в Отделе рисунка Эрмитажа.

#### Театр на Новоисаакиевской:

11. СПбВ. 1767. 6 нояб. № 89. СПбВ. Прибавления. 1773. 22 окт. № 85; 1773. 25 окт. № 86; 1777. 3 нояб. № 88; 1779. 17 дек. № 101; 1779. 20 дек. № 102.

12. St.‑Petersburgisches Journal. 1780. März. S. 207 – 208.

13. Архив князя Воронцова. Т. 30. С. 353.

{363} 14. Иноземцев И. Г. Общество эквилибристов (Картинка из истории развлечений XVIII в.) // ИВ. 1901. № 4. С. 274 – 279.

15. Столпянский П. Н. Старый Петербург. Дворец труда. Пг., 1923. С. 53 – 57.

## 1801 – 1881 годы

### Введение

1. Пушкарев И. И. Описание С.‑Петербурга и уездных городов С.‑Петербургской губернии. Ч. 3. СПб., 1841. С. 121 – 122 (в дальнейшем: Пушкарев).

2. Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 190, 290, 310, 311, 333, 345 – 348, 356 и др. (в дальнейшем: Арапов).

3. Театр // Русский календарь на 1872 г. С. 395 – 397.

4. Танеев С. В. Из прошлого императорских театров. С. 53.

5. Свербеев Д. Н. Записки (1799 – 1826). Т. I. М., 1899. С. 270 – 273.

6. Погожев. С. 261 – 262, 273, 278, 298, 327, 340, 400 – 401, 414 – 415, 435 – 436, 459, 494 – 495 и др.

7. Михайлова Р. Ф. Вопрос о театральной монополии в 1856 – 1858 гг. // Науч. докл. высшей школы. Ист. науки. 1960. № 3. С. 86.

8. Михайлова Р. Ф. К вопросу о создании народного театра в России в конце 60‑х — начале 70‑х гг. XIX в. // Вестник ЛГУ. 1961. № 8. С. 67 – 78.

9. РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1315.

10. РИИИ, ф. 44, оп. 1, д. 136, с. 111, 131 – 132, 220, 235 – 237, 249 – 255, 543 – 544, 586.

11. Там же, д. 137, с. 68 – 69, 94 – 97.

### Малый (Деревянный) театр

1. А. Г. Экзамен «Лизы, или Торжества благодарности» // Новости русской литературы. 1803. Ч. 6. № 51. С. 351; № 52. С. 401.

2. Российский спектакль // Цветник. 1809. Ч. 2. № 4. С. 140 – 143.

3. [Гнедич Н. И.] Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде». СПб., 1815. С. 14 – 15, 22 и др.

4. Z. Русский театр // СО. 1818. Ч. 43. № 5. С. 214.

5. И. [Измайлов А. Е.] Русский театр // Благонамеренный. 1819. Ч. 6. № 11. С. 323 – 324, 325, 335.

6. Бестужев А. «Липецкие воды, или Урок кокеткам» // СО. 1819. Ч. 51. № 6. С. 275.

7. Т. Русский театр. О бенефисе Семеновой. Письмо к NN // СО. 1819. Ч. 54. № 21. С. 85 – 87.

8. Жандр. Русский театр. О первых двух дебютах г. Каратыгина // СО. 1820. Ч. 62. № 23. С. 175.

9. Я…й [Толстой Я. Н.]. Замечания на статью о первых двух дебютах г. Каратыгина в 23 № «СО» // СО. 1820. Ч. 63. № 27. С. 33.

{364} 10. Катенин П. А. Русский театр. Продолжение споров // СО. 1820. Ч. 63. № 28. С. 82.

11. Чеславский И. Замечания на игру г‑жи Семеновой б. в трагедии «Ифигения в Авлиде» // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 6. С. 230.

12. Театр // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 23. С. 387 – 388, 390.

13. Н. Комедия «Марфа и Угар», опера «Арестант» и «Новый Стерн»… представленные на Малом театре Молодою труппою // Благонамеренный. 1822. Ч. 18. № 24. С. 429 – 431.

14. -ъ -ъ. Театр // Благонамеренный. 1823. Ч. 21. № 1. С. 40 – 55.

15. И. Ч. [Чеславский И. Б.] Театр. Замечания на игру г. Каратыгина б. в трагедии «Ифигения в Авлиде»… // Благонамеренный. 1823. Ч. 23. № 17. С. 312; № 18. С. 374, 381.

16. Д. Санктпетербургский спектакль // СО. 1823. Ч. 84. № 9. С. 78, 80.

17. О. С. [Сомов. О. М.] Российский театр // СО. 1823. Ч. 89. № 46. С. 249 – 250.

18. Анекдоты // Русская Талия. СПб., 1825. С. 426.

19. Театр // Литературные листки. 1824. Ч. 1. № 1. С. 30.

20. Я—в М—л [Яковлев М. А.] Русский театр // Сев. пчела. 1829. 9 февр.; 16 февр.; 23 февр.; 2 мая; 4 мая; 14 мая; 3 сент.

21. Виршин Пантелеймон. Русский театр // Сев. пчела. 1829. 5 нояб.

22. Я—в М—л [Яковлев М. А.]. Русский театр // Сев. пчела. 1829. 12 дек.

23. С—в Я. Петербургский театр // Мое. телеграф. 1829. Ч. 29. № 17. С. 107 – 109.

24. N. Санктпетербургский театр // Сын отечества и Сев. архив. 1829. Ч. 1. № 6. С. 362 – 363.

25. Жандр. Театральная критика // Сын отечества и Сев. архив. 1829. Ч. 2. № 12. С. 354, 355, 357.

26. Т. В. Русский театр // Сев. пчела. 1830. 11 февр.

27. Булгарин Ф. Русский театр // Сев. пчела. 1831. 9 февр.

28. Театр // Санктпетерб. вестник. 1831. Т. 2. № 17. С. 78, 79.

29. Булгарин Ф. В. Воспоминания. Ч. 2. СПб., 1846. С. 87.

30. Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб., 1860. С. 18 – 23, 95 – 97; Он же. Записки // ИВ. 1896. № 8. С. 301.

31. Каратыгин В. А. Письма П. А. Катенину // РС. 1880. № 10. С. 286.

32. Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. СПб., 1885. С. 51.

33. Бурдин Ф. А. Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // ИВ. 1886. Т. 23. С. 144.

34. Вигель Ф. Ф. Записки. Ч. 2. М., 1892. С. 49 – 53.

35. Куликов Н. И. Театральные воспоминания // РС. 1892. № 8. С. 466 – 467.

36. Погожев. С. 275.

37. Аксаков. С. Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости // Аксаков С. Т. Собр. соч. Т. 2. М., 1955. С. 367, 379, 382.

38. Никитенко А. В. Дневник. Т. I: 1826 – 1857. Л., 1955. С. 102.

39. Медведева И. Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964. С. 72, 73 и др.

40. Каратыгин П. А. Записки. Л., 1970. С. 100 – 101, 103.

41. Жихарев. Т. 2. С. 185, 375 и др.

42. РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 2359.

### **{****365}** Большой (Каменный) театр

1. П. С. С.‑Петербургские современные летописи. Увеселения // ОЗ. 1827. Ч. 32. № 92. С. 505 – 506.

2. Герсеванов. Петербург и Москва // СО. 1839. № 9. С. 9 – 10.

3. Пушкарев. С. 121 – 122.

4. АДИТ. Отд. 2. С. 597.

5. Зотов Р. М. Записки. С. 302.

6. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836 – 1856). Л., 1969. С. 38 – 39, 186 – 187.

7. Шуйский В. К. Тома де Томон. Л., 1981. С. 37 – 42.

8. РГИА, ф. 468, оп 1, д. 3919, л. 516 – 517.

9. РГИА, ф. 472, оп. 13, д. 1010.

10. РГИА, ф. 678, оп. 1. д. 1016, л. 3 – 4, 10 – 11 об., 18 об.

### Кушелевский (Немецкий) театр

1. СПбВ. 1797. 25 авг. № 68; 1798. 23 апр. № 33; 1798. 27 окт. № 86; 1800. 24 февр. № 16.

2. Булгарин Ф. В. Драматические письма // РиП. 1843. Т. 1. С. 114 – 125.

3. Я. Г. Брянский // Пантеон. 1853. Т. 9. № 6. С. 39 – 40.

4. Зотов Р. М. Театральные воспоминания. С. 19 – 20.

5. Арапов. С. 208 – 211.

6. АДИТ. Отд. 3. С. 377.

7. Жилинский Я. Здание Главного штаба. СПб., 1892. С. 6 – 12.

8. Гернгросс В. Н. Иностранные антрепризы Екатерининского времени // Рус. библиофил. 1915. № 6. С. 72 – 73.

9. Жихарев. Т. 2. С. 308 – 310.

10. РГИА, ф. 468, оп. 34 (398/502), д. 17, 1806 г., л. 1 – 2.

11. РИИИ, ф. 44, д. 136, л. 220, 221, 223.

### Симеоновский театр-цирк

1. Пушкарев. С. 124 – 125.

2. Данилов С. С. Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке // О театре. Сб. статей. Л., 1929. С. 166 – 168 (в дальнейшем: Данилов).

3. РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1327, 1833 – 1834 гг.

4. РГИА, ф. 678, оп. 1, д. 1016, л. 13.

5. РГИА, ф. 1287, оп. 8, д. 554, 1840 – 1844 гг.

### **{****366}** Александринский театр

#### Рецензии, критические обзоры:

1. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1952. С. 185.

2. Ф—ни [Кони Ф. А.]. Александринский театр // Сев. пчела. 1838. 30 дек.

3. Белинский В. Г. Александринский театр (1839 г.) // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. М., 1953. С. 316 – 317, 322, 369, 372 – 375.

4. Ф—ни [Кони Ф. А.]. Александринский театр // Сев. пчела. 1839. 25 мая; 3 окт.

5. Кони Ф. Биография: Н. О. Дюр // Репертуар русского театра. 1839. № 7. С. 1 – 24.

6. Белинский В. Г. Александринский театр (1840 г.) // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1954. С. 16, 190 – 191, 281.

7. Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санктпетербургских театров // Пантеон рус. и всех европ. театров. 1841. Ч. 1. Текущий репертуар рус. сцены. № 3. С. 10 – 12.

8. Кони Ф. Русские театры // Пантеон рус. и всех европ. театров. 1841. Ч. 2. Текущий репертуар рус. сцены. № 6. С. 103 – 104.

9. Некрасов Н. А. Театральная критика (1841, 1843 гг.) // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 11, кн. 1. Л., 1989. С. 293, 329.

10. Некрасов Н. А. Выдержка из записок старого театрала (1845 г.) // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1949. С. 503 – 509.

11. Григорьев А. А. Театральная критика (1846, 1851, 1862 – 1864 гг.). Л., 1985. С. 45 – 50, 79 – 88, 290, 293, 306, 309, 312, 332.

12. Григорьев А. А. Александринский театр // РиП. 1846. № 6. С. 90 – 93; № 12. С. 100 – 111.

13. Кони Ф. Русский театр // РиП. 1848. № 2. С. 39, 41 – 42.

14. Кони Ф. Русский театр в Петербурге // Пантеон. 1850. № 1. С. 17 – 34; № 2. С. 20 – 39; № 6. С. 1 – 20.

15. Кони Ф. Русский театр в Петербурге // РиП. 1851. № 2. С. 18 – 28; № 3. С. 1 – 16.

16. [Панаев И. И.] Петербургская жизнь: Заметки Нового поэта // Современник. 1859. № 12. С. 371 – 376.

17. Гиероглифов А. Театральная летопись // Театр. и муз. вестник. 1860. № 6. С. 45 – 50.

18. Достоевский Ф. М. Об игре Васильева в «Грех да беда на кого не живет» (1863 г.) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 20. Л., 1980. С. 148 – 150.

19. Ав. Дм. [Аверкиев Д. В.] Русский театр в Петербурге // Эпоха. 1864. № 10. С. 1 – 8.

20. Л. Н. А. [Антропов Л. Н.] Г‑жа Брошель // Б—ка для чтения. 1865 № 1. С. 115 – 134.

21. Л. Н. А. [Антропов Л. Н.] Спектакль любителей: Два слова вослед П. В. Васильеву // Б—ка для чтения. 1865. № 2 (январь). С. 33 – 35.

22. Салтыков-Щедрин М. Е. Петербургские театры (1868 г.) // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 9. М., 1970. С. 290.

23. В. Т. Театры // ВЕ. 1868. № 12. С. 901 – 908.

24. Аверкиев Д. Русский театр // Голос. 1869. 1 марта.

25. [Антропов Л. Н.] Театральные заметки // Заря. 1871. № 1. С. 101 – 115.

26. Н. [Лесков Н. С] Петербургский театр // Соврем. летопись. 1871 № 32. С. 12; № 44. С. 14 – 15.

27. П. Б. [Боборыкин П. Д.] Петербургские театры // Дело. 1872. № 11. С. 38 – 39.

{367} 28. И. Я. [Захарьин-Якунин И. Н.] Итоги сценической деятельности минувшего сезона // Дело. 1876. № 6. С. 112 – 151.

29. Достоевский Ф. М. Письмо В. В. Самойлову 17 дек. 1879 г. // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 30, кн. 1. Л., 1988. С. 135 – 136.

30. Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1880. 6 янв.; 27 апр.

#### Исследования, мемуары, архивные материалы:

31. Пушкарев. С. 122 – 123.

32. Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы… (1846 – 1876). СПб., 1878. С. 69, 291 – 292.

33. Полевой К. А. Записки. СПб., 1888. С. 311, 390, 411, 423.

34. Боборыкин П. Д. Три любимицы // Артист. 1890. № 11. С. 34 – 42.

35. Панаев В. А. Воспоминания // РС. 1901. № 10. С. 128; Он же. Из воспоминаний // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 238.

36. Долгов Н. Н. В. В. Самойлов // ЕИТ. 1913. № 1. С. 75 и др.

37. Тыркова А. В. Анна Павловна Философова и ее время. Пг., 1915. С. 65 – 66.

38. Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825 – 1881. [Пг., 1917].

39. Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Приложение: Самойловы в избранных воспоминаниях. Л., 1935. С. 65 – 66, 128, 181, 184 – 185, 191, 194 и др.

40. Золотницкая Т. Д. Александр Евстафьевич Мартынов. Л., 1988. С. 158 – 159 и др.

41. РГИА, ф. 497, дела о службе актеров: оп. 1, д. 6816 (В. В. Самойлов); оп. 2, д. 21035 (И. И. Монахов), д. 21438 (А. М. Читау); оп. 5, д. 133 (Н. И. Арди), д. 1008 (А. М. Дюжикова), д. 2466 (М. М. Петипа), д. 2773 (Н. Ф. Сазонов) и др.

42. РГИА, ф. 678, оп. 1, д. 1016, л. 4, 11 об., 13, 18 – 18 об.

43. РГИА, ф. 780, оп. 1, д. 5, 1830 г., л. 166; ф. 776, оп. 2, д. 7, 1870 г., л. 151 – 152; оп. 25, д. 268, 1878 г.

44. РГИА, ф. 780, оп. 1, д. 22, 1845 г., л. 48; ф. 776, оп. 25, д. 324, 1884 г.

### Михайловский театр

1. Герсеванов. Петербург и Москва // СО. 1839. № 9. Известия и смесь. С. 8 – 10.

2. Пушкарев. С. 117 – 123.

3. Михайловский театр // РиП. 1846. № 5. С. 210 – 218.

4. Театрал. Карманная книжка для любителей театра. СПб., 1853. С. 54 – 79.

5. [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта // Современник. 1859. № 12. С. 376 – 377.

6. Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Ч. 1. СПб., 1877. С. 64 – 178; Ч. 2. СПб., 1877. С. 65 – 178; [Ч. 3]. СПб., 1884. С. 153 – 167 (в дальнейшем: Вольф).

7. Михайловский театр // ЕИТ. 1894/95. С. 433; 1895/96. С. 515.

8. Скальковский К. А. В театральном мире. СПБ., 1899. С. 79 – 102.

9. Столпянский П. Петербург 50 лет тому назад // Правительственный вестник. 1909. № 114 – 115; отд. оттиск: СПб., 1909.

10. Дризен Н. В. Сорок лет театра: 1875 – 1917. Пг., 1916. С. 21 – 25.

11. Larouss P. Grand dictionaire universel du XIX siécle. Paris, 1865 – 1876. V. 1, 2, 6, 10, 12, 15.

12. РГИА, ф. 497, д. 108, оп. 17, л. 296; РИИИ, ф. 44, д. 137, л. 358.

### **{****368}** Театр-цирк. Мариинский театр

1. Кони Ф. Театральная летопись. Театр-цирк // РиП. 1850. № 2. С. 40 – 42.

2. Театрал. Карманная книжка… С. 51 – 54.

3. В—в. Немецкий театр в Петербурге // РиП. 1854. № 2. С. 96.

4. Заметки петербургского жителя // Б‑ка для чтения. 1855. № 7 – 8, Смесь. С. 206 – 208.

5. П. В. Мариинский театр // Рус. слово. 1860. № 10, Смесь. С. 37 – 39.

6. Вольф. Ч. 1. С. 135, 139, 146 – 147.

7. Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической трупы… С. 199 – 200, 213 – 214.

8. Погожев. С. 389, 433 – 434, 447 – 449.

9. Данилов. С. 174 – 176.

10. Николаева Т. И. О Государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 530 – 532.

### Каменноостровский летний театр

1. Пушкарев. С. 123 – 124.

2. Петербургская летопись // СО. 1871. 14 июня. С. 1.

3. Репертуар Каменноостровского театра // Театр. газ. 1877. 30 авг. С. 235; 15 сент. С. 288; 1 окт. С. 347.

4. С.‑Петербург и его окрестности / Изд. Р. С. Попова. СПб., 1879. С. 535.

5. Петербург // Артист. 1894. № 40. С. 211.

6. Иванов Л. Каменноостровский театр (Из моих воспоминаний) // Столица и усадьба. 1915. № 25. С. 22 – 23.

7. Полилов-Северцев Г. Т. Старинный храм веселья // Столица и усадьба. 1915. № 28. С. 14 – 17.

### Частные антрепризы

1. Пушкарев. С. 125.

2. Раппапорт М. Разные известия // Муз. и театр. вестник. 1860. № 29. С. 469.

3. Петербургская хроника // Голос. 1872. 19 сент.

4. Михневич В. О. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. С. 123, 234 – 235.

5. Соколов А. Театральный альманах на 1875 г. СПб., 1875. С. 204 – 218.

6. Театры // Русский календарь на 1876 г. С. 301 – 302.

7. Заметки и наблюдения // СО. 1878. 4 мая.

8. А. Ф. Б. [Боссе А.] Частные театры и французские артисты в С.‑Петербурге. СПб., 1878. С. 6 – 9, 12 – 13, 17 – 31.

9. Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1879. 18 окт.

10. Д. Л. Спектакль с участием Писарева // Страна. 1880. 2 марта.

11. Соколова А. И. Встречи и знакомства // ИВ. 1911. № 4. С. 121.

12. Столпянский П. Каскадный жанр в старом Петербурге // Столица и усадьба. 1916. № 49. С. 19 – 20.

{369} 13. Евгеньев А. [Кауфман А. Е.] Писательские общества и кружки // Вестник литературы. 1919. № 1 – 2. С. 2 – 5.

14. Гнедич П. П. Книга жизни. Л., 1929. С. 113 – 115.

15. Данилов. С. 173, 177 – 181.

16. Янковский М. Оперетта. М.; Л., 1937. С. 212 – 219, 247 – 248.

17. Горин-Горяинов Б. А. Актеры. Л.; М., 1947. С. 23 – 33.

18. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища конца XVIII – начала XX века. Л., 1988. С. 164 – 197.

## 1882 – 1917 годы

### Александринский театр

#### Рецензии, критические очерки:

1. Незнакомец [Суворин А. С.]. «Семейные расчеты» // НВ. 1882. 18 апр.

2. Ефрон А. Театр и музыка // Биржевые вед. 1884. 22 янв.

3. Коломенский Кандид [Михневич В. О.] Александринский театр // НиБ. 1884. 22 янв.; 14 окт.

4. C’est moi [Карцев Н. П.]. Александринский театр // Театральный мирок. 1884. 1 сент.

5. Экс. Бенефис Стрепетовой // БВ. 1885. 11 янв.

6. Суворин А. С. Театр и музыка // НВ. 1885. 22 сент.

7. Дебютант [Кугель А. Р.]. Театральное эхо // Петерб. газ. 1889. 2 февр.

8. Засодимский П. В. П. А. Стрепетова (Письмо из Петербурга) // Волжский вестник. 1890. 11 дек.

9. Петербуржец. Петербург // Артист. 1890. № 11. С. 185.

10. Суворин А. Театр и музыка // НВ. 1894. 29 янв.

11. Old Gentleman [Амфитеатров А. В.] Театральный альбом // Россия. 1900. 16 марта.

12. Ю. Э. [Энгель Ю. Д.] Театр и музыка // РВ. 1903. 14 апр.

13. Волынский А. Л. Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 224, 226 и др.

14. Загуляева Ю. Петербургские письма // Мос. вед. 1906. 28 апр.

15. Репнин Н. [Гуревич Л. Я.] Театральные очерки // Слово. 1908. 3 янв.

16. Щеглов И. Сей остальной из стаи славной… // Слово. 1908. 2 февр.

17. Омега [Трозинер Ф. В.]. Александринский театр // Петерб. газ., 1908. 22 февр.

18. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Михайловский театр // ТиИ. 1908. № 3. С. 47 – 48.

19. Ю. З. [Загуляева Ю. М.] Наша публика. В Александринском театре // Петерб. газ. 1909. 12 янв.

20. Вас[илевский] Л. Александринский театр // Речь. 1909. 18 сент.

21. Бразоль Б. Александринский театр // Театр. день. 1909. 18 сент.; 23 окт.

22. Боцяновский В. «Венецианский купец» // Новая Русь. 1909. 23 окт.

23. Левидов Л. Александринский театр // Театр. день. 1909. 16 нояб.

24. Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1909. № 1, Хроника. С. 28 – 30.

{370} 25. Чюмина О. Заметки о театре // Познание России. 1909. № 1. C. 206 – 207; № 1. С. 207.

26. Арабажин К. Александринский театр // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 130 – 132.

27. Гуревич Л. Юбилей М. Г. Савиной // РВ. 1910. 27 февр.

28. Вейконе М. «Три сестры» // С.‑Петерб. театр. вед. 1910. 19 сент.

29. Бенуа А. Художественные письма. Балет в Александринке // Речь. 1910. 19 нояб.

30. Арабажин К. И. Александринский театр // ЕИТ. 1910. Вып. 1. С. 113 – 114.

31. Ауслендер С. А. «Шут Тантрис» Э. Хардта // Аполлон. 1910. № 6, Хроника. С. 34 – 35.

32. Симонович М. Петербургские театры // Рус. мысль. 1911. № 4. С. 27.

33. Глаголин Б. С. В. В. Стрельская, В. Н. Давыдов и К. А. Варламов // Глаголин Б. С. За кулисами моего театра. СПб., 1911. С. 111 – 112.

34. Зноско-Боровский Е. Траурная драма о Лилит… // Утро России. 1912. 10 нояб.

35. Homo novus [Кугель А. Р.]. «Заложники жизни» // День. 1912. 8 дек.

36. Арабажин К. Александринский театр // ЕИТ. 1912. Вып. 4. С. 58 – 73.

37. Слонимская Ю. «Заложники жизни» // ЕИТ. 1912. Вып. 7. С. 67 – 74.

38. В. П. Далматов // ЕИТ. 1912. Вып. 7. С. 100 – 102.

39. Ауслендер С. Театры // Рус. худож. летопись. 1912. № 17. С. 232 – 233.

40. Львов-Рогачевский В. По поводу драмы Л. Андреева «Профессор Сторицын» // Новая студия. 1912. № 1 (дек.). С. 44 – 49.

41. Волконский С. М. «Дон Жуан» и «Мокрое» // Волконский С. М. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 71 – 85.

42. Слонимская Ю. Петербург // Маски. 1912/13. № 3. С. 81 – 84.

43. Гуревич Л. Александринский театр // Речь. 1913. 13 нояб.

44. Омега [Трозинер Ф. В.]. Александринский театр. Дебют Е. Н. Рощиной-Инсаровой // Петерб. газ. 1913. 12 нояб.

45. Старк Э. Александринский театр // ЕИТ. 1913. Вып. 4. С 107 – 109, 113 – 114.

46. Зборовский Н. Александринский театр // Новь 1914. 2 февр.

47. Импрессионист [Бентовин Б. И] Александринский театр // День 1914. 4 окт.

48. Старк Э. Александринский театр // ЕИТ. 1914. Вып. 5. С. 117 – 120.

49. Ирецкий В. [Гликман В. Я.] Александринский театр // Речь. 1915. 1 сент.

50. Яблоновский С. Савина // Рус. слово. 1915. 10 сент.

51. Лебедев Н. Александринский театр // Речь. 1915. 1 окт.

52. Старк Э. Пестрые заметки // Петрогр. курьер. 1915. 1 окт.; 16 окт.

53. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Бесподобная пьеса // БВ веч. 1915. 15 окт.; Он же. «Живой труп» Леонида Андреева // БВ веч. 1915. 28 нояб.

54. Конради П. «Лес» // НВ. 1915. 16 окт.

55. Гуревич Л. Александринский театр // Речь. 1915. 29 нояб.

56. Долгов Н. Александринский театр // БВ веч. 1916. 7 сент.

57. Немирович-Данченко Вл. И. Письмо А. И. Южину (дек. 1916 г.) // Ежегод. Малого театра за 1955 – 1956 гг. М., 1961. С. 166.

58. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1917. № 40. С. 692.

59. Долгов Н. Любящею рукой // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 13.

60. Носков Н. «Власть тьмы» // Жизнь искусства. 1922, 14 февр. № 7. С. 3.

61. Кугель А. Домашева: К ХХХ-летию ее сценической деятельности // Рабочий и театр. 1926. № 16. С. 7.

#### **{****371}** Исследования, мемуары, архивные материалы:

62. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра // Рампа и жизнь. 1909. № 6 (19). С. 301 – 302.

63. Старк Э. А. Царь русского смеха. Пг., 1916. С. 47, 48, 56, 109 – 112, 114 и др.

64. Кончина Марии Гавриловны Савиной. Т. 2. М., 1917. С. 36, 39, 97.

65. Волконский С. М. Мои воспоминания. [Берлин, 1924]. С. 32 – 34.

66. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 296 – 297, 305 – 308.

67. Минцлов С. Р. Петербург в 1903 – 1910 годах. Рига, 1931. С. 31 – 33.

68. Ю. М. Юрьев: 1892 – XXXV – 1927. Л., 1927. С. 34 – 35, 56, 67.

69. Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. М.; Л., 1932. С. 96 – 134; 2‑е изд., частично изменен.: М.; Л., 1962. С. 71 – 95.

70. Брянский А. М. Владимир Николаевич Давыдов: Жизнь и творчество. Л.; М., 1939. С. 114 и др.

71. Крыжицкий Г. К. Константин Александрович Варламов. М.; Л. 1946. С. 21, 56, 66.

72. Шнейдерман И. И. Мария Гавриловна Савина. Л.; М., 1956.

73. Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 106, 273 – 274 и др.

74. П. А. Стрепетова: Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.; М. 1959. С. 52 – 58, 80 – 81.

75. Юрьев Ю. М. Записки. Л.; М. 1963; Т. 1. С. 435, 525 – 526, 535 и др.; Т. 2. С. 8, 45 и др.

76. Крыжицкий Г. К. Мамонт Дальский. Л.; М., 1965. С. 68 – 69, 74, 122 – 123.

77. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 98.

78. Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 146, 183.

79. Тиме Е. И. Дороги искусства. М., 1967. С. 155, 177 и др.

80. Крыжицкий Г. К. Стрельская. Л., 1970. С. 107 – 110 и др.

81. Леонид Сергеевич Вивьен: Актер, режиссер, педагог. Л., 1988. С. 125 – 128, 153.

82. РГИА, ф. 497 (дела о службе актеров и других лиц): оп. 5, д. 763 (П. П. Гнедич), д. 807 (Ф. П. Горев), д. 1432 (И. П. Киселевский); оп. 13, д. 1138 (Н. Н. Ходотов).

### Малый театр. Театр Литературно-художественного общества (Суворинский)

1. Аверкиев Д. Театральные заметки // Голос. 1879. 9 нояб.

2. Малый театр г. Картавова. Гастроли Е. Н. Горевой // Театр. мирок. 1884. 13 окт.; 20 окт.

3. Плещеев А. Еженедельные беседы // Театр. мирок. 1884. 1 дек.

4. Петербург // Артист. 1889. № 3 (нояб.). С. 162.

5. В. П. [Протопопов В. В.] Литературно-артистический кружок // Петерб. газ. 1895, 17 окт.; 18 окт.

6. Селиванов Н. А. Малый театр // НиБ. 1895. 18 окт.

7. Буква [Василевский И. Ф.]. Петербургские наброски // РВ. 1895. 29 окт.

8. Ин. «Потонувший колокол» в Малом театре // БВ. 1897. 14 нояб.

9. Ясинский И. Литературные и театральные впечатления // БВ. 1897. 16 нояб.

10. Изм[айлов] А. Малый театр // БВ. 1898. 13 окт.

11. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Малый театр // НиБ. 1898. 14 окт.

{372} 12. В. П. [Протопопов В. В.] «Царь Федор Иоаннович» // Петерб. газ. 1898. 13 окт.; 14 окт.

13. Буква [Василевский И. Ф.]. Петербургские наброски // РВ. 1898. 13 дек.

14. Луговой А. Трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» на петербургской и московской частных сценах // СПбВ. 1898. 13 дек.; 19 дек.

15. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Малый театр // НиБ. 1899. 6 окт.

16. Изм[айлов] А. «Преступление и наказание» на сцене Малого театра // БВ. 1899. 6 окт.

17. Изм[айлов] А. Открытие спектаклей в театре Литературно-художественного общества // БВ. 1900. 16 сент.

18. В. Д. [Дорошевич В. М.] «Расплюевские веселые дни» // Россия. 1900. 17 сент.

19. Смоленский [Измайлов А. А.]. Небывалый спектакль // БВ. 1900. 21 нояб.

20. Перцов П. П. Первый сборник: 1892 – 1901. СПб., 1902. С. 174 – 177.

21. Ярцев П. Новая сцена // ТиИ. 1903. № 42. С. 764 – 765.

22. Волынский А. Л. Книга великого гнева. С. 218 – 241.

23. Очерк возникновения и деятельности театральной антрепризы Литературно-художественного общества. СПб., 1904.

24. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Малый театр // ТиИ. 1905. № 39. С. 619 – 620.

25. Д—в О. [Дымов О.] Исправленный Конан-Дойль // Свобода и жизнь. 1906. 10 сент.

26. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Бесы» // Речь. 1907. 2 окт.

27. Репнин Н. [Гуревич Л. Я.] Театральные впечатления // Слово. 1907. 2 окт.

28. Будищев А. «Бесы» // Слово. 1907. 2 окт.

29. Вас[илевск]ий Л. Малый театр. «Витязь» // Речь. 1907. 11 дек.

30. Азов В. [Ашкинази В. А.] Похождения наивного человека // Речь. 1907. 25 дек.

31. Solus [Арабажин К. И.]. Малый театр // БВ веч. 1908. 19 янв.

32. Адри[анов] С. Малый театр. «Дети» // Слово. 1908. 22 окт.

33. Импр. [Бентовин Б. И.] Малый театр // ТиИ. 1908. № 19. С. 335.

34. Карпов Е. Первая постановка «Власти тьмы» // ТиИ. 1908. № 34. С. 584 – 589.

35. Гуревич Л. Бенефис Е. Н. Рощиной-Инсаровой // Слово. 1909. 15 янв.

36. Вас[илевск]ий Л. Малый театр // Речь. 1909. 1 февр.

37. В. А. [Ашкинази В. А.] Заговор против Фиеско в Малом театре // Совр. слово. 1910. 1 окт.

38. Импр. [Бентовин Б. И.] Малый театр // ТиИ. 1910. № 45. С. 844.

39. Ауслендер С. А. Театры. Малый театр // Рус. худож. летопись. 1911. № 3 (февр.). С. 46.

40. Зноско-Боровский Е. Малый театр // Рус. худож. летопись. 1911. № 12. С. 188 – 189.

41. Solus [Арабажин К. И.]. Малый театр // БВ веч. 1912. 27 нояб.

42. Ариэль [Василевский Л. М.]. Малый театр. «Сафо» // Речь. 1912. 28 нояб.

43. Слонимская Ю. 25‑летний юбилей Е. П. Корчагиной-Александровской // День. 1912. 18 дек.

44. Глаголин и его роли: Отзывы и портреты / Собр. А. М. Брянский и В. П. Лачинов. СПб., 1912.

45. Михайлов А. [Волькенштейн А. М.]. Малый театр // Рус. молва. 1913. 24 янв.

46. Solus [Арабажин К. И.]. «Но почему они втроем» // БВ веч. 1913. 12 окт.

47. Чудовский В. Спектакли Рощиной-Инсаровой // Аполлон. 1913. № 6. С. 59.

48. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Малый театр // ТиИ. 1913. № 51. С. 1047 – 1048.

{373} 49. З. Б. [Бухарова З. Д.] Театр А. С. Суворина. Бенефис В. А. Мироновой // Россия. 1914. 13 февр.

50. Гуревич Л. Малый театр. «Маленькая женщина» // Речь. 1914. 28 дек.

51. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Малый театр // ТиИ. 1914. № 7. С. 149.

52. Гейер Б. Памяти А. П. Лося // ТиИ. 1914. № 15. С. 340.

53. Гуревич Л. Театр А. С. Суворина. Юбилейный спектакль // Речь. 1915. 21 сент.

54. Старк Э. Пестрые заметки // Петрогр. курьер. 1915. 21 сент.

55. Гуревич Л. Театр А. С. Суворина. «Адриенна Лекуврер» // Речь. 1915. 24 окт.

56. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1915. № 38. С. 716 – 718.

57. Долгов Н. Двадцатилетие театра им. А. С. Суворина. Пг., 1915.

58. Гуревич Л. Театр А. С. Суворина // Речь. 1916. 13 нояб.

59. Горский В. Театр А. С. Суворина. Бенефис В. А. Мироновой // НВ. 1917. 18 марта.

60. Петроград // Театр. газ. 1917. 9 апр. № 15. С. 10; Письмо в редакцию // Театр. газ. 16 апр. № 16. С. 10.

61. Обструкция А. А. Сувориной // Театр. 1917. 11 апр. № 1999. С. 5.

62. Хроника // Театр. газ. 1917. 4 окт. № 39 – 40. С. 11.

63. Чехов М. А. Литературное наследие. Т. 1. М., 1986. С. 65 – 66.

64. Горин-Горяинов Б. А. Актеры. С. 79 – 93.

65. Топорков В. О. Из жизни в театре // Театр. альманах. Кн. 3. М., 1946. С. 199 – 200.

66. О Станиславском. М., 1948. С. 127 – 128.

67. Владимирова Н. Кондрат Яковлев в «Преступлении и наказании» // Театр и драматургия. Вып. 3. Л., 1971. С. 300 – 316.

### Кононовский зал. Новый театр

#### Русский театр Д. Д. Коровякова:

1. Еф[ро]н А. Театральные заметки // БВ. 1882. 17 нояб.; 3 дек.

2. Петербургские заметки // Театр. 1883. № 1. С. 7 – 9.

#### Разные антрепризы 1882 – 1900 гг.:

3. Образовательные спектакли П. И. Вейнберга // Искусство. 1883. № 2. С. 20 – 21.

4. Театральные вести // Театр. мирок. 1884. 29 сент.

5. Частные сцены // Артист. 1893. № 26 (1). С. 212.

6. Хроника. Петербург // Артист. 1894. № 35 (3). С. 268 – 269.

7. Д. Д. Коровяков // Сев. вестник. 1895. № 3. С. 107 – 108.

#### Новый театр Л. Б. Яворской:

8. Беляев Ю. Д. Л. Б. Яворская. Критико-биографический этюд. СПб., 1900.

9. Дымов О. Новый театр // БВ. 1901. 24 окт.; 4 нояб.; 25 нояб.

10. Яворская Л. Б. Письмо в редакцию // НиБ. 1901. 24 нояб.

11. Икс. Новый театр // Петерб. газ. 1901. 24 нояб.

12. Дед Всевед [Гарвей Н. И.]. «Фома Гордеев» // НиБ. 1901. 25 нояб.

13. Рафалович С. Новый театр // БВ. 1902. 9 окт.

14. Линский В. [Вакулин В. А.] Новый театр // ТиИ. 1903. № 5. С. 14; № 8. С. 181.

15. П. К. [Коган П. С] Театр Корша // Курьер. 1904. 9 марта.

16. Solus [Арабажин К. И.]. Новый театр // НиБ. 1904. 24 сент.; 25 нояб.

17. Ч[улк]ов Г. Новый театр // Наша жизнь. 1905. 6 окт.

{374} 18. Венгерова З. Новый театр // Новая жизнь. 1905. 28 окт.; 13 нояб.

19. Алексеев. Новый театр // Новая жизнь. 1905. 27 нояб.

20. Осипов И. [Абельсон И. О.]. «Вильгельм Телль» // ТРТГ. 1905. № 38. С. 44 – 45.

21. Линский В. [Вакулин В. А.] Новый театр // ТиИ. 1905. № 48. С. 740.

22. Г. Ч. [Чулков Г. И.] Бенефис Л. Б. Яворской // Наша жизнь. 1906. 1 февр.

23. Чулков Г. Петербургские драматические театры // Зори. 1906. № 9 – 10. С. 17 – 18.

24. Ярцев П. Театр Корш «Графиня Юлия» // Утро России. 1909; 8 дек.

25. Solus [Арабажин К. И.]. Театр Рейнеке // БВ веч. 1913. 20 февр.

26. Бродский А. Театральная жизнь Петрограда // Маски. 1914/15. № 1. С. 83.

27. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт. Л., 1939. С. 52 – 53.

28. Горин-Горяинов Б. А. Актеры. С. 79 – 119.

29. Кирова Е. И. Повесть рядовой актрисы. М.; Л., 1931. С. 43 – 44.

30. Перестиани И. Н. 75 лет жизни в искусстве. М., 1962. С. 185 – 191.

#### Антреприза О. В. Некрасовой-Колминской:

31. Solus [Арабажин К. И.]. Новый театр // Сегодня. 1906. 18 сент.; 6 окт.; 3 нояб.

32. В. Л. [Вакулин В. А.] Новый театр // ТиИ. 1906. № 44. С. 672; № 46. С. 704; № 50. С. 779.

33. Линский В. [Вакулин В. А.] Новый театр // ТиИ. 1907. № 6. С. 98.

34. Маленькая хроника // ТиИ. 1907. № 12. С. 200.

#### Товарищество под руководством А. А. Санина:

35. Solus [Арабажин К. И.]. Вечер Гофмансталя // БВ веч. 1907. 12 окт.; Он же. Новый театр // Там же. 1907. 24 окт.

36. Азов В. [Ашкинази В. А.] Новый театр // Речь. 1907. 13 окт., 24 окт.

37. Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // СПбВ. 1907. 26 окт.

38. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1907. № 42. С. 686 – 688.

39. Сологуб Ф. Вечер Гофмансталя // Весы. 1907. № 11. С. 29.

40. Репнин Н. [Гуревич Л. Я.] Театральные очерки // Слово. 1908. 3 янв.

#### Антреприза Ф. Н. Фальковского:

41. Аш [Ашешов Н. П.]. Новый театр // Вечер. 1908. 29 сент.; 9 окт., 7 нояб.

42. Смоленский [Измайлов А. А.]. Открытие Нового театра // БВ веч. 1908. 29 сент.

43. Адри[анов] С. Новый театр // Слово. 1908. 4 окт.

44. Гуревич Л. Новый театр // Слово. 1908. 8 нояб.

45. Измайлов А. «Дни нашей жизни» // БВ утр. 1908. 8 нояб.

46. Homo novus [Кугель А. Р.]. «Дни нашей жизни» // Новая Русь. 1908. 8 нояб.

47. Старый друг [Эфрос Н. Е.]. В Петербурге // Театр. 1908. 1 дек.

48. Котляревский Н. «Дни нашей жизни» // Слово. 1908. 3 дек.

49. Василевский Л. Театральные заметки // Новый журнал для всех. 1908. № 2. С. 122.

50. Боцяновский В. Маски // ТиИ. 1908. № 46. С. 809 – 812.

51. М. В. [Вейконе М. А.] Новый театр // ТиИ. 1908. № 50. С. 885.

52. Боцяновский В. Новая пьеса О. Дымова // Новая Русь. 1909. 4 янв.

53. Гуревич Л. «Ню. Трагедия каждого дня» // Слово. 1909 4 янв.

#### Разные антрепризы 1900 – 1910‑х гг.:

54. Рафалович С. Новый театр // БВ утр. 1904. 18 апр.

55. Кугель А. Театральные заметки // ТиИ. 1910. № 10. С. 219.

56. Гуревич Л. «Мелкий бес» на сцене // Запросы жизни. 1910. № 11. С. 683 – 686.

{375} 57. В. А. [Ашкинази В. А.] Новый драматический театр // Совр. слово. 1910. 16 сент.

58. Базилевский В. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1914. № 1. С. 13.

59. NN. «Пиковая дама» // ТиИ. 1914. № 1. С. 6.

### Театры на Офицерской улице

#### Театр «Ренессанс», Общедоступный театр, Русский частный театр:

1. Муха [Плещеев А. А.]. Открытие театра «Ренессанс» // Суфлер. 1882. 21 окт.

2. Старый нигилист. Арабески // Театр. мирок. 1884. 21 апр.; 18 авг.; 8 сент.; 29 сент.; 6 окт.; 15 дек.

3. Петербург // Театр и жизнь. 1885. 7 нояб.; 12 нояб.; 26 нояб.

4. Театр и музыка // БВ. 1885. 24 нояб.

5. Плещеев А. Как веселились в столице // Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 21 – 22.

#### Театр В. А. Неметти:

6. Рыбаков. Театр Неметти // БВ. 1890. 31 июля.

7. Александрович Н. Театр Неметти // БВ. 1890. 15 дек.; 30 дек.

8. Петербург // Артист. 1890. № 5 (янв.). С. 192; № 6 (февр.). С. 173.

9. Театр Неметти // БВ. 1893. 12 окт.; 19 окт.; 22 окт.

10. Бенефис Ленни // Петерб. газ. 1895. 8 нояб.

11. Шабельская Е. Театр Неметти // Народ. 1897. 8 окт.; 19 окт.

12. Печорин С. [Сафонов С. А.] Театр Неметти // НиБ. 1897. 2 нояб.

13. Хроника // ТиИ. 1897. № 41. С. 733.

14. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. С. К. Ленни // ТиИ. 1900. № 28. С. 106 – 507.

15. А. М. Горин-Горяинов // ТиИ. 1901. № 50. С. 925.

16. В. А. Линская-Неметти // ТиИ. 1910. № 47. С. 893 – 894.

17. Горин-Горяинов Б. А. Актеры. С. 62 – 66.

#### Русский драматический театр А. В. Амфитеатрова:

18. Новый русский театр // Петерб. газ. 1898. 25 июля.

19. Прозаик [Голицын Д. П.]. Русский драматический театр // СПбВ. 1898. 18 сент.; 3 окт.

20. Селиванов Н. А. Театр или больница! // НиБ. 1898. 23 сент.

21. В‑ский В. Русский драматический театр // Столичный курьер. 1898. 30 сент.

22. Изм[айлов] А. Русский драматический театр // БВ. 1898. 19 окт.

23. Хроника // ТиИ. № 43. С. 767; № 50. С. 926.

#### Петербургский театр Е. А. Шабельской:

24. Открытие С.‑Петербургского театра // БВ. 1900. 27 сент.

25. Смоленский [Измайлов А. А.]. С.‑Петербургский театр // БВ. 1900. 25 окт.

26. Протопопов В. Письмо в редакцию // Петерб. листок. 1900. 8 дек.

27. Линский В. [Вакулин В. А.] Петербургский театр // ТиИ. 1900. № 41. С. 726 – 727; № 44. С. 783 – 785.

28. Дымов О. Петербургский театр // БВ. 1901. 12 окт.; 9 нояб.

29. Линский В. [Вакулин В. А.] Петербургский театр // ТиИ. 1901. № 4. С. 84; № 40. С. 709 – 710; № 42. С. 748 – 749; № 46. С. 827; № 48. С. 880 – 881.

#### Литературный театр О. В. Некрасовой-Колчинской:

30. Литературный театр // Русь. 1903. 21 дек.

{376} 31. Литературный театр // ТиИ. 1904. № 1. С. 6.

32. Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. М., 1952. С. 201 – 217; 2‑е изд.: М., 1956. С. 216 – 235.

#### Зимний Фарс:

33. Новый фарс // БВ веч. 1905. 1 сент.

34. Театр и музыка // СО. 1905. 15 нояб.

35. Золотницкий Д. И. «Дни свободы» русского фарса // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 годов. Л., 1987. С. 135 – 139.

36. РГИА, ф. 776, оп. 25, д. 826, л. 2 об., 3, 10 и др.

#### Веселый театр:

37. С. В. Веселый театр // Обозр. театров. 1909. 2 апр. № 687. С. 6.

38. Крушинин В. Веселый театр // ТиИ. 1909. № 14. С. 255.

39. Э. Б. [Бескин Э.] Веселый театр // Рампа и актер. 1909. № 18. С. 291.

40. Театр и музыка // Речь. 1909. 10 мая.

#### Новый драматический театр:

41. Спиро С. Театр Л. Н. Андреева // Рус. слово. 1909. 17 февр. (интервью перепечатывалось в других газетах); Он же. У Леонида Андреева // Рус. слово. 1909. 29 сент.

42. Даниил Д. Открытие Нового драматического театра // Веч. Петербург. 1909. 21 сент.

43. Легри А. [Стембо А. Л.] Новый драматический театр // БВ утр. 1909. 22 сент.

44. Не буква [Василевский И. М.] Новый драматический театр // Новый вечер. 1909. 21 сент.

45. У рампы. «Анфиса» // БВ утр. 1909. 23 сент.

46. Омега [Трозинер Ф. В.]. Новый драматический театр // Петерб. газ. 1909. 11 окт.

47. Боцяновский В. «Анфиса» Л. Н. Андреева // Новая Русь. 1909. 12 окт.; Он же. «Анатэма» Л. Н. Андреева // Новая Русь. 1909. 29 нояб.

48. Беседы кстати. У Е. А. Полевицкой // Театр. день. 1909. 21 окт.

49. Смоленский [Измайлов А. А.]. «Анатэма» Л. Андреева // БВ веч. 1909. 28 нояб.; БВ утр. 1909. 29 нояб.

50. Азов В. [Ашкинази В. А.] «Анатэма» // Речь. 1909. 29 нояб.; Он же. «Цезарь и Клеопатра» // Речь. 1909. 31 дек.

51. Solus [Арабажин К. И.]. «Анатэма» Л. Н. Андреева // БВ утр. 1909. 29 нояб.

52. Лекция г. Неведомского // Рус. слово. 1909. 23 дек.

53. Травля «Анатэмы» // Обозр. театров. 1909. 11 дек. № 931.

54. Гуревич Л. «Анфиса» Л. Андреева // Запросы жизни. 1909. № 1 (окт.). С. 29 – 30; Она же. «Анатэма» на петербургской сцене // Запросы жизни. 1909. № 8 (дек.). С. 26 – 30.

55. Батюшков Ф. Д. «Анатэма» Л. Андреева // Сев. зори. 1909. № 1 (дек.). С. 11 – 14.

56. Боцяновский В. В Новом драматическом театре // Новая Русь. 1910. 20 янв.

57. Глаголь С. [Голоушев С. С.] «Анфиса» // Утро России. 1910. 27 янв.

58. В. А. [Ашкинази В. А.] Новый драматический театр // Совр. слово. 1910. 16 сент.; Он же. «Gaudeamus» // Там же. 1910. 18 сент.

59. Легри А. [Стембо А. Л.] В Новом драматическом театре // БВ веч. 1910. 20 сент.

60. Смоленский [Измайлов А. А.]. Новый драматический театр // БВ веч. 1910. 19 нояб.

61. Мамонтов С. Другой «Анатэма» // Рампа и жизнь. 1910. № 1. С. 6.

62. Арабажин К. Андреев и радости бытия. «Gaudeamus» // Новый журнал для всех. 1910. № 24. С. 75 – 76.

#### **{****377}** Театр К. Н. Незлобина:

63. Кузмин М. Театр К. Н. Незлобина // Рус. худож. летопись. 1911. № 17. С. 266.

64. Тамарин [Окулов Н. Н.]. Театр К. Н. Незлобина // ТиИ. 1911. № 44. С. 829.

65. Арн [Арабажин К. И.]. Театр Незлобина // БВ веч. 1912. 17 окт.

66. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театр К. Н. Незлобина // День. 1912. 18 сент.

67. Фортунатов Л. Театр Незлобина // Новая студия. 1912. № 13. С. 7 – 8.

68. Кречетов С. [Соколов С. А.] Открытие петербургского театра Незлобина // Рампа и жизнь. 1912. № 43. С. 12.

69. Сперанский В. «Шарманка сатаны» // БВ веч. 1916. 17 нояб.

70. Пильский П. Призрачность // ТиИ. 1916. № 20. С. 405 – 408.

71. Витвицкая Б. Открытие театра Незлобина // ТиИ. 1916. № 39. С. 781.

72. Юренева В. Л. Записки актрисы. М.; Л., 1946. С. 59 – 67, 118 – 124 и др.

#### Первый в мире футуристов театр:

73. Измайлов А. Рыцари Зеленого осла (Первый вечер футуристов) // БВ веч. 1913. 3 дек.

74. Чуковский К. О «футуристическом действе» // Рус. слово. 1913. 4 дек.

75. Любош С. [Любошиц С. Б.] «Бобок» // Совр. слово. 1913. 5 дек.

76. Ярцев П. Театр футуристов // Речь. 1913. 7 дек.

77. Гуревич Л. Театр футуристов // РВ. 1913. 13 дек.

78. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1913. № 49. С. 1011.

79. Бродский А. Театральная жизнь Петербурга // Маски. 1913/14. № 3. С. 52.

80. Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр. 1938. Т. 4. С. 137 – 150.

81. Жевержеев Л. И. Воспоминания // Маяковскому. Л., 1940. С. 132 – 135.

82. Танюк Л. Годы близкие и далекие. К 90‑летию Александра Дейча // Звезда. 1983. № 10. С. 187 – 188.

83. Павел Николаевич Филонов. 1883 – 1941. Л., 1988. С. 22.

#### Театр Л. Б. Яворской:

84. Гуревич Л. Театр Л. Яворской // Речь. 1915. 20 сент.

85. Конради П. Театр Л. Яворской // НВ. 1915. 20 сент.; 23 окт.

86. Смоленский [Измайлов А. А.]. Театр г‑жи Яворской // БВ утр. 1915. 21 окт.

87. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Театр Л. Яворской // День. 1915. 22 окт.

88. Россов Н. Яворская Л. Б. // Театр. газ. 1917. № 29 – 30. С. 10 – 11.

### Панаевский театр

#### Здание театра:

1. Театр и музыка // БВ. 1887. 12 сент.; 7 окт.

2. Театр Панаева // СО. 1887. 27 нояб.

3. Пожар Панаевского театра // День. 1917. 23 сент.

#### Антреприза И. П. Зазулина:

4. Хроника. Петербург // Артист. 1890. № 5 (янв.). С. 191 – 192; № 6 (февр.). С. 172.

5. Петербургские театры // Театр. мирок. 1891. 27 окт.

6. Nemo. Панаевский театр // БВ. 1892. 10 янв.; 13 янв.

7. Театр, музыка и искусства // БВ. 1892. 3 окт.

8. Ск. Частные театры в Петербурге // Артист. 1892. № 20 (2). С. 175 – 176; № 21 (3). С. 170 – 171.

9. Горкин В. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 25 (12). С. 189 – 191.

{378} 10. Nemo. Панаевский театр // БВ. 1893. 13 янв.

11. Горкин В. Частные сцены // Артист. 1893. № 27 (3). С. 160.

12. И. П. Зазулин // ИВ. 1893. № 8. С. 558 – 559.

13. Плещеев А. А. Из прошлого // Б‑ка театра и искусства. 1906. Кн. 8. С. 16 – 17.

#### Антреприза М. Е. Дарского:

14. М. Е. Дарский (Новый русский трагик) // Театр. мирок. 1891. 6 окт. № 40. С. 1 – 16.

15. Театр Панаева // БВ. 1893. 25 сент.; 5 окт.; 31 окт.; 14 нояб.

16. Горкин В. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1893. № 31 (11). С. 198.

#### Фарс:

17. Театр и музыка. Театр «Фарс» // Рус. слово. 1899. 14 мая.

18. Театр и музыка. «Эрмитаж» // Рус. слово. 1899. 6 июля; 30 июля.

19. Венгерова З. Панаевский театр. «Похождения мистера Пиквика и его товарищей» // НиБ. 1899. 29 нояб.

20. Л—ий Вл. [Вакулин В. А.] Фарс // ТиИ. 1900. № 8. С. 163; № 49. С. 894.

21. К[уг]ель А. Памяти С. К. Ленни // ТиИ. 1900. № 29. С. 515.

22. Дымов О. А. М. Горин-Горяинов // БВ. 1901. 8 дек.

23. Л—ий Вл. [Вакулин В. А.] Похоронили А. М. Горин-Горяйнова // ТиИ. 1901. № 50. С. 925.

#### Русский драматический театр:

24. А—р С. [Ауслендер С. А.] Русский драматический театр // Речь. 1912. 25 сент.

25. Ковальские К. и О. «Бегство Габриэля Шиллинга»… // Новая студия. 1912. № 4. С. 9 – 11.

26. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Русский драматический театр // ТиИ. 1912. № 40. С. 757.

27. Ауслендер С. Русский драматический театр // Речь. 1912. 6 дек.

28. Смоленский [Измайлов А. А.]. «Изнанка жизни» // БВ веч. 1912. 6 дек.

29. В. А. [Ашкинази В. А.] Русский драматический театр // День. 1912. 7 дек.

30. Слонимская Ю. Театральная летопись. Петербург // Маски. 1912. № 3. С. 85 – 87.

31. Соловьев В. Н. Русский драматический театр // Новая студия. 1912. № 1. С. 40 – 42.

32. Смоленский [Измайлов А. А.]. Русский драматический театр // БВ веч. 1913. 26 марта.

33. Тимофеев С. Драматический театр // День. 1913. 27 марта.

34. Гуревич Л. Русский драматический театр // Речь. 1913. 10 сент.

35. Бродский А. Петербург // Маски. 1913/14. № 1. С. 92.

36. Гуревич Л. Русский драматический театр // Речь. 1913. 29 сент.

37. Шебуев Н. Впечатления // Обозр. театров. 1913. 4 окт. С. 10 – 11.

38. Василевский Л. Русский драматический театр // Совр. слово. 1913. 6 окт.

39. Гуревич Л. Петербургские театры // РВ. 1913 17 окт.

40. Зигфрид [Старк Э. А.]. Русский драматический театр // ТиИ. 1913. № 40. С. 782.

41. З. Б. [Бухарова З. Д.] Русский драматический театр // Россия. 1913. 23 окт.

42. Ларин О. [Рабинович И. Я.] Театральная жизнь Петербурга и Москвы // Заветы. 1913. № 11. С. 138 – 141.

43. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Театр Л. Яворской // День 1915. 22 окт.

44. Юренева В. Л. Записки актрисы. С. 143 – 148.

### **{****379}** Василеостровский театр

1. В театре для рабочих // НиБ. 1887. 8 февр.

2. Петербург // Театр и жизнь. 1887. 9 февр.

3. Лесков Н. С. Открытие народного театра // НВ. 1887. 9 февр.

4. Петербург // Артист. 1890. № 9 (окт.). С. 139 – 140; № 11 (дек.). С. 209.

5. Ск. Частные театры в Петербурге // Артист. 1892. № 20 (2). С. 176.

6. Nemo. Василеостровский театр // БВ. 1892. 6 нояб.; 12 нояб.; 20 нояб.

7. Горкин В. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 25 (12). С. 189; 1893. № 27 (2). С. 159.

8. Щеглов И. Заметки о народном театре // Артист. 1892. № 23 (10). С. 54 – 73.

9. Василеостровский театр для рабочих // Артист. 1894. № 35 (3). С. 267 – 268.

10. Ин. Василеостровский театр // БВ. 1895. 1 авг.; 12 сент.

11. Театр // Сев. вестник. 1895. № 6. С. 67 – 71.

12. Василеостровский театр в Петербурге // Народный театр. М., 1896. С. XLI – XLIII, L — LXI.

13. Театр, музыка и искусства // БВ. 1897. 9 нояб.; 1897. 24 нояб.; 1898. 8 авг.

14. Маркиз Эс-Пе. Василеостровский театр // Столичный курьер. 1898. 11 окт.; 16 окт.

15. Юбилей Я. И. Шмитова // ТиИ. 1898. № 7. С. 144.

16. Н. nov. [Кугель А. Р.] Хроника. Нам довелось… // ТиИ. 1898. № 45. С. 803 – 805.

17. Театр, музыка и искусства // БВ. 1899. 18 сент.

18. Л—ий Вл. [Вакулин В. А.] Василеостровский театр // ТиИ. 1900. № 44. С. 785 – 796.

19. Л—б—в [Лебедев В. А.]. Еще одна переделка // ТиИ. 1900. № 51. С. 943.

20. Ин. Василеостровский театр // БВ. 1902, 22 авг.; 29 авг.

21. Беляев Ю. «Зимняя сказка» // НВ. 1902. 6 окт.

22. Дед Всевед [Гарвей Н. И.]. Василеостровский театр // НиБ. 1902. 23 окт.; 1 нояб.; 27 нояб.

23. Вергежский А. [Тыркова А. В.] Петербургские письма // Сев. край. 1902. 19 дек.

24. Сутугин С. [Эттингер О. Г.] Василеостровский театр // ТиИ. 1902. № 40. С. 720; № 41. С. 739; № 42. С. 760 – 761; № 49. С. 929.

25. Н. Василеостровский театр // БВ утр. 1903. 28 апр.

26. С. С. [Эттингер О. Г.] Василеостровский театр // ТиИ. 1903. № 9. С. 388 – 389.

27. С—в С. Василеостровский театр // ТиИ. 1903. № 28. С. 532 – 533.

28. Spectator [Грингмут В. А.]. Василеостровский театр // Наша жизнь. 1904. 21 нояб.; 24 нояб.

29. Василеостровский театр // ТРТГ. 1905. № 18. С. 319.

30. М. К. Василеостровский театр // БВ веч. 1910. 12 февр.

31. \*\*\*. Василеостровский театр // СПбВ. 1910. 28 сент.; 9 окт.; 16 нояб.; 23 нояб.

32. Мил — ин. Василеостровский театр // БВ утр. 1916. 12 сент.

33.-ин [Регинин В. А.]. Василеостровский театр // БВ утр. 1916. 4 окт.

34. Ар — н [Арабажин К. И.]. Культурный уголок // Зритель. 1916. 19 окт. С. 21.

35. Савский [Селичев В. Я.?]. Василеостровский театр // Рус. воля. 1917. 2 февр.

36. Собольщиков-Самарин Н. И. Записки. Горький, 1940. С. 34 – 37, 272; 2‑е изд.: Горький, 1960. С. 45 – 47, 245.

### **{****380}** Театры Невского общества устройства народных развлечений

1. Невское общество устройства народных развлечений. Отчеты Комитета за 1891/1892 – 1903/1904 гг. СПб., 1893 – 1905.

2. Петербург // Артист. 1892. № 24 (11). С. 218.

3. Петербург. Невское общество устройства народных развлечений // Артист. 1894. № 35 (3). С. 268.

4. Петербург. Частные театры // Артист. 1894. № 46. С. 189.

5. Карпов Е. Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. СПб., 1895.

6. Невское общество устройства народных развлечений // Народный театр. С. XLIII – XLIX.

7. П—в. О деятельности Невского общества по устройству народных развлечений // Народ. 1897. 1 февр.; 2 февр.

8. Чертежи летних театров Невского общества устройства народных развлечений в Петербурге. СПб., 1898.

9. Открытие театра Невского общества на Фарфоровом заводе // Петерб. листок. 1901. 1 янв.

10. Народный театр в Петербурге // Рус. школа. 1901. № 2. С. 104.

11. Л—ий В. [Вакулин В. А.] Невское общество народных развлечений // ТиИ. 1901. № 4. С. 85 – 86.

12. Еремеев Н. Клубные и окраинные театры // Рус. артист. 1907. № 11. С. 176.

13. Хроника // Обозр. театров. 1907. 5 июня.

14. Из автобиографии Е. П. Карпова // ТиИ. 1908. № 3. С. 59.

15. Невское общество устройства народных развлечений // ТиИ. 1908. № 31. С. 528; № 36. С. 618.

16. Скоробогатов К. В. Жизнь и сцена. Л., 1970. С. 75 – 82, 91 – 95.

17. А. А. Брянцев: Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М., 1979. С. 47 – 48.

18. РГАЛИ, ф. 2097, оп. 2, книги учета спектаклей по городам: 2021 (1910 – 1911 гг.), 2026 (1912 – 1913 гг.), 2032 (1915 г.), 2042 (1916 г.), 2046 (1917 г.).

### Народный дом и другие театры Попечительства о народной трезвости

1. Старый театрал. В заботах о меньшом брате // Петерб. газ. 1898. 4 июля.

2. Щеглов И. Народные гулянья в Петербурге // НВ. 1898. 13 июля.

3. Хроника // ТиИ. 1898. № 27. С. 487; № 40. С. 706.

4. Театрал. Театр «Общедоступные развлечения» // ТиИ. 1899. № 44. С. 772.

5. Театр и музыка // НВ. 1900. 13 дек.

6. Линский В. [Вакулин В. А.] В свое время… // ТиИ. 1901. № 25. С. 462.

7. Смоленский [Измайлов А. А.]. «Дмитрий Самозванец» в Народном доме // БВ. 1902. 3 сент.

8. Попечительства о народной трезвости за первое пятилетие // Вестник финансов, промышленности и торговли. 1902. № 16. С. 92.

9. Линский В. [Вакулин В. А.] Народный дом // ТиИ. 1902. № 37. С. 668 – 669; № 44. С. 807.

{381} 10. Народный дом // Русь. 1903. 24 дек.

11. К—ов [Колосов К.] Театр «Общедоступные развлечения» // ТиИ. 1903. № 48. С. 907.

12. Л. В. [Василевский Л. М.] Народный дом // Наша жизнь. 1904. 1 дек.; 1905, 2 февр.

13. Линский В. [Вакулин В. А.] Народный дом // ТиИ. 1905. № 7. С. 102.

14. Мим. Театры Попечительства о народной трезвости // Театр. Россия. 1905. № 38. С. 1150.

15. Наблюдатель. Народный дом… // Новый путь. 1906. 18 янв.

16. Старк Э. Народный дом // СПбВ. 1906. 29 сент.

17. Х. Народный дом // ТиИ. 1906. № 1. С. 3 – 4.

18. С—ов М. Народный дом // БВ веч. 1907. 4 дек.

19. К 10‑летию С.‑Петербургского попечительства о народной трезвости // ТиИ. 1908. № 2. С. 25 – 26.

20. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Таврический сад // ТиИ. 1908. № 28. С. 479; № 30. С. 512; № 31. С. 527 – 528; № 35. С. 601; № 43. С. 745.

21. Вас[илевск]ий Л. Таврический сад // Речь. 1909. 27 мая; 12 авг.; 5 сент.

22. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Десятилетие народных гуляний в Петровском парке // ТиИ. 1909. № 21. С. 368.

23. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Таврический сад // ТиИ. 1909. № 34. С. 575.

24. Д. Конст. [Диксон К. И.] «Лес» // С.‑Петерб. театр. вед. 1910. 14 сент.

25. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Таврический сад // ТиИ. 1910. № 23. С. 452; № 24. С. 471 – 472; № 25. С. 484; № 26. С. 499.

26. С.‑Петербург. 26 декабря 1910 г. // ТиИ. 1910. № 52. С. 1015.

27. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Театры Попечительства о народной трезвости // ТиИ. 1911. № 20. С. 400.

28. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Таврический сад // ТиИ. 1911. № 28. С. 535; № 29. С. 532.

29. Ю. Петр [Соляный П. М.]. Новый театр // ТиИ. 1912. № 2. С. 31 – 32.

30. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Народный дом императора Николая II // ТиИ. 1912. № 9. С. 192.

31. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Петровский остров // ТиИ. 1913. № 34. С. 658.

32. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Народный дом // ТиИ. 1913. № 39. С. 760 – 761; № 52. С. 1087.

33. Гуревич Л. Народный дом. «Дочь народа» // ТиИ. 1914. 17 нояб.

34. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Таврический сад // ТиИ. 1916. № 30. С. 600.

35. Мокульский С. -Петроградские театры от Февраля к Октябрю // История советского театра. 1917 – 1921. Т. 1. Л., 1933. С. 70 – 71.

36. Осипов М. От Лейфертовского балагана к заводскому драм, кружку. К 85‑летию со дня рождения А. Я. Алексеева // Рабочий и театр. 1935. № 20. С. 17.

37. Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Л.; М., 1948. С. 19.

38. Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М., 1975. С. 107.

### Лиговский народный дом

1. Народный дом графини С. В. Паниной // Нива. 1903. № 17. С. 334.

2. Ярцев П. Лиговский театр // ТиИ. 1903. № 49. С. 930.

{382} 3. Отчеты Лиговского народного дома за 1904 – 1905, 1907 – 1911, 1912 – 1913 гг. СПб., 1906 – 1914.

4. Кто бы ни был [Чуковский К. И.] Передвижной театр // ТРТГ. 1905. № 14. С. 242.

5. С. В. Шекспир и народ // Сегодня. 1907. 17 дек.

6. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Народный дом гр. Паниной // ТиИ. 1908. № 36. С. 617; № 48. С. 844.

7. Гуревич Л. Общедоступный театр // Слово. 1909. 4 янв.; 7 янв.

8. Вас[илевск]ий Л. Народный дом гр. Паниной // Речь. 1909. 17 нояб.

9. З. Б. [Бухарева З. Д.] Народный дом гр. Паниной // ТиИ. 1909. № 7. С. 126.

10. Гуревич Л. Петербургские драматические театры в 1909 году // РВ. 1910. 12 янв.

11. Волконский С. Свежая струя // Рус. худож. летопись. 1911. № 13 (сент.). С. 207 – 210.

12. Арн К. [Арабажин К. И.] «Двенадцатая ночь» (В народном доме графини Паниной) // БВ веч. 1913. 16 янв.

13. Волконский М. Н. Десятилетие Общедоступного театра // Аполлон. 1913. № 10. С. 76 – 77.

14. Отчет Лиговского Народного дома за первое десятилетие: 1903 – 1913 гг. СПб., 1914. С. 39 – 50.

15. Брянцев А. Открытое письмо авторам «Истории советского театра» // Рабочий и театр. 1933. № 24. С. 12.

16. Головинская Е. Д. Передвижной театр П. П. Гайдебурова // Записки о театре. Л.; М., 1960. С. 199 – 214.

17. П. П. Гайдебуров: Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М., 1977. С. 36, 44, 151, 188, 431 – 439.

18. А. А. Брянцев: Воспоминания… С. 68 – 69.

### Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской

1. Дымов О. Драматический театр // БВ утр. 1904. 16 сент.

2. Л. В. [Василевский Л. М.] Драматический театр // Наша жизнь. 1904. 11 дек.

3. Эль. Драматический театр // НиБ. 1904. 28 дек.

4. Зигфрид [Старк Э. А.]. «Дачники» М. Горького // ТРТГ. 1904. № 1 (дек.). С. 12; Он же. Драматический театр // Там же. С. 16.

5. Смоленский [Измайлов А. А.]. Драматический театр // БВ утр. 1905. 9 апр.

6. Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // СПбВ. 1905. 29 дек.

7. Носков Н. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Страна. 1906. 12 нояб.; 6 дек.

8. Батюшков Ф. Театральные заметки // Мир божий. 1905. № 1. С. 5 – 6.

9. Вознесенский Ал. [Бродский А. С.] Драматический театр. «Эльга» // ТРТГ. 1905. № 9. С. 136.

10. Азов В. [Ашкинази В. А.] Театр В. Ф. Комиссаржевской // Речь. 1906. 24 нояб.; 6 дек.

11. Осипов И. [Абельсон И. О.] Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Новая газ. 1906. 24 нояб.

{383} 12. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Театр В. Ф. Комиссаржевской // Слово. 1906. 24 нояб.

13. Венгерова З. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Свобода и жизнь. 1906. 27 нояб.

14. Кугель А. Драматический театр // Русь. 1906. 6 дек.

15. Волошин М. «Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Комиссаржевской // Русь. 1906. 9 дек. Перепечатано: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 382 – 385, 708 – 711.

16. Шебуев Н. «Вечная сказка» // Газета Шебуева. 1906. № 9 (дек.).

17. Ю. А. [Айхенвальд Ю. И.] Современное искусство // Рус. мысль. 1906. № 4. С. 228.

18. Чулков Г. Петербургский драматический театр // Зори. 1906. № 9 – 10 (май). С. 17.

19. Ростиславов А. Призраки на сцене. Метерлинк или Судейкин? // ТиИ. 1906. № 46. С. 768 – 769.

20. Кугель А. Театральные заметки // ТиИ. 1906. № 47. С. 731 – 734.

21. Старк Э. Стена // ТиИ. 1906. № 51. С. 805 – 808.

22. Азов В. [Ашкинази В. А.] Театр В. Ф. Комиссаржевской // Речь. 1907. 1 янв.

23. Solus [Арабажин К. И.]. Драматический театр // Сегодня. 1907. 12 февр.; 23 февр.

24. Русов Н. Вчера у Комиссаржевской // Вечерняя заря. 1907. 30 авг.; 4 сент.

25. Грифцов Б. Театр. О «Балаганчике» А. Блока в театре В. Ф. Комиссаржевской // Лит.‑худож. неделя. 1907. № 1 (сент.). С. 3 – 4.

26. Ярцев П. О старом и новом театре. Стилизация // Лит.‑худож. неделя. 1907. № 1 (сент.). С. 1 – 2.

27. Латник [Брюсов В. Я.]. «Пелеас и Мелисанда» (Письмо из Петербурга) // Голос Москвы. 1907. 13 окт.

28. Репнин Н. [Гуревич Л. Я.] Театральные впечатления // Слово. 1907. 17 окт.; 14 нояб.; 20 нояб.

29. Гамаюн [Щеглов И. Л.]. Есть ли в Петербурге театр? // Слово. 1907. 21 окт.

30. Арн К. [Арабажин К. И.] Театр В. Ф. Комиссаржевской // БВ веч. 1907. 7 нояб.

31. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Сегодня. 1907. 7 нояб.

32. Азов В. [Ашкинази В. А.] Театральные заметки // Речь. 1907. 8 нояб.

33. Homo novus [Кугель А. Р.]. Драматический театр // Русь. 1907. 8 нояб.

34. Зигфрид [Старк Э. А.], Эскизы // СПбВ. 1907. 8 нояб.

35. Качалов Г. «Победа смерти» Ф. Сологуба // Голос Москвы. 1907. 10 нояб.

36. Смоленский [Измайлов А. А.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской // БВ веч. 1907. 5 дек.

37. Иорданский Н. Индивидуализм на сцене // Совр. мир. 1907. № 1. С. 56 – 60.

38. Кузмин М. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Весы. 1907. № 5. С. 97 – 98.

39. Воротников А. Театр В. Ф. Комиссаржевской в Москве // Золотое руно. 1907. № 7 – 9. С. 153.

40. Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 10. С. 77.

41. Тим[офеев] А. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Руль. 1908. 1 сент.

42. Гуревич Л. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Слово. 1908. 3 окт.; 6 окт.; 4 дек.

43. Вас[илевски]ий Л. Драматический театр // Речь. 1908. 20 нояб.

{384} 44. Измайлов А. «Черные маски». Театр В. Ф. Комиссаржевской // БВ веч. 1908. 3 дек.

45. Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 1. С. 77 – 78.

46. Гуревич Л. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской // Слово. 1909. 31 янв.

47. Чюмина О. О современном театре // Познание России. 1909. № 2. С. 206.

48. Гуревич Л. В. Ф. Комиссаржевская // Запросы жизни. 1910. № 7 (февр.). С. 419 – 420.

49. Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 11, Хроника. С. 42 – 43.

50. Колтоновская Е. В. Ф. Комиссаржевская в Пассаже // Алконост. Кн. 1. СПб., 1911. С. 42 – 58.

51. Зонов А. Летопись театра на Офицерской // Алконост. Кн. 1. С. 59 – 84.

52. Комиссаржевский Ф. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской и его гастрольные спектакли в Москве (1904 – 1909 гг.) // Сб. памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 153 – 248.

53. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб., 1911. С. 347 – 348 и др.

54. Зноско-Боровский Е. К. В. Бравич // Новая студия. 1912. № 11. С. 12.

55. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1912. № 47. С. 926 – 927.

56. Гуревич Л. Я. Литература и эстетика. М., 1912. С. 61 – 64, 150 – 154.

57. Джонсон И. [Иванов И. В.] Комиссаржевская // Маски. 1913/1914. № 5. С. 3.

58. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1914. № 6. С. 136 – 137.

59. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 266 – 273, 280 – 284.

60. Чулков Г. И. Годы странствий. М., 1930. С. 221.

61. Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. М., 1956. С. 124, 142, 155 – 157.

62. Веригина В. Воспоминания. Л., 1974. С. 86, 91 – 92, 106, 114.

63. Дубнова Е. Я. Горький и театр В. Ф. Комиссаржевской // Горьковские чтения. М., 1968. С. 152 – 175.

64. Дубнова Е. Я. Из истории Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской // ПКНО. 1980. М., 1981. С. 183 – 210.

### Передвижной театр

1. Гайдебуров П. П. О Передвижном театре // ТРТГ. 1905. № 2 – 3. С. 32.

2. Смоленский [Измайлов А. А.]. Драматический Передвижной театр // БВ утр. 1905. 8 марта.

3. Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. Передвижной театр // ТиИ. 1905. № 12. С. 186 – 187.

4. Чуковский К. Первый драматический передвижной театр // ТРТГ. 1905. № 11. С. 174.

5. Седьмой. Театр «Комедия» // СО. 1905. 16 марта.

6. Зеп. Передвижной театр // Рассвет. 1905. 17 марта.

7. Кто бы ни был [Чуковский К. И.]. Передвижной театр // ТРТГ. 1905. № 12. С. 190.

8. N. Передвижной театр // ТиИ. 1906. № 14. С. 212 – 213.

9. В. Г. Передвижной театр // Речь. 1907. 24 окт.

10. Чуковский К. От Чехова до наших дней: Литературные портреты. Характеристики. СПб., 1908. С. 60.

11. Маленькая хроника // ТиИ. 1911. № 17. С. 348.

{385} 12. WJ. Передвижной театр // Рус. худож. летопись. 1911. № 20 (дек.). С. 318 – 319.

13. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. «Нечаянная радость» // БВ веч. 1915. 4 нояб.

14. Колпакчи Л. Передвижной театр // Голос. 1915. 16 дек.

15. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1915. № 51. С. 974 – 978.

16. Гуревич Л. Мастерская Общедоступного и Передвижного театра // Речь. 1916. 21 окт.

17. Стремин М. Мастерская Общедоступного и Передвижного театра. Открытие // БВ утр. 1916. 21 окт.

18. Рабинович И. Мастерская Общедоступного и Передвижного театров. «Женитьба» // Речь. 1916. 29 окт.

19. С. Вл. [Соловьев В. Н.] Петроградские театры // Аполлон. 1917. № 1. С. 68.

20. Двести представлений «Свыше нашей силы» в Передвижном театре. Пг., 1921.

21. Головинская Е. Д. Передвижной театр П. П. Гайдебурова // Записки о театре. Л.; М., 1960. С. 199 – 216.

22. П. П. Гайдебуров. Литературное наследие. С. 36 – 48, 432 – 439.

23. А. А. Брянцев: Воспоминания… С. 60 – 70.

### Зал В. Н. фон Дервиз. Новый Василеостровский театр

1. Торжество открытия народного театра // Новости сезона. 1898. 22 янв. С. 2.

2. Ярцев П. Театральная хроника // Правда. 1905. № 11. С. 27.

3. К. В. Современный театр // ТиИ. 1905. № 44. С. 688; № 48. С. 741 – 742.

4. Бенефис Н. Н. Отрадиной // ТиИ. 1906. № 6. С. 82.

5. К[онра]ди П. Новый Василеостровский театр // БВ веч. 1906. 18 сент.

6. Старк Э. Эскизы // СПбВ. 1906. 19, 20, 22, 26 сент.; 7 нояб.

7. Дымов О. Новый Василеостровский театр // БВ веч. 1906. 21 и 23 сент.

8. Носков Н. Новый Василеостровский театр // Страна. 1906. 21 сент.; 11, 14, 17 окт.; 10 и 30 нояб.

9. Вас[илевск]ий Л. Новый Василеостровский театр // Речь. 1906. 18 окт.; 22 нояб.

10. Тамарин [Окулов Н. Н.]. Новый Василеостровский театр // Слово. 1906. 5 дек.

11. Л—ский [Вакулин В. А.]. Новый Василеостровский театр // ТиИ. 1906. № 39. С. 591 – 592; № 40. С. 608; № 47. С. 722.

12. Б. [Бухарова З. Д.] Василеостровский театр // ТиИ. 1906. № 39. С. 591 – 592; № 48. С. 740.

13. Вас[илевск]ий Л. Новый Василеостровский театр // Речь. 1907. 19 янв.; 9 февр.; 2 марта.

14. Вас[илевск]ий Л. «Театр искусств» // Речь. 1908. 24 сент.; 9, 18, 24 окт.

15. М. В. [Вейконе М. А.] «Театр искусств» // ТиИ. 1908. № 39. С. 688; № 42. С. 727; № 43. С. 745 – 746.

16. Г—ь Н. В. Юбилейный спектакль // БВ веч. 1913. 23 февр.

### Пассаж. Театр С. Ф. Сабурова

#### «Фарс» А. М. Горин-Горяинова и В. А. Казанского:

1. А. Театр «Фарс» // ТиИ. 1901. № 41. С. 731.

{386} 2. Линский В. [Вакулин В. А.] «Фарс» // ТиИ. 1901. № 46. С. 828; № 49. С. 904.

3. В. Л. [Вакулин В. А.] «Фарс» // ТиИ. 1902. № 5. С. 109.

#### Гастроли братьев Адельгеймов:

4. Смоленский [Измайлов А. А.] Театр «Пассаж». Бенефис Роберта Адельгейма // БВ утр. 1903. 9 февр.

5. О. Д. [Дымов О] Театр «Пассаж». Бенефис Рафаила Адельгейма // БВ веч. 1903. 12 февр.

6. Импр. [Бентовин Б. И.] Театр «Пассаж» // ТиИ. 1903. № 8. С. 180 – 181.

7. В‑н В. [Волькенштейн В. М.] Гастроли братьев Адельгейм. «Дон Жуан» // Слово. 1909. 21 марта.

#### Театр С. Ф. Сабурова:

8. Р. Вас. [Регинин В. А.] Фарс Сабурова // БВ веч. 1908. 20 сент.

9. М. В. [Вейконе М. А.] Театр «Пассаж» // ТиИ. 1908. № 36. С. 617; № 37. С. 638.

10. Легри А. [Стембо А. Л.] «Фарс» Сабурова в «Пассаже» // БВ веч. 1909. 10 апр.

11. Вейконе М. Гастроли театра Сабурова // ТиИ. 1910 № 17. С. 347 – 348.

12. Регинин В. Театр Сабурова // БВ веч. 1912. 29 сент.

13. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Театр Сабурова // БВ веч. 1912. 6 окт.

14. Слонимская Ю. Театр «Пассаж» // Театр (СПб.). 1912. 14 нояб.

15. Гуревич Л. Театр Сабурова // Рус. молва. 1912. 9 окт.

16. Василевский Л. Театр «Пассаж» // Речь. 1912. 25 нояб.

17. К. К. [Ковальский К. А.] «Хорошо сшитый фрак» // Новая студия. 1912. № 5. С. 12.

18. П. Ю. [Соляный П. М.] Театр Сабурова // ТиИ. 1912. № 39 С. 738.

19. Гуревич Л. Театр Сабурова // Речь. 1913. 19 сент.

20. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. В театре Сабурова // БВ веч. 1913. 9 окт.

21. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Бенефис Е. М. Грановской // БВ веч. 1913. 12 дек.

22. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Театр Сабурова // ТиИ. 1913. № 38. С. 736; № 50. С. 1025 – 1026.

23. М. В. [Вейконе М. А.] Театр Сабурова // День. 1914. 29 янв.

24. Зигфрид [Старк Э. А.]. Театр Сабурова // Петрогр. курьер. 1914. 2 дек.

25. Тимофеев С. Театр Сабурова // День. 1915. 23 янв.

26. Лебедев Н. Театр Сабурова // Речь. 1915. 11 нояб.; 11 дек.

27. Старк Э. Театр Сабурова // Голос. 1916. 21 янв.

28. В—в [Воронов В.]. Театр Сабурова // Речь. 1916. 1 мая.

29. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театр Сабурова // День. 1916. 19 окт.

30. Р. Вас. [Регинин В. А.] Театр Сабурова // БВ веч. 1916. 24 нояб.

31. Вейконе М. Театр Сабурова // День. 1916. 25 нояб.

32. Зноско-Боровский Е. Театр С. Ф. Сабурова // БВ утр. 1916. 25 нояб.

33. Гуревич Л. Театр Сабурова // Речь. 1916. 26 нояб.

34. Вейконе М. Е. М. Грановская // Искусство. 1916. № 2. С. 4 – 5.

35. Мазинг Б. В. Степан Надеждин. М.; Л., 1928.

36. Пильский П. М. Роман с театром. Рига. 1929. С. 60 – 61.

37. Янковский М. О. Елена Грановская // Звезда. 1939. № 4. С. 189 – 196.

38. Папазян В. Жизнь артиста. М.; Л., 1965. С. 283, 297, 299 – 300.

### **{****387}** Петербургский театр В. А. Неметти

#### Театр В. А. Неметти

1. Хроника // ТиИ. 1903. № 5. С. 113.

2. Симбирский Н. Потемки души и сумерки жизни // БВ утр. 1903. 23 сент.

3. В. Л. [Вакулин В. А.] Новый театр Неметти // ТиИ. 1903. № 40. С. 726 – 727; № 41. С. 746.

4. Homo novus [Кугель А. Р.]. Новый театр Неметти // ТиИ. 1903. № 44. С. 809 – 810.

5. У—в. Театр Неметти. Бенефис Е. Н. Горевой // ТиИ. 1904. № 6. С. 130.

6. Ламбда. Петербургский театр Неметти // БВ утр. 1904. 28 дек.

7. Г. Театр Неметти. «Дон Жуан» // Петерб. газ. 1905. 11 февр.

8. Носков Н. Театр Неметти. «Дон Жуан» // БВ утр. 1905 12 февр.

9. Авель [Василевский Л. М.]. «Дон Жуан» // ТРТГ. 1905. № 8. С. 119.

10. Хроника // Обозр. театров. 1907. 3 июля. С. 10.

#### Русский исторический театр:

11. Носков Н. Исторический театр // БВ утр. 1904. 20 сент.

12. Исторический театр… // ТиИ. 1904. № 40. С. 716 – 717.

#### Театр Н. Д. Красова:

13. Конради П. Петербургский театр (б. Неметти) // БВ веч. 1907. 21 сент.

14. Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // СПбВ. 1907. 22 сент.

15. Homo novus [Кугель А. Р.]. Петербургский театр // Петерб. новости. 1907. 25 сент.

16. Solus [Арабажин К. Н.]. Петербургский театр // БВ веч. 1908. 13 окт.

17. С—ий [Измайлов А. А.]. Петербургский театр Красова // БВ веч. 1907. 17 дек.

18. Б. Вл. [Боцяновский В. Ф.] «Эрос и Психея» в Петербургском театре // Русь. 1907. 19 дек.

19. Еремеев Н. Петербургские письма // Рус. артист. 1907. № 12 – 13. С. 186 – 187.

20. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.]. Петербургский театр // ТиИ. 1907. № 40. С. 645 – 646; № 42. С. 680; № 51. С. 854 – 855.

#### Театр М. Т. Строева:

21. Икс. Петербургский театр М. Т. Строева // Голос правды. 1908. 3 окт.

22. О. Л. С. Петербургский театр // Вечер. 1908. 3 окт.

23. Б. У. Петербургский театр // Речь. 1908. 7 окт.

24. Горный С. «Белый ангел» // Последние новости. 1908. 24 окт.

25. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Петербургский театр М. Т. Строева // ТиИ. 1908. № 40. С. 688 – 689; № 47. С. 824.

26. Петербург. 31 января // ТиИ. 1910. № 5. С. 98.

### Невский фарс. Современный театр

1. Л—ий В. [Вакулин В. А] Новый театральный зал в доме Елисеева // ТиИ. 1904. № 14. С. 288 – 289.

2. И. Д. К. Театр Фарс // Всемирный вестник. 1904. № 11. С. 87 – 88.

3. Solus [Арабажин К. И.]. Современный театр // Сегодня. 1907. 13 марта; 19 марта.

4. Объективный [Абельсон И. О.]. Современный театр // Обозр. театров. 1907. 14 марта. С. 5 – 8.

5. Критика о пьесе «Слушай Израиль» // Обозр. театров. 1907. 7 марта. С. 4 – 6.

{388} 6. Объективный [Абельсон И. О.]. «Варвары» М. Горького в современном театре // Обозр. театров. 1907. 3 апреля. С. 6 – 7.

7. Teh [Чулков Г. И.]. Современный театр // Товарищ. 1907. 3 апр.

8. Носков Н. Современный театр // Слово. 1907. 8 апр.

9. Критика о пьесе «Бог мести» // Обозр. театров. 1907. 10 апр.

10. Аш [Ашешов Н. П.]. Совр. театр // ТиИ. 1907. № 11. С. 181.

11. Ъ. Невский фарс // Вечер. 1908. 13 окт.

12. В. [Вейконе М. А.] Невский фарс // ТиИ. 1908. № 42. С. 728.

13. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Невский фарс // ТиИ. 1909. № 46. С. 804.

14. Тамарин [Окулов Н. Н.]. Невский фарс // ТиИ. 1910. № 4. С. 76; № 38. С. 692.

15. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Невский фарс // ТиИ. 1911. № 4. С. 81 – 82.

16. П. Ю. [Соляный П. М.] Фарс // ТиИ. 1911. № 39. С. 717.

17. Л. В. [Василевский Л. М.] Театр В. Лин // Новая студия. 1912. № 2. С. 10.

18. П. Ю. [Соляный П. М.] «Фарс» // ТиИ. 1912. № 5. С. 101.

19. Яшин. Петербургские письма // Театр. газ. 1913. № 8. С. 5.

20. П. Ю. [Соляный П. М.] Театр В. Лин // ТиИ. 1913. № 39. С. 761; 1913. № 42. С. 833; 1914. № 12. С. 269 – 270.

### Старинный театр

1. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Старинный театр // Сегодня. 1907. 8 дек.; 17 дек.

2. Homo novus [Кугель А. Р.]. Новый театр // Русь. 1907. 9 дек.

3. Хроника // ТиИ. 1907. № 45. С. 732.

4. Репнин Н. [Гуревич Л. Я] Театральные очерки // Слово. 1908. 3 янв.

5. Solus [Арабажин К. И]. Старинный театр // БВ веч. 1911. 19 нояб.

6. Конради П. «Старинный театр» // НВ. 1911. 20 нояб.

7. Светлов В. [Ивченко В. Я] Старинный театр и испанские танцы // Петерб. газ. 1911. 21 нояб.

8. Светлов В. [Ивченко В. Я.] Второй вечер Старинного театра // Петерб. газ. 1911. 29 нояб.

9. В. А. [Ашкинази В. А.] Старинный театр // Речь. 1911. 30 нояб.

10. Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. № 12. С. 12 – 13.

11. Разумовский С. [Махалов С. Д.] «Старинный театр» // Студия. 1912. № 20. С. 5 – 6.

12. Зноско-Боровский Е. Старинный театр // Рус. мысль. 1912. № 8. С. 31 – 39.

13. Старк Э. Старинный театр. Пг. 1922.

14. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. С. 335 – 343.

15. Казароза [Памяти Б. Г. Казароза-Волковой]. М., 1930. С. 56, 61 – 62.

16. Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. М.; Л., 1932. С. 34 – 130.

17. Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. С. 131.

18. Ростоцкий Б. И. Новые течения в театре // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 3. М., 1977. С. 124 – 128.

### **{****389}** Кривое зеркало

1. Театральный клуб // ТиИ. 1908. № 50. С. 885.

2. Кугель А. Театральные заметки // ТиИ. 1908 № 50. С. 892 – 894.

3. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1909. № 5. С. 98 – 100.

4. Боцяновский В. Нечто о сатире и юморе // ТиИ. 1909. № 7. С. 134 – 135.

5. Т—в С. [Тимофеев С. С.] «Кривое зеркало» // ТиИ. 1909. № 44. С. 756; № 50. С. 914 – 915.

6. Вас[илевск]ий Л. Кабарэ «Кривое зеркало» // Речь. 1910. 22 янв.

7. «Кривое зеркало» // БВ веч. 1910. 16 сент.

8. «Кривое зеркало» // Петерб. газ. 1910. 24 сент.

9. Р. Ф. «Кривое зеркало» // ТиИ. 1910. № 11. С. 232 – 233.

10. А. Б. «Кривое зеркало» // ТиИ. 1910. № 51. С. 988.

11. Solus [Арабажин К. И.]. «Кривое зеркало» // БВ веч. 1911. 22 окт.

12. Смоленский [Измайлов А. А.]. «Кривое зеркало» // БВ веч. 1911. 13 дек.

13. В[асилевск]ий Л. «Кривое зеркало» // Речь. 1911. 14 дек.

14. Зноско-Боровский Е. «Кривое зеркало» // Рус. худож. летопись. 1911. № 15 (окт.). С. 234.

15. Маленькая хроника. 300‑е представление «Вампуки» // ТиИ. 1911. № 49. С. 951.

16. Джон Браунинг [Любощиц С. Б.] «Наполеон» в «Кривом зеркале» // Совр. слово. 1912. 20 сент.

17. В. А. [Ашкинази В. А.] «Кривое зеркало» // День. 1912. 15 окт.

18. S — s [Арабажин К. И.]. «Кривое зеркало» // БВ веч. 1912. 15 окт.

19. Вейконе М. «Кривое зеркало» // Театр. 1912. 13 дек.

20. Южный П. [Соляный П. М.] «Кривое зеркало» // ТиИ. 1912. № 93. С. 8.

21. Евреинов Н. Всегдашни шашни (Речь к труппе «Кривого зеркала») // ТиИ. 1912. № 47. С. 916 – 918.

22. Эф Н. [Эфрос Н. Е.] «Кривое зеркало» // РВ. 1913. 7 марта.

23. Р. [Регинин В. А.] «Кривое зеркало». Новинки // БВ веч. 1913. 28 сент.

24. Чудовский В. Петербургские театры и музыка // Аполлон. 1913. № 9. С. 7.

25. Хроника // ТиИ. 1913. № 7. С. 152.

26. Бродский А. Петербург // Маски. 1913/14. № 1. С. 90 – 94.

27. Зигфрид [Старк Э. А.]. «Кривое зеркало» // ТиИ. 1913. № 43. С. 856.

28. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Театр-сатирик // БВ веч. 1915. 21 янв.

29. Ир. В. [Гликман В. Я.] «Кривое зеркало» // Речь. 1915. 22 янв.

30. Садовской Б. «Кривое зеркало» // БВ утр. 1915. 17 окт.

31. И. Р. [Рабинович И. Я.] «Кривое зеркало» // Речь. 1915. 18 нояб.

32. Старк Э. В «Кривом зеркале» // Голос. 1915. 18 нояб.

33. Колпакчи Л. «Кривое зеркало» // Голос. 1915. 24 дек.

34. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Оторопь // БВ веч. 1916. 14 февр.

35. Демич П. «Четвертая стена» // Театр. 1916. 22 – 23 марта. С. 5.

36. М. В. [Вейконе М. А.] Гейер-драматург // День. 1916. 2 июля.

37. Регинин В. «Кривое зеркало» // БВ веч. 1916. 20 дек.

38. Рабинович И. «Кривое зеркало» «Врачи» Б. Шоу // Речь. 1916. 22 дек.

39. Homo novus [Кугель А. Р.]. Б. Ф. Гейер // ТиИ. 1916. № 24 – 28. С. 563 – 564.

40. Импр. [Бентовин Б. И.] «Кривое зеркало». Спектакль памяти Б. Ф. Гейера // День. 1917. 24 февр.

41. Homo novus [Кугель А. Р.]. Заметки // ТиИ. 1917. № 43. С. 752 – 754.

42. Гнедич П. Из моей записной книжки. // ТиИ. 1917. № 48. С. 802 – 804.

{390} 43. Кугель А. В. Г. Эренберг // Жизнь искусства. 1923., № 37. С. 7.

44. Евреинов Н. Н. Несмешное «Вампуки» // Евреинов Н. Н. Театр как таковой. 2‑е изд. М., 1923. С. 77 – 81.

45. Евреинов Н. Н. Драматические сочинения. Т. 3. Пг., 1923.

46. Кугель А. Р. Листья с дерева. Л. 1926. С. 191 – 209.

47. Холмская З. «Кривое зеркало» // Рабочий и театр. 1937. № 9. С. 52 – 56.

48. Дейч А. Голос памяти. М. 1966. С. 89 – 121.

49. Крыжицкий Г. К. Дороги театральные. М., 1976. С. 213 – 241.

50. Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М., 1976.

51. РИИИ, ф. 2., оп. 2, ед. хр. 270 – 271.

52. Там же, ед. хр. 272.

### Литейный театр

1. Скиталец. Открытие Литейного театра // Обозр. театров. 1909. 6 янв. С. 7 – 9.

2. Театрал. Театр ужасов // Москва. 1909. 12 янв.

3. Гуревич Л. «Ночные пляски» // Слово. 1909. 12 марта.

4. Р. [Регинин В. А.] Фарс. Бенефис Курихина // БВ веч. 1909. 18 июля.

5. Легри А. [Стембо А. Л.] Премьера в Литейном театре // БВ веч. 1909. 16 окт.

6. Легри А. [Стембо А. Л.] Бенефис г‑жи Мосоловой // БВ веч. 1910. 17 дек.

7. С.‑Петербург. 31 января // ТиИ. 1910. № 5. С. 98.

8. В. А. [Ашкинази В. А.] Литейный театр // День. 1912. 13 окт.

9. В—е М. [Вейконе М. А.] Литейный театр // Театр. 1912. 10 дек.

10. Михайлов А. [Волькенштейн А. М.] Литейный театр. Бенефис Е. А. Мосоловой // Рус. молва. 1912. 17 дек.

11. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Литейный театр // БВ веч. 1913. 20 февр.; 5 марта.

12. А—р [Боцяновский В. Ф.]. В Интимном театре // БВ веч. 1913. 30 нояб.

13. Р. [Регинин В. А.] Литейный интимный театр // БВ веч. 1913. 9 окт.

14. Н. Г. Литейный интимный театр. «Красная печать» // Обозр. театров. 1915. 3 марта.

15. Л—в [Лебедев Н.]. Литейный театр // Речь. 1915. 17 сент.; 15 окт.

16. Льв. [Розенштейн Я. Л.] Литейный театр // Рампа и жизнь. 1915. № 10. С. 9.

17. Р. Вас. [Регинин В. А.] Литейный театр // БВ веч. 1916. 12 янв.

18. Рабинович И. Литейный театр. Бенефис Ф. Н. Курихина // Речь. 1916. 5 февр.

19. Стремин М. Литейный театр // БВ утр. 1916. 6 нояб.

20. Z. Литейный театр // Зритель. 1916. 11 нояб. С 21.

21. Ковалевский Б. Литейный театр // Речь. 1916. 6 нояб.

22. Idem. Литейный театр // Речь. 1916. 14 дек.

23. Петрович С. А. Народный артист БССР Е. А. Мирович. Минск, 1963 (на белорусск. яз.).

24. Радошанский Н. Н. Записки актера оперетты. Л.; М., 1964. С. 17 – 20.

### Тенишевский зал

1. Хроника // Эхо сезона. 1901. 26 нояб.

2. Г—н А. Молодой театр // Рассвет. 1905. 28 окт.

{391} 3. М. Н. Новый театр «Русская комедия» // Слово. 1905. 1 нояб.

4. Садовников-Ростовский Л. Э. Письмо в редакцию // ТиИ. 1906. № 18. С. 278.

5. Вас[илевск]ий Л. Вольный театр // Речь. 1906. 3 окт.; 19 окт.; 31 окт.

6. Носков Н. Вольный театр // Страна. 1906. 31 окт.

7. Ф. Д. Спектакли г‑жи Нининой-Петипа // Слово. 1907. 29 дек.

8. В. А. [Ашкинази В. А.] Веселый театр // Речь. 1909. 28 дек.

9. Гидони А. Тенишевский зал. // ТиИ. 1910. № 47. С. 892 – 893.

10. \*\*\*. Театр «Комедия». «Снег» // СПбВ. 1910. 30 дек.

11. Бразоль Б. Тенишевский зал // Обозр. театров. 1911. 12 февр. С. 10 – 11.

12. Хроника // ТиИ. 1911. № 3. С. 662; № 46. С. 874 – 875.

13. Вольмар. Театр «Комедия и драма» // ТиИ. 1912. № 4. С. 76 – 77.

14. Михайлов Ал. [Волькенштейн А. М.] Тенишевская аудитория. «Незнакомка» и «Балаганчик» // Речь. 1914. 9 апр.

15. Василевский Л. Спектакль А. А. Блока // Совр. слово. 1914. 10 апр.

16. Бобрищев-Пушкин А. В. Апельсины и видения // ТиИ. 1914. № 15. С. 347 – 348.

17. Гуревич Л. Студия Художественного театра // Речь. 1914. 17 апр.; 19 апр.

18. Крашенинников Н. «Гибель “Надежды”» // Рампа и жизнь. 1914. № 22. С. 10.

19. К—д. Театр «Комедия». Театр И. А. Гриневской // Петрогр. вед. 1915. 19 ноября.

20. Веригина В. П. Воспоминания. С. 205 – 208.

### Театры на Троицкой улице

#### Зал Павловой:

1. Зал Павловой // Театральный мирок. 1886. 23 авг.

2. Старовер [Селиванов Н. Ф.]. Зал Павловой // СПбВ. 1901.

3. Детский спектакль в зале Павловой // БВ. 1901. 28 дек.

4. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Зал Павловой // ТиИ. 1901. № 51. С. 950.

5. П. Ю. [Соляный П. М.] Фарс Смолякова // ТиИ. 1915. № 39. С. 730; № 41. С. 749; № 48. С. 897.

6. -ий. Троицкий фарс // ТиИ. 1916. № 37. С. 743.

7. Л. Троицкий фарс // ТиИ. 1916. № 38. С. 763.

8. Глаголин Б. С. Детский театр. Одесса, 1921. С. 13 – 14.

#### Троицкий театр:

9. Зеон. Театр «Миниатюр» // БВ веч. 1911. 14 нояб.

10. Solus [Арабажин К. И.]. Театр «Миниатюр» // БВ веч. 1911. 18 нояб.; 2 дек.

11. П. Ю. [Соляный П. М.] Театр миниатюр // ТиИ. 1912. № 11. С. 237; № 42. С. 797.

12. А—р [Боцяновский В. Ф.]. В Троицком театре // БВ веч. 1914. 25 февр.; 18 марта.

13. С. Т. [Тимофеев С. С.] Троицкий театр // День. 1914. 19 сент.

14. Анчар [Боцяновский В. Ф.]. Жизнь немецкого человека // БВ веч. 1914. 11 нояб.

15. П. Ю. [Соляный П. М.] Троицкий театр // ТиИ. 1915. № 1. С. 5; № 17. С. 287; № 46. С. 854.

16. Пьер-О. На юбилее «Иванова Павла» // БВ веч. 1916. 22 февр.

17. Л. К. [Колпакчи Л. В.] Троицкий театр // БВ утр. 1916. 22 дек.

18. П. Ю. [Соляный П. М.] Троицкий театр // ТиИ. 1916. № 10. С. 196.

{392} 19. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Троицкий театр // ТиИ. 1916. № 37. С. 742 – 743; № 41. С. 821; № 52. С. 1046 – 1047.

20. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Троицкий театр // ТиИ. 1917. № 19. С. 311; № 41. С. 710.

21. Хроника // ТиИ. 1917. № 41. С. 710.

22. Мокульский С. С. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. С. 24 – 26.

23. Фокин М. М. Против течения. Л., 1981. С. 33.

24. РИИИ, ф. 2, оп. 2, ед. 336 («Иванов Павел», буклет).

### Екатерининский театр, театры на Галерной улице и Крюковом канале

#### Екатерининский театр:

1. Гуревич Л. Театр «Стиль» // Слово. 1909. 18 февр.; 24 февр.

2. Легри А. [Стембо А. Л.] Камерные спектакли в Екатерининском зале // БВ веч. 1909. 9 марта; 16 марта.

3. Вас[илевск]ий Л. Екатерининский театр. Камерные спектакли // Речь. 1909. 10 марта.

4. Р. Вас. [Регинин В. А.] Екатерининский театр // БВ веч. 1909. 30 сент.

#### Галерная, 33:

5. Вас[илевск]ий Л. Театр «Сказка» // Речь. 1909. 28 дек.

6. Б. Вл. [Боцяновский В. Ф.] «Сказка» // Новая Русь. 1909. 28 дек.

7. Аш [Ашешов Н. П.]. Дом интермедий // Речь. 1910. 14 окт.

8. Зигфрид [Старк Э. А.]. В Доме интермедий // СПбВ. 1910. 5 дек.

9. С[таврикае]в В. Дом интермедий // Отклики худож. жизни. 1910. № 2. С. 55.

10. Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 12, Хроника. С. 25 – 28.

11. Базилевский В. Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1910. № 43. С. 708; 1911. № 2. С. 12 – 13.

12. Симонович М. Петербургские театры // Рус. мысль. 1911. № 4. С. 30 – 31.

13. Потемкин П. Камерный театр // Рус. слово. 1916. 7 окт.

14. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. С. 302, 311 – 312.

#### Крюков канал, 12:

15. Р[еги]нин В. Веселый театр // БВ веч. 1913. 16 сент.

16. Слонимская Ю. Веселый театр // ТиИ. 1913. № 38. С. 736.

17. Пальмский Л. Послесловие // ТиИ. 1914. № 6. С 128.

18. У рампы. Открытие Интимного театра // БВ веч. 1915. 28 сент.

19. П. П. П. [Потемкин П. П.] Интимный театр // День. 1915. 10 нояб.

20. Стремин М. Интимный театр // БВ утр. 1916. 5 дек.

21. Витвицкая Б. Интимный театр // ТиИ. 1916. № 47. С. 947 – 948.

### Театры в Лесном

#### Рецензии:

1. Театр Тихонова в парке Лесного института // Антракт. 1867. 15 апр.

2. Лесной // НВ. 1875. 9 июля.

{393} 3. С. Ф. П. Лесной клуб // Искусство. 1883. № 30. С. 350 – 351.

4. Петербург. Лесной // Артист. 1890. № 8 (сент.). С. 112.

5. Ск—ц. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 22 (9). С. 133.

6. Лесной // Петерб. газ. 1898. 3 июля.

7. Старожил. Лесной // ТиИ. 1898. № 31. С. 552.

8. Театр // БВ. 1902. 30 мая.

9. Театр // БВ утр. 1903. 17 мая; 21 мая.

10. Лесной // ТиИ. 1903. № 16. С. 340; № 29. С. 549.

11. Дачные театры // ТиИ. 1904. № 23. С. 445.

12. Н‑мвр‑ъ П. [Немвродов П. П.] Петроградский молодой театр // ТиИ. 1914. № 46. С. 882; № 49. С. 945.

13. Молодой театр // БВ веч. 1915. 13 янв.

14. Н‑мвр‑ъ П. [Немвродов П. П.] Петроградский молодой театр // ТиИ. 1915. № 2. С. 23; № 6. С. 93.

15. Г[ейе]р Б. Петроградский молодой театр // ТиИ. 1915. № 3. С. 42.

16. П. Н. [Немвродов П. П.] Лесной зимний театр // БВ утр. 1916. 24 сент.; 6 нояб.; 16 нояб.

17. Дачные театры // ТиИ. 1916. № 31. С. 620; № 34. С. 680.

18. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Лесной зимний театр // ТиИ. 1916. № 42. С. 842.

19. Н—в П. Лесной зимний театр // БВ утр. 1917. 17 февр.

#### Справочные издания и мемуары:

20. Михневич В. О. Петербург весь на ладони. СПб., 1874. С. 65, 228.

21. О. А. Правдин // ЕИТ. 1902/03, Прилож. 3. С. 60.

22. Бураковский А. З. Воспоминания. М., 1906. С. 143 – 147.

23. Дризен Н. В. Сорок лет театра. Воспоминания. СПб., б. г. С. 31 – 32.

24. Безбах С. А. Лесной. Л., 1929. С. 9, 14 – 18, 39 и др.

25. Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.; Л., 1937. С. 79.

26. Филиппов Б. М. Записки «Домового». М., 1983. С. 18 – 19, 30 – 32.

### Разные сцены центра и окраин

1. Петербургские частные сцены // Сезон. 1887. № 1. С. 121 – 123.

2. Русское купеческое общество // Театр. мирок. 1886. 18 окт.; 25 окт.; 8 нояб.

3. Театр, музыка и искусства // БВ. 1890. 7 июня.

4. Петербург. Крестовский театр // Артист. 1890. № 8. С. 112.

5. В память 10‑летнего существования временного народного театра А. П. Лейферта под названием «Развлечение и польза» (1880 – 1890). СПб., 1890.

6. Петербург. Театр г. Александрова // Артист. 1891. № 18. С. 189.

7. «Аркадия». Десятилетие со дня основания. СПб., 1891.

8. Ск. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 19 (1). С. 211; № 21 (3). С. 170 – 171.

9. Н—в В. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 23 (10). С. 147.

10. Горкин В. Частные сцены в Петербурге // Артист. 1892. № 25 (12). С. 189 – 190; № 27 (2). С. 161.

11. Русское купеческое общество. Драматические спектакли под дирекцией П. А. Стрепетовой // Столичный курьер. 1896. 9 окт.

{394} 12. Народные и деревенские театры // Театрал. 1897. № 145. С. 20 – 21.

13. Хроника // ТиИ. 1897. № 8. С. 150; № 15. С. 297.

14. Петербург // Театр. известия. 1898. 8 янв.

15. Зритель. Театр Ново-адмиралтейской столовой // Столичный курьер. 1898. 14 окт.

16. На сцене Русского купеческого… // Петерб. газ. 1898. 30 нояб.

17. Ново-адмиралтейский театр // Петерб. газ. 1898. 9 дек.; 16 дек.

18. Ука — в Н. Едва ли кто из театралов… // ТиИ. 1898 № 49. С. 899 – 900.

19. Театр, музыка и искусства // БВ. 1899. 19 янв.; 26 янв.; 23 февр.; 15 сент.

20. Хроника // ТиИ. 1899. № 44. С. 772.

21. Р[оссов]ский Н. Ново-адмиралтейский театр… // Петерб. листок. 1901. 8 янв.

22. Линский В. [Вакулин В. А.] «Альгамбра» // ТиИ. 1901. № 25. С. 463.

23. В. Вл. [Вакулин В. А.] В «Альгамбре» // ТиИ. 1902. № 25. С. 674.

24. Беляев Ю. Д. Актеры и пьесы. СПб., 1902. С. 175 – 179.

25. Линский В. [Вакулин В. А.] Аркадия // ТиИ. 1903. № 24. С 468.

26. Я. Ново-адмиралтейский театр // Петерб. листок 1904. 27 сент.

27. Нестеров М. Новый летний театр // ТиИ. 1904 № 26. С. 491.

28. Хроника // ТиИ. 1904. № 40. С. 716.

29. Около театра // БВ веч. 1905. 13 сент.

30. В новом большом Охтинском театре… // ТРТГ. 1905. № 2 – 3. С. 41.

31. Еремеев Ник. Клубные и окраинные театры в Петербурге // Рус. артист. 1907. № 11. С. 176.

32. «Эден» // ТиИ. 1908 № 35. С. 601 – 602.

33. Скончавшийся владелец театра и сада «Аквариум»… // Артист и сцена. 1910. № 22 – 23. С. 19 – 20.

34. Хроника // ТиИ. 1912. № 37. С. 694.

35. [Объявления] // Обозр. театров. 1913. 21 февр. С. 38.

36. Хроника // ТиИ. 1913. № 7. С. 153.

37. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] Дом просветительных учреждений в память 19 февраля // ТиИ. 1913. № 8. С. 176 – 177.

38. Хроника // ТиИ. 1913. № 19. С. 416; № 35. С. 672; № 45 С. 903.

39. Зигфрид [Старк Э. А.]. «Эдип царь» // Петерб. курьер. 1914. 24 апр.

40.-ский. Петроградский театр // ТиИ. 1914. № 44. С. 850.

41. Плещеев А. А. Как веселились в столице // Столица и усадьба. 1915. № 44. С. 21 – 22.

42. Тамарин Н. [Окулов Н. Н.] 50‑летие Петроградского Зоологического сада // ТиИ. 1915. № 32. С. 584.

43. Театральный кооператив // День. 1916. 12 марта.

44. Рабочий театр на Пороховых // День. 1916. 18 июня.

45. Рабочий театр. // ТиИ. 1916. № 25. С. 499.

46. Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922. С. 16, 73.

47. Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 233 – 237.

48. Мокульский С. С. Петроградские театры от Февраля к Октябрю. С. 68.

49. Финкельштейн Е. Картель четырех. Л., 1974. С. 280 – 281, 309.

50. Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. М., 1984. С 52.

# **{****395}** Указатель имен[[59]](#footnote-60)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)
[У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Ъ](#_a33)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A-Z](#_a34)

А. [359](#_page359), [387](#_page387)

А. Б. [389](#_page389)

А. Г. [363](#_page363)

А. Ф. Б. см. [Боссе А.](#_Tosh0005124)

Аалберг И. [216](#_page216), [232](#_page232), [331](#_page331)

Абаринова А. И. [174](#_page174), [215](#_page215)

Абельсон И. О. [382](#_page382), [387](#_page387), [388](#_page388)

Аблесимов А. О. [64](#_page064), [70](#_page070)

Абрамян А. С. [315](#_page315)

Ав. Дм. см. [Аверкиев Д. В.](#_Tosh0005125)

Авель см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005126)

Аверкиев Д. В. [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [150](#_page150), [193](#_page193), [199](#_page199), [200](#_page200), [211](#_page211), [366](#_page366), [368](#_page368), [372](#_page372)

Аверченко А. Т. [237](#_page237), [326](#_page326), [327](#_page327), [334](#_page334)

Аволио Дж. [32](#_page032)

Авраменко С. И. [362](#_page362)

Агарев А. А. [226](#_page226), [231](#_page231)

Агнивцев Н. Я. [169](#_page169), [328](#_page328)

Адамян П. И. [200](#_page200), [215](#_page215)

Аддисон Дж. [31](#_page031)

Адельгеймы Роб. и Раф. [232](#_page232), [250](#_page250), [270](#_page270), [298](#_page298), [303](#_page303) – [305](#_page305), [328](#_page328), [343](#_page343)

Адлерберг В. Ф. [98](#_page098)

Адри С. см. [Адрианов С. А.](#_Tosh0005127)

Адрианов С. А. [194](#_page194), [372](#_page372), [374](#_page374)

Азагарова А. Я. [199](#_page199), [245](#_page245), [246](#_page246), [344](#_page344)

Азаревичева М. А. [103](#_page103), [112](#_page112), [117](#_page117)

Азов В. см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0005128)

Айхенвальд Ю. И. [383](#_page383)

Аккерман К.‑Э. [92](#_page092)

Аксаков С. Т. [57](#_page057), [105](#_page105), [364](#_page364)

Александр I [97](#_page097)

Александр III [98](#_page098), [119](#_page119), [173](#_page173)

Александр-Мейер см. [Мейер Л.](#_Tosh0005129)

Александров В. см. [Крылов В. А.](#_Tosh0005130)

Александров Г. А. [165](#_page165), [349](#_page349), [350](#_page350)

Александрович Н. [375](#_page375)

Александровский В. В. [223](#_page223), [224](#_page224), [234](#_page234), [237](#_page237), [238](#_page238), [250](#_page250), [281](#_page281), [283](#_page283), [305](#_page305), [306](#_page306)

Алексеев [374](#_page374)

Алексеев А. Г. [394](#_page394)

Алексеев-Яковлев (Алексеев) А. Я. [263](#_page263), [265](#_page265), [267](#_page267), [269](#_page269), [272](#_page272), [273](#_page273), [350](#_page350), [351](#_page351), [353](#_page353), [381](#_page381)

Алексеева М. А. [356](#_page356)

Алексин С А. [309](#_page309)

Аллан [153](#_page153), [154](#_page154)

Аллан Л. [153](#_page153), [155](#_page155)

Альминский см. [Каракаш М. Н.](#_Tosh0005131)

Альский В. Н. [269](#_page269)

{396} Альтшуллер А. Я. [125](#_page125), [172](#_page172), [279](#_page279)

Амфитеатров А. В. [183](#_page183), [207](#_page207), [230](#_page230), [306](#_page306), [369](#_page369)

Ананьина М. С. см. [Волкова М. С.](#_Tosh0005132)

Ананьина О. С. см. [Шумская О. С.](#_Tosh0005133)

Андерсен Г.‑Х. [336](#_page336)

Андреев А. И. [217](#_page217)

Андреев И. [20](#_page020)

Андреев Л. Н. [168](#_page168), [195](#_page195), [223](#_page223) – [225](#_page225), [234](#_page234), [235](#_page235), [237](#_page237), [287](#_page287), [289](#_page289), [317](#_page317), [319](#_page319), [321](#_page321), [326](#_page326), [334](#_page334), [335](#_page335), [346](#_page346)

Андреев-Бурлак В. Н. [163](#_page163), [164](#_page164), [215](#_page215), [226](#_page226), [331](#_page331), [341](#_page341)

Андреев-Трельский П. И. [333](#_page333)

Андреева А. И. [234](#_page234)

Андреева М. Ф. [238](#_page238), [240](#_page240), [270](#_page270)

Андриевский П. И. [344](#_page344)

Анисе-Буржуа О. [143](#_page143), [151](#_page151), [199](#_page199)

Анисфельд Б. И. [250](#_page250), [283](#_page283)

Анна Иоанновна [9](#_page009), [22](#_page022), [23](#_page023), [26](#_page026) – [29](#_page029), [31](#_page031) – [33](#_page033), [356](#_page356)

Анна Леопольдовна [22](#_page022), [28](#_page028)

Анна Петровна [26](#_page026), [27](#_page027)

Анненков Ю. П. [322](#_page322)

Анненкова-Бернар Н. П. [216](#_page216), [270](#_page270)

Антимонов С. И. [306](#_page306), [315](#_page315), [321](#_page321), [322](#_page322)

Антонилини Ф. [118](#_page118)

Антонова О. М. [308](#_page308), [325](#_page325), [339](#_page339)

Антропов А. П. [44](#_page044)

Антропов Л. Н. [134](#_page134), [135](#_page135), [150](#_page150), [256](#_page256), [342](#_page342), [366](#_page366)

Анчар см. [Боцяновский В. Ф.](#_Tosh0005134)

Анчаров-Эльстон А. В. [201](#_page201), [209](#_page209), [247](#_page247)

Аполлонский Р. Б. [174](#_page174), [175](#_page175), [185](#_page185), [188](#_page188) – [190](#_page190), [193](#_page193), [195](#_page195)

Апраксин М. Ф. [58](#_page058)

Апраксин П. М. [16](#_page016)

Апраксин Ф. М. [28](#_page028)

А—р см. [Боцяновский В. Ф.](#_Tosh0005134)

А—р С. см. [Ауслендер С. А.](#_Tosh0005135)

Арабажин К. И. [195](#_page195), [203](#_page203), [204](#_page204), [218](#_page218) – [220](#_page220), [222](#_page222), [239](#_page239), [275](#_page275), [287](#_page287), [288](#_page288), [312](#_page312), [370](#_page370), [372](#_page372) – [374](#_page374), [376](#_page376), [377](#_page377), [379](#_page379), [382](#_page382), [383](#_page383), [387](#_page387) – [389](#_page389), [391](#_page391)

Арабельская А. А. [332](#_page332), [339](#_page339)

Арайя Ф. [30](#_page030), [35](#_page035), [46](#_page046)

Арапов А. А. [238](#_page238), [251](#_page251), [337](#_page337)

Арапов П. Н. [14](#_page014), [99](#_page099), [117](#_page117), [123](#_page123), [363](#_page363), [365](#_page365)

Арбатов (Архипов) Н. Н. [204](#_page204), [210](#_page210), [222](#_page222), [281](#_page281), [282](#_page282), [305](#_page305), [309](#_page309)

Арбенин (Пальм) Г. А. [199](#_page199), [350](#_page350)

Арбенин Н. Ф. [336](#_page336)

Арди Н. И. [128](#_page128), [146](#_page146), [150](#_page150), [367](#_page367)

Аржанников И. О. [258](#_page258), [347](#_page347)

Аристофан [329](#_page329)

Ариэль см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005136)

Аркадии И. И. [276](#_page276), [292](#_page292)

Аркадьев А. И. [217](#_page217), [255](#_page255), [258](#_page258), [259](#_page259), [287](#_page287), [335](#_page335)

Арканов И. Г. [217](#_page217)

Ар—н см. [Арабажин К. И.](#_Tosh0005137)

Арнольди П. М. [217](#_page217), [232](#_page232)

Арну-Плесси Ж.‑С. [153](#_page153)

Архангельский А. А. [209](#_page209), [286](#_page286)

Арцыбашев М. П. [240](#_page240), [243](#_page243), [252](#_page252)

Асенкова А. Е. [103](#_page103), [107](#_page107), [113](#_page113), [116](#_page116), [123](#_page123)

Асенкова В. Н. [119](#_page119), [128](#_page128), [130](#_page130), [136](#_page136), [137](#_page137), [140](#_page140), [143](#_page143), [144](#_page144), [153](#_page153)

Асланов Н. П. [225](#_page225), [238](#_page238)

Астарита Дж. [80](#_page080)

Ауслендер С. А. [191](#_page191), [196](#_page196), [209](#_page209), [239](#_page239), [250](#_page250), [259](#_page259), [282](#_page282), [287](#_page287), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372), [378](#_page378), [383](#_page383), [384](#_page384), [392](#_page392)

Афанасьев А. И. [136](#_page136)

Аш. см. [Ашешов Н. П.](#_Tosh0005138)

Аш Ш. [283](#_page283), [310](#_page310)

Ашешов Н. П. [224](#_page224), [374](#_page374), [388](#_page388), [392](#_page392)

Ашкинази В. А. [210](#_page210), [224](#_page224), [251](#_page251), [286](#_page286) – [288](#_page288), [372](#_page372), [374](#_page374) – [376](#_page376), [378](#_page378), [382](#_page382), [383](#_page383), [388](#_page388) – [391](#_page391)

Б. Вл. см. [Боцяновский В. Ф.](#_Tosh0005134)

Б. У. [387](#_page387)

Бабецкий Е. М. [228](#_page228), [249](#_page249)

Бабиков М. И. [245](#_page245), [351](#_page351)

Базаров В. А. [199](#_page199), [226](#_page226), [344](#_page344), [345](#_page345)

Базилевский В. [375](#_page375), [392](#_page392)

Бакст Л. С. [283](#_page283)

Балбашевский И. Л. [350](#_page350)

Балбашевский Л. Л. см. [Пальмский Л. Л.](#_Tosh0005139)

Балуцкий М. [228](#_page228)

Бальзак О. [130](#_page130), [143](#_page143)

Бальзамо Дж. [87](#_page087)

Бальмонт К. Д. [312](#_page312)

Банвиль Т. [272](#_page272)

Банг Г. [325](#_page325)

{397} Бар Г. [210](#_page210), [232](#_page232), [283](#_page283), [296](#_page296), [343](#_page343)

Баранов К. Н. [117](#_page117)

Баранов П. И. [356](#_page356)

Баранова Е. Ф. [57](#_page057), [76](#_page076), [78](#_page078)

Барановский Г. В. [307](#_page307)

Баратов П. Г. [202](#_page202), [213](#_page213), [217](#_page217), [218](#_page218), [220](#_page220)

Баретт И. [209](#_page209)

Барков Д. Н. [108](#_page108)

Барнай Л. [349](#_page349)

Барятинский В. В. [216](#_page216), [218](#_page218) – [220](#_page220)

Бассевич Г.‑Ф. [26](#_page026), [355](#_page355), [356](#_page356)

Бастунов Э. Д. [201](#_page201), [211](#_page211), [216](#_page216), [230](#_page230)

Батайль А. [213](#_page213), [240](#_page240), [301](#_page301)

Баттистини М. [265](#_page265)

Батюшков К. Н. [109](#_page109)

Батюшков Ф. Д. [237](#_page237), [282](#_page282), [376](#_page376), [382](#_page382)

Бахметьев А. И. [305](#_page305)

Бахтурин К. А. [145](#_page145), [157](#_page157)

Бахтурин Н. С. [55](#_page055), [60](#_page060)

Бахтурина (Чурбанова) У. Ф. [55](#_page055)

Бежецкий А. Н. [211](#_page211)

Безбах С. А. [393](#_page393)

Безбородко А. А. [75](#_page075)

Бейерлейн Ф. [197](#_page197)

Беклемишев Н. В. [130](#_page130)

Белинский В. Г. [127](#_page127), [129](#_page129), [132](#_page132), [133](#_page133), [141](#_page141), [366](#_page366)

Бело А. [213](#_page213), [227](#_page227)

Беляев Ю. Д. [170](#_page170), [202](#_page202), [203](#_page203), [213](#_page213), [240](#_page240), [257](#_page257), [324](#_page324), [327](#_page327), [333](#_page333), [334](#_page334), [339](#_page339), [352](#_page352), [373](#_page373), [379](#_page379), [394](#_page394)

Бенавенте Х. [250](#_page250)

Бенедикт см. [Вентцель Н. Н.](#_Tosh0005140)

Бенримо Г. [323](#_page323)

Бентовин Б. И. [202](#_page202) – [204](#_page204), [287](#_page287), [339](#_page339), [369](#_page369) – [373](#_page373), [375](#_page375), [377](#_page377), [378](#_page378), [383](#_page383), [386](#_page386), [388](#_page388), [389](#_page389)

Бенуа А. Н. [283](#_page283), [289](#_page289), [310](#_page310), [353](#_page353), [370](#_page370)

Бенуа Н. Л. [166](#_page166)

Бенуа Ю. Ю. [273](#_page273)

Бер М. [221](#_page221)

Берг В. К. [161](#_page161), [166](#_page166)

Бергстрем Я. [224](#_page224)

Бережной К. Т. [222](#_page222), [231](#_page231), [234](#_page234), [237](#_page237), [257](#_page257) – [259](#_page259), [295](#_page295), [329](#_page329)

Берез Ш. [227](#_page227)

Берзен Р. А. [328](#_page328)

Берков П. Н. [14](#_page014), [77](#_page077), [355](#_page355) – [357](#_page357), [361](#_page361), [362](#_page362)

Бернар С. [200](#_page200), [349](#_page349)

Бернулли И. [53](#_page053), [359](#_page359)

Бернштейн А. [222](#_page222)

Берри Ж. [240](#_page240)

Бертельс Б. А. [169](#_page169), [324](#_page324)

Бертолотти [65](#_page065)

Бертой Г. ф. [153](#_page153)

Бертой П. [220](#_page220), [232](#_page232)

Берхгольц Ф.‑В. [26](#_page026), [355](#_page355), [356](#_page356)

Бескин Э. М. [376](#_page376)

Беспятов Е. М. [210](#_page210)

Бессонов М. И. [346](#_page346)

Бестужев А. А. [113](#_page113), [363](#_page363)

Бецкой И. И. [66](#_page066), [67](#_page067), [89](#_page089), [91](#_page091)

Бибиков В. И. [55](#_page055), [64](#_page064)

Бигорский К. [55](#_page055)

Биллау Е. [49](#_page049)

Билибин В. В. [229](#_page229), [249](#_page249)

Билибин И. Я. [310](#_page310) – [312](#_page312)

Бирон Э.‑И. [29](#_page029), [31](#_page031)

Бирх-Пфейффер Ш. [143](#_page143)

Биссон А. [248](#_page248)

Бичер-Стоу Г. [246](#_page246)

Блок А. А. [285](#_page285) – [287](#_page287), [289](#_page289), [311](#_page311), [330](#_page330)

Блюменталь-Тамарин А. Э. [222](#_page222)

Блюменталь-Тамарин В. А. [202](#_page202), [210](#_page210), [211](#_page211), [214](#_page214), [281](#_page281)

Блюменталь-Тамарина М. М. [222](#_page222)

Боборыкин П. Д. [135](#_page135), [146](#_page146), [366](#_page366), [367](#_page367)

Бобрищев-Пушкин А. В. [212](#_page212), [330](#_page330), [391](#_page391)

Бобров Е. П. [102](#_page102), [113](#_page113)

Бобышев М. П. [333](#_page333)

Богданов А. И. [358](#_page358)

Боккаччо Дж. [17](#_page017)

Болотов А. Т. [78](#_page078), [361](#_page361)

Болхонцева С. К. [234](#_page234)

Бомарше П. [58](#_page058), [63](#_page063), [69](#_page069), [116](#_page116), [154](#_page154), [262](#_page262)

Бон Дж. [30](#_page030)

Бонекки Дж. [35](#_page035)

Бонч-Томашевский М. М. [241](#_page241), [337](#_page337)

Борецкий И. П. [102](#_page102), [111](#_page111)

Борин М. С. [299](#_page299), [302](#_page302)

Бородин А. П. [320](#_page320)

Бороздин В. А. [238](#_page238)

Боссе А. [368](#_page368)

Боцяновский В. Ф. [188](#_page188), [195](#_page195), [204](#_page204), [235](#_page235), [237](#_page237), [300](#_page300), [369](#_page369), [370](#_page370), [374](#_page374), [376](#_page376), [385](#_page385) – [387](#_page387), [389](#_page389), [390](#_page390) – [392](#_page392)

Боченков В. В. [123](#_page123)

{398} Бравич К. В. [201](#_page201), [207](#_page207), [208](#_page208), [228](#_page228), [250](#_page250), [281](#_page281), [283](#_page283), [287](#_page287) – [289](#_page289), [342](#_page342)

Брагин С. В. [336](#_page336), [351](#_page351)

Бразоль Б. Л. [369](#_page369), [391](#_page391)

Бракко Р. [301](#_page301)

Брамбилла [94](#_page094)

Брандес Э. [257](#_page257)

Бренко А. А. [343](#_page343)

Бренна В. [100](#_page100), [122](#_page122)

Брессан Ж.‑Б.‑Ф. [153](#_page153)

Брешко-Брешковский Н. Н. [336](#_page336)

Брие Э. [259](#_page259)

Бродский А. М. [374](#_page374), [377](#_page377), [378](#_page378), [389](#_page389)

Бродский А. С. см. [Вознесенский Ал.](#_Tosh0005141)

Брошель А. К. [128](#_page128), [135](#_page135)

Брумберг С. [24](#_page024)

Бруштейн А. Я. [173](#_page173), [232](#_page232), [287](#_page287), [314](#_page314), [376](#_page376), [384](#_page384), [388](#_page388)

Брюллов А. П. [151](#_page151)

Брюсов В. Я. [383](#_page383)

Брянская (Степанова) А. М. [112](#_page112), [123](#_page123), [128](#_page128)

Брянская-Коврова М. С. [230](#_page230)

Брянский А. А. [244](#_page244), [250](#_page250), [339](#_page339)

Брянский А. М. [371](#_page371), [372](#_page372)

Брянский П. В. [259](#_page259)

Брянский Я. Г. [102](#_page102), [106](#_page106), [112](#_page112), [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117), [123](#_page123), [128](#_page128), [144](#_page144), [365](#_page365)

Брянцев А. А. [262](#_page262), [275](#_page275), [276](#_page276), [278](#_page278), [290](#_page290), [293](#_page293), [380](#_page380), [382](#_page382), [385](#_page385)

Буальдьё Ф.‑А. [118](#_page118)

Будищев А. [372](#_page372)

Будкевич Н. А. [281](#_page281), [283](#_page283), [305](#_page305)

Буква см. [Василевский И. Ф.](#_Tosh0005142)

Булгарин Ф. В. [84](#_page084), [101](#_page101), [117](#_page117), [123](#_page123), [142](#_page142), [361](#_page361), [364](#_page364), [365](#_page365)

Булландт А. [80](#_page080)

Бульвер-Литтон Э.‑Дж. [151](#_page151)

Бураковский А. З. [164](#_page164), [227](#_page227), [341](#_page341), [342](#_page342), [393](#_page393)

Бургоэн М.‑Т. [111](#_page111)

Бурдин Ф. А. [116](#_page116), [157](#_page157), [364](#_page364)

Буренин В. П. [210](#_page210), [227](#_page227), [320](#_page320)

Бурже П. [330](#_page330)

Бурлюк Д. Д. [240](#_page240)

Бурнашев М. Н. [310](#_page310), [311](#_page311), [362](#_page362)

Буро Ф. [124](#_page124)

Бутковская Н. И. [310](#_page310), [312](#_page312)

Буторин Н. Н. [297](#_page297)

Бутурлин П. И. [22](#_page022)

Бухарин М. Н. [209](#_page209), [268](#_page268)

Бухаров Б. Д. [291](#_page291), [336](#_page336)

Бухарова З. Д. [373](#_page373), [378](#_page378), [382](#_page382), [385](#_page385)

Быкова Т. А. [355](#_page355)

Быстренин В. А. [333](#_page333)

Быховец-Самарин Я. В. [350](#_page350) – [352](#_page352)

Бьернсон Б. [275](#_page275), [277](#_page277), [278](#_page278)

В. см. [Вейконе М. А.](#_Tosh0005143)

В. А. см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0005144)

В. Г. [386](#_page386)

В. Л. см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005145)

В. Р. см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005146)

В. Т. [366](#_page366)

Вадимов В. Ю. [232](#_page232), [308](#_page308), [309](#_page309), [333](#_page333)

Вадимова Д. М. [203](#_page203), [213](#_page213), [232](#_page232), [238](#_page238)

Вакулин В. А. [221](#_page221), [257](#_page257), [373](#_page373) – [375](#_page375), [378](#_page378) – [381](#_page381), [385](#_page385), [387](#_page387), [394](#_page394)

Валентинова В. И. [276](#_page276)

Валериани Дж. [35](#_page035), [44](#_page044), [46](#_page046)

Вальберхова М. И. [103](#_page103), [106](#_page106), [113](#_page113) – [116](#_page116), [123](#_page123), [128](#_page128), [143](#_page143)

Вальц Ф. К. [157](#_page157)

Ванчаков И. И. [294](#_page294)

Варгунины В. П. и Н. А. [260](#_page260)

Варламов К. А. [128](#_page128), [136](#_page136), [146](#_page146), [163](#_page163), [164](#_page164), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [180](#_page180) – [182](#_page182), [186](#_page186) – [190](#_page190), [192](#_page192), [196](#_page196), [341](#_page341)

Варламова Е. И. [228](#_page228), [229](#_page229), [247](#_page247), [297](#_page297)

Василёв В. П. [253](#_page253), [266](#_page266), [268](#_page268), [272](#_page272)

Василевский И. М. [376](#_page376)

Василевский И. Ф. [206](#_page206), [371](#_page371), [372](#_page372)

Василевский Л. М. [203](#_page203), [251](#_page251), [271](#_page271), [282](#_page282), [313](#_page313), [369](#_page369), [372](#_page372), [374](#_page374), [378](#_page378), [381](#_page381) – [383](#_page383), [385](#_page385) – [392](#_page392)

Васильев П. В. [125](#_page125), [128](#_page128), [133](#_page133) – [136](#_page136), [146](#_page146), [147](#_page147), [163](#_page163), [164](#_page164), [179](#_page179)

Васильев П. И. [352](#_page352)

Васильева Н. С. [128](#_page128), [174](#_page174), [175](#_page175), [185](#_page185), [194](#_page194)

Васильева Ю. В. [225](#_page225), [238](#_page238)

В — в [368](#_page368)

В—в см. [Воронов В.](#_Tosh0005147)

В—е М. см. [Вейконе М. А.](#_Tosh0005148)

Вебер Х.‑Ф. [15](#_page015), [17](#_page017), [355](#_page355)

Вега Л. де [214](#_page214), [312](#_page312)

Ведекинд Ф. [220](#_page220), [287](#_page287)

{399} Ведринская М. А. [175](#_page175), [185](#_page185), [188](#_page188), [197](#_page197), [217](#_page217), [257](#_page257), [270](#_page270), [281](#_page281), [295](#_page295)

Вейконе М. А. [300](#_page300), [370](#_page370), [385](#_page385), [386](#_page386), [388](#_page388) – [390](#_page390)

Вейнберг П. И. [163](#_page163), [199](#_page199), [215](#_page215)

Вейнберг П. П. [296](#_page296)

Вейнингер О. [235](#_page235)

Велизарий М. И. [217](#_page217), [344](#_page344)

Величкин М. В. [123](#_page123)

Венгерова З. А. [218](#_page218), [219](#_page219), [249](#_page249), [284](#_page284), [378](#_page378), [383](#_page383)

Вентцель Н. Н. [311](#_page311), [318](#_page318)

Вергежский А. см. [Тыркова А. В.](#_Tosh0005149)

Веревкин М. И. [36](#_page036), [62](#_page062)

Веретенников [215](#_page215)

Веригина В. П. [283](#_page283), [285](#_page285), [287](#_page287), [330](#_page330), [384](#_page384), [391](#_page391)

Берн Жюль [269](#_page269)

Берне [116](#_page116)

Вернийль Л. [240](#_page240)

Вехтер Н. С. [217](#_page217), [221](#_page221), [347](#_page347)

Вехтер О. Н. [329](#_page329), [347](#_page347)

Вивьен Л. С. [175](#_page175), [182](#_page182), [371](#_page371)

Вигель Ф. Ф. [101](#_page101), [112](#_page112), [123](#_page123), [364](#_page364)

Вид Г. [321](#_page321)

Виельгорский М. Ю. [107](#_page107)

Викторов Н. А. [217](#_page217), [295](#_page295), [296](#_page296)

Виленкина Л. Н. [218](#_page218)

Вилинский А. Б. [339](#_page339)

Вильде Н. Г. [340](#_page340)

Вильде Н. Е. [149](#_page149)

Винниченко В. К. [240](#_page240)

Виноградов В. И. [128](#_page128)

Виньи А. де [154](#_page154)

Виршин П. [364](#_page364)

Висковатов А. В. [36](#_page036)

Висковатов С. И. [116](#_page116)

Витвицкая Б. [377](#_page377), [392](#_page392)

Витязева В. А. [355](#_page355)

Вишняков И. Я. [44](#_page044)

Владимиров В. Н. [266](#_page266)

Владимирова Е. В. [128](#_page128)

Владимирова Н. Б. [373](#_page373)

Владыкин М. Н. [215](#_page215)

В—н В. см. [Волькенштейн В. М.](#_Tosh0005150)

Вознесенский Ал. (Бродский А. С.) [283](#_page283), [382](#_page382)

Вознесенский А. С. [239](#_page239), [240](#_page240)

Волгина С. П. [220](#_page220), [228](#_page228), [336](#_page336)

Волков А. А. [24](#_page024), [52](#_page052), [64](#_page064)

Волков А. Е. [74](#_page074)

Волков Гавр. Г. [43](#_page043), [55](#_page055), [60](#_page060)

Волков Гр. Г. [39](#_page039), [43](#_page043), [49](#_page049), [93](#_page093)

Волков М. Я. [68](#_page068), [74](#_page074)

Волков Ф. Г. [14](#_page014), [33](#_page033), [38](#_page038), [39](#_page039), [42](#_page042), [49](#_page049), [52](#_page052), [93](#_page093), [94](#_page094), [355](#_page355), [357](#_page357) – [359](#_page359), [362](#_page362)

Волков-Семенов Н. Н. [227](#_page227), [245](#_page245)

Волкова (Ананьина) М. С. [43](#_page043)

Волконский М. Н. [275](#_page275), [317](#_page317), [320](#_page320), [327](#_page327), [382](#_page382)

Волконский С. М. [173](#_page173), [181](#_page181), [196](#_page196), [279](#_page279), [370](#_page370), [371](#_page371), [382](#_page382)

Волохова Н. Н. [252](#_page252), [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286)

Волошин М. А. [286](#_page286), [383](#_page383)

Волынский (Флексер) А. Л. [176](#_page176), [188](#_page188), [209](#_page209), [369](#_page369), [372](#_page372)

Волынский А. П. [22](#_page022)

Волькенштейн А. М. [203](#_page203), [372](#_page372), [390](#_page390), [391](#_page391)

Волькенштейн В. М. [330](#_page330), [386](#_page386)

Вольмар [391](#_page391)

Вольнис Л. [153](#_page153)

Вольтер (Аруэ М.‑Ф.) [35](#_page035), [36](#_page036), [39](#_page039), [40](#_page040), [77](#_page077), [83](#_page083), [90](#_page090), [91](#_page091), [109](#_page109), [110](#_page110)

Вольф А. И. [99](#_page099), [129](#_page129), [149](#_page149), [153](#_page153), [155](#_page155), [157](#_page157), [367](#_page367), [368](#_page368)

Вольф-Израэль Е. М. [315](#_page315), [339](#_page339)

Вормс Г. [154](#_page154)

Воробьев С. Н. [205](#_page205), [265](#_page265), [267](#_page267), [268](#_page268)

Воробьев Я. С [76](#_page076), [79](#_page079), [80](#_page080), [85](#_page085)

Воробьева (Волкова) А. И. [76](#_page076), [79](#_page079), [85](#_page085)

Воронов В. [386](#_page386)

Воронов Е. И. [157](#_page157)

Воронцова-Ленни М. Н. [228](#_page228), [247](#_page247), [297](#_page297)

Воротников А. П. [202](#_page202), [243](#_page243), [294](#_page294), [296](#_page296), [383](#_page383)

Враницкий П. [84](#_page084)

Вреден-Полевой (Вреден) В. О. [296](#_page296), [310](#_page310), [337](#_page337)

Вронский В. М. [302](#_page302), [307](#_page307), [325](#_page325)

Вронченко-Тройницкий М. Ф. [221](#_page221), [245](#_page245), [246](#_page246)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. [14](#_page014), [16](#_page016), [94](#_page094), [238](#_page238), [355](#_page355), [356](#_page356), [358](#_page358), [360](#_page360), [362](#_page362), [365](#_page365)

Всеволожский И. А. [173](#_page173), [183](#_page183), [187](#_page187)

В—ский В. [375](#_page375)

Вульф Л. [65](#_page065)

Вульф П. Л. [309](#_page309)

{400} Г. [387](#_page387)

Г. Ч. см. [Чулков Г. И.](#_Tosh0005151)

Гаазе (Хаазе) Ф. [155](#_page155)

Гагарин И. А. [102](#_page102), [114](#_page114)

Гадинг Ж. [349](#_page349)

Гайдебуров П. П. [259](#_page259), [261](#_page261), [273](#_page273) – [279](#_page279), [289](#_page289), [290](#_page290), [292](#_page292), [293](#_page293), [344](#_page344), [347](#_page347), [382](#_page382), [384](#_page384), [385](#_page385)

Галенков И. А. [68](#_page068)

Галинский В. М. [290](#_page290)

Галиппо Ф. [230](#_page230)

Гамаюн см. [Щеглов (Леонтьев) И. Л.](#_Tosh0005152)

Гальбе М. [294](#_page294)

Гамбуров К. И. [68](#_page068), [74](#_page074), [75](#_page075)

Гамсун К. [197](#_page197), [238](#_page238), [288](#_page288), [348](#_page348)

Гарвей Н. И. [373](#_page373), [379](#_page379)

Гардин В. Р. [170](#_page170), [222](#_page222), [281](#_page281), [295](#_page295), [296](#_page296), [305](#_page305)

Гарин А. П. [308](#_page308)

Гарин К. А. [308](#_page308), [324](#_page324), [325](#_page325), [333](#_page333)

Гаррик Д. [132](#_page132)

Гартунг В. [213](#_page213)

Гаршина А. А. [258](#_page258), [295](#_page295)

Гауптман Г. [200](#_page200), [207](#_page207), [218](#_page218), [230](#_page230), [239](#_page239), [250](#_page250), [256](#_page256), [259](#_page259), [271](#_page271), [272](#_page272), [276](#_page276), [277](#_page277), [283](#_page283), [294](#_page294), [330](#_page330), [335](#_page335)

Гверра А. [156](#_page156)

Ге Г. Г. [191](#_page191), [201](#_page201), [208](#_page208), [222](#_page222), [232](#_page232), [324](#_page324)

Гебен Л. И. [320](#_page320), [335](#_page335)

Гедеонов А. М. [125](#_page125), [129](#_page129), [141](#_page141)

Гейер Б. Ф. [315](#_page315), [319](#_page319) – [321](#_page321), [334](#_page334), [373](#_page373), [393](#_page393)

Гейерманс (Хейерманс) Г. [218](#_page218), [257](#_page257), [305](#_page305), [330](#_page330), [336](#_page336)

Гейрот А. А. [312](#_page312)

Геллерт Х. [63](#_page063)

Георги И.‑Г. [79](#_page079), [354](#_page354), [355](#_page355), [361](#_page361)

Гербель Н. [26](#_page026)

Герман Ф. [31](#_page031)

Гернгросс В. см. [Всеволодский-Гернгросс В. Н.](#_Tosh0005153)

Герсеванов [365](#_page365), [367](#_page367)

Герцен А. И. [153](#_page153)

Гете И.‑В. [120](#_page120), [251](#_page251), [277](#_page277)

Гзовская О. В. [250](#_page250)

Гибшман К. Э. [234](#_page234), [283](#_page283), [315](#_page315), [317](#_page317), [329](#_page329), [330](#_page330), [333](#_page333), [337](#_page337), [338](#_page338)

Гидони А. [391](#_page391)

Гиероглифов А. С. [366](#_page366)

Гильбер И. [230](#_page230)

Гильфердинг П. (И.‑П.) [20](#_page020), [53](#_page053), [92](#_page092)

Гинтер [244](#_page244)

Гиппиус З. Н. [178](#_page178), [196](#_page196), [321](#_page321)

Глаголин Б. С. [180](#_page180), [185](#_page185), [201](#_page201), [202](#_page202), [204](#_page204), [207](#_page207), [210](#_page210) – [213](#_page213), [307](#_page307), [331](#_page331), [370](#_page370), [391](#_page391)

Глаголь С. см. [Голоушев С. С.](#_Tosh0005154)

Глазман М. А. [299](#_page299)

Глазунов А. К. [310](#_page310)

Глама-Мещерская А. Я. [163](#_page163), [164](#_page164), [228](#_page228), [341](#_page341), [342](#_page342), [393](#_page393)

Гласе М. [302](#_page302)

Глебов-Котельников Г. Е. [266](#_page266)

Глебова Е. Н. [216](#_page216)

Глебова М. М. [163](#_page163)

Глебова (Глебова-Судейкина) О. А. [213](#_page213), [283](#_page283), [325](#_page325), [330](#_page330)

Гликман В. Я. [370](#_page370), [389](#_page389)

Гликман Д. И. [321](#_page321), [334](#_page334), [339](#_page339)

Глинка М. И. [158](#_page158), [264](#_page264), [346](#_page346)

Глинка С. Н. [57](#_page057), [75](#_page075), [77](#_page077), [357](#_page357), [359](#_page359), [361](#_page361), [362](#_page362)

Гловацкий Г. В. [204](#_page204), [210](#_page210)

Г‑н А. [390](#_page390)

Гнедич Н. И. [102](#_page102), [105](#_page105), [106](#_page106), [110](#_page110) – [112](#_page112), [363](#_page363)

Гнедич П. П. [174](#_page174), [178](#_page178), [186](#_page186), [191](#_page191), [192](#_page192), [196](#_page196), [204](#_page204), [206](#_page206), [369](#_page369), [371](#_page371), [389](#_page389)

Гоголь Н. В. [127](#_page127), [136](#_page136), [160](#_page160), [182](#_page182), [215](#_page215), [266](#_page266), [272](#_page272), [276](#_page276), [277](#_page277), [319](#_page319), [320](#_page320), [366](#_page366)

Гожиран-Нантейль П. [117](#_page117)

Гозенпуд А. А. [360](#_page360), [365](#_page365)

Голицын М. А. [22](#_page022)

Голицын-Муравлин (Голицын) Д. П. [230](#_page230), [375](#_page375)

Головин А. Я. [193](#_page193)

Головинская Е. Д. [277](#_page277), [292](#_page292), [382](#_page382), [385](#_page385)

Головкин М. Г. [40](#_page040)

Голоушев С. С. [376](#_page376)

Голубев А. А. [283](#_page283), [308](#_page308), [337](#_page337)

Голубева О. А. [234](#_page234), [236](#_page236), [281](#_page281)

Гольберг И. И. [118](#_page118)

Гольберг (Хольберг) Л. [48](#_page048), [52](#_page052), [62](#_page062), [66](#_page066)

Гольдони К. [70](#_page070), [75](#_page075), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [348](#_page348)

Гольдсмит О. [79](#_page079)

Гонзага (о) П. [97](#_page097), [107](#_page107), [111](#_page111)

Гончаров И. А. [296](#_page296)

Горбунов И. Ф. [128](#_page128), [146](#_page146), [147](#_page147), [160](#_page160)

{401} Гордеев Ф. Г. [89](#_page089)

Гордин Я. [225](#_page225), [336](#_page336)

Горев Ф. П. [128](#_page128), [163](#_page163), [174](#_page174), [217](#_page217), [371](#_page371)

Горева Е. Н. [199](#_page199), [200](#_page200), [226](#_page226), [227](#_page227), [245](#_page245), [303](#_page303), [304](#_page304), [341](#_page341), [345](#_page345)

Горин-Горяинов А. М. [163](#_page163), [199](#_page199), [227](#_page227) – [230](#_page230), [247](#_page247) – [249](#_page249), [297](#_page297)

Горин-Горяинов Б. А. [173](#_page173), [175](#_page175), [187](#_page187), [194](#_page194), [195](#_page195), [197](#_page197), [217](#_page217), [220](#_page220), [228](#_page228), [258](#_page258), [325](#_page325), [344](#_page344), [351](#_page351), [369](#_page369), [373](#_page373), [374](#_page374), [375](#_page375)

Горкин В. [377](#_page377) – [379](#_page379), [393](#_page393)

Горный С. (Оцуп А. А.) [387](#_page387)

Городецкий С. М. [311](#_page311)

Горская (Брожек, Белла-Горская) Б. Ф. [325](#_page325)

Горский В. [373](#_page373)

Горький М. [219](#_page219), [222](#_page222), [231](#_page231), [237](#_page237), [258](#_page258), [277](#_page277), [282](#_page282), [291](#_page291), [310](#_page310), [352](#_page352)

Гофман К.‑Л. [27](#_page027)

Гофмансталь Г. [222](#_page222), [335](#_page335), [336](#_page336)

Гоцци К. [251](#_page251)

Г—р Б. см. [Гейер Б. Ф.](#_Tosh0005155)

Гранди И. А. [315](#_page315), [339](#_page339)

Грановская Е. М. [247](#_page247), [248](#_page248), [297](#_page297) – [301](#_page301)

Грассо Дж. [349](#_page349)

Гребенка (Гребенкин) Н. П. [214](#_page214)

Греков И. Н. [163](#_page163), [231](#_page231)

Грессе Ж.‑Б.‑Л. [61](#_page061)

Гретри А.‑Э.‑М. [118](#_page118)

Греч Н. И. [359](#_page359), [360](#_page360)

Грибоедов А. С. [102](#_page102), [106](#_page106), [113](#_page113), [116](#_page116), [117](#_page117), [262](#_page262)

Григорьев А. А. [130](#_page130), [132](#_page132) – [134](#_page134), [137](#_page137), [143](#_page143), [366](#_page366)

Григорьев П. Г. [138](#_page138), [141](#_page141), [157](#_page157)

Григорьев П. И. [98](#_page098), [128](#_page128), [138](#_page138), [140](#_page140), [150](#_page150)

Григорьев-Истомин Н. А. [334](#_page334)

Грильпарцер Ф. [289](#_page289)

Грингмут В. А. [379](#_page379)

Гриневская И. А. [294](#_page294), [331](#_page331)

Грифцов Б. А. [286](#_page286), [383](#_page383)

Громов П. П. [279](#_page279)

Громова П. К. [128](#_page128), [146](#_page146)

Грузинский Д. Я. [238](#_page238), [283](#_page283)

Гульельми П. [80](#_page080)

Гуревич Л. Я. [177](#_page177), [191](#_page191), [196](#_page196), [203](#_page203), [205](#_page205), [209](#_page209), [214](#_page214), [224](#_page224), [236](#_page236), [243](#_page243), [251](#_page251), [275](#_page275), [277](#_page277), [278](#_page278), [280](#_page280), [287](#_page287) – [290](#_page290), [292](#_page292), [300](#_page300), [301](#_page301), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372) – [374](#_page374), [376](#_page376) – [378](#_page378), [381](#_page381) – [386](#_page386), [388](#_page388), [390](#_page390) – [392](#_page392)

Гуревич М. М. [355](#_page355), [393](#_page393)

Гурецкий Я. В. [333](#_page333)

Гурие(э)лли О. Г. (О. М.) [210](#_page210), [226](#_page226)

Гусева Е. И. [141](#_page141)

Гуцков К. [200](#_page200), [257](#_page257)

Г—ь Н. В. [385](#_page385)

Гюго В. [143](#_page143), [154](#_page154), [155](#_page155), [256](#_page256)

Д. [364](#_page364)

Д. Даниил [376](#_page376)

Д. Конст. см. [Диксон К. И.](#_Tosh0005156)

Д. Л. [368](#_page368)

Давыдов А. И. [223](#_page223), [343](#_page343)

Давыдов В. Н. [128](#_page128), [146](#_page146), [163](#_page163), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178) – [181](#_page181), [187](#_page187) – [190](#_page190), [194](#_page194), [195](#_page195), [206](#_page206), [343](#_page343) – [345](#_page345), [350](#_page350)

Давыдов С. И. [107](#_page107), [118](#_page118)

Дагмаров М. П. [217](#_page217), [257](#_page257)

Дадиан Е. [361](#_page361)

Далейрак Н. [118](#_page118)

Далматов В. П. [174](#_page174), [175](#_page175), [185](#_page185), [187](#_page187), [189](#_page189), [192](#_page192), [197](#_page197), [201](#_page201), [206](#_page206) – [208](#_page208), [216](#_page216), [261](#_page261), [370](#_page370)

Дальский М. В. [175](#_page175), [183](#_page183) – [185](#_page185), [188](#_page188), [193](#_page193), [270](#_page270), [303](#_page303)

Дандевиль М. В. [184](#_page184), [268](#_page268)

Данилов С. С [365](#_page365), [368](#_page368), [369](#_page369)

Данкур (Картон Ф.) [52](#_page052)

Д’Аннунцио Г. [197](#_page197), [218](#_page218), [288](#_page288)

Данте А. [144](#_page144)

Дарский М. Е. [174](#_page174), [191](#_page191), [216](#_page216), [217](#_page217), [245](#_page245) – [247](#_page247), [345](#_page345), [379](#_page379)

Дарьял А. В. [341](#_page341)

Дашкова Е. Р. [88](#_page088)

Д—в О. см. [Дымов О.](#_Tosh0005157)

Дебютант см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0005158)

Девере В. [210](#_page210)

Девериа О. [155](#_page155)

Дед Всевед см. [Гарвей Н. И.](#_Tosh0005159)

Дейч А. И. [322](#_page322), [330](#_page330), [390](#_page390)

Дейч Л. Г. [217](#_page217)

Декурсель П. [256](#_page256), [306](#_page306)

Делавинь К. [143](#_page143), [208](#_page208)

Делапорт М. [154](#_page154)

Дельвиг А. А. [110](#_page110)

Дельпи [58](#_page058)

Дементьев Б. Н. [266](#_page266)

{402} Демич П. [389](#_page389)

Денисенко П. А. [253](#_page253)

Денисов В. И. [283](#_page283)

Деннери А.‑Ф. [143](#_page143), [151](#_page151), [155](#_page155), [199](#_page199)

Дервиз В. Н. фон [294](#_page294)

Дервиз С. П. фон [336](#_page336)

Державин Г. Р. [23](#_page023), [25](#_page025), [356](#_page356)

Деркач Г. И. [227](#_page227)

Дестомб К. И. [206](#_page206), [208](#_page208), [216](#_page216)

Детуш Ф. [24](#_page024), [25](#_page025), [52](#_page052), [61](#_page061), [91](#_page091)

Джакометти П. [200](#_page200)

Джастис Э. [30](#_page030), [357](#_page357)

Джером Дж. К. [197](#_page197)

Джон Браунинг см. [Любош (Любошиц) С. Б.](#_Tosh0005160)

Джонсон см. [Иванов И. В.](#_Tosh0005161)

Дидло Ш. [106](#_page106), [140](#_page140)

Дидро Д. [91](#_page091)

Диевский М. Г. [217](#_page217), [223](#_page223), [234](#_page234),

Диккенс Ч. [249](#_page249)

Диксон К. И. [381](#_page381)

Димитрий Ростовский [47](#_page047)

Дино (Беден Ж.‑Ф. и Губо П.‑П.) [115](#_page115)

Дмитревская (Мусина-Пушкина) А. М. [43](#_page043), [49](#_page049), [55](#_page055), [79](#_page079)

Дмитревский (Дмитревской) И. А. [11](#_page011), [38](#_page038), [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [47](#_page047), [49](#_page049), [52](#_page052), [55](#_page055) – [57](#_page057), [59](#_page059), [60](#_page060) – [62](#_page062), [64](#_page064), [67](#_page067) – [69](#_page069), [73](#_page073), [76](#_page076), [79](#_page079), [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [87](#_page087), [91](#_page091), [104](#_page104), [106](#_page106), [359](#_page359)

Дмитриев И. И. [54](#_page054), [359](#_page359), [361](#_page361)

Дмитриев О. Ф. [346](#_page346), [348](#_page348)

Дмитриев-Мамонов А. М. [86](#_page086), [87](#_page087)

Днепрова Э. Ф. [238](#_page238)

Добровольский Л. М. [308](#_page308)

Добужинский М. В. [283](#_page283), [288](#_page288), [310](#_page310), [311](#_page311)

Доде А. [213](#_page213)

Дойл А. Конан [212](#_page212)

Долгов Н. Н. [285](#_page285), [367](#_page367), [370](#_page370), [373](#_page373)

Долинин С. (Вергунин С. П.) [328](#_page328), [339](#_page339)

Долинов (Котляр) А. И. [174](#_page174), [333](#_page333)

Домашева А. П. [206](#_page206), [281](#_page281)

Домашева М. П. [175](#_page175), [185](#_page185), [188](#_page188), [195](#_page195), [201](#_page201)

Донаньи Э. [337](#_page337)

Доронин П. П. [278](#_page278)

Дорошевич А. М. [221](#_page221), [238](#_page238), [243](#_page243)

Дорошевич В. М. [176](#_page176), [372](#_page372)

Достоевский Ф. М. [132](#_page132), [135](#_page135), [163](#_page163), [184](#_page184), [193](#_page193), [203](#_page203), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215), [291](#_page291), [322](#_page322), [366](#_page366)

Драницына Н. И. [68](#_page068)

Дрегели Г. [302](#_page302)

Дрейер М. [224](#_page224)

Дризен Н. В. [154](#_page154), [281](#_page281), [310](#_page310) – [312](#_page312), [356](#_page356), [367](#_page367), [393](#_page393)

Дружинин А. В. [137](#_page137)

Дубнова Е. Я. [384](#_page384)

Дузе Э. [200](#_page200), [250](#_page250), [349](#_page349)

Дух Банко см. [Гликман Д. И.](#_Tosh0005162)

Дымов О. (Перельман О. И.) [219](#_page219), [223](#_page223), [234](#_page234), [237](#_page237), [251](#_page251), [281](#_page281), [291](#_page291), [309](#_page309), [310](#_page310), [328](#_page328), [334](#_page334), [372](#_page372), [373](#_page373), [375](#_page375), [378](#_page378), [382](#_page382), [385](#_page385), [386](#_page386)

Дьедонне [154](#_page154)

Дьелафуа М. [360](#_page360)

Дьяконов А. А. [252](#_page252), [285](#_page285), [336](#_page336)

Дьяченко В. А. [148](#_page148)

Дюбуа Ж.‑Б [117](#_page117)

Дюжикова А. М. [128](#_page128), [174](#_page174), [189](#_page189), [367](#_page367)

Дюканж В. [115](#_page115)

Дюма-отец А. [129](#_page129), [154](#_page154), [205](#_page205)

Дюма-сын А. [154](#_page154), [155](#_page155)

Дюмануар Ф.‑Ф. [155](#_page155)

Дюпен А. [157](#_page157)

Дюр И. О. [114](#_page114), [117](#_page117), [128](#_page128), [136](#_page136), [140](#_page140), [366](#_page366)

Дюрова Л. О. [103](#_page103), [106](#_page106), [117](#_page117)

Дягилев С. П. [173](#_page173)

Евгеньев А. см. [Кауфман А. Е.](#_Tosh0005163)

Евдокимов В. Ф. [256](#_page256)

Евдокимов Л. В. [356](#_page356)

Евреинов Н. Н. [170](#_page170), [204](#_page204), [233](#_page233), [283](#_page283), [288](#_page288), [310](#_page310) – [312](#_page312), [314](#_page314) – [316](#_page316), [319](#_page319), [320](#_page320), [322](#_page322), [327](#_page327) – [329](#_page329), [389](#_page389), [390](#_page390)

Еврипид [198](#_page198), [210](#_page210)

Евсеев К. И. [205](#_page205), [288](#_page288), [329](#_page329), [335](#_page335)

Егарев В. Н. [161](#_page161), [226](#_page226)

Ежова Е. И. [103](#_page103), [107](#_page107)

Екатерина I [32](#_page032), [356](#_page356)

Екатерина II [10](#_page010) – [12](#_page012), [23](#_page023), [25](#_page025), [36](#_page036), [37](#_page037), [42](#_page042), [50](#_page050), [51](#_page051), [53](#_page053), [61](#_page061), [62](#_page062), [64](#_page064), [69](#_page069), [79](#_page079), [82](#_page082), [85](#_page085) – [88](#_page088), [90](#_page090), [199](#_page199), [357](#_page357), [361](#_page361), [362](#_page362)

Екатерина Иоанновна [28](#_page028)

Елагин И. П. [36](#_page036), [55](#_page055), [62](#_page062)

Елизавета Петровна [9](#_page009), [10](#_page010), [20](#_page020), [22](#_page022), [23](#_page023), [32](#_page032), [33](#_page033), [35](#_page035) – [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041), [43](#_page043), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [90](#_page090), [93](#_page093), [356](#_page356), [358](#_page358)

Елисеев К. С. [169](#_page169)

Елшина Л. В. [296](#_page296)

{403} Ельницкая Т. М. [14](#_page014)

Ельчанинов Б. Е. [62](#_page062), [355](#_page355), [359](#_page359)

Еремеев Н. [380](#_page380), [387](#_page387), [394](#_page394)

Ермолова М. Н. [177](#_page177)

Ефимович К. Д. [131](#_page131)

Ефимьев Д. В. [74](#_page074), [78](#_page078)

Еф—н см. [Ефрон А.](#_Tosh0005164)

Ефрон А. [369](#_page369), [373](#_page373)

Жандр А. А. [105](#_page105), [363](#_page363)

Жебелев Г. И. [73](#_page073), [102](#_page102)

Жевержеев Л. И. [377](#_page377)

Желябужский А. Л. [335](#_page335)

Желязевич Р. А. [214](#_page214), [297](#_page297)

Жибелли К. [32](#_page032), [44](#_page044), [46](#_page046)

Живокини В. И. [128](#_page128), [160](#_page160)

Жилинский Я. [365](#_page365)

Жирар (Жирард) [70](#_page070)

Жихарев С. П. [56](#_page056), [73](#_page073), [85](#_page085), [104](#_page104), [108](#_page108), [109](#_page109), [113](#_page113), [120](#_page120), [360](#_page360), [361](#_page361), [364](#_page364), [365](#_page365)

Жихарева Е. Т. [240](#_page240)

Жорж (Веймер) М.‑Ж. [105](#_page105), [111](#_page111), [120](#_page120)

Жуковская (Лисенко) Н. Ю. [211](#_page211)

Жуковский В. А. [113](#_page113)

Жулавский Г. (Е.) [224](#_page224), [276](#_page276)

Жулева Е. Н. [128](#_page128), [137](#_page137), [174](#_page174)

Жюдик А. [162](#_page162)

З. Б. см. [Бухарова З. Д.](#_Tosh0005165)

Загаров А. Л. [174](#_page174), [190](#_page190)

Загоскин М. Н. [134](#_page134), [209](#_page209)

Загуляев М. А. [137](#_page137)

Загуляева Ю. М. [369](#_page369)

Зазулин И. П. [168](#_page168), [199](#_page199), [216](#_page216), [226](#_page226), [227](#_page227), [244](#_page244) – [246](#_page246), [345](#_page345)

Зайцев Б. К. [237](#_page237)

Закушняк А. Я. [283](#_page283), [289](#_page289)

Заньковецкая М. К. [246](#_page246)

Запольская Г. [223](#_page223), [231](#_page231), [299](#_page299), [301](#_page301), [305](#_page305), [330](#_page330)

Заргер Ф. см. [Сарге (Заргер) Ф.](#_Tosh0005166)

Зарин А. Е. [326](#_page326)

Засодимский П. В. [369](#_page369)

Захарьин (Захарьин-Якунин) И. Н. [173](#_page173)

Зацкий М. [327](#_page327)

Зборовский Н. С. [370](#_page370)

Зброжек-Пашковская Е. В. [169](#_page169)

Звездич А. М. [246](#_page246), [305](#_page305), [325](#_page325)

Зверева М. И. [199](#_page199)

Зеон [391](#_page391)

Зеп [386](#_page386)

Зигмунт (Зихманд, Сигмунт) Я.‑Х. (И.‑К.) [30](#_page030), [91](#_page091), [92](#_page092)

Зигфрид см. [Старк Э. А.](#_Tosh0005167)

Зихгейм И. Б. [36](#_page036)

Зноско-Боровский Е. А. [174](#_page174), [203](#_page203), [280](#_page280), [301](#_page301), [313](#_page313), [330](#_page330), [337](#_page337), [338](#_page338), [370](#_page370) – [372](#_page372), [384](#_page384), [386](#_page386), [388](#_page388), [389](#_page389), [392](#_page392)

Золотницкая Т. А. [367](#_page367)

Золотницкий Д. И. [376](#_page376)

Золя Э. [232](#_page232)

Зон А. П. [224](#_page224)

Зонненталь А. [349](#_page349)

Зонов А. П. [275](#_page275), [278](#_page278), [283](#_page283), [288](#_page288), [289](#_page289), [292](#_page292), [336](#_page336), [384](#_page384)

Зотов Р. М. [100](#_page100), [101](#_page101), [104](#_page104), [114](#_page114), [115](#_page115), [122](#_page122), [123](#_page123), [364](#_page364) – [366](#_page366)

Зритель [394](#_page394)

Зубов Н. Н. [136](#_page136)

Зубовы В. А. и П. А. [78](#_page078)

Зубров П. И. [128](#_page128), [136](#_page136), [146](#_page146), [147](#_page147), [157](#_page157)

Зудерман Г. [196](#_page196), [228](#_page228), [246](#_page246), [254](#_page254), [256](#_page256), [259](#_page259), [331](#_page331), [347](#_page347)

Зуппе Ф. [149](#_page149), [234](#_page234)

И. см. [Измайлов А. Е.](#_Tosh0005168)

И. Д. К. [387](#_page387)

И. Р. см. [Рабинович И. Я.](#_Tosh0005169)

И. Ч. см. [Чеславский И. Б.](#_Tosh0005170)

И. Я. см. [Захарьин (Захарьин-Якунин) И. Н.](#_Tosh0005171)

Ибсен Г. [197](#_page197), [218](#_page218), [222](#_page222), [259](#_page259), [276](#_page276), [277](#_page277), [285](#_page285), [294](#_page294), [331](#_page331)

Иванов А. И. [249](#_page249)

Иванов А. Т. [147](#_page147)

Иванов И. В. [384](#_page384)

Иванов Л. Л. [215](#_page215), [231](#_page231), [249](#_page249), [368](#_page368)

Иванов-Козельский М. Т. [166](#_page166), [200](#_page200), [226](#_page226), [227](#_page227), [342](#_page342)

Иванова Е. Ф. [57](#_page057), [58](#_page058), [79](#_page079)

Ивановский П. П. [305](#_page305), [306](#_page306), [323](#_page323), [333](#_page333)

Ивченко В. Я. см. [Светлов В.](#_Tosh0005172)

Игнатьев И. В. [239](#_page239)

Извольский (Ливанов) Н. А. [302](#_page302)

Изенберг К. В. [217](#_page217), [218](#_page218), [298](#_page298)

Излер И. И. [165](#_page165)

Измайлов А. А. [202](#_page202), [237](#_page237), [242](#_page242), [266](#_page266), [282](#_page282), [285](#_page285), [286](#_page286), [289](#_page289), [316](#_page316), [371](#_page371), [372](#_page372), [374](#_page374) – [378](#_page378), [382](#_page382) – [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387), [389](#_page389)

{404} Измайлов А. Е. [363](#_page363), [382](#_page382)

-ий [391](#_page391)

Икар (Барабанов) Н. Ф. [315](#_page315), [317](#_page317)

Икс [373](#_page373), [387](#_page387)

Ильин Н. И. [67](#_page067), [73](#_page073), [104](#_page104), [107](#_page107), [108](#_page108), [157](#_page157), [166](#_page166), [360](#_page360), [361](#_page361)

Импр., Импрессионист см. [Бентовин Б. И.](#_Tosh0005173)

Ин [371](#_page371), [379](#_page379)

-ин см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005174)

Иноземцев И. Г. [355](#_page355), [356](#_page356), [363](#_page363)

Инсарова Ж. Т. [231](#_page231)

Иоанн Антонович [28](#_page028), [356](#_page356)

Иолшина В. Г. [223](#_page223), [234](#_page234), [237](#_page237), [283](#_page283), [309](#_page309), [330](#_page330)

Иорданский Н. И. [284](#_page284), [285](#_page285), [383](#_page383)

Ипполитов-Андреев Н. И. [315](#_page315)

Ир. В. см. [Гликман В. Я.](#_Tosh0005175)

Ирецкий В. см. [Гликман В. Я.](#_Tosh0005176)

Истомина К. В. [343](#_page343), [344](#_page344)

К. В. [385](#_page385)

К. К. см. [Ковальский К. А.](#_Tosh0005177)

К. Р. см. [Романов К. К.](#_Tosh0005178)

Кавос А. К. [119](#_page119), [151](#_page151), [156](#_page156), [159](#_page159)

Кавос К. А. [107](#_page107), [112](#_page112), [118](#_page118)

Кажинский М. [99](#_page099)

Казанский (Сормер) В. А. [217](#_page217), [228](#_page228), [247](#_page247), [296](#_page296), [297](#_page297), [307](#_page307), [308](#_page308), [323](#_page323), [324](#_page324)

Казанский П. В. [299](#_page299), [302](#_page302)

Казанцев П. И. [226](#_page226)

Казари Ф. [143](#_page143)

Казароза (Волкова) Б. Г. [312](#_page312), [313](#_page313), [327](#_page327), [337](#_page337), [388](#_page388)

Казасси А. [96](#_page096), [100](#_page100)

Кайдаров А. К. [221](#_page221)

Кайяве Г. де [213](#_page213), [240](#_page240)

Калиграфова (Калиграф) Н. Ф. [76](#_page076), [79](#_page079), [103](#_page103)

Калиостро см. [Бальзамо Дж.](#_Tosh0005179)

Калмаков Н. К. [289](#_page289), [312](#_page312), [330](#_page330)

Кальдерон П. [312](#_page312)

Каменский А. Д. [226](#_page226), [228](#_page228), [247](#_page247), [297](#_page297)

Каменский А. П. [243](#_page243), [339](#_page339)

Каминский [32](#_page032)

Каминский А. Г. [233](#_page233)

Каминский И. [332](#_page332)

Каминьский К. [224](#_page224)

Кампистрон Ж. [61](#_page061)

Канобио К. [87](#_page087)

Каноппи А. [107](#_page107)

Капнист В. В. [85](#_page085)

Каракаш М. Н. [310](#_page310)

Карамазов Д. М. [234](#_page234), [237](#_page237), [238](#_page238), [253](#_page253) – [255](#_page255), [342](#_page342)

Карамзин Н. М. [68](#_page068)

Каратыгин А. В. [83](#_page083), [99](#_page099), [102](#_page102)

Каратыгин В. А. [102](#_page102), [103](#_page103), [105](#_page105), [106](#_page106), [112](#_page112), [114](#_page114) – [117](#_page117), [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [136](#_page136) – [138](#_page138), [143](#_page143), [144](#_page144)

Каратыгин В. Г. [289](#_page289)

Каратыгин П. А. [102](#_page102), [116](#_page116), [117](#_page117), [125](#_page125), [128](#_page128), [141](#_page141), [144](#_page144), [147](#_page147), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [334](#_page334), [364](#_page364)

Каратыгина (Полыгалова, Перлова) А. Д. [58](#_page058), [79](#_page079), [83](#_page083), [84](#_page084), [103](#_page103), [104](#_page104), [108](#_page108)

Каратыгина (Колосова) А. М. [102](#_page102), [103](#_page103), [106](#_page106), [113](#_page113), [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [128](#_page128)

Каренина (Ратко) Л. Н. [228](#_page228)

Карпов В. Е. [213](#_page213), [223](#_page223), [234](#_page234), [261](#_page261), [353](#_page353)

Карпов Е. П. [173](#_page173), [174](#_page174), [184](#_page184), [187](#_page187), [189](#_page189), [191](#_page191) – [194](#_page194), [200](#_page200), [204](#_page204), [206](#_page206), [208](#_page208), [210](#_page210), [212](#_page212), [223](#_page223), [235](#_page235), [245](#_page245), [250](#_page250), [256](#_page256), [261](#_page261), [262](#_page262), [269](#_page269), [272](#_page272), [347](#_page347), [352](#_page352), [371](#_page371), [372](#_page372), [380](#_page380), [382](#_page382)

Карсавина Т. П. [332](#_page332)

Карский Г. С. [294](#_page294)

Картавов А. Ф. [165](#_page165), [199](#_page199), [351](#_page351), [372](#_page372)

Картавова М. Е. [352](#_page352)

Карцев Н. П. [369](#_page369)

Кастельвеккио Р. [298](#_page298)

Катенин П. А. [102](#_page102), [114](#_page114), [364](#_page364)

Кауфман А. Е. [369](#_page369)

Кауэр Ф. [118](#_page118)

Качалов В. И. [318](#_page318), [345](#_page345)

Качалов Г. [383](#_page383)

Каширин А. И. [175](#_page175), [202](#_page202), [281](#_page281), [282](#_page282)

Кваренги Дж. [85](#_page085)

К‑д [391](#_page391)

К—ди П. см. [Конради П. П.](#_Tosh0005180)

К—ель см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0005181)

Кенель В. А. [244](#_page244)

Керубини Л. [118](#_page118)

Керцелли И. И. [70](#_page070)

Киарини Ф. [121](#_page121), [124](#_page124), [125](#_page125)

Кизеветтер А. А. [181](#_page181)

Киреев Н. П. [341](#_page341)

{405} Кирова В. Н. [247](#_page247)

Кирова Е. И. [231](#_page231), [374](#_page374)

Киселевич Я. Н. [231](#_page231), [303](#_page303)

Киселевский И. П. [128](#_page128), [163](#_page163), [174](#_page174), [216](#_page216), [341](#_page341), [342](#_page342), [371](#_page371)

Клевер О. Ю. [277](#_page277), [292](#_page292), [293](#_page293)

Клейн Ч. [302](#_page302)

Климов М. М. [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258)

Клушин А. И. [77](#_page077), [84](#_page084), [85](#_page085)

Книппер К. П. [11](#_page011), [40](#_page040), [65](#_page065), [67](#_page067)

Княжнин А. Я. [122](#_page122)

Княжнин Я. Б. [64](#_page064), [76](#_page076), [77](#_page077), [80](#_page080)

Кобак А. [343](#_page343)

Кобенцль Л. [86](#_page086)

К—ов см. [Колосов К.](#_Tosh0005182)

Ковалевский Б. [390](#_page390)

Ковалевский Е. Е. [255](#_page255), [263](#_page263), [294](#_page294),

Ковальские К. А. и О. Н. [309](#_page309), [378](#_page378), [386](#_page386)

Коган П. С. [220](#_page220), [373](#_page373)

Кожевников П. [55](#_page055)

Коженевский И. (Ю.) [132](#_page132)

Козлов С. С. [297](#_page297)

Козловская О. Ф. [163](#_page163), [199](#_page199), [226](#_page226), [227](#_page227), [245](#_page245)

Козловская Ф. Ф. [163](#_page163), [341](#_page341)

Козловская-Шмитова В. М. [259](#_page259)

Козловский Ф. А. [55](#_page055), [359](#_page359)

Козодавлев О. П. [54](#_page054), [59](#_page059)

Козьма Прутков [233](#_page233), [321](#_page321), [329](#_page329)

Коклен-старший Б.‑К. [215](#_page215), [349](#_page349)

Колмаков Я. А. [68](#_page068), [74](#_page074)

Коломенский Кандид см. [Михневич В. О.](#_Tosh0005183)

Колосов К. [381](#_page381)

Колосова А. М. см. [Каратыгина А. М.](#_Tosh0005184)

Колпакчи Л. В. [300](#_page300), [385](#_page385), [389](#_page389), [391](#_page391)

Колтоновская Е. А. [384](#_page384)

Колышко И. И. [194](#_page194), [212](#_page212)

Кольгардт Ф. [31](#_page031)

Комаровская Н. И. [190](#_page190)

Комиссаржевская В. Ф. [168](#_page168), [175](#_page175), [185](#_page185), [188](#_page188), [191](#_page191), [193](#_page193), [196](#_page196), [203](#_page203), [208](#_page208), [226](#_page226), [239](#_page239), [279](#_page279) – [283](#_page283), [285](#_page285) – [289](#_page289)

Комиссаржевский Ф. Ф. [233](#_page233), [238](#_page238), [240](#_page240), [283](#_page283), [289](#_page289), [329](#_page329), [384](#_page384)

Конечный А. М. [339](#_page339)

Кони А. Ф. [190](#_page190)

Кони И. С. см. [Сандунова И. С.](#_Tosh0005185)

Кони Ф. А. [129](#_page129) – [134](#_page134), [138](#_page138) – [140](#_page140), [143](#_page143), [366](#_page366), [368](#_page368)

Конради П. П. [370](#_page370), [377](#_page377), [385](#_page385), [387](#_page387), [388](#_page388)

Константинов Т. В. [76](#_page076)

Константинов-Мрачный [258](#_page258)

Коонен А. Г. [299](#_page299)

Коппель-Эльфельд Ф. [257](#_page257)

Копьев А. Д. [78](#_page078)

Кордовский Ю. (Г.) [15](#_page015)

Корнее Н. А. [343](#_page343)

Корнель П. [35](#_page035), [109](#_page109), [155](#_page155), [262](#_page262)

Корнель Т. [155](#_page155)

Коровяков Д. Д. [164](#_page164), [168](#_page168), [214](#_page214), [215](#_page215), [373](#_page373)

Королева Н. В. [101](#_page101), [125](#_page125)

Корсак А. И. [221](#_page221), [223](#_page223)

Корсаков А. А. [117](#_page117)

Корсиков-Андреев С. А. [297](#_page297)

Корсини Д. [107](#_page107)

Корчагина-Александровская Е. П. [175](#_page175), [188](#_page188), [203](#_page203), [281](#_page281), [283](#_page283), [305](#_page305), [306](#_page306)

Косоротов А. И. [283](#_page283), [301](#_page301)

Котлов Д. И. [343](#_page343)

Котляревский Н. А. [174](#_page174), [374](#_page374)

Кох Г. [31](#_page031)

Коцебу А. [83](#_page083) – [85](#_page085), [104](#_page104), [120](#_page120), [122](#_page122), [123](#_page123)

Кочергин (Кочерга) И. А. [308](#_page308)

Крайя К. [65](#_page065)

Крамов А. Г. [243](#_page243), [252](#_page252)

Красковская Т. В. [295](#_page295)

Красов (Некрасов) Н. Д. [305](#_page305)

Красовская М. А. [228](#_page228), [231](#_page231), [247](#_page247)

Красовский П. К. [201](#_page201), [206](#_page206), [230](#_page230)

Крашенинников Н. А. [320](#_page320), [391](#_page391)

Краюшкин А. А. [157](#_page157)

Кремлев А. Н. [347](#_page347)

Кречетов С. см. [Соколов С. А.](#_Tosh0005186)

Кржевацкий А. [331](#_page331)

Кригер В. А. [254](#_page254)

Кригер-Богдановская Н. Н. [254](#_page254)

Кронеберг З. Д. [160](#_page160)

Кропивницкий М. Л. [215](#_page215), [216](#_page216), [227](#_page227), [335](#_page335), [351](#_page351)

Кропотов И. И. [52](#_page052), [64](#_page064), [89](#_page089)

Круазе Ф. [213](#_page213)

Крутицкая А. Г. [74](#_page074)

Крутицкий А. М. [67](#_page067) – [70](#_page070), [74](#_page074), [77](#_page077), [79](#_page079), [80](#_page080), [84](#_page084), [85](#_page085)

Крученых А. Е. [241](#_page241)

{406} Кручинин Я. И. [217](#_page217)

Кручинина К. В. [297](#_page297)

Кручинина-Валуа В. Ф. [259](#_page259)

Крушинин В. [376](#_page376)

Крыжицкий Г. К. [180](#_page180), [316](#_page316), [371](#_page371), [390](#_page390)

Крылов В. А. [148](#_page148), [149](#_page149), [173](#_page173), [176](#_page176), [192](#_page192), [193](#_page193), [209](#_page209), [268](#_page268), [272](#_page272)

Крылов И. А. [72](#_page072), [78](#_page078), [85](#_page085), [117](#_page117), [177](#_page177), [322](#_page322), [337](#_page337), [360](#_page360)

Крымов Н. П. [337](#_page337)

Крэг Г. [319](#_page319), [336](#_page336)

Крюковский А. Ф. [228](#_page228)

Крюковский М. В. [109](#_page109), [126](#_page126), [230](#_page230)

Кто бы ни был см. [Чуковский К. И.](#_Tosh0005187)

Кугель А. Р. [177](#_page177), [186](#_page186), [239](#_page239), [240](#_page240), [257](#_page257), [285](#_page285), [288](#_page288), [293](#_page293), [315](#_page315) – [318](#_page318), [369](#_page369) – [371](#_page371), [373](#_page373), [374](#_page374), [377](#_page377) – [379](#_page379), [383](#_page383), [384](#_page384), [386](#_page386) – [390](#_page390)

Кудрявцев А. Н. [290](#_page290)

Кузмин М. А. [205](#_page205), [250](#_page250), [287](#_page287), [327](#_page327), [337](#_page337), [377](#_page377), [383](#_page383)

Кузьмина В. Д. [356](#_page356)

Кузьмина Н. А. [199](#_page199), [324](#_page324)

Кукольник Н. В. [129](#_page129), [144](#_page144), [268](#_page268)

Куликов Н. И. [138](#_page138), [149](#_page149), [183](#_page183), [263](#_page263), [364](#_page364)

Куприн А. И. [224](#_page224), [237](#_page237), [259](#_page259), [310](#_page310), [334](#_page334)

Куприна-Иорданская М. К. [287](#_page287)

Куракин А. Б. [32](#_page032), [360](#_page360)

Курбатов В. Я. [362](#_page362)

Курихин Ф. Н. [234](#_page234), [310](#_page310), [315](#_page315), [317](#_page317), [324](#_page324) – [327](#_page327), [333](#_page333)

Курочкин В. С. [149](#_page149), [322](#_page322)

Кусова Л. М. [55](#_page055)

Кутузов М. И. [39](#_page039)

Кушелева Е. Д. [122](#_page122)

Кюзан П. [158](#_page158)

Л. [391](#_page391)

Л. В. см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005188)

Л. Н. А. см. [Антропов Л. Н.](#_Tosh0005189)

Лаврентьев А. Н. [174](#_page174), [189](#_page189)

Ламбда [387](#_page387)

Ланге С. [238](#_page238)

Лансере Е. Е. [256](#_page256), [310](#_page310), [312](#_page312), [313](#_page313)

Лапин Н. Ф. [55](#_page055) – [57](#_page057), [60](#_page060), [73](#_page073), [89](#_page089)

Лапицкий И. М. [319](#_page319), [350](#_page350)

Ларин О. см. [Рабинович И. Я.](#_Tosh0005190)

Ларусс П. [153](#_page153), [367](#_page367)

Латник см. [Брюсов В. Я.](#_Tosh0005191)

Лачинов В. П. [372](#_page372)

Л—б— в см. [Лебедев В. А.](#_Tosh0005192)

Л—в см. [Лебедев Н.](#_Tosh0005193)

Лебедев В. А. [381](#_page381)

Лебедев Н. [370](#_page370), [386](#_page386), [390](#_page390)

Лебединский П. А. [234](#_page234), [335](#_page335)

Леблан М. [213](#_page213)

Левандовский А. О. (А. И.) [262](#_page262)

Левант А. Я. [223](#_page223), [224](#_page224), [234](#_page234), [309](#_page309)

Левенвольде Р.‑Г. [31](#_page031)

Левидов Л. [369](#_page369)

Левицкий Д. Г. [91](#_page091)

Левкеева Е. И. [128](#_page128), [146](#_page146), [174](#_page174), [187](#_page187)

Левкеева Е. М. [128](#_page128), [141](#_page141), [146](#_page146), [157](#_page157)

Легар-Лейнгардт Н. Ф. [232](#_page232), [299](#_page299)

Легат Е. Л. [230](#_page230), [231](#_page231), [308](#_page308)

Легран М.‑А. [52](#_page052)

Легри А. см. [Стембо А. Л.](#_Tosh0005194)

Легуве Э. [199](#_page199)

Лейкин Н. А. [341](#_page341)

Лейферт А. В. [263](#_page263), [394](#_page394)

Лейферт А. П. [166](#_page166), [353](#_page353)

Лекок Ш. [149](#_page149)

Лелева М. П. [150](#_page150)

Леман [166](#_page166)

Лемуан Г. [151](#_page151)

Лендьель М. [238](#_page238)

Ленни С. К. [227](#_page227) – [230](#_page230), [247](#_page247) – [249](#_page249)

Ленский А. П. [174](#_page174)

Ленский Д. Т. [138](#_page138) – [140](#_page140), [142](#_page142), [150](#_page150), [157](#_page157)

Ленский-Самборский М. Ф. [232](#_page232)

Лентовский М. В. [199](#_page199), [227](#_page227), [263](#_page263), [350](#_page350), [351](#_page351)

Леонидов Л. Л. [128](#_page128), [136](#_page136), [137](#_page137)

Леонтьев И. Л. см. [Щеглов И. Л.](#_Tosh0005195)

Лерский И. В. [175](#_page175), [194](#_page194), [217](#_page217), [295](#_page295), [296](#_page296), [346](#_page346)

Лесков Н. С. [148](#_page148), [149](#_page149), [276](#_page276), [366](#_page366), [379](#_page379)

Лессинг Г.‑Э. [66](#_page066), [79](#_page079), [120](#_page120)

Лешков П. И. [194](#_page194)

Либерман М. Н. [307](#_page307)

Лилина Е. Н. [238](#_page238)

Лилина (Тинская) М. Я. [305](#_page305)

Лин (Клейнганс) В. Ф. [307](#_page307), [308](#_page308)

Линдер М. [319](#_page319), [350](#_page350)

Линская Ю. Н. [125](#_page125), [128](#_page128), [134](#_page134), [140](#_page140), [145](#_page145), [146](#_page146)

Линская-Неметти (Колышко) В. А. [199](#_page199), [216](#_page216), [225](#_page225) – [227](#_page227), [229](#_page229), [230](#_page230)

{407} Линский В. см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005196)

Линь Ш. Ж. де [86](#_page086)

Литвин С. см. [Эфрон С. К.](#_Tosh0005197)

Лихачев В. И. [238](#_page238), [240](#_page240), [252](#_page252)

Логинова Х. Ф. см. [Рахманова Х. Ф.](#_Tosh0005198)

Локателли Дж. — Б. [44](#_page044), [47](#_page047), [50](#_page050)

Ломач А. [215](#_page215)

Ломачевский А. А. [96](#_page096)

Ломоносов М. В. [24](#_page024), [37](#_page037), [87](#_page087)

Лонжепьер И.‑Б. [110](#_page110)

Лорд А. де [308](#_page308), [325](#_page325)

Лось А. П. [202](#_page202), [305](#_page305), [309](#_page309), [315](#_page315), [317](#_page317), [335](#_page335), [373](#_page373)

Лохвицкая М. А. [336](#_page336)

Л—ский см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005199)

Луговой (Тихонов) А. А. [372](#_page372)

Луис П. [240](#_page240)

Лукин В. И. [24](#_page024), [56](#_page056), [57](#_page057), [62](#_page062), [355](#_page355), [359](#_page359)

Лукин И. [20](#_page020)

Лукин Л. И. [315](#_page315), [317](#_page317)

Лухманова Н. А. [228](#_page228), [229](#_page229)

Лучинский В. А. [260](#_page260)

Льв. см. [Львов Я.](#_Tosh0005200)

Львов В. П. [161](#_page161)

Львов Н. А. [80](#_page080), [87](#_page087)

Львов Н. М. [147](#_page147)

Львов Я. (Розенштейн Я. Л.) [327](#_page327), [390](#_page390)

Львов-Белозерский И. А. [261](#_page261)

Львов-Рогачевский В. Л. [370](#_page370)

Львовский З. Д. [324](#_page324)

Любош (Любошиц) А. С. [238](#_page238), [281](#_page281), [283](#_page283), [309](#_page309)

Любош (Любошиц) С. Б. [377](#_page377), [389](#_page389)

Любский А. К. [164](#_page164)

Люцедарский Г. И. [264](#_page264)

Лядов А. К. [286](#_page286)

Лядова В. А. [150](#_page150), [160](#_page160), [164](#_page164)

М. В. см. [Вейконе М. А.](#_Tosh0005201)

М. К. [379](#_page379)

М. Н. [391](#_page391)

Маджи А. [200](#_page200)

Мазинг Б. В. [386](#_page386)

Мазуровская М. В. [226](#_page226), [341](#_page341)

Майков А. А. [78](#_page078), [102](#_page102)

Макаров-Юнев А. Ф. [231](#_page231), [253](#_page253), [254](#_page254)

Максимов Ал — ей М. [128](#_page128), [136](#_page136), [137](#_page137), [141](#_page141)

Максимов (Кочетков) Ал—др М. [199](#_page199), [230](#_page230), [245](#_page245), [246](#_page246)

Максимов Г. М. [96](#_page096), [130](#_page130), [368](#_page368)

Максимович Ф. Я. [43](#_page043)

Малафеев В. М. [165](#_page165), [166](#_page166)

Малевич К. С. [242](#_page242)

Малиновский А. Ф. [355](#_page355), [356](#_page356)

Малов А. В. [260](#_page260), [349](#_page349)

Малютин Я. О. [175](#_page175), [195](#_page195), [371](#_page371)

Мамонтов С. С. [236](#_page236), [352](#_page352), [376](#_page376)

Манн И.‑Г. [18](#_page018), [26](#_page026), [355](#_page355), [356](#_page356)

Мансфельд Д. А. [200](#_page200), [228](#_page228), [229](#_page229), [249](#_page249)

Маргаритов Н. В. [296](#_page296)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. [170](#_page170), [239](#_page239), [335](#_page335), [339](#_page339), [352](#_page352)

Мариво П. [117](#_page117), [155](#_page155)

Маркиз Эс-Пе [379](#_page379)

Мартини В. см. [Мартин‑и‑Солер В.](#_Tosh0005202)

Мартин‑и‑Солер В. [79](#_page079), [91](#_page091)

Мартынов А. Е. [128](#_page128), [133](#_page133), [134](#_page134), [136](#_page136), [142](#_page142), [145](#_page145) – [147](#_page147), [155](#_page155), [179](#_page179), [367](#_page367)

Мартынов А. К. [246](#_page246)

Мартынов А. П. [253](#_page253), [255](#_page255)

Марусина М. М. [276](#_page276), [293](#_page293)

Маслов А. О. [227](#_page227)

Матерн Э. Э. [296](#_page296)

Матинский М. А. [70](#_page070)

Маттеи М. [40](#_page040)

Матюшин М. В. [241](#_page241)

Маяковский В. В. [240](#_page240), [241](#_page241)

Мгебров А. А. [225](#_page225), [283](#_page283), [289](#_page289), [312](#_page312), [313](#_page313), [330](#_page330), [388](#_page388), [394](#_page394)

Мегюль Э. см. [Меюль Э.](#_Tosh0005203)

Медведев П. М. [173](#_page173), [175](#_page175), [342](#_page342)

Медведева И. Н. [364](#_page364)

Мей Л. А. [193](#_page193), [268](#_page268)

Мейер (Александр-Мейер) Л. [153](#_page153), [155](#_page155)

Мейер-Ферстер В. [198](#_page198)

Мейерхольд В. Э. [168](#_page168), [170](#_page170), [174](#_page174), [185](#_page185), [188](#_page188) – [191](#_page191), [193](#_page193), [196](#_page196), [197](#_page197), [201](#_page201), [205](#_page205), [222](#_page222), [279](#_page279), [283](#_page283) – [288](#_page288), [305](#_page305), [309](#_page309), [314](#_page314), [325](#_page325), [330](#_page330), [332](#_page332), [337](#_page337), [339](#_page339)

Мелиссино П. И. [38](#_page038), [64](#_page064)

Мельников С. Н. [268](#_page268)

Мельникова-Самойлова А. Н. [163](#_page163)

Менде И. Ф. [93](#_page093)

Меншиков А. Д. [36](#_page036)

Мердер П. К. [157](#_page157)

{408} Мережковский Д. С. [196](#_page196), [272](#_page272), [278](#_page278), [321](#_page321)

Мерянский (Богдановский) Н. И. [253](#_page253), [254](#_page254), [347](#_page347)

Метастазио П. [30](#_page030), [76](#_page076)

Метерлинк М. [207](#_page207), [218](#_page218), [269](#_page269), [285](#_page285), [287](#_page287), [293](#_page293), [299](#_page299), [331](#_page331), [349](#_page349)

Меюль Э. [118](#_page118)

Миклашевский К. М. [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314)

Милевская А. А. [68](#_page068), [74](#_page074)

Мил — ин [379](#_page379)

Милославский А. В. [259](#_page259)

Мим [381](#_page381)

Минцлов С. Р. [178](#_page178), [371](#_page371)

Мире И. [90](#_page090), [97](#_page097), [122](#_page122)

Мирова Е. А. [203](#_page203), [211](#_page211), [243](#_page243)

Мирович (Дунаев) Е. А. [325](#_page325) – [327](#_page327), [333](#_page333) – [335](#_page335), [339](#_page339), [347](#_page347)

Миронова В. А. [202](#_page202), [210](#_page210) – [214](#_page214)

Мирский (Генкен) И. Г. [259](#_page259), [265](#_page265), [267](#_page267), [269](#_page269), [272](#_page272)

Миртов О. (Котылева О. Э.) [213](#_page213), [240](#_page240), [291](#_page291)

Миткевич О. Н. [238](#_page238)

Михайлов А. см. [Волькенштейн А. М.](#_Tosh0005204)

Михайлов М. А. [201](#_page201), [206](#_page206), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210), [214](#_page214), [281](#_page281), [283](#_page283)

Михайлов Н. [55](#_page055)

Михайлова А. М. [55](#_page055), [57](#_page057), [62](#_page062), [85](#_page085)

Михайлова Е. В. [83](#_page083), [85](#_page085)

Михайлова Р. Ф. [363](#_page363)

Михайловский Н. Н. [222](#_page222)

Михневич В. О. [165](#_page165), [341](#_page341), [368](#_page368), [369](#_page369), [393](#_page393)

Мичурин Н. М. [325](#_page325)

Мичурина (Мичурина-Самойлова) В. А. [175](#_page175), [195](#_page195), [197](#_page197), [367](#_page367)

Модюи А. К. [118](#_page118)

Мозер Г. [230](#_page230)

Мокульский С. С. [381](#_page381), [392](#_page392), [394](#_page394)

Молчальников Ф. И. [21](#_page021)

Молчанов [122](#_page122)

Молчанов А. Е. [354](#_page354)

Молчанов Н. А. [258](#_page258), [259](#_page259)

Мольер Ж.‑Б. [16](#_page016), [21](#_page021), [24](#_page024) – [26](#_page026), [35](#_page035), [48](#_page048), [52](#_page052), [63](#_page063), [66](#_page066), [69](#_page069), [78](#_page078), [86](#_page086), [89](#_page089), [113](#_page113), [154](#_page154), [157](#_page157), [192](#_page192), [196](#_page196), [257](#_page257), [262](#_page262), [277](#_page277), [334](#_page334), [335](#_page335), [348](#_page348)

Мольнар Ф. [296](#_page296), [307](#_page307)

Монахов И. И. [128](#_page128), [136](#_page136), [150](#_page150), [160](#_page160), [164](#_page164), [367](#_page367)

Монахов Н. Ф. [339](#_page339)

Мондштейн М. Э. [238](#_page238)

Монруа М. Ф. [117](#_page117)

Монсиньи П.‑А. [118](#_page118)

Монтаг А. К. [303](#_page303)

Мопассан Г. [257](#_page257)

Морвиль Н. И. [255](#_page255), [266](#_page266)

Моро Э. [220](#_page220), [228](#_page228)

Морозов П. О. [132](#_page132), [151](#_page151)

Морочник И. А. [324](#_page324)

Морская М. И. [217](#_page217), [228](#_page228)

Москвин И. М. [258](#_page258)

Мосолов А. Н. [209](#_page209)

Мосолова Е. А. [247](#_page247), [296](#_page296), [297](#_page297), [308](#_page308), [323](#_page323) – [327](#_page327)

Мочалов П. С. [103](#_page103), [129](#_page129)

Моцарт В.‑А. [334](#_page334)

Моэм С. [243](#_page243), [299](#_page299)

Музиль-Бороздина Н. Н. [203](#_page203), [211](#_page211)

Муне-Сюлли Ж. [200](#_page200), [230](#_page230)

Мунт Е. М. [214](#_page214), [283](#_page283), [287](#_page287)

Мунштейн Л. Г. [327](#_page327)

Муравлев-Свирский В. Д. [253](#_page253)

Муравьев М. П. [204](#_page204)

Муратов М. Я. [234](#_page234), [236](#_page236)

Мурский А. А. [217](#_page217), [218](#_page218), [220](#_page220), [250](#_page250), [251](#_page251)

Мусина-Пушкина (Пушкина) А. М. см. [Дмитревская А. М.](#_Tosh0005205)

Мусина-Пушкина Д. М. [335](#_page335)

Мусоргский М. П. [320](#_page320)

Муха см. [Плещеев А. А.](#_Tosh0005206)

Мюле В. К. [230](#_page230)

Мюллер Ш. [205](#_page205)

Мюссе А. [292](#_page292), [348](#_page348)

Мясницкий (Барышев) И. И. [228](#_page228), [229](#_page229), [249](#_page249)

Н. [364](#_page364), [379](#_page379)

Н. см. [Лесков Н. С.](#_Tosh0005207)

Н. Г. [390](#_page390)

Н. С. см. [Селиванов Н. А.](#_Tosh0005208)

Наблюдатель [381](#_page381)

Набоков К. Д. [304](#_page304)

Навроцкий А. А. [268](#_page268), [304](#_page304)

Надеждин С. М. [204](#_page204), [205](#_page205), [333](#_page333), [334](#_page334)

Надеждин С. Н. [301](#_page301), [340](#_page340)

Нажак Э. [192](#_page192)

Назимова А. А. [303](#_page303), [304](#_page304)

{409} Найденов (Алексеев) С. А. [194](#_page194), [207](#_page207), [237](#_page237), [258](#_page258), [282](#_page282), [291](#_page291)

Напталь-Арно С. [154](#_page154)

Наровский А. А. [346](#_page346)

Нартов А. А. [52](#_page052)

Нарышкин А. Л. [87](#_page087), [102](#_page102)

Наталья Алексеевна [15](#_page015) – [17](#_page017), [335](#_page335)

Н—в В. [393](#_page393)

Н—в П. см. [Немвродов П. П.](#_Tosh0005209)

Не буква см. [Василевский И. М.](#_Tosh0005210)

Неведомский М. (Миклашевский М. П.) [376](#_page376)

Невежин П. М. [228](#_page228)

Неволин Б. С. [217](#_page217), [219](#_page219), [222](#_page222), [234](#_page234), [257](#_page257), [258](#_page258), [295](#_page295), [309](#_page309), [324](#_page324), [327](#_page327), [330](#_page330), [333](#_page333), [335](#_page335), [339](#_page339)

Недвецкая Е. В. [227](#_page227)

Незлобии К. Н. [224](#_page224), [238](#_page238), [239](#_page239), [251](#_page251), [252](#_page252)

Незнакомец см. [Суворин А. С.](#_Tosh0005211)

Нейбер К. [31](#_page031)

Нейгоф И.‑Ф. и И.‑Э. [52](#_page052), [53](#_page053), [93](#_page093)

Некрасов Н. А. [126](#_page126), [127](#_page127), [144](#_page144), [366](#_page366)

Некрасова-Колчинская О. В. [216](#_page216), [221](#_page221), [225](#_page225), [231](#_page231), [232](#_page232), [298](#_page298), [350](#_page350), [351](#_page351)

Некрылова А. Ф. [369](#_page369)

Нелидов А. П. [234](#_page234), [238](#_page238), [283](#_page283)

Немвродов П. П. [243](#_page243), [344](#_page344), [393](#_page393)

Неметти В. А. см. [Линская-Неметти В. А.](#_Tosh0005212)

Немирова-Ральф А. А. [228](#_page228)

Немирович-Данченко Вл. И. [175](#_page175), [192](#_page192), [235](#_page235), [237](#_page237), [256](#_page256), [330](#_page330), [342](#_page342), [370](#_page370)

Немоевский А. [336](#_page336)

Нерадовский С. Н. [202](#_page202), [210](#_page210)

Неронов В. И. [224](#_page224), [238](#_page238)

Нестеров М. М. [394](#_page394)

Нижинский В. Ф. [332](#_page332)

Никитенко А. В. [117](#_page117), [364](#_page364)

Никитин П. А. [163](#_page163)

Никитина Е. Н. [250](#_page250), [265](#_page265)

Николаев П. М. [308](#_page308)

Николаева Т. И. [361](#_page361), [368](#_page368)

Николай I [97](#_page097), [114](#_page114), [141](#_page141), [153](#_page153)

Николев Н. П. [70](#_page070)

Никольский Л. Я. [232](#_page232)

Нильский А. А. [128](#_page128), [136](#_page136), [199](#_page199), [215](#_page215), [226](#_page226), [245](#_page245)

Нинина-Петипа М. Н. [329](#_page329)

Ниренбах М. [92](#_page092)

Н‑мвр‑ъ П. см. [Немвродов П. П.](#_Tosh0005213)

Новиков Н. И. [42](#_page042), [59](#_page059), [60](#_page060)

Новиков Н. И. [128](#_page128), [146](#_page146), [358](#_page358), [359](#_page359)

Новиков С. Н. [352](#_page352)

Новикова В. Б. [83](#_page083)

Нозьер Ф. [205](#_page205)

Номора [94](#_page094)

Носков Н. Д. [190](#_page190), [214](#_page214), [285](#_page285), [370](#_page370), [382](#_page382), [385](#_page385), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391)

Нотович О. К. [228](#_page228)

О. Д. см. [Дымов О.](#_Tosh0005214)

О. Л. С. [387](#_page387)

О. С. см. [Сомов О. М.](#_Tosh0005215)

Ободовский П. Г. [143](#_page143), [150](#_page150), [262](#_page262)

Объективный см. [Абельсон И. О.](#_Tosh0005216)

Ожье О. [155](#_page155)

Озаровская О. Э. [315](#_page315)

Озаровский Ю. Э. [174](#_page174), [191](#_page191), [198](#_page198), [224](#_page224), [310](#_page310), [324](#_page324), [335](#_page335)

Озеров В. А. [36](#_page036), [83](#_page083), [101](#_page101), [104](#_page104), [107](#_page107) – [109](#_page109), [114](#_page114), [120](#_page120), [160](#_page160)

Окулов Н. Н. [204](#_page204), [261](#_page261), [267](#_page267), [270](#_page270) – [273](#_page273), [275](#_page275), [285](#_page285), [287](#_page287), [300](#_page300), [377](#_page377), [378](#_page378), [381](#_page381) – [383](#_page383), [385](#_page385) – [388](#_page388), [391](#_page391) – [394](#_page394)

Оленин А. Н. [102](#_page102)

Оленин-Волгарь П. А. [264](#_page264), [268](#_page268)

Ольшанский Б. С. [308](#_page308)

Омарский Ф. А. [304](#_page304)

Омега см. [Трозинер Ф. В.](#_Tosh0005217)

Онэ Ж. [256](#_page256)

Оречиа А. [40](#_page040)

Орленев П. Н. [201](#_page201), [206](#_page206), [207](#_page207), [208](#_page208), [303](#_page303), [304](#_page304), [328](#_page328), [343](#_page343)

Орлова И. [331](#_page331)

Осипов И. см. [Абельсон И. О.](#_Tosh0005218)

Осипов М. [381](#_page381)

Остервальд Т. И. [38](#_page038)

Островский А. Н. [141](#_page141), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [157](#_page157), [158](#_page158), [166](#_page166), [181](#_page181), [182](#_page182), [185](#_page185), [187](#_page187), [189](#_page189), [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199), [214](#_page214), [215](#_page215), [238](#_page238), [250](#_page250), [254](#_page254), [255](#_page255), [257](#_page257) – [259](#_page259), [262](#_page262), [266](#_page266), [268](#_page268), [269](#_page269), [272](#_page272), [276](#_page276), [277](#_page277), [319](#_page319), [342](#_page342) – [347](#_page347), [352](#_page352)

Острожский К. (Гогель К. С.) [211](#_page211), [301](#_page301)

Отрадина Н. Н. [294](#_page294)

Офрен (Риваль Ж.) [40](#_page040)

Оффенбах Ж. [149](#_page149), [155](#_page155), [335](#_page335)

{410} П. Б. см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0005219)

П. В. [368](#_page368)

П. К. см. [Коган П. С.](#_Tosh0005220)

П. Н. см. [Немвродов П. П.](#_Tosh0005221)

П. П. П. см. [Потемкин П. П.](#_Tosh0005222)

П. С. [365](#_page365)

П. Ю. см. [Соляный П. М.](#_Tosh0005223)

Павел I [10](#_page010), [11](#_page011), [24](#_page024), [64](#_page064), [71](#_page071), [82](#_page082), [85](#_page085), [88](#_page088)

Павлова А. И. [331](#_page331)

Пазова М. И. [55](#_page055)

Паизиелло Дж. [64](#_page064), [80](#_page080), [82](#_page082)

Палей М. К. [261](#_page261), [262](#_page262)

Пальм А. И. [163](#_page163)

Пальм С. А. [163](#_page163), [247](#_page247), [297](#_page297), [308](#_page308), [323](#_page323), [332](#_page332), [339](#_page339), [350](#_page350), [351](#_page351)

Пальмский (Балбашевский) Л. Л. [232](#_page232), [339](#_page339), [392](#_page392)

Пальников А. М. [123](#_page123)

Панаев В. А. [127](#_page127), [129](#_page129), [130](#_page130), [244](#_page244), [367](#_page367)

Панаев И. И. [137](#_page137), [366](#_page366), [367](#_page367)

Панина С. В. [273](#_page273)

Панов С. И. [217](#_page217), [295](#_page295)

Паньячелли [40](#_page040)

Папазян В. [300](#_page300), [386](#_page386)

Парнис А. Е. [339](#_page339)

Паска А.‑М. [154](#_page154)

Пасхалова А. А. [175](#_page175), [201](#_page201), [206](#_page206) – [208](#_page208), [344](#_page344)

Пашкевич В. А. [64](#_page064), [70](#_page070), [87](#_page087)

П—в [382](#_page382)

Пельский П. А. [361](#_page361)

Пельцер С. М. [222](#_page222), [234](#_page234), [310](#_page310)

Перголезе Дж. — Б. [234](#_page234)

Перегонец А. Ф. [169](#_page169), [333](#_page333)

Перестиани И. Н. [217](#_page217), [374](#_page374)

Перетец В. Н. [356](#_page356)

Перлова см. [Каратыгина А. Д.](#_Tosh0005224)

Перцов П. П. [188](#_page188), [206](#_page206), [372](#_page372)

Петербуржец [369](#_page369)

Петипа В. М. [232](#_page232), [308](#_page308)

Петипа М. М. [128](#_page128), [163](#_page163), [174](#_page174), [187](#_page187), [188](#_page188), [227](#_page227), [303](#_page303), [367](#_page367)

Петр! [9](#_page009), [10](#_page010), [16](#_page016), [17](#_page017), [22](#_page022), [26](#_page026)

Петр II [27](#_page027)

Петр III [50](#_page050), [51](#_page051)

Петров И. [79](#_page079), [85](#_page085)

Петров Н. В. [174](#_page174)

Петров П. Н. [362](#_page362)

Петров-Водкин К. С. [291](#_page291)

Петрович С. А. [390](#_page390)

Петровская И. Ф. [97](#_page097), [170](#_page170), [195](#_page195)

Петровский А. П. [174](#_page174), [175](#_page175), [281](#_page281), [283](#_page283)

Петросьян Х. О. [231](#_page231)

Печорин И. И. [265](#_page265)

Печорин С. см. [Сафонов С. А.](#_Tosh0005225)

Пивоварова А. А. [281](#_page281)

Пикановский А. А. [217](#_page217)

Пикар [65](#_page065), [67](#_page067), [360](#_page360)

Пикар Л.‑Б. [123](#_page123)

Пикар Э. [329](#_page329)

Пильский П. М. [301](#_page301), [377](#_page377), [386](#_page386)

Пинеро А.‑У. [197](#_page197), [198](#_page198), [213](#_page213), [218](#_page218)

Пионтковская В. И. [226](#_page226)

Пиотровский А. И. [265](#_page265)

Писарев М. И. [163](#_page163), [164](#_page164), [175](#_page175), [185](#_page185)

Писемский А. Ф. [146](#_page146), [163](#_page163), [345](#_page345)

Питоев Г. И. [348](#_page348)

Пиунова-Шмитгоф Е. Б. [230](#_page230)

Пиччини Н. [80](#_page080)

Плавильщиков П. А. [57](#_page057), [58](#_page058), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077) – [79](#_page079), [83](#_page083), [359](#_page359), [360](#_page360), [361](#_page361)

Платонов [215](#_page215)

Плетнев П. А. [105](#_page105), [364](#_page364)

Плещеев А. А. [213](#_page213), [315](#_page315), [320](#_page320), [341](#_page341), [371](#_page371), [375](#_page375), [378](#_page378), [394](#_page394)

Победоносцев П. В. [74](#_page074), [359](#_page359), [361](#_page361)

Погожев В. П. [99](#_page099), [354](#_page354), [355](#_page355), [363](#_page363), [364](#_page364), [368](#_page368)

Подгорный В. А. [315](#_page315)

Позье Е. [50](#_page050)

Покровский К. [361](#_page361)

Полевицкая Е. А. [203](#_page203), [234](#_page234) – [236](#_page236), [326](#_page326), [329](#_page329), [377](#_page377)

Полевой К. А. [367](#_page367)

Полевой Н. А. [129](#_page129), [137](#_page137), [144](#_page144), [150](#_page150), [166](#_page166), [262](#_page262), [268](#_page268), [272](#_page272)

Полилов-Северцев Г. Т. [296](#_page296), [368](#_page368)

Полонский А. С. [228](#_page228), [230](#_page230), [247](#_page247), [308](#_page308), [332](#_page332), [339](#_page339)

Полтавский Л. см. [Гебен Л. И.](#_Tosh0005226)

Полтавцев В. Я. [245](#_page245)

Полтавцев П. И. [43](#_page043)

Полубояринов А. П. [32](#_page032)

Поляков Д. А. [165](#_page165)

Поляков С. А. [310](#_page310)

Померанцев В. П. [360](#_page360)

Пономарев А. Е. [102](#_page102)

{411} Попов А. Ф. [38](#_page038), [39](#_page039), [43](#_page043), [49](#_page049), [55](#_page055), [56](#_page056), [62](#_page062), [63](#_page063), [89](#_page089), [91](#_page091)

Попов Н. А. [204](#_page204), [217](#_page217), [220](#_page220), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261), [281](#_page281), [283](#_page283), [295](#_page295), [296](#_page296), [331](#_page331)

Попова О. Н. [294](#_page294), [295](#_page295)

Порватов М. М. [324](#_page324)

Порошин С. А. [24](#_page024), [53](#_page053), [61](#_page061), [62](#_page062), [359](#_page359)

Потапенко И. Н. [192](#_page192), [207](#_page207), [208](#_page208), [213](#_page213), [315](#_page315), [318](#_page318)

Потемкин Г. А. [87](#_page087)

Потемкин П. П. [337](#_page337), [338](#_page338), [392](#_page392)

Потехин А. А. [147](#_page147), [173](#_page173), [182](#_page182), [187](#_page187), [193](#_page193)

Потехин Д. И. [329](#_page329)

Потехин Н. А. [148](#_page148), [245](#_page245), [342](#_page342)

Потоцкая М. А. [175](#_page175), [185](#_page185), [192](#_page192), [197](#_page197)

Поше [94](#_page094)

Поше И. А. [44](#_page044)

Правдин О. А. [166](#_page166), [341](#_page341)

Прата К.‑Ф. [30](#_page030)

Пресбей Е. [213](#_page213)

Привалов Н. И. [268](#_page268)

Пригорский К. Л. [43](#_page043)

Прозаик см. [Голицын](#_Tosh0005227) Д. П.

Прокофьева О. В. [245](#_page245), [255](#_page255), [256](#_page256), [258](#_page258), [266](#_page266)

Пронин Б. К. [283](#_page283), [339](#_page339)

Протопопов В. В. [207](#_page207), [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [224](#_page224), [229](#_page229) – [231](#_page231), [249](#_page249), [305](#_page305), [336](#_page336), [339](#_page339), [371](#_page371), [372](#_page372), [375](#_page375)

Пушкарев И. И. [363](#_page363), [365](#_page365), [367](#_page367), [368](#_page368)

Пушкарев Н. Л. [246](#_page246)

Пушкин А. С. [101](#_page101) – [105](#_page105), [119](#_page119), [120](#_page120), [136](#_page136), [262](#_page262), [277](#_page277), [335](#_page335), [348](#_page348), [352](#_page352)

Пушкина (Мусина-Пушкина) см. [Дмитревская А. М.](#_Tosh0005228)

Пшибышевская Д. [220](#_page220), [232](#_page232)

Пшибышевский С. [224](#_page224), [231](#_page231), [238](#_page238), [239](#_page239), [286](#_page286), [329](#_page329), [336](#_page336), [346](#_page346)

Пьер‑О [391](#_page391)

Р. см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005229)

Р. Вас. см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005229)

Р. Ф. [389](#_page389)

Рабинович И. Я. [378](#_page378), [385](#_page385), [389](#_page389), [392](#_page392)

Радин Н. М. [344](#_page344)

Радлов С. Э. [313](#_page313)

Радошанский Н. Н. [169](#_page169), [324](#_page324), [390](#_page390)

Радошевская А. И. [232](#_page232)

Разумный М. А. [325](#_page325)

Разумовский С. (Махалов С. Д.) [240](#_page240), [388](#_page388)

Райдина И. Н. [265](#_page265)

Ракитин Ю. Л. [174](#_page174)

Рамазанов А. Н. [123](#_page123)

Рамазанов (Неелов) В. В. [231](#_page231), [243](#_page243), [309](#_page309)

Рамазанова С. А. [157](#_page157)

Раппапорт М. Я. [165](#_page165), [340](#_page340), [368](#_page368)

Раппапорт Р. М. [347](#_page347)

Раппо [161](#_page161)

Раппопорт В. Р. [333](#_page333), [335](#_page335)

Расин Ж. [35](#_page035), [109](#_page109), [111](#_page111), [155](#_page155), [160](#_page160), [262](#_page262)

Рассохин С. Ф. [200](#_page200)

Рассудов М. И. [232](#_page232), [308](#_page308)

Рассудов-Кулябко В. И. [308](#_page308)

Растрелли Б.‑Ф. (В. В.) [28](#_page028), [34](#_page034), [49](#_page049), [50](#_page050), [53](#_page053), [90](#_page090)

Ратов С. М. [217](#_page217), [218](#_page218), [222](#_page222), [243](#_page243), [259](#_page259), [265](#_page265), [272](#_page272), [294](#_page294), [296](#_page296), [343](#_page343), [344](#_page344)

Раупах Г.‑Ф. [48](#_page048)

Рафалович С. Л. [221](#_page221), [257](#_page257), [291](#_page291), [373](#_page373), [374](#_page374)

Рахманова М. П. [308](#_page308)

Рахманова (Логинова) Х. Ф. [68](#_page068), [74](#_page074), [75](#_page075), [79](#_page079), [85](#_page085)

Рашевская Н. С. [238](#_page238)

Рашель Э. [154](#_page154)

Регинин (Раппопорт) В. А. [316](#_page316), [379](#_page379), [386](#_page386), [389](#_page389), [390](#_page390), [392](#_page392)

Режан Г. [198](#_page198), [230](#_page230), [232](#_page232), [300](#_page300)

Рей [65](#_page065)

Реймерс [341](#_page341)

Реймерс Г. [24](#_page024), [94](#_page094)

Рейнеке А. К. [250](#_page250), [251](#_page251)

Рейнг(х)ардт М. [319](#_page319), [336](#_page336)

Ремизов А. М. [288](#_page288)

Реньяр Ж.‑Ф. [35](#_page035), [62](#_page062), [69](#_page069), [86](#_page086)

Репнин Н. см. [Гуревич Л. Я.](#_Tosh0005230)

Рерих Н. К. [250](#_page250), [310](#_page310) – [312](#_page312)

Ржевский А. А. [60](#_page060)

Ринальди А. [30](#_page030), [81](#_page081)

Ристори А. [158](#_page158)

Ришпен О.‑Ж. [199](#_page199)

Р—нин В. см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005229)

Родина Т. М. [330](#_page330)

Розен-Санин М. Н. [266](#_page266), [269](#_page269)

Розетти Ф. [70](#_page070)

Рокотов В. Д. [253](#_page253)

Роксанова М. Л. [222](#_page222)

{412} Роллер А. А. [97](#_page097)

Роллер И. [125](#_page125)

Романов К. К. [191](#_page191), [336](#_page336)

Романовский А. Е. [217](#_page217), [232](#_page232), [308](#_page308)

Рославлев Б. А. [296](#_page296), [297](#_page297), [329](#_page329)

Росси К. И. [125](#_page125)

Росси Э. [158](#_page158), [200](#_page200)

Россов Н. П. [208](#_page208), [243](#_page243), [245](#_page245), [377](#_page377)

Россовский Н. А. [394](#_page394)

Ростан Э. [202](#_page202), [207](#_page207), [209](#_page209), [220](#_page220), [240](#_page240), [296](#_page296), [331](#_page331)

Ростиславов А. А. [383](#_page383)

Ростовцев М. А. [339](#_page339)

Ростоцкий Б. И. [172](#_page172), [279](#_page279), [388](#_page388)

Рошковская К. М. [211](#_page211), [243](#_page243)

Рощин-Инсаров Н. П. [342](#_page342)

Рощина-Инсарова Е. Н. [175](#_page175), [186](#_page186), [196](#_page196), [197](#_page197), [203](#_page203), [210](#_page210) – [212](#_page212), [214](#_page214), [239](#_page239), [240](#_page240)

Ру И. [161](#_page161), [165](#_page165)

Руадзе [163](#_page163)

Рудин В. Ф. [223](#_page223), [333](#_page333)

Рудин П. А. [324](#_page324), [339](#_page339)

Руднев Ф. М. [150](#_page150)

Рудницкий А. В. [238](#_page238), [240](#_page240), [251](#_page251), [252](#_page252)

Рудницкий К. Л. [279](#_page279), [314](#_page314)

Рундталер [90](#_page090)

Руска Л. [122](#_page122)

Русов Н. Н. [383](#_page383)

Руссо Ж.‑Ж. [74](#_page074)

Рутковская Б. И. [252](#_page252)

Рутковский И. Д. [228](#_page228)

Ручьевская А. Ф. [308](#_page308), [332](#_page332)

Рыбаков [375](#_page375)

Рыбаков Н. Х. [166](#_page166)

Рыбников Н. Н. [202](#_page202), [234](#_page234), [237](#_page237)

Рыбчинская Н. Д. [342](#_page342)

Рыкалов В. В. [117](#_page117)

Рыкалов В. Ф. [76](#_page076), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [102](#_page102), [113](#_page113)

Рыкалова Е. В. [117](#_page117)

Рыкалова (Пожарская) П. Т. [83](#_page083), [85](#_page085)

Рышков В. А. [195](#_page195), [212](#_page212), [251](#_page251), [327](#_page327)

Рязанцев В. И. [114](#_page114), [116](#_page116)

С. В. [376](#_page376), [382](#_page382)

С. Вл. см. [Соловьев В. Н.](#_Tosh0005231)

С. С. см. [Эттингер О. Г.](#_Tosh0005232)

С. Т. см. [Тимофеев С. С.](#_Tosh0005233)

С. Ф. П. [393](#_page393)

Сабуров С. Ф. [228](#_page228), [247](#_page247) – [250](#_page250), [297](#_page297), [298](#_page298), [301](#_page301), [302](#_page302)

Савина М. Г. [128](#_page128), [149](#_page149), [163](#_page163), [174](#_page174) – [176](#_page176), [178](#_page178), [180](#_page180), [183](#_page183) – [185](#_page185), [187](#_page187) – [191](#_page191), [193](#_page193), [195](#_page195), [197](#_page197), [206](#_page206)

Савский см. [Селичев В. Я.](#_Tosh0005234)

Садовников-Ростовскии Л. Э. [329](#_page329), [391](#_page391)

Садовская А. Я. [223](#_page223), [234](#_page234), [235](#_page235) – [238](#_page238), [309](#_page309), [325](#_page325), [326](#_page326)

Садовский П. М. [128](#_page128), [132](#_page132), [160](#_page160)

Садовской Б. А. [317](#_page317), [389](#_page389)

Сада Якко [224](#_page224)

Сазонов Н. Ф. [128](#_page128), [150](#_page150), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [174](#_page174), [187](#_page187), [190](#_page190), [265](#_page265), [367](#_page367)

Сазонов П. П. [238](#_page238), [310](#_page310), [348](#_page348)

Саккетти Л. А. [310](#_page310)

Саксаганский А. К. [227](#_page227)

Салтыков-Щедрин М. Е. [132](#_page132), [158](#_page158), [181](#_page181), [191](#_page191)

Сальвини Г. [247](#_page247)

Сальвини Т. [158](#_page158), [198](#_page198), [208](#_page208)

Сальери А. [80](#_page080)

Самарин И. В. [128](#_page128), [166](#_page166)

Самарин Я. В. см. [Быховец-Самарин Я. В.](#_Tosh0005235)

Самарин-Эльский И. К. [266](#_page266), [325](#_page325), [336](#_page336), [339](#_page339)

Самойлов В. В. [128](#_page128), [131](#_page131) – [133](#_page133), [137](#_page137), [140](#_page140), [143](#_page143), [146](#_page146), [147](#_page147), [151](#_page151), [158](#_page158), [163](#_page163), [166](#_page166), [344](#_page344)

Самойлов В. М. [103](#_page103), [131](#_page131)

Самойлов Н. В. [128](#_page128), [135](#_page135), [146](#_page146)

Самойлов П. В. [175](#_page175), [187](#_page187) – [189](#_page189), [223](#_page223), [224](#_page224), [234](#_page234), [235](#_page235), [270](#_page270), [281](#_page281), [282](#_page282), [305](#_page305), [329](#_page329), [331](#_page331), [343](#_page343)

Самойлова В. В. [128](#_page128), [133](#_page133), [136](#_page136), [137](#_page137), [143](#_page143)

Самойлова М. В. [128](#_page128)

Самойлова Н. В. [128](#_page128), [133](#_page133), [140](#_page140)

Самойловы [367](#_page367)

Санд Жорж [154](#_page154)

Сандерс [94](#_page094)

Сандунов Н. Н. [84](#_page084), [112](#_page112)

Сандунов С. Н. [72](#_page072), [75](#_page075), [77](#_page077) – [79](#_page079)

Сандунова Е. С. [75](#_page075), [79](#_page079), [80](#_page080), [107](#_page107), [113](#_page113)

Сандунова (Кони) И. С. [157](#_page157)

Санин А. А. [174](#_page174), [189](#_page189), [198](#_page198), [222](#_page222), [234](#_page234) – [237](#_page237), [265](#_page265), [288](#_page288), [310](#_page310), [311](#_page311)

Сапунов Н. Н. [205](#_page205), [238](#_page238), [251](#_page251), [283](#_page283), [285](#_page285), [337](#_page337), [338](#_page338)

{413} Сарге (Заргер) Ф. [93](#_page093)

Сарду В. [155](#_page155), [160](#_page160), [192](#_page192), [208](#_page208), [220](#_page220), [228](#_page228)

Сарматов [207](#_page207)

Сарти Дж. [87](#_page087)

Сартори Ф. [66](#_page066)

Сатин Н. М. [192](#_page192)

Сафонов С. А. [375](#_page375)

Сахаров К. Н. [307](#_page307)

Сахаров Н. Д. [110](#_page110)

Сахарова Н. С. [265](#_page265)

Сац И. А. [293](#_page293), [310](#_page310) – [313](#_page313), [320](#_page320), [324](#_page324), [329](#_page329)

С—в В. см. [Ставрикаев В.](#_Tosh0005236)

С—в С. [379](#_page379)

С—в Я. [364](#_page364)

Свербеев Д. Н. [97](#_page097), [120](#_page120), [363](#_page363)

Светлов В. (Ивченко В. Я.) [388](#_page388)

Светлов (Марковецкий) С. А. [217](#_page217), [255](#_page255), [261](#_page261), [262](#_page262), [303](#_page303)

Свирский А. Ив. [222](#_page222), [305](#_page305), [306](#_page306)

Свирский А. Иос. [308](#_page308)

Свистунов П. С. [38](#_page038), [52](#_page052), [89](#_page089)

Свободин П. М. [138](#_page138), [151](#_page151), [174](#_page174)

Свободина-Барышева М. И. [203](#_page203), [214](#_page214)

Северский Н. Г. [201](#_page201), [207](#_page207), [250](#_page250), [335](#_page335)

Северцев-Полилов Г. Т. см. [Полилов-Северцев Г. Т.](#_Tosh0005237)

Сепор Л.‑Ф. [86](#_page086), [362](#_page362)

Седьмой [386](#_page386)

Селиванов Н. А. [371](#_page371), [375](#_page375)

Селиванов Н. Ф. [391](#_page391)

Селичев В. Я. [379](#_page379)

Семенникова Н. В. [90](#_page090)

Семенов-Самарский С. Я. [217](#_page217), [228](#_page228), [308](#_page308)

Семенова Е. С. [102](#_page102) – [105](#_page105), [110](#_page110) – [112](#_page112), [114](#_page114), [116](#_page116), [120](#_page120)

Семенова Е. А. [277](#_page277)

Сенкевич Г. [209](#_page209), [352](#_page352)

Сервантес М. [312](#_page312)

Сериньи Ш. [32](#_page032), [35](#_page035)

Сетов И. Я. [216](#_page216)

Сечкарев Е. Г. [38](#_page038), [43](#_page043), [55](#_page055)

Сивере К. Е. [52](#_page052)

Сигмунт см. [Зигмунт](#_Tosh0005238)

С—ий см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0005239)

Силь-Вар [301](#_page301)

Симбирский Н. [387](#_page387)

Симон Ш. [220](#_page220)

Симонович М. [370](#_page370), [392](#_page392)

Сиротинин А. Н. [361](#_page361)

Сичкарев Е. Г. см. [Сечкарев Е. Г.](#_Tosh0005240)

Ск. [377](#_page377), [379](#_page379), [393](#_page393)

Скальковский К. А. [367](#_page367)

Скарская Н. Ф. [259](#_page259), [273](#_page273) – [276](#_page276), [289](#_page289), [292](#_page292)

Скарятин А. П. [265](#_page265)

-ский [394](#_page394)

Скиталец [390](#_page390)

Скобелев И. Н. [145](#_page145)

Сколари И. (О.) [53](#_page053), [92](#_page092)

Скоробогатов К. В. [262](#_page262), [382](#_page382)

Скриб О.‑Э. [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157), [199](#_page199)

Скуратов П. Л. [228](#_page228), [230](#_page230), [341](#_page341)

Ск—ц [393](#_page393)

Сладкопевцев В. В. [202](#_page202), [211](#_page211)

Слонимская Ю. Л. [204](#_page204), [209](#_page209), [217](#_page217), [223](#_page223), [296](#_page296), [300](#_page300), [370](#_page370), [372](#_page372), [378](#_page378), [386](#_page386), [392](#_page392)

Слонов И. А. [281](#_page281)

Смирнов Н. Г. [321](#_page321)

Смоленский А. А. см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0005241)

Смолич Н. В. [175](#_page175)

Смоляков И. (О.) А. [247](#_page247), [297](#_page297), [308](#_page308), [332](#_page332), [339](#_page339), [340](#_page340)

Смоленский см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0005241)

Смурский Н. А. [262](#_page262), [336](#_page336)

Снеткова Ф. А. [128](#_page128), [135](#_page135), [146](#_page146), [148](#_page148), [151](#_page151)

Соболев Ю. В. [301](#_page301)

Собольщиков-Самарин Н. И. [253](#_page253), [379](#_page379)

С—ов М. [381](#_page381)

Соколов А. А. [245](#_page245), [246](#_page246), [368](#_page368)

Соколов И. Я. [55](#_page055), [57](#_page057), [68](#_page068), [74](#_page074), [88](#_page088)

Соколов С. А. [377](#_page377)

Соколова А. И. [368](#_page368)

Соколова К. Л. [295](#_page295)

Соколова М. Д. [55](#_page055)

Соколовская А. А. [266](#_page266), [267](#_page267)

Соколовский М. М. [64](#_page064)

Соловьев В. Н. [203](#_page203), [214](#_page214), [291](#_page291) – [293](#_page293), [380](#_page380), [385](#_page385)

Соловьев Вс. С. [231](#_page231)

Соловьев Н. Я. [177](#_page177), [254](#_page254)

Соллогуб В. А. [150](#_page150)

Сологуб (Тетерников) Ф. К. [194](#_page194), [224](#_page224), [287](#_page287), [288](#_page288), [322](#_page322), [328](#_page328), [330](#_page330), [374](#_page374)

Соломин Н. А. [296](#_page296)

Соляный П. М. [169](#_page169), [381](#_page381), [386](#_page386), [388](#_page388), [389](#_page389), [391](#_page391)

Сомов О. М. [112](#_page112), [364](#_page364)

{414} Сорен Б.‑Ж. [63](#_page063)

Соскин Я. Г. [339](#_page339)

Сосницкая (Воробьева) Е. Я. [103](#_page103), [106](#_page106), [114](#_page114), [116](#_page116), [136](#_page136)

Сосницкий И. И. [102](#_page102), [106](#_page106), [113](#_page113), [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [123](#_page123), [128](#_page128), [130](#_page130), [136](#_page136), [141](#_page141), [143](#_page143), [144](#_page144)

Софокл [198](#_page198), [199](#_page199), [208](#_page208), [215](#_page215), [224](#_page224), [272](#_page272), [278](#_page278), [350](#_page350)

Софронов В. Я. [202](#_page202)

Сперанский В. [377](#_page377)

Спиро С. [376](#_page376)

Спонтини П. [118](#_page118)

Ставрикаев В. [392](#_page392)

Ставрогин А. А. см. [Дьяконов А. А.](#_Tosh0005242)

Станиславский К. С. [202](#_page202), [373](#_page373)

Старикова Л. М. [357](#_page357), [358](#_page358), [362](#_page362)

Старк Э. А. [180](#_page180), [188](#_page188), [204](#_page204), [251](#_page251), [267](#_page267), [282](#_page282), [285](#_page285), [288](#_page288), [290](#_page290), [300](#_page300) – [302](#_page302), [316](#_page316), [338](#_page338), [370](#_page370), [371](#_page371), [373](#_page373), [374](#_page374), [378](#_page378), [381](#_page381) – [383](#_page383), [385](#_page385) – [389](#_page389), [392](#_page392), [394](#_page394)

Старовер см. [Селиванов Н. Ф.](#_Tosh0005243)

Старожил [393](#_page393)

Старый друг см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0005244)

Старый нигилист [375](#_page375)

Старый театрал [382](#_page382)

Стахович М. А. [254](#_page254)

Стембо А. Л. [376](#_page376), [386](#_page386), [390](#_page390), [392](#_page392)

Степанова А. М. см. [Брянская А. М.](#_Tosh0005245)

Степанова-Новикова Н. И. [245](#_page245)

Степанова-Прозоровская А. Я. [245](#_page245)

Столпянский П. Н. [357](#_page357), [363](#_page363), [367](#_page367), [368](#_page368)

Столыпин Д. Е. [83](#_page083)

Страхов Н. Н. [83](#_page083)

Стрекалов М. А. [226](#_page226), [245](#_page245)

Стрельская В. В. [128](#_page128), [174](#_page174), [175](#_page175), [178](#_page178), [180](#_page180) – [182](#_page182), [186](#_page186) – [188](#_page188), [190](#_page190), [343](#_page343)

Стрельская Р. А. [261](#_page261), [245](#_page245)

Стрельченков Г. Е. [43](#_page043)

Стремин М. [385](#_page385), [390](#_page390), [392](#_page392)

Стрепетова П. А. [128](#_page128), [163](#_page163), [174](#_page174), [182](#_page182), [183](#_page183), [188](#_page188), [189](#_page189), [193](#_page193), [201](#_page201), [206](#_page206), [208](#_page208), [215](#_page215), [216](#_page216), [331](#_page331), [345](#_page345), [371](#_page371)

Стриганов Г. И. [117](#_page117)

Стриндберг А. [197](#_page197), [200](#_page200), [296](#_page296)

Строганов А. С. [86](#_page086), Строев М. Т. [306](#_page306), [307](#_page307)

Струйская Е. П. [128](#_page128)

Струйская П. А. [216](#_page216)

Суворин А. С. [98](#_page098), [99](#_page099), [162](#_page162), [176](#_page176), [182](#_page182), [200](#_page200), [201](#_page201), [204](#_page204), [213](#_page213), [237](#_page237), [267](#_page267), [369](#_page369)

Суворин М. А. [200](#_page200), [210](#_page210), [213](#_page213)

Суворина А. А. [200](#_page200), [203](#_page203) – [205](#_page205), [214](#_page214)

Суворов И. А. [205](#_page205), [206](#_page206)

Судейкин С. Ю. [205](#_page205), [237](#_page237), [238](#_page238), [250](#_page250), [283](#_page283), [286](#_page286), [337](#_page337), [339](#_page339)

Судьбинин И. И. [175](#_page175), [186](#_page186), [188](#_page188), [201](#_page201), [206](#_page206), [210](#_page210), [214](#_page214), [223](#_page223) – [225](#_page225), [230](#_page230), [262](#_page262), [286](#_page286), [303](#_page303), [304](#_page304)

Сукенников М. А. [306](#_page306), [307](#_page307), [336](#_page336)

Сулье М.‑Ф. [154](#_page154)

Сумароков А. П. [21](#_page021), [33](#_page033), [36](#_page036) – [38](#_page038), [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046) – [48](#_page048), [50](#_page050) – [52](#_page052), [56](#_page056) – [59](#_page059), [62](#_page062), [70](#_page070), [89](#_page089), [91](#_page091), [355](#_page355), [359](#_page359)

Сумароков П. И. [36](#_page036), [58](#_page058), [357](#_page357), [359](#_page359), [361](#_page361)

Сумбатов-Южин А. И. [163](#_page163), [164](#_page164), [175](#_page175), [192](#_page192), [194](#_page194), [256](#_page256), [262](#_page262), [342](#_page342), [345](#_page345), [347](#_page347)

Сургучев И. Д. [343](#_page343)

Сурская М. А. [217](#_page217)

Суслов Н. [57](#_page057), [79](#_page079), [89](#_page089), [233](#_page233)

Суслов О. З. [335](#_page335)

Сутугин С. см. [Эттингер О. Г.](#_Tosh0005246)

Сухово-Кобылин А. В. [146](#_page146), [189](#_page189), [207](#_page207), [262](#_page262)

Сухомлинов П. В. [39](#_page039), [43](#_page043)

Сухонин П. П. [150](#_page150), [268](#_page268)

Сюрвиль [40](#_page040)

Т. [363](#_page363)

Т. В. [364](#_page364)

Таиров А. Я. [250](#_page250), [251](#_page251), [275](#_page275), [276](#_page276), [283](#_page283), [292](#_page292)

Тальзатти В. В. [255](#_page255)

Тальма Ф.‑Ж. [104](#_page104)

Тамара Н. И. [335](#_page335), [339](#_page339)

Тамарин Н. см. [Окулов Н. Н.](#_Tosh0005247)

Танеев С. В. [361](#_page361), [363](#_page363)

Танкж Л. [377](#_page377)

Тарановская М. З. [14](#_page014)

Тарновский В. Ф. [225](#_page225), [255](#_page255), [315](#_page315)

Тарновский К. А. [150](#_page150), [199](#_page199), [305](#_page305)

Тарский А. И. [202](#_page202), [211](#_page211), [306](#_page306), [307](#_page307)

Тарханов М. М. [252](#_page252)

Татищев В. Н. [32](#_page032)

Татищев Л. И. [43](#_page043)

Т—в С. см. [Тимофеев С. С.](#_Tosh0005248)

Твен М. [327](#_page327), [331](#_page331)

Театрал [368](#_page368), [390](#_page390)

{415} Теллер [66](#_page066)

Теляковский В. А. [173](#_page173), [174](#_page174), [371](#_page371)

Тенишевы В. Н. и М. К. [328](#_page328)

Тим А. см. [Тимофеев А.](#_Tosh0005249)

Тиме Е. И. [175](#_page175), [185](#_page185), [188](#_page188), [190](#_page190), [194](#_page194), [197](#_page197), [337](#_page337), [371](#_page371)

Тименчик Р. Д. [339](#_page339)

Тимофеев А. [383](#_page383)

Тимофеев С. С. [378](#_page378), [386](#_page386), [389](#_page389), [391](#_page391)

Тина ди Лоренцо [232](#_page232), [349](#_page349)

Тинский Я. С. [201](#_page201), [204](#_page204), [208](#_page208), [211](#_page211), [221](#_page221) – [223](#_page223), [228](#_page228), [234](#_page234), [235](#_page235), [246](#_page246), [296](#_page296), [305](#_page305)

Тирсо де Молина [312](#_page312)

Титов А. А. [358](#_page358)

Титов А. Н. [107](#_page107), [118](#_page118)

Титов П. Н. [84](#_page084)

Тихомиров И. А. [281](#_page281), [282](#_page282)

Тихонов В. А. [192](#_page192), [194](#_page194), [212](#_page212)

Тишбейн Л. [81](#_page081)

Товстолес Н. И. [343](#_page343)

Толстой А. К. [150](#_page150), [189](#_page189), [262](#_page262), [268](#_page268), [277](#_page277), [298](#_page298), [305](#_page305)

Толстой А. Н. [234](#_page234), [240](#_page240), [262](#_page262), [302](#_page302)

Толстой Л. Н. [147](#_page147), [185](#_page185), [190](#_page190), [253](#_page253), [260](#_page260), [347](#_page347), [348](#_page348)

Толстой Я. Н. [105](#_page105), [363](#_page363)

Толченое П. Т. [102](#_page102), [111](#_page111)

Тома де Томон Ж. [118](#_page118)

Томайло‑и‑Баус М. [199](#_page199)

Томашевский К. [242](#_page242), [377](#_page377)

Томский С. И. [330](#_page330)

Тон П. [230](#_page230)

Тонкова Р. М. [362](#_page362)

Тонская Н. А. [298](#_page298)

Топорков В. О. [202](#_page202), [209](#_page209), [211](#_page211), [333](#_page333), [373](#_page373)

Топоркова З. А. [262](#_page262), [276](#_page276)

Трахтенберг В. О. [208](#_page208), [304](#_page304)

Тредиаковский В. К. [29](#_page029), [32](#_page032), [87](#_page087)

Трефилова Н. П. [255](#_page255), [256](#_page256)

Трефиловы С. А. и Н. Т. [307](#_page307)

Троепольская Т. М. [52](#_page052), [55](#_page055), [57](#_page057), [58](#_page058), [60](#_page060), [63](#_page063)

Трозинер Ф. В. [369](#_page369), [370](#_page370), [376](#_page376)

Тройницкий М. Ф. см. [Вронченко](#_Tosh0005250)

Тройницкий М. Ф. Трони [94](#_page094)

Трофимов А. см. [Иванов А. Т.](#_Tosh0005251)

Тумпаков П. В. [244](#_page244), [249](#_page249), [250](#_page250), [352](#_page352)

Туношенский В. В. [211](#_page211)

Турбин С. И. [147](#_page147)

Тургенев А. М. [71](#_page071), [361](#_page361)

Тургенев И. С. [146](#_page146), [147](#_page147), [163](#_page163), [182](#_page182), [187](#_page187), [277](#_page277)

Турньер Ж. [123](#_page123), [124](#_page124)

Тхоржевская Н. К. [194](#_page194)

Тыркова А. В. [209](#_page209), [257](#_page257), [367](#_page367), [379](#_page379)

Тюфякин П. И. [102](#_page102)

Тэффи (Бучинская) Н. А. [169](#_page169), [240](#_page240), [317](#_page317), [326](#_page326), [327](#_page327), [339](#_page339)

Уайльд О. [232](#_page232), [288](#_page288), [310](#_page310), [317](#_page317), [335](#_page335), [348](#_page348)

У — в [387](#_page387)

Угрюмов Г. В. [68](#_page068)

Ука — в Н. [394](#_page394)

Улих Ал. О. [335](#_page335), [339](#_page339)

Улих Н. Ф. [308](#_page308), [325](#_page325), [332](#_page332), [339](#_page339)

Уманов П. И. [43](#_page043)

Унгерн Р. А. [234](#_page234), [238](#_page238), [243](#_page243), [250](#_page250), [281](#_page281), [283](#_page283), [315](#_page315), [318](#_page318), [324](#_page324), [329](#_page329), [335](#_page335), [336](#_page336)

Уралов И. М. [175](#_page175), [186](#_page186), [188](#_page188), [196](#_page196), [283](#_page283), [309](#_page309)

Урванце(о)в Н. Н. [204](#_page204), [205](#_page205), [217](#_page217), [238](#_page238), [257](#_page257), [258](#_page258), [281](#_page281), [283](#_page283), [296](#_page296), [315](#_page315), [318](#_page318) – [320](#_page320), [322](#_page322), [339](#_page339)

Урванцов Л. Н. [213](#_page213), [395](#_page395), [318](#_page318)

Усачев А. А. [325](#_page325)

Ф. Д. [391](#_page391)

Фавар Ш.‑С. [84](#_page084)

Фадеев (Фаддеев) А. А. [226](#_page226)

Файер Г. [243](#_page243)

Фалеев Н. И. [309](#_page309), [310](#_page310), [334](#_page334)

Фальковский Ф. Н. [223](#_page223), [224](#_page224), [225](#_page225), [251](#_page251), [294](#_page294)

Фальконе Э.‑М. [50](#_page050)

Фастье [58](#_page058)

Федоров В. М. [107](#_page107)

Федоров П. С [132](#_page132), [138](#_page138), [140](#_page140), [150](#_page150)

Федотов А. А. [245](#_page245)

Федотов А. Ф. [161](#_page161), [162](#_page162), [166](#_page166)

Федотов К. [259](#_page259)

Федотова Т. Н. [166](#_page166), [216](#_page216), [342](#_page342)

Фейдо Ж. [229](#_page229), [230](#_page230), [248](#_page248)

Фейе О. [155](#_page155)

Фенин Л. А. [315](#_page315), [317](#_page317), [325](#_page325)

Фенуйо де Фальбер Ш.‑Ж. [69](#_page069)

Феона А. Н. [234](#_page234), [271](#_page271), [283](#_page283), [339](#_page339)

{416} Фиала К. [66](#_page066)

Фигнер А. В. [161](#_page161)

Фигнер Н. Н. [265](#_page265)

Филиппи Ф. [221](#_page221)

Филиппо Л. [162](#_page162), [165](#_page165), [227](#_page227)

Филиппов Б. М. [393](#_page393)

Филиппова Е. М. [125](#_page125)

Филонов П. Н. [241](#_page241), [242](#_page242), [377](#_page377)

Философов В. Д. [144](#_page144)

Философов Д. В. [173](#_page173)

Философова А. П. [367](#_page367)

Финкельштейн Е. Л. [394](#_page394)

Фишер [66](#_page066)

Флер Р. де [213](#_page213), [240](#_page240)

Фокин А. М. [333](#_page333)

Фокин В. М. [228](#_page228), [297](#_page297)

Фокин М. М. [310](#_page310), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331), [392](#_page392)

Фоломеев К. И. [262](#_page262)

Фольмеллер Ю. [336](#_page336)

Фомин Е. И. [80](#_page080), [85](#_page085)

Фонвизин Д. И. [42](#_page042), [61](#_page061), [64](#_page064), [68](#_page068), [88](#_page088), [113](#_page113), [157](#_page157), [358](#_page358), [360](#_page360)

Фонтана Д.‑М. [36](#_page036)

Фонтана Л. Ф. [198](#_page198)

Форкатти В. Л. [230](#_page230)

Фортунатов Л. [377](#_page377)

Фосс Р. [224](#_page224)

Фридман-Фредерик Ф. [302](#_page302)

Фронде П. [240](#_page240)

Ф—ский Ф. см. [Фальковский Ф. Н.](#_Tosh0005252)

Фульда Л. [197](#_page197), [222](#_page222), [307](#_page307)

Фюзи Л. [96](#_page096)

Х. [381](#_page381)

Хаазе Ф. см. [Гаазе Ф.](#_Tosh0005253)

Хазлтон Д.‑К. [323](#_page323)

Хайченко Г. А. [381](#_page381)

Хандошкин И. Е. [70](#_page070)

Хардт Э. [196](#_page196)

Хейерманс Г. см. [Гейерманс Г.](#_Tosh0005254)

Хенкин В. Я. [305](#_page305), [306](#_page306), [315](#_page315), [317](#_page317)

Херасков М. М. [60](#_page060)

Хитрова А. И. [66](#_page066)

Хмельницкий Н. И. [113](#_page113), [257](#_page257), [334](#_page334)

Хованская Е. А. [337](#_page337), [338](#_page338)

Ходотов Н. Н. [175](#_page175), [180](#_page180), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [188](#_page188) – [191](#_page191), [193](#_page193), [197](#_page197), [198](#_page198), [222](#_page222), [309](#_page309), [330](#_page330), [331](#_page331), [344](#_page344), [371](#_page371)

Холмская З. В. [202](#_page202), [206](#_page206) – [208](#_page208), [210](#_page210), [211](#_page211), [230](#_page230), [250](#_page250), [281](#_page281), [309](#_page309), [315](#_page315), [321](#_page321), [326](#_page326), [390](#_page390)

Хольберг Л. см. [Гольберг Л.](#_Tosh0005255)

Хомяков А. С. [116](#_page116)

Храповицкий А. В. [79](#_page079), [87](#_page087)

Цаккони Э. [349](#_page349)

Чайковский М. И. [193](#_page193)

Чайковский П. И. [320](#_page320)

Чаргонин А. А. [222](#_page222), [238](#_page238), [240](#_page240), [255](#_page255), [262](#_page262)

Чарская Л. А. [343](#_page343)

Чарский В. В. [305](#_page305)

Чарусская Е. В. [250](#_page250)

Чарусская С. А. [298](#_page298), [305](#_page305)

Чеботаревская А. И. [326](#_page326)

Чекан В. В. [312](#_page312)

Чемберс В. Я. [310](#_page310), [311](#_page311)

Черепнин Н. П. [362](#_page362)

Черешнев Н. (Новиков Н. Ф.) [212](#_page212)

Черников В. М. [57](#_page057), [58](#_page058), [73](#_page073), [77](#_page077), [79](#_page079), [80](#_page080)

Черникова П. П. [79](#_page079)

Чернов М. И. [224](#_page224)

Чернышев И. Е. [147](#_page147), [200](#_page200)

Чернышев П. Г. [32](#_page032)

Чернявский Н. И. [148](#_page148)

Чеславский И. Б. [111](#_page111), [364](#_page364)

Чехов А. П. [172](#_page172), [177](#_page177), [178](#_page178), [190](#_page190), [191](#_page191), [202](#_page202), [203](#_page203), [267](#_page267), [269](#_page269), [271](#_page271), [277](#_page277), [291](#_page291), [319](#_page319), [327](#_page327), [334](#_page334), [343](#_page343), [345](#_page345)

Чехов М. А. [202](#_page202), [204](#_page204), [373](#_page373)

Чимароза Д. [80](#_page080)

Чириков Е. Н. [194](#_page194), [219](#_page219), [223](#_page223), [237](#_page237), [271](#_page271), [282](#_page282), [330](#_page330)

Чистяков И. А. [269](#_page269), [298](#_page298)

Читау А. М. [128](#_page128), [146](#_page146), [215](#_page215)

Чубинский Н. П. [202](#_page202), [350](#_page350)

Чудовский В. А. [170](#_page170), [203](#_page203), [317](#_page317), [319](#_page319), [372](#_page372), [389](#_page389)

Чуж-Чуженин см. [Фалеев Н. И.](#_Tosh0005256)

Чуковский К. И. [242](#_page242), [276](#_page276), [291](#_page291), [377](#_page377), [382](#_page382), [384](#_page384)

Чулков Г. И. [282](#_page282), [373](#_page373), [374](#_page374), [383](#_page383), [384](#_page384), [388](#_page388)

Чурбанова У. Ф. см. [Бахтурина У. Ф.](#_Tosh0005257)

Чюмина О. Н. [197](#_page197), [287](#_page287), [289](#_page289), [370](#_page370), [384](#_page384)

{417} Шабельская Е. А. [211](#_page211), [225](#_page225), [229](#_page229), [231](#_page231), [232](#_page232), [375](#_page375)

Шабельский А. В. [254](#_page254) – [256](#_page256), [266](#_page266), [305](#_page305)

Шамрай Д. Д. [355](#_page355), [356](#_page356)

Шаповаленко Н. П. [174](#_page174), [175](#_page175), [186](#_page186), [309](#_page309)

Шателен Н. К. [228](#_page228), [305](#_page305), [306](#_page306)

Шатриан Ш.‑Э. см. [Эркман-Шатриан](#_Tosh0005258)

Шахалов А. Э. [251](#_page251), [315](#_page315), [317](#_page317), [325](#_page325)

Шаховской А. А. [102](#_page102), [105](#_page105) – [108](#_page108), [112](#_page112), [113](#_page113), [115](#_page115), [117](#_page117), [120](#_page120), [122](#_page122), [123](#_page123), [145](#_page145), [157](#_page157), [358](#_page358), [359](#_page359), [361](#_page361)

Шварц В. Г. [150](#_page150)

Шебеко Н. Н. [336](#_page336)

Шебуев Н. Г. [326](#_page326), [378](#_page378), [383](#_page383)

Шевкин И. [20](#_page020)

Шедель Г. [36](#_page036)

Шекспир У. [104](#_page104), [106](#_page106), [115](#_page115), [137](#_page137), [191](#_page191), [207](#_page207), [218](#_page218), [256](#_page256), [262](#_page262), [267](#_page267), [277](#_page277)

Шелдон Э. [301](#_page301)

Шенк Э. [143](#_page143)

Шентан Ф. фон [257](#_page257), [305](#_page305)

Шепелева М. Е. [32](#_page032)

Шервашидзе А. К. [312](#_page312)

Шеридан Р. [79](#_page079), [243](#_page243), [262](#_page262)

Шешковский С. И. [75](#_page075)

Шиллер Ф. [104](#_page104), [112](#_page112), [115](#_page115), [120](#_page120), [155](#_page155), [160](#_page160), [192](#_page192), [199](#_page199), [207](#_page207), [262](#_page262), [277](#_page277), [295](#_page295)

Шиловская Э. Л. [238](#_page238), [281](#_page281), [305](#_page305)

Шимановский В. В. [243](#_page243)

Шиманский С. А. [213](#_page213)

Ширяева М. И. [123](#_page123)

Шишкин Н. И. [330](#_page330)

Шишков М. А. [150](#_page150)

Шкарин К. П. [164](#_page164), [190](#_page190)

Школьник И. С. [241](#_page241), [242](#_page242), [333](#_page333) – [335](#_page335)

Школярий см. [Сколари И. (О.)](#_Tosh0005259)

Шляпкин И. А. [17](#_page017), [355](#_page355)

Шмаков Н. С. [339](#_page339)

Шмидт И. Ф. [204](#_page204)

Шмидт Б. П. [217](#_page217)

Шмит И. Ф. см. [Шмидт И. Ф.](#_Tosh0005260)

Шмитгоф Н. М. [202](#_page202), [211](#_page211)

Шмитов Я. И. [255](#_page255), [258](#_page258)

Шмитова-Козловская см. [Козловская-Шмитова](#_Tosh0005261)

Шнейдер Г. [162](#_page162)

Шнейдерман И. И. [371](#_page371)

Шницлер А. [197](#_page197), [208](#_page208), [218](#_page218), [238](#_page238), [257](#_page257), [269](#_page269), [283](#_page283), [295](#_page295), [310](#_page310), [327](#_page327), [331](#_page331), [337](#_page337)

Шоу Б. [197](#_page197), [238](#_page238), [243](#_page243), [277](#_page277), [299](#_page299), [301](#_page301), [305](#_page305), [321](#_page321), [327](#_page327)

Шпажинский И. В. [192](#_page192), [211](#_page211), [256](#_page256), [258](#_page258), [262](#_page262), [272](#_page272), [347](#_page347)

Шредер С.‑Ш.

Штернберг И. [361](#_page361)

Штелин Я. Я. [14](#_page014), [19](#_page019), [29](#_page029), [41](#_page041), [42](#_page042), [53](#_page053), [65](#_page065), [355](#_page355), [358](#_page358), [359](#_page359)

Шувалов И. Е. [261](#_page261), [352](#_page352)

Шувалов И. И. [86](#_page086), [88](#_page088)

Шувалов И. М. [175](#_page175), [208](#_page208)

Шуйский В. К. [365](#_page365)

Шульц В. Н. [230](#_page230)

Шуман Р. [332](#_page332)

Шумская (Ананьина) М. С. [43](#_page043)

Шумский В. М. [305](#_page305), [306](#_page306)

Шумский С. В. [128](#_page128)

Шумский Я. Д. [43](#_page043), [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [62](#_page062), [73](#_page073), [79](#_page079), [89](#_page089)

Шустов А. С. [215](#_page215)

Шустов С. Л. [95](#_page095), [123](#_page123), [158](#_page158)

Шушерин Я. Е. [57](#_page057), [58](#_page058), [76](#_page076), [78](#_page078), [83](#_page083), [102](#_page102), [104](#_page104) – [106](#_page106), [109](#_page109)

Щеглов (Леонтьев) И. Л. [252](#_page252), [267](#_page267), [285](#_page285), [294](#_page294), [369](#_page369), [380](#_page380), [383](#_page383)

Щеников А. Г. [102](#_page102)

Щепкин М. С. [103](#_page103), [117](#_page117), [128](#_page128), [136](#_page136), [179](#_page179)

Щепкина-Куперник Т. Л. [192](#_page192), [209](#_page209), [259](#_page259), [306](#_page306), [327](#_page327)

Щербаков Д. Л. [324](#_page324)

Щербаков С. С [321](#_page321)

Щиглев В. Р. [147](#_page147)

Щуко В. А. [310](#_page310) – [312](#_page312)

Эккенберг И.‑К. [17](#_page017), [18](#_page018), [26](#_page026), [27](#_page027), [92](#_page092)

Экс [369](#_page369)

Эль [382](#_page382)

Эльский И. К. см. [Самарин-Эльский](#_Tosh0005262)

Энгель Г. [292](#_page292)

Энгель Ю. Д. [369](#_page369)

Эрве (Ронже Ф.) [149](#_page149)

Эренберг В. Г. [315](#_page315), [317](#_page317), [320](#_page320)

Эркман-Шатриан (Э. Эркман и Ш.‑Э. Шатриан) [257](#_page257)

Эрнардов Г. Ф. [287](#_page287)

Эрнст О. [197](#_page197)

Эттингер О. Г. [193](#_page193), [291](#_page291), [379](#_page379), [384](#_page384)

Этьен Ш.‑Г. [117](#_page117)

{418} Эф Н. см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0005263)

Эфрон С. К. [209](#_page209)

Эфрос Н. Е. [177](#_page177), [223](#_page223), [316](#_page316), [374](#_page374), [389](#_page389)

Ю. А. см. [Айхенвальд Ю. И.](#_Tosh0005264)

Ю. Петр см. [Соляный П. М.](#_Tosh0005265)

Ю. Э. см. [Энгель Ю. Д.](#_Tosh0005266)

Южин А. И. см. [Сумбатов-Южин А. И.](#_Tosh0005267)

Юнг К. [340](#_page340)

Юренев С. В. [308](#_page308)

Юренева В. Л. [173](#_page173), [238](#_page238), [239](#_page239), [240](#_page240), [244](#_page244), [251](#_page251), [252](#_page252), [377](#_page377), [378](#_page378)

Юрьев Ю. М. [175](#_page175), [178](#_page178), [183](#_page183) – [185](#_page185), [188](#_page188), [189](#_page189), [192](#_page192), [193](#_page193), [198](#_page198), [206](#_page206), [250](#_page250), [270](#_page270), [315](#_page315), [371](#_page371)

Юрьева И. А. [266](#_page266)

Юрьева М. А. [234](#_page234), [308](#_page308), [325](#_page325)

Юсупов Б. Г. [36](#_page036)

Юсупов Н. Б. [73](#_page073), [75](#_page075)

Юшкевич С. С. [194](#_page194), [224](#_page224), [237](#_page237), [240](#_page240), [243](#_page243), [285](#_page285), [306](#_page306)

Я. [394](#_page394)

Яблоновский С. (Потресов С. В.) [176](#_page176), [177](#_page177), [287](#_page287), [370](#_page370)

Яблочкин А. А. [165](#_page165), [246](#_page246)

Яблочкина П. С [206](#_page206), [207](#_page207)

Яблочкина С. В. [253](#_page253), [254](#_page254)

Я—в М—л см. [Яковлев М. А.](#_Tosh0005268)

Яворская Л. Б. [168](#_page168), [202](#_page202), [207](#_page207) – [209](#_page209), [216](#_page216) – [221](#_page221), [243](#_page243), [328](#_page328), [331](#_page331), [373](#_page373)

Ягужинскии П. И. [29](#_page029)

Ягужинскии С. П. [94](#_page094)

Я…й см. [Толстой Я. Н.](#_Tosh0005269)

Яковлев А. С. [76](#_page076), [82](#_page082) – [85](#_page085), [102](#_page102) – [105](#_page105), [108](#_page108) – [110](#_page110), [112](#_page112)

Яковлев К. Н. [175](#_page175), [189](#_page189), [193](#_page193), [201](#_page201), [207](#_page207), [211](#_page211), [262](#_page262), [331](#_page331), [350](#_page350)

Яковлев М. А. [364](#_page364)

Яковлев М. Н. [315](#_page315)

Яковлев С. И. [175](#_page175), [201](#_page201)

Яковлев-Востоков Г. А. [230](#_page230)

Яковлева К. И. [308](#_page308)

Янковский М. О. [369](#_page369), [386](#_page386)

Янов В. М. [221](#_page221), [228](#_page228), [231](#_page231), [298](#_page298)

Янушева А. К. [222](#_page222), [250](#_page250), [309](#_page309)

Ярон Г. М. [332](#_page332), [335](#_page335)

Ярон М. Г. [335](#_page335)

Яроцкая (Антимонова) М. К. [315](#_page315)

Ярцев П. М. [208](#_page208), [209](#_page209), [220](#_page220), [239](#_page239), [242](#_page242), [275](#_page275), [291](#_page291), [309](#_page309), [372](#_page372), [374](#_page374), [377](#_page377), [381](#_page381), [383](#_page383), [385](#_page385)

Ясинский И. И. [371](#_page371)

Яшин [388](#_page388)

Яшинский Г. И. [307](#_page307)

ъ [388](#_page388)

- ъ -ъ [364](#_page364)

C’est moi см. [Карцев Н. П.](#_Tosh0005270)

Homo novus см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0005271)

Idem [390](#_page390)

N [386](#_page386)

NN [375](#_page375)

Nemo [377](#_page377) – [379](#_page379)

Old gentleman см. [Амфитеатров А. В.](#_Tosh0005272)

Solus см. [Арабажин К. И.](#_Tosh0005273)

Spectator см. [Грингмут В. А.](#_Tosh0005274)

Tsh см. [Чулков Г. И.](#_Tosh0005275)

WJ [385](#_page385)

Z [390](#_page390)

\*\*\* [379](#_page379), [391](#_page391)

# **{****419}** Указатель драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)
[У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Щ](#_b26)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«А Пиппа пляшет» Г. Гауптмана [218](#_page218)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [237](#_page237), [282](#_page282), [344](#_page344)

«Авраам и Мориц» М. Гласса [303](#_page303)

«Афоном из Чикаго» по М. Твену [327](#_page327)

«Адвокат» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Адвокат Патлен» [91](#_page091), [254](#_page254)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве [155](#_page155), [199](#_page199), [205](#_page205)

«Аз и ферт» П. С. Федорова [150](#_page150)

«Акробаты» Ф. Шентана, перев. В. Э. Мейерхольда и Н. А. Будкевич[[60]](#footnote-61) [305](#_page305)

«Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской», опера-водевиль, текст Н. И. Хмельницкого и Н. В. Всеволожского, муз. А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера [113](#_page113)

«Актриса Ларина» А. С. Вознесенского [240](#_page240)

«Александр в Индии», опера Ф. Арайи [46](#_page046)

«Александр и Людвик» [21](#_page021)

«Алина, королева Голкондская», опера Ф.‑А. Буальдьё [118](#_page118)

«Алхимист» А. И. Клушина [77](#_page077)

«Альзира» Вольтера [83](#_page083)

«Амалия… и так далее» Ж. Фейдо [298](#_page298)

«Американцы», комич. опера, текст И. А. Крылова, перед. А. И. Клушина, муз. Е. И. Фомина [85](#_page085)

«Амфитрион» Ж.‑Б. Мольера [52](#_page052), [78](#_page078), [89](#_page089)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [235](#_page235), [236](#_page236)

«Английский шарабан» Ж. Берри и Л. Вернийля [240](#_page240)

«Андромаха» П. А. Катенина [114](#_page114)

«Анна Каренина» Э. Гиро по роману Л. Н. Толстого [306](#_page306)

«Антигона» Софокла [198](#_page198), [199](#_page199), [216](#_page216), [224](#_page224), [276](#_page276), [278](#_page278)

«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира [218](#_page218), [221](#_page221)

«Анфиса» Л. Н. Андреева [235](#_page235), [236](#_page236), [326](#_page326)

«Апостол» [210](#_page210)

«Апостол сатаны» см. [«Мятежник»](#_Tosh0005276)

«Арестант», опера Д. Делла-Мариа [364](#_page364)

«Ариана» Т. Корнеля [109](#_page109)

«Аришенька» [19](#_page019)

«Арлекин и Смеральдина, любовники разгневавшиеся» [29](#_page029)

«Арлекин-повар, или Статуя Пьерро наизнанку», пантомима [121](#_page121)

{420} «Арлекин, покровительствуемый волшебником Молином», пантомима [124](#_page124), [125](#_page125)

«Арлекин умерщвленный и волшебной силой воскрешенный», пантомима [94](#_page094)

«Артистона» А. П. Сумарокова [37](#_page037), [38](#_page038)

«Артур Рафлс» В. Гартунга и Е. Пресбей [213](#_page213)

«Ассамблея» П. П. Гнедича [186](#_page186), [196](#_page196)

«Ахмет-паша, или Дружба женская» Ш.‑Г. Этьенна и П. Гожиран-Нантейля [117](#_page117)

«Баба» В. А. Тихонова по роману Д. П. Голицына-Муравлина [230](#_page230)

«Балаганчик» А. А. Блока [286](#_page286), [287](#_page287), [330](#_page330)

«Баловень» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Бамбук, или Китайская конституция» Н. И. Фалеева [309](#_page309)

«Бандиты», оперетта, текст М. Г. Ярона на муз. оперетты Ж. Оффенбаха «Разбойники» [335](#_page335)

«Бастьен и Бастьенна», опера В.‑А. Моцарта [334](#_page334)

«Беверлей» Б.‑Ж. Сорена, перев. И. А. Дмитревского [63](#_page063)

«Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана [250](#_page250)

«Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба [150](#_page150)

«Бедная невеста» А. Н. Островского [135](#_page135), [145](#_page145), [254](#_page254)

«Бедность и благородство души» А. Коцебу [84](#_page084)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [145](#_page145), [160](#_page160), [166](#_page166), [208](#_page208), [262](#_page262), [271](#_page271)

«Бедный Генрих» Г. Гауптмана [218](#_page218)

«Бедный Юрген», переделка «Жоржа Дандена» Ж.‑Б. Мольера [26](#_page026)

«Бедовая девушка» Н. И. Куликова [140](#_page140)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [183](#_page183), [187](#_page187), [188](#_page188), [254](#_page254), [262](#_page262), [295](#_page295), [303](#_page303), [305](#_page305)

«Без ключа» А. Т. Аверченко [237](#_page237)

«Беззаботный» Екатерины II и А. М. Дмитриева-Мамонова [87](#_page087)

«Безумец и смерть» Г. Гофмансталя [336](#_page336)

«Безупречная женщина» см. [«Женщина без упрека»](#_Tosh0005277)

«Белая ворона» Е. И. Чирикова [223](#_page223)

«Белый ангел» А. И. Свирского [306](#_page306)

«Белый генерал» Е. Залесовой [267](#_page267), [351](#_page351)

«Белый мираж» С. А. Полякова [310](#_page310)

«Бесовское действо над некиим мужем, а также… прение Живота со Смертью» А. М. Ремизова [288](#_page288)

«Бесприданница» А. Н. Островского [187](#_page187), [188](#_page188), [254](#_page254), [282](#_page282), [289](#_page289)

«Бесы» В. П. Буренина и М. А. Суворина по роману Ф. М. Достоевского [203](#_page203), [210](#_page210)

«Бешеная семья», комич. опера, текст И. А. Крылова, муз. М. А. Кузмина [337](#_page337)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [243](#_page243)

«Благодать Распутина» см. [«Святой черт»](#_Tosh0005278)

«Благочестивая Марта, или Влюбленная святоша» Тирсо де Молины [312](#_page312), [313](#_page313)

«Блаженны алчущие» О. Миртова (О. Э. Котылевой) [291](#_page291)

«Блестящая партия» В. А. Дьяченко [246](#_page246)

«Блокада Ахты», мимо-драматическая картина [157](#_page157)

«Блуждающие огни» Л. Н. Антропова [164](#_page164), [254](#_page254), [256](#_page256)

«Блэк энд уайт» К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина [337](#_page337), [338](#_page338)

«Бобыль» П. А. Плавильщикова [74](#_page074)

«Бог мести» Ш. Аша [310](#_page310)

«Бог правду видит, да не скоро скажет» по рассказу Л. Н. Толстого [347](#_page347)

«Богатые невесты» А. Н. Островского [221](#_page221), [224](#_page224)

«Бой бабочек» Г. Зудермана [196](#_page196), [228](#_page228)

«Бойкая барыня» С. И. Турбина [147](#_page147)

«Больным быть думающий» [30](#_page030)

«Большевик и буржуй» [333](#_page333)

«Большой ревнивец, или Арлекин, разрезанный на кучки», пантомима [124](#_page124)

«Большой человек» И. И. Колышко [212](#_page212)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [136](#_page136), [254](#_page254), [262](#_page262)

«Борислав» М. М. Хераскова [60](#_page060)

«Борцы» М. И. Чайковского [193](#_page193)

«Боярин Федор Васильевич Басенок» Н. В. Кукольника [245](#_page245)

{421} «Брак по страсти» А. А. Потехина [193](#_page193)

«Брак поневоле» («Принужденная женитьба», «Хоть тресни, а женись») Ж.‑Б. Мольера [52](#_page052), [63](#_page063), [69](#_page069), [157](#_page157), [192](#_page192)

«Братья Карамазовы» К. Дмитриева (К. Д. Набокова) по роману Ф. М. Достоевского [328](#_page328)

«Брачные мостки» Ф. де Круассе [249](#_page249), [302](#_page302)

«Бригадир» Д. И. Фонвизина [68](#_page068), [85](#_page085), [113](#_page113)

«Британник» Ж. Расина [109](#_page109)

«Брошечка» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Брут» Вольтера [40](#_page040)

«Будни» Ф. Н. Фальковского [295](#_page295), [296](#_page296)

«Бурелом» А. М. Федорова [296](#_page296)

«Буря» У. Шекспира [218](#_page218)

«Быль молодцу не укор» Н. А. Потехина [148](#_page148)

«В Гаграх» В. В. Туношенского [211](#_page211)

«В городе» С. С. Юшкевича [285](#_page285)

«В дни забастовок» («Политические фанты») Д. И. Потехина [329](#_page329)

«В еврейском квартале» Г. Гейерманса [305](#_page305), [336](#_page336)

«В кулисах души» Н. Н. Евреинова [328](#_page328)

«В мутной воде» А. А. Потехина [147](#_page147)

«В ненависть пришедшая Смеральдина» [29](#_page029)

«В омуте веселья» В. В. Протопопова см. [«Рабыни веселья»](#_Tosh0005279)

«В осадном положении» В. А. Крылова [149](#_page149)

«В стране любви» В. В. Туношенского [211](#_page211)

«В стране свободы» Э. Пикара [329](#_page329)

«В сумерках рассвета» Б. Ф. Гейера [296](#_page296)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [145](#_page145)

«Ваал» А. Ф. Писемского [146](#_page146)

«Вава» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Вампука, невеста африканская», опера-пародия по либретто М. Н. Волконского «Принцесса африканская», муз. В. Г. Эренберга [317](#_page317), [318](#_page318)

«Ванделин» М. А. Лохвицкой [336](#_page336)

«Ванька» по рассказу А. П. Чехова [333](#_page333)

«Ванька-ключник» Л. Н. Антропова [150](#_page150), [254](#_page254), [256](#_page256), [262](#_page262), [294](#_page294)

«Ванька-ключник и пан Жеан» Ф. К. Сологуба [288](#_page288). См. также [«Всегдашни шашни»](#_Tosh0005280)

«Варвары» М. Горького [222](#_page222), [296](#_page296), [306](#_page306), [310](#_page310)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова [146](#_page146), [186](#_page186), [256](#_page256), [344](#_page344), [348](#_page348)

«Веер» («Веер леди Уиндермир») О. Уайльда [310](#_page310)

«Велизарий», перед. П. Г. Ободовского драмы Э. Шенка [143](#_page143), [144](#_page144), [226](#_page226)

«Великий князь Московский и гонимый император» Лопе де Веги [312](#_page312), [313](#_page313)

«Великий Розенкрейцер» Вс. С. Соловьева [231](#_page231)

«Великодушие, или Рекрутский набор» Н. И. Ильина [108](#_page108), [157](#_page157), [166](#_page166)

«Великолепная» Ф. Н. Фальковского [303](#_page303)

«Величайшее открытие» А. А. Плещеева [320](#_page320)

«Венецианская актриса» В. Гюго [155](#_page155)

«Венецианская ярманка», опера А. Сальери [80](#_page080)

«Венецианский купец» У. Шекспира [191](#_page191), [232](#_page232), [267](#_page267). См. также [«Шейлок»](#_Tosh0005281)

«Вера Мирцева» Л. Н. Урванцова [213](#_page213)

«Верность» Б. К. Зайцева [237](#_page237)

«Вертопрах» А. Коцебу [123](#_page123)

«Веселая интермедия» Дж. — Б. Перголезе [234](#_page234)

«Веселая смерть» Н. Н. Евреинова [233](#_page233), [327](#_page327)

«Веселая супруга» см. [«Жена веселилась»](#_Tosh0005282)

«Веселенький домик» [309](#_page309)

«Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина») А. В. Сухово-Кобылина [189](#_page189), [207](#_page207)

«Весеннее безумие» О. Дымова [237](#_page237)

«Весенний поток» А. И. Косоротова [283](#_page283)

«Весталка», опера Г. Спонтини [118](#_page118)

«Вечеринки, или Гадай, гадай, девица», комич. опера Е. И. Фомина [80](#_page080)

«Вечерний звон» Л. Н. Урванцова [318](#_page318)

«Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна [197](#_page197), [295](#_page295), [296](#_page296)

{422} «Вечная сказка» С. Пшибышевского [286](#_page286)

«Вечный странник» О. Дымова [251](#_page251)

«Вешние воды» Н. А. Крашенинникова по повести И. С. Тургенева [251](#_page251)

«Вешние грозы» В. В. Туношенского [211](#_page211)

«Взаимное обучение» Т. Баррьера и А. Декурселя [150](#_page150)

«Вздорщица» А. П. Сумарокова [62](#_page062)

«Взятие Очакова», пантомима [124](#_page124)

«Вий» Е. А. Шабельской по повести Н. В. Гоголя [231](#_page231), [266](#_page266), [269](#_page269)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера [192](#_page192), [218](#_page218), [221](#_page221)

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира [259](#_page259)

«Виноватая» А. А. Потехина [147](#_page147), [193](#_page193)

«Витязь» Н. Ю. Жуковской [211](#_page211)

«Вицмундир» П. А. Каратыгина [150](#_page150)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [191](#_page191), [259](#_page259), [276](#_page276), [277](#_page277)

«Владимир Маяковский» В. В. Маяковского [241](#_page241), [242](#_page242)

«Власть плоти» В. В. Протопопова [224](#_page224), [336](#_page336)

«Власть рока» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [178](#_page178), [179](#_page179), [190](#_page190), [206](#_page206), [209](#_page209), [216](#_page216), [221](#_page221), [256](#_page256)

«Вне толпы» см. [«Мастер»](#_Tosh0005283)

«Вова приспособился» Е. А. Мировича [340](#_page340)

«Воевода» А. Н. Островского [146](#_page146), [189](#_page189), [262](#_page262)

«Вожди» А. И. Сумбатова [194](#_page194)

«Возвращение Одиссея», комич. опера М. А. Кузмина [205](#_page205)

«Воздушное путешествие, или Похищение Венеры Марсом», пантомима [124](#_page124)

«Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого [113](#_page113), [257](#_page257), [334](#_page334)

«Вознагражденный хлебопашец» см. [«Награжденное усердие земледельца»](#_Tosh0005284)

«Возчик Геншель» Г. Гауптмана [230](#_page230), [256](#_page256)

«Воители в Гельголанде» Г. Ибсена [127](#_page127)

«Война женщин» А. Дюма-отца, перев. А. А. Сувориной [205](#_page205)

«Вокруг любви» Р. Бракко, перев. С. Ф. Сабурова [301](#_page301)

«Вокруг пылающей Москвы» А. Н. Мосолова по роману М. Н. Загоскина «Рославлев» [209](#_page209)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [187](#_page187), [215](#_page215), [257](#_page257), [353](#_page353)

«Волшебный жезл или Превращения Арлекина», пантомима [121](#_page121)

«Вольная волюшка» И. В. Шпажинского [256](#_page256)

«Вольные каменщики» Е. М. Беспятова [210](#_page210)

«Вор» О. Мирбо [210](#_page210), [221](#_page221)

«80 тысяч верст под водой (Жизнь и страдания капитана Немо)» С. Н. Мельникова по Ж. Верну [269](#_page269)

«Воскресение», инсценировки романа Л. Н. Толстого, см. [«Катюша Маслова»](#_Tosh0005285), [«Екатерина Маслова»](#_Tosh0005286)

«Воспитанница» А. Н. Островского [145](#_page145), [146](#_page146), [254](#_page254)

«Воспитатель Флаксман» см. [«Педагоги»](#_Tosh0005287)

«Воспоминания» Б. Ф. Гейера [321](#_page321)

«Восторги любви», оперетта-пародия, текст Н. Н. Урванцева, муз. В. Г. Эренберга [320](#_page320)

«Вот так пилюли! Что в рот, то спасибо» Д. Т. Ленского [139](#_page139), [157](#_page157)

«Враги» М. П. Арцыбашева [240](#_page240)

«Врачи» («Врач перед дилеммой») Б. Шоу [321](#_page321)

«Все мы жаждем любви», оперетта, муз. сборная [149](#_page149), [150](#_page150)

«Все хороши» К. Острожского [211](#_page211)

«Всегдашни шашни» Ф. К. Сологуба [322](#_page322)

«Всех скорбящих» Г. Гейерманса [295](#_page295)

«Втируша» («Там внутри») М. Метерлинка [331](#_page331)

«Вторая молодость» П. М. Невежина [228](#_page228), [254](#_page254)

«Вчера» Г. Гофмансталя [335](#_page335)

«Вчера» В. О. Трахтенберга [208](#_page208)

«Вчера и сегодня» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Выгодное предприятие» А. А. Потехина [147](#_page147), [193](#_page193)

«Выдержанный стиль» И. Н. Потапенко [207](#_page207)

«Выдуманный клад» И. Я. Соколова [69](#_page069)

{423} «Выслужился» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Вышеслав» А. П. Сумарокова [59](#_page059)

«Гамлет» С. И. Висковатова, подражание Шекспиру [116](#_page116)

«Гамлет» А. П. Сумарокова [21](#_page021), [37](#_page037), [48](#_page048), [52](#_page052)

«Гамлет» У. Шекспира [115](#_page115), [124](#_page124), [137](#_page137), [191](#_page191), [200](#_page200), [202](#_page202), [208](#_page208), [214](#_page214), [216](#_page216), [226](#_page226), [232](#_page232), [245](#_page245), [246](#_page246), [254](#_page254), [256](#_page256), [267](#_page267), [268](#_page268), [271](#_page271), [276](#_page276) – [278](#_page278), [303](#_page303), [306](#_page306), [307](#_page307), [345](#_page345)

«Ганнеле» Г. Гауптмана, [247](#_page247), [336](#_page336)

«Гастроль Рычалова», опера-пародия, текст М. Н. Волконского, муз. В. Г. Эренберга [320](#_page320)

«Гаудеамус (Старый студент)» Л. Н. Андреева [237](#_page237)

«Геба» П. Нансена [303](#_page303)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [276](#_page276), [285](#_page285)

«Генералиссимус Суворов» М. В. Дандевиля [268](#_page268)

«Генеральша Матрена» В. А. Крылова [193](#_page193)

«Генрих и Пернилла» Л. Гольберга [52](#_page052)

«Генрих Наваррский» В. Девере [210](#_page210)

«Герои первой империи» Н. А. Лухмановой по пьесе В. Сарду и Э. Моро «Мадам Сан-Жен» [228](#_page228)

«Герои преферанса, или Душа общества» П. И. Григорьева [142](#_page142)

«Герцогиня Падуанская» О. Уайльда [335](#_page335)

«Гетера Лаиса» В. В. Протопопова [210](#_page210)

«Гибель “Надежды”» («Пучина») Г. Гейерманса [218](#_page218), [257](#_page257), [330](#_page330)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [196](#_page196), [197](#_page197), [246](#_page246), [254](#_page254)

«Гибель фрегата “Медузы”» Ш. де Нуайе [226](#_page226)

«Главная книга» С. Разумовского (С. Д. Махалова) [240](#_page240)

«Главные и государственные действа» [26](#_page026), [92](#_page092)

«Гладиаторы наших дней» Н. Н. Брешко-Брешковского [336](#_page336)

«Гнездо воронов» Д. Пшибышевской [232](#_page232)

«Говорун» Н. И. Хмельницкого [113](#_page113), [334](#_page334)

«Говорящий немой» В. В. Билибина [249](#_page249), [297](#_page297)

«Гоголь» С. Ф. Сабурова [302](#_page302)

«Годуновы» А. А. Федотова [245](#_page245), [246](#_page246)

«Голландка Лиза» М. А. Кузмина [337](#_page337)

«Гололедица» А. Т. Аверченко [334](#_page334)

«Голос жизни» Я. Бергстрема [224](#_page224)

«Голос крови» см. [«Каин»](#_Tosh0005288)

«Горации» П. Корнеля [109](#_page109)

«Гордость и бедность» Л. Гольберга [48](#_page048), [52](#_page052)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [107](#_page107), [116](#_page116), [130](#_page130), [186](#_page186), [178](#_page178), [254](#_page254), [256](#_page256), [267](#_page267), [271](#_page271), [347](#_page347)

«Горебогатырь Косометович», комич. опера, текст Екатерины II, муз. В. Мартин‑и‑Солера [87](#_page087), [88](#_page088)

«Горе-злосчастье» В. А. Крылова [304](#_page304), [328](#_page328)

«Горнозаводчик» Ж. Онэ [256](#_page256)

«Город упраздняется» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [146](#_page146), [254](#_page254), [256](#_page256), [268](#_page268), [270](#_page270), [271](#_page271)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [179](#_page179), [187](#_page187), [189](#_page189), [254](#_page254), [255](#_page255), [269](#_page269), [344](#_page344)

«Господа Мейеры» Ф. Фридман-Фридериха, перев. С. Ф. Сабурова [302](#_page302)

«Госпожа Вестникова с семьей» Екатерины II [69](#_page069)

«Гости» С. Пшибышевского [336](#_page336)

«Гость» Э. Брандеса [257](#_page257)

«Гофолия» Ж. Расина [109](#_page109)

«Гражданский брак» Н. И Чернявского [148](#_page148)

«Гранатовый браслет» А. Л. Желябужского по повести А. И. Куприна [259](#_page259)

«Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность» П. А. Плавильщикова [83](#_page083)

«Граф Ризоор» («Отчизна») В. Сарду [208](#_page208)

«Графиня Д’Арманьяк» Ю. Фольмеллера [336](#_page336)

«Графиня Клара д’Обервиль» О. Анисе-Буржуа и А. Ф. Деннери, перев. В. А. Каратыгина [143](#_page143), [256](#_page256)

«Графиня Эльвира» Е. А. Мировича [326](#_page326)

«Графиня Юлия» («Фрекен Юлия») А. Стриндберга [220](#_page220), [221](#_page221)

«Грех» Д. Пшибышевской [220](#_page220), [221](#_page221)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [135](#_page135), [145](#_page145), [146](#_page146), [158](#_page158), [254](#_page254), [262](#_page262)

«Грех Николая Груздева» Я. Я. Крюковского [293](#_page293)

{424} «Гроза» А. Н. Островского [134](#_page134), [145](#_page145), [146](#_page146), [187](#_page187), [188](#_page188), [208](#_page208), [214](#_page214), [245](#_page245), [254](#_page254), [262](#_page262), [265](#_page265), [270](#_page270), [276](#_page276), [277](#_page277), [293](#_page293), [347](#_page347), [353](#_page353)

«Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского [211](#_page211)

«Гувернер» В. А. Дьяченко [148](#_page148), [303](#_page303)

«Гусарская стоянка, или Еще подмосковные проказы» В. И. Орлова [140](#_page140)

«Дама из Торжка» Ю. Д. Беляева [252](#_page252)

«Дама от Максима» Ж. Фейдо [248](#_page248), [249](#_page249), [297](#_page297)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [155](#_page155)

«Дамы» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Дарья Осокина» А. А. Навроцкого [304](#_page304)

«Дачники» М. Горького [282](#_page282)

«Дачные барышни» К. Острожского [211](#_page211)

«Два барона», опера, текст Дж. Паломбы, перев. В. М. Черникова, муз. Д. Чимарозы [80](#_page080)

«Два болтуна» М. де Сервантеса [312](#_page312)

«Два подростка» П. Декурселя [256](#_page256), [270](#_page270)

«Двадцать два года измены» А. Биссона [248](#_page248)

«Две Жоржетты, или Три соперника», пантомима [124](#_page124)

«Две капли воды» Ф. М. Руднева [150](#_page150)

«Две невесты», опера Д. Чимарозы [80](#_page080)

«Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и П.‑Э. Кормона [245](#_page245), [270](#_page270)

«Две судьбы» И. В. Шпажинского [192](#_page192)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [214](#_page214)

«Двойник» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Дворянское гнездо» П. И. Вейнберга по роману И. С. Тургенева [269](#_page269)

«Двумужница» А. А. Шаховского [157](#_page157), [254](#_page254)

«Девичий переполох» В. А. Крылова [193](#_page193)

«Девушка-гусар» Ф. А. Кони [140](#_page140)

«Девушка с мышкой» Кочергина (И. А. Кочерги) [308](#_page308)

«999 рогоносцев» Ю. Горста и Л. Фореста [298](#_page298)

«Дедушка русского флота» Н. А. Полевого [144](#_page144)

«Дездемона и Отелло, или Венецианский мавр» см. [«Отелло»](#_Tosh0005289)

«Дезертир», балет [39](#_page039)

«Дезертир», опера П.‑А. Монсиньи [80](#_page080)

«Действо о святой мученице Евдокии» царевны Натальи Алексеевны [16](#_page016)

«Действо о Теофиле» [311](#_page311)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [187](#_page187), [189](#_page189)

«Денщик» Н. В. Кукольника [145](#_page145)

«Деньги» С. С. Юшкевича [224](#_page224)

«Депутат» М. А. Сукенникова [307](#_page307)

«Депутат города Сенгилея. Эпизод из современной жизни» Ш. С. П. [232](#_page232)

«Десять невест и ни одного жениха», оперетта, текст К. Треймана, перев. Н. И. Куликова, муз. Ф. Зуппе [149](#_page149)

«Дети» Н. Ю. Жуковской [212](#_page212)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [207](#_page207), [258](#_page258), [296](#_page296), [304](#_page304), [305](#_page305)

«Дети XX века» («Огарочники») Н. А. Смурского [262](#_page262), [336](#_page336)

«Дети капитана Гранта (В стране льдов и вечной ночи)» С. А. Трефилова по роману Ж. Верна [226](#_page226)

«Дети солнца» М. Горького [270](#_page270), [282](#_page282), [296](#_page296)

«Детский доктор» О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Деннери [199](#_page199), [226](#_page226)

«Джентльмен» А. И. Сумбатова-Южина [194](#_page194)

«Диалог» Сюрвиля [40](#_page040)

«Дидона» Я. Б. Княжнина [76](#_page076)

«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [254](#_page254), [282](#_page282), [289](#_page289)

«Димитрий Донской» В. А. Озерова [109](#_page109), [120](#_page120), [160](#_page160), [245](#_page245)

«Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова [59](#_page059), [60](#_page060)

«Дитя, или Казнь на Гревской площади» О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Терри [245](#_page245)

«Дитя любви» А. Батайля [240](#_page240)

«Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского [146](#_page146), [189](#_page189), [245](#_page245), [246](#_page246), [266](#_page266)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [223](#_page223), [235](#_page235), [262](#_page262), [270](#_page270), [317](#_page317)

«Дни свободы» Л. Светова (Л. Л. Пальмского) [233](#_page233)

«Добрый барин» А. Н. Островского [254](#_page254)

«Добрый Лука, или Вот мой день», опера В. Мартин‑и‑Солера [123](#_page123)

{425} «Добрый Мориц, или. Своеобычный» А. Коцебу [84](#_page084)

«Доктор о двух лицах» [29](#_page029)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [294](#_page294)

«Долг» О. Дымова [295](#_page295)

«Доля-горе» Н. А. Потехина [148](#_page148)

«Дом на Петербургской стороне» П. А. Каратыгина [141](#_page141)

«Дом сумасшедших» Ж. Фейдо [229](#_page229)

«Домашний стол» И. И. Мясницкого [249](#_page249)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [192](#_page192), [196](#_page196), [254](#_page254), [268](#_page268)

«Дон Жуан» А. К. Толстого [298](#_page298), [305](#_page305)

«Дон Жуан Австрийский» К. Делавиня [208](#_page208)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [115](#_page115), [209](#_page209), [256](#_page256)

«Дон Кихот» по роману М. Сервантеса [245](#_page245)

«Дон Кишот и Санхо на Сарагосском турнире», пантомима [124](#_page124)

«Дон Лимонадо де Газец», опера-пародия, текст В. П. Буренина, муз. Л. И. Гебена [320](#_page320)

«Дон Сезар де Базан» Ф. Дюмануара и А.‑Ф. Деннери [155](#_page155). См. также [«Испанский дворянин»](#_Tosh0005290)

«Доходное место» А. Н. Островского [145](#_page145), [160](#_page160), [187](#_page187), [188](#_page188), [344](#_page344)

«Доходы миссис Уоррен» («Профессия миссис Уоррен») Б. Шоу [197](#_page197)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио [218](#_page218)

«Дочь моря» см. [«Женщина с моря»](#_Tosh0005291)

«Дочь народа» Н. П. Анненковой-Бернар [270](#_page270)

«Дочь русского актера» П. И. Григорьева [142](#_page142), [150](#_page150)

«Дочь рынка», оперетта, текст Л.‑Ф. Клервиля, П. Сиродена и В. Конена, перев. В. С. Курочкина, муз. Ш. Лекока [149](#_page149)

«Дочь скупого» по роману О. Бальзака «Евгения Гранде» [130](#_page130)

«Драгые смеяные» см. [«Смешные жеманницы»](#_Tosh0005292)

«Драма в доме» С. С. Юшкевича [249](#_page249)

«Друзья гласности» Е. И. Чирикова [219](#_page219)

«Дурак» Л. Н. Андреева [225](#_page225), [334](#_page334)

«Дурак» Л. Фульды [307](#_page307)

«Душа мятежная» П. П. Немвродова [243](#_page243), [344](#_page344)

«Душа, тело и платье» («История изящной женщины») П. А. Оленина-Волгаря [302](#_page302)

«Дуэль» А. Шницлера [295](#_page295)

«Дьявол» см. [«Черт»](#_Tosh0005293)

«Дьявол» А. И. Свирского [222](#_page222)

«Дядюшкин сон» по повести Ф. М. Достоевского [215](#_page215)

«Дядюшкина квартира» И. И. Мясницкого [229](#_page229)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [276](#_page276), [282](#_page282)

«Евгений Онегин» Г. В. Кугушева по А. С. Пушкину [136](#_page136)

«Евгения» П. Бомарше [58](#_page058), [63](#_page063)

«Евреи» Е. И. Чирикова [219](#_page219), [221](#_page221), [222](#_page222), [295](#_page295), [305](#_page305)

«Его превосходительство» В. В. Барятинского [220](#_page220), [221](#_page221)

«Ее первая пьеса» Б. Шоу [243](#_page243)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [240](#_page240)

«Екатерина Маслова» В. Ф. Евдокимова по роману Л. Н. Толстого «Воскресение» [218](#_page218), [221](#_page221)

«Елизавета Николаевна» М. И. Чайковского [193](#_page193), [227](#_page227)

«Ермак» В. С. Хомякова [116](#_page116)

«Ермак, или Покорение Сибири» А. Я. Алексеева (?) [273](#_page273)

«Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь» Н. А. Полевого [144](#_page144), [150](#_page150), [166](#_page166)

«Жак Нуар и Анри Заверни, или Пропавший документ» Н. Н. Урванцева [318](#_page318), [320](#_page320)

«Жако, или Бразильская обезьяна», мимо-драма [157](#_page157)

«Жан де Моле, или Русской француз» И. П. Елагина [62](#_page062)

«Железная маска» Г. Цшокке [226](#_page226), [245](#_page245)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона [323](#_page323)

«Жена веселилась» («Веселая супруга») В. В. Протопопова (сюжет заимствован) [249](#_page249)

{426} «Жена министра» А. Бернштейна [222](#_page222)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [136](#_page136), [160](#_page160), [187](#_page187), [208](#_page208), [254](#_page254), [276](#_page276), [293](#_page293)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского [254](#_page254), [257](#_page257)

«Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [145](#_page145), [187](#_page187), [254](#_page254), [262](#_page262), [270](#_page270), [303](#_page303)

«Женитьба Фигаро» П. Бомарше [154](#_page154), [328](#_page328). См. также [«Свадьба Фигаро»](#_Tosh0005294)

«Жених» А. Шницлера [370](#_page370)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева [147](#_page147)

«Женская доля» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Женская логика» см. [«Мисс Гоббс»](#_Tosh0005295)

«Женский вопрос» Е. А. Шабельской [231](#_page231)

«Женщина» («Лулу») Ф. Ведекинда [220](#_page220)

«Женщина без упрека» («Безупречная женщина») Г. Запольской, перев. С. Ф. Сабурова [301](#_page301), [302](#_page302)

«Женщина в окне» Г. Гофмансталя [335](#_page335)

«Женщина и зверь» («Нарцисс») [326](#_page326)

«Женщина и паяц» П. Луиса и П. Фронде [240](#_page240)

«Женщина и смерть» С. И. Антимонова [321](#_page321)

«Женщина под сорок лет» Силь-Вара [301](#_page301)

«Женщина с моря» («Дочь моря») Г. Ибсена [218](#_page218), [221](#_page221), [293](#_page293)

«Женщины в народном собрании» Аристофана [329](#_page329)

«Жертва» О. Дымова [328](#_page328)

«Жертва смерти» А. Коцебу [84](#_page084)

«Жертвенные» К. С. Петрова-Водкина [291](#_page291)

«Живая покойница» О. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиана, перев. В. А. Каратыгина [245](#_page245)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [185](#_page185), [190](#_page190), [330](#_page330)

«Живчик», перед. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева водевиля О. Лефрана, Э.‑М. Лабиша и А. Менжуа [150](#_page150)

«Жидовка, или Жертва инквизиции» Э. Скриба [226](#_page226)

«Жизнь за царя», опера М. И. Глинки [158](#_page158), [264](#_page264), [346](#_page346)

«Жизнь человека» Л. Н. Андреева [287](#_page287)

«Жизнь человека» Л. Полтавского (Л. И. Гебена) [335](#_page335)

«Житье привольное» Е. П. Карпова [245](#_page245), [256](#_page256)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера [26](#_page026), [48](#_page048), [52](#_page052), [63](#_page063), [257](#_page257). См. также [«Бедный Юрген»](#_Tosh0005296)

«Жучки» М. Брие [303](#_page303)

«За монастырской стеной» («Сестра Тереза») Л. Камолетти [255](#_page255), [263](#_page263), [348](#_page348)

«За синей птицей», фарс-пародия Фланера (А. О. Волка) [298](#_page298)

«За славой» Е. И. Чирикова [219](#_page219)

«За чем пойдешь, то и найдешь» А. Н. Островского [187](#_page187), [188](#_page188), [269](#_page269)

«Забава» А. Шницлера [197](#_page197), [269](#_page269)

«Завтра» А. П. Каменского [243](#_page243)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [269](#_page269), [272](#_page272), [283](#_page283)

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера [295](#_page295)

«Задумчивой» Ж.‑Ф. Реньяра, перев. В. И. Лукина [62](#_page062), [69](#_page069)

«Заза» Д. Бертона и Ш. Симона [220](#_page220), [221](#_page221), [243](#_page243)

«Заира» Вольтера [36](#_page036), [39](#_page039), [91](#_page091)

«Заколдованный дом» И. Ауфенберт, перев. П. Г. Ободовского [143](#_page143), [227](#_page227)

«Заколдованный принц, или Всяк сверчок, знай свой шесток» А. В. Шабельского [256](#_page256)

«Закон дикаря» М. П. Арцыбашева [243](#_page243)

«Заложники жизни» Ф. К. Сологуба [194](#_page194)

«Замок Плесси-Летур», перед. В. А. Каратыгина трагедии К. Делавиня «Людовик XI» [143](#_page143)

«Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя [215](#_page215)

«Заяц» И. И. Мясницкого [228](#_page228)

«Званый вечер с итальянцами», оперетта, текст Сен-Реми (Ш.‑О. де Морни и Э. Л’Эпина), муз. Ж. Оффенбаха [149](#_page149)

«Звезда» Г. Бара [232](#_page232)

«Звезда нравственности» В. В. Протопопова [212](#_page212)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [178](#_page178), [196](#_page196)

«Зеленый попугай» А. Шницлера [218](#_page218), [221](#_page221), [257](#_page257), [331](#_page331)

«Земцы» см. [«Змей Горыныч»](#_Tosh0005297)

«Зимняя сказка» У. Шекспира [257](#_page257)

«Злая яма» К. И. Фоломеева [262](#_page262)

«Злободневный эскиз» Б. Шоу [327](#_page327)

«Злоупотребленная ревность одного итальянца» [27](#_page027)

{427} «Змей Горыныч» В. А. Крылова [148](#_page148)

«Змейка» В. А. Рышкова [251](#_page251)

«Знакомые незнакомцы» П. А. Каратыгина [152](#_page152)

«Знаменитый трансформатор» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Золотая Ева» Ф. фон Шентана и Ф. Коппель-Эльфельда [257](#_page257)

«Золотая клетка» К. Острожского [211](#_page211)

«Золотая осень» Р. де Флер и Г. де Кайяве [240](#_page240)

«Золотая рыбка» по «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина [256](#_page256)

«Золотое руно» С. Пшибышевского [231](#_page231)

«Золушка» А. В. Шабельского [256](#_page256)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [269](#_page269), [282](#_page282), [343](#_page343), [344](#_page344)

«Иван Рябов, рыбак архангелогородский» Н. В. Кукольника [129](#_page129)

«Иванов» А. П. Чехова [190](#_page190), [191](#_page191), [218](#_page218), [272](#_page272)

«Иванов Павел» С. М. Надеждина и В. Р. Раппопорта [334](#_page334), [335](#_page335)

«Иголкин, купец новогородский» Н. А. Полевого [144](#_page144), [150](#_page150), [166](#_page166)

«Игра в любовь» («Флирт») М. Балуцкого, перед. Е. М. Бабецкого [228](#_page228), [248](#_page248)

«Игра интересов» см. [«Изнанка жизни»](#_Tosh0005298)

«Игра любви и случая» П. Мариво [117](#_page117)

«Игра о Робене и Марион» [311](#_page311)

«Игрок» Ж.‑Ф. Реньяра [69](#_page069)

«Игрок в карты» [30](#_page030)

«Игроки» Н. В. Гоголя [136](#_page136)

«Идиот» по роману Ф. М. Достоевского [184](#_page184), [193](#_page193), [343](#_page343), [345](#_page345)

«Идол китайский», комич. опера Дж. Паизиелло [64](#_page064)

«Избирательные права женщинам» Б. Шоу [327](#_page327)

«Избранное общество» К. Острожского [301](#_page301), [302](#_page302)

«Измаил» М. Н. Бухарина [209](#_page209), [268](#_page268)

«Изнанка жизни» («Игра интересов») Х. Бенавенте [250](#_page250)

«Именины госпожи Ворчалкиной» Екатерины II [62](#_page062), [63](#_page063)

«Иммортели» Н. И. Фалеева [293](#_page293)

«Индейка с каштанами» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Индейцы в Англии» А. Коцебу [84](#_page084)

«Интрига и любовь», перев. Е. А. Шабельской драмы Ф. Шиллера «Коварство и любовь» [231](#_page231)

«Ипполит» Еврипида [198](#_page198)

«Ирод» К. Р. (К. К. Романова) [336](#_page336)

«Искупление» И. Н. Потапенко [208](#_page208)

«Испанский дворянин», перед. К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова комедии «Дон Сезар де Базан» Ф.‑Ф. Дюма-нуара и А.‑Ф. Деннери [155](#_page155)

«Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева [148](#_page148), [200](#_page200), [227](#_page227)

«Исправленный чудак» М. А. Кузмина [337](#_page337)

«Истинный друг» П. Н. Титова [84](#_page084)

«История изящной женщины» см. [«Душа, тело и платье»](#_Tosh0005299)

«Иудифь» [16](#_page016), [17](#_page017). См. также [«Комедия Олофернова»](#_Tosh0005300)

«Иудушка» Н. Н. Куликова по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» [246](#_page246), [256](#_page256), [344](#_page344), [345](#_page345)

«Ифигения» В. П. Буренина [210](#_page210)

«Ифигения в Авлиде» Ж. Расина [106](#_page106), [109](#_page109), [111](#_page111)

«Ифигения-жертва» («Ифигения в Авлиде») Еврипида [198](#_page198)

«Их четверо» Г. Запольской, перев. С. Ф. Сабурова [223](#_page223), [269](#_page269), [296](#_page296), [330](#_page330)

«К мировому» В. А. Крылова [149](#_page149)

«Каждый день» см. [«Ню. Трагедия каждого дня»](#_Tosh0005301)

«Казак-стихотворец» см. [«Козак-стихотворец»](#_Tosh0005303)

«Казенная квартира» В. А. Рышкова [212](#_page212)

«Казнь» Г. Г. Ге [232](#_page232), [303](#_page303), [304](#_page304)

«Каин» («Голос крови») О. Дымова [291](#_page291)

«Как кур во щи» И. И. Мясницкого [229](#_page229)

«Как поживешь, так и прослывешь» («Дама с камелиями») А. Дюма-сын [155](#_page155)

«Какаду, или Следствие урока кокеткам» А. А. Шаховского [133](#_page133)

«Калики перехожие» В М. Волькенштейна [330](#_page330)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [136](#_page136), [214](#_page214)

«Камо грядеши» по роману Г. Сенкевича [221](#_page221), [263](#_page263)

{428} «Карнавал», балет М. М. Фокина, муз. Р. Шумана [332](#_page332)

«Картинка с натуры» С. И. Турбина [147](#_page147)

«Карьера г‑жи Оль-Штейн» К. Н. Сахарова [307](#_page307)

«Карьера Наблоцкого» В. В. Барятинского [220](#_page220), [221](#_page221)

«Касатка» А. Н. Толстого [240](#_page240)

«Катюша Маслова» Н. Ф. Арбенина по роману Л. Н. Толстого «Воскресение» [214](#_page214), [336](#_page336)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [150](#_page150), [193](#_page193), [245](#_page245), [254](#_page254)

«Кающийся» Л. Н. Андреева [335](#_page335)

«Керим Гирей, Крымский хан» А. А. Шаховского по поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» [120](#_page120)

«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца, перев. В. А. Каратыгина [129](#_page129), [143](#_page143), [200](#_page200), [226](#_page226), [232](#_page232), [262](#_page262)

«Клорида и Милон», опера, текст В. В. Капниста, муз. Е. И. Фомина [85](#_page085)

«Клоун» А. И. Куприна [237](#_page237), [303](#_page303), [310](#_page310)

«Клубная богема» М. Н. Либермана [307](#_page307)

«Княгиня Капучидзе» В. К. Мюле [230](#_page230)

«Княжна Тараканова» И. В. Шпажинского [210](#_page210)

«Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника [145](#_page145)

«Князь-невидимка», волшебно-комич. опера, текст Е. Лифанова, муз. К. А. Кавоса [120](#_page120)

«Князь Серебряный» по роману А. К. Толстого [245](#_page245)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [115](#_page115), [192](#_page192), [209](#_page209), [256](#_page256), [259](#_page259), [268](#_page268), [270](#_page270), [345](#_page345). См. также [«Интрига и любовь»](#_Tosh0005304)

«Когда заговорит сердце» Ф. де Круассе [302](#_page302)

«Когда мы, мертвые, воскреснем» («Когда мы, мертвые, пробуждаемся») Г. Ибсена [218](#_page218), [221](#_page221)

«Козак-стихотворец» А. А. Шаховского [112](#_page112)

«Козьма Захарьич Минин-Сухорук» А. Н. Островского [145](#_page145), [189](#_page189)

«Козьма Рощин, рязанский разбойник» К. А. Бахгурина по роману М. Н. Загоскина [145](#_page145), [157](#_page157)

«Кокоша и Тотоша» А. Ф. Крюковского [230](#_page230)

«Колин, покровительствуемый Амуром», пантомима [125](#_page125)

«Кольцо Гва‑де‑лупы», опера-пародия И. А. Саца [329](#_page329)

«Комедия брака» С. С. Юшкевича [237](#_page237)

«Комедия о Варлааме и Иоасафе» [32](#_page032)

«Комедия о итальянском маркграфе и безмерной уклонности графини его» [17](#_page017)

«Комедия о Петре златых ключей» [17](#_page017)

«Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве» Д. В. Аверкиева [150](#_page150)

«Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» [19](#_page019)

«Комедия об Иосифе» [31](#_page031), [32](#_page032)

«Комедия Олофернова» [16](#_page016)

«Комедия Олундина» царевны Натальи Алексеевны [16](#_page016), [17](#_page017)

«Комедия прекрасной Милюзины» [17](#_page017)

«Комедия пророка Даниила» [16](#_page016)

«Комедия святой Екатерины» царевны Натальи Алексеевны [16](#_page016)

«Комедия Хрисанфа и Дарий» царевны Натальи Алексеевны [16](#_page016)

«Комик XVII столетия» А. Н. Островского [189](#_page189)

«Кому весело живется» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Конец любви» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Контора Заренко» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Контрабандисты» С. (С. К. Литвина Эфрона) и В. А. Крылова [209](#_page209)

«Контролер спальных вагонов» А. Биссона [248](#_page248)

«Конь в Сенате» Л. Н. Андреева [321](#_page321)

«Кориолан» У. Шекспира, перев. В А. Каратыгина [137](#_page137)

«Корион» Д. И. Фонвизина [61](#_page061)

«Короли воздуха и дама из ложи» В. Э. Мейерхольда по рассказу Г. Банга [325](#_page325)

«Король» С. С. Юшкевича [194](#_page194), [237](#_page237), [306](#_page306)

«Король и поэт» Т. Банвиля [272](#_page272)

«Король Леар» Н. И. Гнедича, подражание Шекспиру [106](#_page106)

«Король Лир» У. Шекспира [137](#_page137), [208](#_page208), [245](#_page245), [256](#_page256), [348](#_page348)

«Король лягушек» Д. Экарта [295](#_page295)

«Король свободы» В. П. Буренина [210](#_page210)

«Костромские леса» Н. А. Полевого [150](#_page150)

{429} «Красивая женщина» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Красная мантия» Э. Брие [259](#_page259)

«Красная нить» Н. Н. Ходотова [330](#_page330)

«Красная печать» Ю. Д. Беляева по рассказу М. Твена [327](#_page327)

«Красный цветок» по В. М. Гаршину [329](#_page329), [343](#_page343)

«Красотка с дивными глазами» П. Декурселя [306](#_page306)

«Кремнев, русский солдат» И. Н. Скобелева [145](#_page145)

«Кризис жизни» О. Н. Поповой [294](#_page294)

«Крик жизни» А. Шницлера [296](#_page296)

«Криспин в серале», опера Ф. Антонилини [118](#_page118)

«Кровь» С. А. Шиманского [213](#_page213)

«Круг любви» см. [«Любовь в веках»](#_Tosh0005305)

«Кручина» И. В. Шпажинского [192](#_page192), [232](#_page232), [254](#_page254), [256](#_page256)

«Крылья» Н. Г. Шебуева [326](#_page326)

«Ксения и Лжедмитрий» Н. Л. Пушкарева [246](#_page246)

«Кукольный дом» см. [«Нора»](#_Tosh0005306)

«Купцы между собой, или Дешевая покупка» П. Г. Григорьева [141](#_page141)

«Кучургин в деревне» В. В. Барятинского [220](#_page220), [221](#_page221)

«Ла Перуз» А. Коцебу, перев. И. А. Дмитревского [84](#_page084)

«Лакейская» Н. В. Гоголя [136](#_page136)

«Ле педан скрупулес, или Совестный школьный мастер» [27](#_page027)

«Леар» см. [«Король Леар»](#_Tosh0005307)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [142](#_page142), [150](#_page150)

«Леда» А. П. Каменского [339](#_page339)

«Ледяной дом» В. А. Дьяченко по И. И. Лажечникову [227](#_page227), [262](#_page262)

«Лейб-кучер Петра I» А. Коцебу [85](#_page085)

«Лейтенант фон Пляшке» А. И. Куприна [334](#_page334)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера [24](#_page024), [52](#_page052), [63](#_page063), [335](#_page335)

«Лекция в Сальпетриере» А. де Лорда [325](#_page325)

«Лес» А. Н. Островского [145](#_page145), [164](#_page164), [186](#_page186), [188](#_page188), [226](#_page226), [256](#_page256), [262](#_page262)

«Лесной бродяга. Сцены из американской жизни» О. А. Анисе-Буржуа и Ф. Дюгэ [199](#_page199)

«Лесные тайны» Е. И. Чирикова [344](#_page344)

«Лжец» К. Гольдони [75](#_page075), [84](#_page084)

«Лиза, или Следствие гордости и обольщения» В. М. Федорова [108](#_page108)

«Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина [108](#_page108)

«Липецкие воды» см. [«Урок кокеткам, или Липецкие воды»](#_Tosh0005308)

«Листопад» В. В. Туношенского [211](#_page211)

«Листья шелестят» А. И. Сумбатова-Южина [256](#_page256)

«Лихоимец» А. П. Сумарокова [62](#_page062), [69](#_page069)

«Лицедейство о господине Иванове» Н. Н. Вентцеля [318](#_page318)

«Ложный лорд» опера Н. Пиччини [80](#_page080)

«Лорд Квекс» А.‑У. Пинеро [197](#_page197)

«Лулу» см. [«Женщина»](#_Tosh0005309)

«Лунный мир», опера Дж. Паизиелло [82](#_page082)

«Любимица публики» А. А. Плещеева [213](#_page213)

«Любовная почта», комич. опера, текст А. А. Шаховского, муз. К. А. Кавоса [123](#_page123)

«Любовь актрисы» В. В. Протопопова [213](#_page213)

«Любовь в веках» («Круг любви») Н. А. Тэффи [317](#_page317)

«Любовь — все» Б. Шоу [293](#_page293)

«Любовь доктор» («Любовь целительница») Ж.‑Б. Мольера [63](#_page063)

«Любовь и смерть» Я. Гордина [336](#_page336)

«Любовь к ближнему» Л. Н. Андреева [321](#_page321)

«Любовь русского казака» Б. Ф. Гейера [319](#_page319)

«Любовь целительница» см. [«Любовь доктор»](#_Tosh0005310)

«Любовью не шутят» А. Мюссе [292](#_page292)

«Люлли-музыкант» А. А. Чумаченко [252](#_page252)

«Магомет» Вольтера [77](#_page077), [83](#_page083)

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро [220](#_page220), [221](#_page221), [243](#_page243), [303](#_page303). См. также [«Герои первой империи»](#_Tosh0005311)

{430} «Мадемуазель Фифи» О. Метенье по рассказу Г. Мопассана [205](#_page205), [221](#_page221)

«Майко» Н. В. Беклемишева [130](#_page130)

«Майорша» И. В. Шпажинского [256](#_page256), [353](#_page353)

«Макар Алексеевич Губкин» П. И. Григорьева [140](#_page140)

«Макбет» У. Шекспира [295](#_page295), [296](#_page296)

«Маленькая женщина» О. Миртова (О. Э. Котылевой) [213](#_page213)

«Маленькая шоколадница» («Шальная девчонка») П. Гаво [302](#_page302)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена [197](#_page197), [276](#_page276), [291](#_page291)

«Малка Шварценкопф» Г. Запольской [231](#_page231)

«Мальчик в штанах и мальчик без штанов» А. Н. Вознесенского и В. Г. Ермилова по М. Е. Салтыкову-Щедрину [334](#_page334)

«Мальчик с пальчик, или Сапоги-скороходы», феерия А. Я. Алексеева [352](#_page352)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [155](#_page155), [199](#_page199), [207](#_page207), [227](#_page227), [256](#_page256)

«Марсельская красотка» П. Бертона [232](#_page232)

«Марфа и Угар, или Лакейская война» Ж.‑Б. Дюбуа [117](#_page117)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [193](#_page193), [228](#_page228), [245](#_page245), [256](#_page256), [305](#_page305)

Масленичная «игра-комедия» [18](#_page018)

«Мастер» («Вне толпы», «Необыкновенный человек») Г. Бара [221](#_page221), [295](#_page295), [296](#_page296), [305](#_page305), [343](#_page343)

«Материнское благословение» А.‑Ф. Деннери и Г. Лемуана, перев. Н. А. Некрасова [245](#_page245), [255](#_page255), [256](#_page256)

«Меблированные комнаты Королева» А. Ф. Крюковского и К. А. Тарновского (сюжет заимствован) [228](#_page228), [248](#_page248)

«Медея» И.‑Б. Лонжепьера [110](#_page110)

«Медея» А. С. Суворина и В. П. Буренина [227](#_page227)

«Мезальянс» Б. Шоу [303](#_page303)

«Мелкий бес» С. Н. Белой (Богдановской) по роману Ф. К. Сологуба [224](#_page224)

«Мельник, колдун, обманщик и сват», комич. опера, текст А. О. Аблесимова, муз. М. М. Соколовского [64](#_page064), [70](#_page070), [75](#_page075)

«Мемуары дьявола» по роману М.‑Ф. Сулье [154](#_page154)

«Меропа» Вольтера [109](#_page109)

«Мертвая петля» Н. А. Потехина [148](#_page148)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [136](#_page136)

«Мертвый город» Г. Д’Аннунцио [197](#_page197), [218](#_page218)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [208](#_page208), [271](#_page271)

«Метресса» («Панна Малишевская») Г. Запольской, перев. С. Ф. Сабурова [301](#_page301), [303](#_page303)

«Мечта любви» А. И. Косоротова [301](#_page301), [303](#_page303)

«Мечта-победительница» Ф. К. Сологуба [330](#_page330)

«Мещане» М. Горького [259](#_page259), [304](#_page304), [305](#_page305), [329](#_page329), [343](#_page343), [344](#_page344), [350](#_page350)

«Мещанин во дворянстве» («Мещанин-дворянин») Ж.‑Б. Мольера [52](#_page052), [78](#_page078), [113](#_page113), [240](#_page240), [259](#_page259)

«Мещанин-дворянин» см. [«Мещанин во дворянстве»](#_Tosh0005312)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера [63](#_page063), [113](#_page113)

«Милые бранятся, только тешатся» К. А. Тарновского [150](#_page150)

«Милые люди» В. А. Тихонова [212](#_page212)

«Милый Жорж» Г. де Кайаве и Р. де Флера [213](#_page213)

«Мирра Эфрос» Я. Гордина [225](#_page225)

«Мирская вдова» Е. П. Карпова [256](#_page256)

«Мисс Гоббс» («Женская логика») Дж. К. Джерома [197](#_page197)

«Мисс Сара Сампсон» Г.‑Э. Лессинга [79](#_page079)

«Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» Н. В. Кукольника [245](#_page245)

«Мишура» А. А. Потехина [147](#_page147), [193](#_page193)

«Мнимая Фанни Эльслер» П. И. Григорьева [142](#_page142)

«Мнимые философы», комич. опера, текст. Дж. Бертати, перев. И. А. Дмитревского (?), муз. Дж. Паизиелло [80](#_page080)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [192](#_page192), [259](#_page259), [295](#_page295)

«Мнимый рогоносец», перед, комедии Ж.‑Б. Мольера [63](#_page063), [78](#_page078)

«Много шума из ничего» У. Шекспира [192](#_page192)

«Молодость» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Молодые супруги» А. С. Грибоедова [106](#_page106)

«Монна Джованна» («Монна Ванна») М. Метерлинка [218](#_page218), [221](#_page221)

«Монтенерский замок», опера Н. Далейрака [118](#_page118)

{431} «Монумент» Л. Н. Андреева [321](#_page321)

«Мораль пани Дульской» см. [«Нравственность госпожи Дульской»](#_Tosh0005313)

«Мот любовию исправленной» В. И. Лукина [57](#_page057), [62](#_page062)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [348](#_page348)

«Мраморная гувернантка» см. [«Ниобея»](#_Tosh0005314)

«Мстислав» А. П. Сумарокова [59](#_page059)

«Муж знаменитости» А. И. Сумбатова-Южина [303](#_page303)

«Муж охотится» Ж. Фейдо, перед. К. П. Ларина [230](#_page230), [248](#_page248)

«Муж ревнивой» [30](#_page030)

«Мужья одолели» Э.‑М. Лабиша и А. Делакура [249](#_page249)

«Музыкальная драма в 3‑м Парголове», опера-пародия, текст Б.‑Ф. Гейера, муз. В. Г. Эренберга [320](#_page320)

«Мюзотта» Г. Мопассана [257](#_page257)

«Мятежник» («Апостол сатаны», «Ученик дьявола») Б. Шоу [305](#_page305)

«На бойком месте» А. Н. Островского [254](#_page254), [262](#_page262)

«На Волге» А. Т. Аверченко [327](#_page327)

«На все четыре стороны» Д. А. Мансфельда [229](#_page229)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [146](#_page146), [188](#_page188)

«На дворе во флигеле» Е. И. Чирикова [219](#_page219)

«На дне» М. Горького [237](#_page237), [258](#_page258), [270](#_page270), [293](#_page293), [304](#_page304), [343](#_page343), [350](#_page350)

«На закате» К. Гамсуна [238](#_page238)

«На Песках» А. Трофимова (А. Т. Иванова) [147](#_page147)

«На полпути» А.‑У. Пинеро [198](#_page198)

«На пороге к делу» Н. Я. Соловьева [177](#_page177)

«На привязи» Ж. Фейдо [229](#_page229)

«На пути в Сион» Ш. Аша [296](#_page296)

«На распашку» В. А. Тихонова [194](#_page194)

«На хлебах из милости» В. А. Крылова [149](#_page149)

«Награжденное усердие земледельца», комич. опера, текст А. О. Аблесимова [70](#_page070)

«Над пучиной» Г. Т. Северцева-Полилова [296](#_page296)

«Над пучиной» Г. Энгеля [292](#_page292)

«Над толпой» Н. Ю. Жуковской [211](#_page211)

«Надо разводиться» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Наказанная вертопрашка» Б. Е. Ельчанинова [62](#_page062)

«Наказанный зверь» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Нана» Л. Я. Николького по роману Э. Золя [232](#_page232), [306](#_page306)

«Нанина, или Побежденное предрассуждение» Вольтера [91](#_page091)

«Напасти Панталоновы» [29](#_page029)

«Наполеон наших дней» В. Балле [332](#_page332)

«Народное игрище» [25](#_page025)

«Нарцисс» см. [«Женщина и зверь»](#_Tosh0005315)

«Наследство» Ж.‑Ф. Реньяра [69](#_page069)

«Наследье родовое» Н. Н. Ходотова [251](#_page251)

«Настоящие парни» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Натали Пушкина» В. Ф. Боцяновского [251](#_page251)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [146](#_page146), [208](#_page208), [272](#_page272)

«Начало карьеры» В. А. Рышкова [212](#_page212)

«Начальное управление Олега», историч. представление с хорами и балетами, текст Екатерины II, муз. К. Каноббио, В. А. Пашкевича и Дж. Сарти [84](#_page084), [87](#_page087)

«Наши жены» Г. Мозера [230](#_page230)

«Нашла коса на камень» О. П. Козодавлева [67](#_page067)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [189](#_page189), [214](#_page214), [238](#_page238), [254](#_page254), [256](#_page256)

«Не в деньгах счастье» И. Е. Чернышева [147](#_page147), [254](#_page254)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [145](#_page145), [188](#_page188), [189](#_page189), [251](#_page251), [254](#_page254), [344](#_page344)

«Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета» Ф. А. Кони [139](#_page139)

«Не возвращайтесь» О. Дымова [291](#_page291)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского [189](#_page189), [254](#_page254)

«Не ко двору» В. А. Крылова [177](#_page177)

«Не первый и не последний» В А. Дьяченко [148](#_page148)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [254](#_page254), [262](#_page262)

«Не хвались, идучи на рать», опера-пародия И. А. Саца [320](#_page320)

«Невеста-персиянка» («Персидская невеста») К. Гольдони [70](#_page070)

«Невольники рубля» В. В. Протопопова [207](#_page207)

{432} «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен» М. Дьелафуа [360](#_page360)

«Недовольные» М. Е. Салтыкова-Щедрина [191](#_page191)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина [56](#_page056) – [58](#_page058), [64](#_page064), [68](#_page068), [74](#_page074), [75](#_page075), [78](#_page078), [85](#_page085), [88](#_page088)

«Незнакомка» А. А. Блока [330](#_page330)

«Нена-Саиб. Сицилийский разбойник» К. А. Тарновского, перед, трагедии О.‑Ж. Ришпена [199](#_page199)

«Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу [84](#_page084), [108](#_page108)

«Необозримое поле» А. Шницлера [238](#_page238)

«Необыкновенное путешествие гостинодворского купца и благополучное возвращение» П. Г. Григорьева [157](#_page157)

«Необыкновенный человек» см. [«Мастер»](#_Tosh0005316)

«Несчастие от кареты», комич. опера, текст Я. Б. Княжнина, муз. В. А. Пашкевича [64](#_page064), [70](#_page070)

«Неудачный сговор» А. А. Майкова [78](#_page078)

«Ни минуты покоя» И. И. Мясницкого [229](#_page229)

«Ник Картер, великий сыщик» С. А. и Н. Т. Трефиловых [307](#_page307)

«Нина» («Папашины дочки») Д. А. Мансфельда [228](#_page228)

«Нина, или От любви сумасшедшая», комич. опера, по комедии Б.‑Ж. Марсолье, перев. И. А. Дмитревского (?), муз. Дж. Паизиелло. [80](#_page080)

«Ниобея» («Мраморная гувернантка») П. Тона [230](#_page230), [248](#_page248)

«Нищие духом» Н. А. Потехина [245](#_page245)

«Новогодняя пасха» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Новогородской богатырь Боеслаевич», комич. опера, текст Екатерины II, муз. Е. И. Фомина [87](#_page087)

«Новое обозрение Петербурга» [249](#_page249), [297](#_page297)

«Новое поколение» К. Острожского (Гогеля) [211](#_page211)

«Новости сезона, инсценированная газета» [309](#_page309)

«Новые лавры», пролог, текст А. П. Сумарокова, муз. Г.‑Ф. Раупаха и И. Старцера [48](#_page048), [49](#_page049)

«Новые приключения Шерлока Холмса» М. А. Суворина и Б. С. Глаголина по рассказам А. Конан Дойла [213](#_page213)

«Новый мир» И. Баретта [209](#_page209)

«Новый Стерн» А. А. Шаховского [108](#_page108), [117](#_page117)

«Новым путем» Р. Фосса [224](#_page224)

«Нож моей жены», перед. Н. А. Лухмановой фарса Е. Глума и П. Тони (?) [228](#_page228), [248](#_page248), [249](#_page249)

«Ноксион» Каминского [32](#_page032)

«Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена [197](#_page197), [281](#_page281), [289](#_page289)

«Нос» Н. В. Гоголя см. [«Сон майора Ковалева»](#_Tosh0005317)

«Носовой платок баронессы» Б. Ф. Гейера [319](#_page319)

«Ночи безумные» Л. Л. Толстого [221](#_page221)

«Ночное» М. А. Стаховича [254](#_page254)

«Ночные оргии Распутина» В. В. Рамазанова (Неелова) [309](#_page309)

«Ночные пляски» Ф. К. Сологуба [328](#_page328)

«Ночь г‑жи Монтессон» Н. А. Лухмановой (сюжет заимствован) [249](#_page249), [297](#_page297)

«Нравственное воспитание» Д. И. Гликмана [321](#_page321)

«Нравственность госпожи Дульской» («Мораль пани Дульской») Г. Запольской [305](#_page305), [343](#_page343)

«Нынешние братья» [311](#_page311)

«Ню. Трагедия каждого дня» О. Дымова [223](#_page223)

«О время!» Екатерины II [62](#_page062) – [64](#_page064), [199](#_page199)

«О покаянии грешного человека» («Кающийся грешник») Димитрия Ростовского [47](#_page047)

«О принцессе Лавре» М. Е. Шепелевой [32](#_page032)

«Оберон», комич. опера, текст Ф.‑С. Зейлера, муз. П. Враницкого [84](#_page084)

«Обетованная земля» С. Моэма [243](#_page243)

«Обман благополучный» [29](#_page029)

«Обман в пользу любви» П. Мариво [155](#_page155)

«Обманутый любовник» [27](#_page027)

«Обманщик» Екатерины II [87](#_page087)

«Обмена шляп» А. М. Крутицкого [69](#_page069)

«Обнаженная» А. Батайля [213](#_page213), [301](#_page301)

«Обнаженные корни» М. Зацкого [327](#_page327)

«Обращенный Мизантроп, или Лебедянская ярмонка» А. Д. Копьева [78](#_page078)

«Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского [337](#_page337), [338](#_page338)

{433} «Обрыв» В. Ф. Евдокимова по роману И. А. Гончарова [266](#_page266), [296](#_page296), [344](#_page344)

«Обыватели» В. А. Рышкова [195](#_page195)

«Овечий источник» см. [«Фуэнте Овехуна»](#_Tosh0005318)

«Огарочники» см. [«Дети XX века»](#_Tosh0005319)

«Огненное кольцо» С. А. Полякова [252](#_page252)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [196](#_page196), [197](#_page197), [289](#_page289)

«Одинокая» А. Скраль [295](#_page295)

«Одинокие» Г. Гауптмана [276](#_page276), [277](#_page277)

«Окно во втором этаже» И. (Ю.) Коженевского [132](#_page132)

«Около балета в старину» [323](#_page323)

«Около денег» В. А. Крылова по роману А. А. Потехина [192](#_page192), [193](#_page193)

«Ольгин день» А. Н. Бежецкого [211](#_page211)

«Омут» М. Н. Владыкина [215](#_page215)

«Он» («Хамелеон») Е. П. Карпова [212](#_page212)

«Опекун обманут, бит и доволен» Данкура (Ф. Картона) [52](#_page052)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [138](#_page138), [207](#_page207)

«Орленок» Э. Ростана [220](#_page220), [221](#_page221), [240](#_page240), [243](#_page243)

«Орфей в аду», опера-фарс, текст Г. Кремье, перев. В. А. Крылова, муз. Ж. Оффенбаха [149](#_page149)

«Осада Ростова» А. А. Навроцкого [304](#_page304)

«Освобождение» М. Н. Волконского [293](#_page293)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [343](#_page343)

«Остров амазонок», мимо-драма. [157](#_page157)

«От ней все качества» Л. Н. Толстого [190](#_page190), [348](#_page348)

«Отверженный Дон Жуан» С. Я. Рафаловича [293](#_page293)

«Отелло» У. Шекспира [137](#_page137), [208](#_page208), [214](#_page214), [216](#_page216), [228](#_page228), [232](#_page232), [254](#_page254), [256](#_page256), [267](#_page267) – [271](#_page271), [294](#_page294), [303](#_page303), [345](#_page345)

«Отелло, или Венецианский мавр» Ж.‑Ф. Дюсиса, подражание Шекспиру [124](#_page124)

«Отец» А. Стриндберга [197](#_page197), [220](#_page220), [221](#_page221), [344](#_page344)

«Отец и дочь», перед. П. Г. Ободовского драмы Ф. Казари [143](#_page143)

«Отец семейства» С. Н. Сандунова [84](#_page084), [85](#_page085)

«Отец семейства» И. Е. Чернышева [147](#_page147), [148](#_page148), [254](#_page254)

«Отравленная совесть» А. В. Амфитеатрова [207](#_page207)

«Отрадное гнездо» О. Н. Поповой [295](#_page295)

«Отрезанный ломоть» А. А. Потехина [147](#_page147)

«Отставной театральный музыкант и княгиня» К. Д. Ефимовича [131](#_page131)

«Отчизна» см. [«Граф Ризоор»](#_Tosh0005320)

«Очарованная пастушка», пантомима [94](#_page094)

«Очарованный дом, или Трехногий великан», пантомима [125](#_page125)

«Очарованный жезл, или Превращение Арлекина», пантомима [124](#_page124)

«Очарованный сад, или Китайские превращения», пантомима [124](#_page124)

«Ошибка, или Утро вечера мудренее» О. Гольдсмита [79](#_page079)

«Пан Володыевский» см. [«Потоп»](#_Tosh0005321)

«Панна Малишевская» см. [«Метресса»](#_Tosh0005322)

«Папашины дочки» см. [«Нина»](#_Tosh0005323)

«Параша сибирячка» Н. А. Полевого [144](#_page144), [245](#_page245), [267](#_page267)

«Париж и Вена» [21](#_page021)

«Парижские нищие» Э.‑Л.‑А. Бризбарра и Э. Ню [245](#_page245), [246](#_page246)

«Певец своей печали» О. Дымова [328](#_page328)

«Певичка Глаша» Г. И. Яшинского [307](#_page307)

«Педагоги» («Воспитатель Флаксман») О. Эрнста [197](#_page197), [294](#_page294), [351](#_page351)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [218](#_page218), [287](#_page287)

«Первая брачная ночь» [332](#_page332)

«Первая ласточка» В. А. Рышкова [212](#_page212)

«Первая муха» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Первое июля в Петергофе» П. А. Каратыгина [141](#_page141)

«Первый чин» А. Трофимова (А. Т. Иванова) [147](#_page147)

«Перед восходом солнца» Г. Гауптмана [218](#_page218)

«Передняя знатного боярина» Екатерины II [62](#_page062)

«Перекаты» В. В. Барятинского [219](#_page219), [221](#_page221)

«Переодевки Арлекиновы» [29](#_page029)

«Перерождение», опера Д. Зорина [64](#_page064)

«Персидская невеста» см. [«Невеста-персиянка»](#_Tosh0005324)

«Перстень» О. П. Козодавлева [54](#_page054), [69](#_page069)

«Песнь любви и смерти» В. П. Буренина [210](#_page210)

{434} «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» П. И. Григорьева [142](#_page142)

«Петр Великий» В. А. Крылова [268](#_page268)

«Петрушка для старых детей» А. Н. Толстого [234](#_page234)

«Пигмалион» Ж.‑Ж. Руссо [74](#_page074)

«Пигмалион» Б. Шоу [197](#_page197), [300](#_page300) – [302](#_page302)

«Пикантный процесс» Ж. Фейдо [229](#_page229)

«Пиквикский клуб» см. [«Похождения мистера Пиквика…»](#_Tosh0005325)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [335](#_page335), [348](#_page348)

«Пир жизни» С. Пшибышевского [238](#_page238)

«Пираты жизни» А. В. Бобрищева-Пушкина [212](#_page212)

«Письмо царя» Р. Тагора [293](#_page293)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [179](#_page179), [190](#_page190), [214](#_page214), [270](#_page270), [272](#_page272)

«Пляска жизни» В. В. Барятинского [220](#_page220), [221](#_page221), [251](#_page251)

«Пляска семи покрывал» А. И. Радошевской по «Саломее» О. Уайльда [232](#_page232)

«Пляска смерти» А. Стриндберга [296](#_page296)

«По духовному завещанию» В. А. Крылова [149](#_page149)

«Победа над солнцем», опера, текст А. Е. Крученых, муз. М. В. Матюшина [241](#_page241), [242](#_page242)

«Победа смерти» Ф. К. Сологуба [287](#_page287), [288](#_page288)

«Под звуки Шопена» А. де Лорда [308](#_page308)

«Подайте мне ребенка» А. Биссона [248](#_page248)

«Подложный смердий» А. А. Ржевского [60](#_page060)

«Поединок» по повести А. И. Куприна [224](#_page224)

«Пожар Москвы» Е. П. Карпова [210](#_page210)

«Пожарской» М. В. Крюковского [109](#_page109), [126](#_page126)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [227](#_page227), [254](#_page254)

«Позолоченные люди» В. В. Протопопова [231](#_page231)

«Покорение Азова» А. Я. Алексеева (?) [273](#_page273)

«Поле брани» И. И. Колышко [194](#_page194)

«Политические фанты» см. [«В дни забастовок»](#_Tosh0005326)

«Полковник старых времен» Мельвиля (А.‑О.‑Ж. Дюверье), Габриэля (Ж.‑Ж.‑Г. Делюрье), Анжеля (А.‑Ж.‑Р. Эсташа) [130](#_page130), [140](#_page140)

«Полька в Петербурге» П. И. Григорьева [142](#_page142)

«Польский еврей» Эркмана-Шатриана (Э. Эркмана и Ш.‑Э. Шатриана) [257](#_page257)

«Попугай» А. Коцебу [84](#_page084)

«Портрет маски» А. Фогаццаро [221](#_page221)

«Порядочные люди» К. Острожского [211](#_page211)

«Поскорей, пока не проведали, или Странный случай» К. Гольдони, перед. М. А. Матинского [84](#_page084), [85](#_page085)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [254](#_page254), [274](#_page274), [353](#_page353)

«Поташ и Перламутр» М. Гласса и Ч. Клейна [302](#_page302), [303](#_page303)

«Потемки души (История болезни Пытоева)» В. О. Трахтенберга [304](#_page304)

«Поток» М. Гальбе [294](#_page294)

«Поток» Л. Н. Урванцова [295](#_page295)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [217](#_page217), [218](#_page218)

«Потоп» («Пан Володыевский») по роману Г. Сенкевича [352](#_page352)

«Похождения Арсена Люпена» Ф. Краузе и М. Леблана [213](#_page213), [318](#_page318)

«Похождения мистера Пиквика и его товарищей» О. К. Нотовича по роману Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба» [249](#_page249)

«Правда хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [145](#_page145), [188](#_page188), [189](#_page189), [254](#_page254)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [330](#_page330)

«Праздничный сон до обеда» А. Н. Островского [254](#_page254), [283](#_page283)

«Праматерь» Ф. Грильпарцера [289](#_page289)

«Прекрасная Арсена», опера, текст Ш.‑С. Фавара, перев. С. Н. Сандунова, муз. П. А. Монсиньи [80](#_page080), [118](#_page118)

«Прекрасная Галатея», оперетта, текст П. Генриона, муз. Ф. Зуппе [234](#_page234)

«Прекрасная Елена», оперетта, текст М. Мельяка и Л. Галеви, перев. В. А. Крылова, муз. Ж. Оффенбаха. [149](#_page149), [150](#_page150), [155](#_page155), [160](#_page160)

«Прекрасные сабинянки» Л. Н. Андреева [321](#_page321)

«Преступление и наказание» А. Бело [227](#_page227)

{435} «Преступление и наказание» Я. Дельера (Я. А. Плющевского-Плющика) по роману Ф. М. Достоевского [193](#_page193), [206](#_page206), [215](#_page215), [259](#_page259), [266](#_page266), [328](#_page328), [344](#_page344). См. также [«Родион Раскольников»](#_Tosh0005327)

«Преступник от игры, или Братом проданная сестра» Д. В. Ефимьева [74](#_page074), [78](#_page078)

«Прибежище добродетели», опера-балет, либретто А. П. Сумарокова, муз. Г.‑Ф. Раупаха [48](#_page048), [49](#_page049)

«Привидение с барабаном» Ф. Детуша [24](#_page024), [52](#_page052)

«Привидения» Г. Ибсена [197](#_page197), [259](#_page259), [295](#_page295), [296](#_page296), [304](#_page304), [305](#_page305)

«Пригвожденные» В. К. Винниченко [240](#_page240)

«Приданое обманом» А. П. Сумарокова [33](#_page033), [48](#_page048), [69](#_page069)

«Призраки» К. А. Тарновского [199](#_page199)

«Призраки жизни» С. Дальнего (П. Ф. Кожевникова) [293](#_page293)

«Приключения новобрачных» С.‑К. Ленни и Э. Эмова [249](#_page249)

«Примадонна забавляется» Э. Гельтея [302](#_page302)

«Принужденная женитьба» см. [«Брак поневоле»](#_Tosh0005328)

«Принц Карнавал» А. И. Чеботаревской [326](#_page326)

«Принц Лутоня» В. С. Курочкина [222](#_page222)

«Принц Себастьян» С. Моэма [259](#_page259)

«Принцесса Греза» Э. Ростана [209](#_page209)

«Принцесса и свинопас» Г.‑Х. Андерсена [336](#_page336)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [251](#_page251)

«Притворная Агнесса» Ф. Детуша [25](#_page025)

«Притворная любовница», комич. опера Дж. Паизиелло [80](#_page080)

«Пришла, увидела и победила» А. Тестони [302](#_page302)

«Про любовь» И. Н. Потапенко [213](#_page213)

«Пробуждение весны» Ф. Ведекинда [287](#_page287)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [187](#_page187)

«Проделки Скапена» см. [«Скапиновы обманы»](#_Tosh0005329)

«Пропавшие миллиарды, или Гений сыска и король воров Арсен Люпен» Н. Н. Урванцева [318](#_page318)

«Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина [191](#_page191)

«Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского [150](#_page150)

«Профессия миссис Уоррен» см. [«Доходы миссис Уоррен»](#_Tosh0005330)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [195](#_page195)

«Прохожие» В. А. Рышкова [195](#_page195)

«Псковитянка» Л. А. Мея [193](#_page193)

«Псиша» Ю. Д. Беляева [213](#_page213)

«Птички певчие», оперетта, текст А. Мельяка и Л. Галеви, перев. В. А. Крылова, муз. Ж. Оффенбаха [149](#_page149), [150](#_page150), [160](#_page160)

«Пустомеля» В. И. Лукина [56](#_page056)

«Путаница, или 2840 год» Ю. Д. Беляева [213](#_page213)

«Путешествие на луну», феерия [352](#_page352)

«Пучина» см. [«Гибель “Надежды”»](#_Tosh0005331)

«Пучина» А. Н. Островского [254](#_page254)

«Пушок» У. Эллиса [303](#_page303)

«Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана [331](#_page331)

«Пьерро-солдат», пантомима [124](#_page124)

«Пятнадцатилетний король» Ж.‑А.‑П. Ансело и А.‑Б.‑В. Декомберусса [155](#_page155)

«Рабочая слободка» Е. П. Карпова [256](#_page256)

«Рабы золота» В. Азова (В. А. Ашкинази) [296](#_page296)

«Рабыни веселья» («В омуте веселья») В. В. Протопопова [230](#_page230), [231](#_page231), [294](#_page294), [339](#_page339)

«Ради счастья» С. Пшибышевского [224](#_page224), [305](#_page305)

«Радий (В чужой постели)» В. А. Казанского (Сормера) [308](#_page308)

«Разбойники» см. [«Бандиты»](#_Tosh0005332)

«Разбойники» Ф. Шиллера [112](#_page112), [115](#_page115), [137](#_page137), [200](#_page200), [210](#_page210), [216](#_page216), [232](#_page232), [246](#_page246), [254](#_page254), [256](#_page256), [259](#_page259), [268](#_page268), [345](#_page345)

«Разбойники в горах Абруцких, или Собака — спаситель своего господина», пантомима [124](#_page124)

«Раздумчивой» Ф. Детуша, перед И. А. Дмитревского [61](#_page061)

«Разочарованный лес, или Счастливое бракосочетание с удачным апотеозом», балет-пародия, муз. и либр. Л. И. Гебена [320](#_page320)

{436} «Разрушение Помпеи» Д. А. Мансфельда [229](#_page229), [248](#_page248)

«Разрушенный храм» А. К. Кайдарова [221](#_page221)

«Ракета» А. Н. Толстого [302](#_page302), [303](#_page303)

«Ранняя осень» Е. П. Карпова [256](#_page256)

«Раскольников и Порфирий Петрович» см. [«Преступление и наказание»](#_Tosh0005333) Я. Дельера

«Расскащик, или Две почтовые станции» Л.‑Б. Пикара [123](#_page123)

«Расточитель» Н. С. Лескова [148](#_page148), [254](#_page254), [256](#_page256), [269](#_page269)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [136](#_page136), [163](#_page163), [226](#_page226), [254](#_page254), [256](#_page256), [269](#_page269), [270](#_page270), [271](#_page271), [319](#_page319), [247](#_page247)

«Ревизор. Режиссерская трагибуффонада в 5‑ти построениях одного отрывка» Н. Н. Евреинова [319](#_page319)

«Ревнивой из заблуждения выведенной» Ж. Кампистрона, вольный перев. В. И. Лукина [61](#_page061)

«Ревность» М. П. Арцыбашева [240](#_page240), [252](#_page252)

«Революция в г. Головотяпове» Е. А. Мировича [335](#_page335)

«Река забвения» М.‑А. Леграна [52](#_page052)

«Река идет» С. Л. Рафаловича [291](#_page291)

«Ринальд д’Аст», опера Дж. Астариты [80](#_page080)

«Ричард Львиное сердце», опера А.‑Э.‑М. Гретри [118](#_page118)

«Ришелье» Э.‑Дж. Бульвер-Литтона [151](#_page151)

«Роберт-дьявол, или Раскаивающийся рыцарь», пантомима [185](#_page185)

«Робеспьер» Г. Вильскера (?) [296](#_page296)

«Родина» Г. Зудермана [228](#_page228), [256](#_page256), [289](#_page289), [304](#_page304)

«Родион Раскольников» В. Ф. Евдокимова по роману Ф. М. Достоевского [256](#_page256)

«Розана и Любим», «драмма с голосами», текст Н. П. Николева, муз. И. Керцелли [70](#_page070)

«Роман» Э. Шельдона, перев. С. Ф. Сабурова [301](#_page301), [303](#_page303)

«Романтики» Д. С. Мережковского [196](#_page196)

«Романтики» Э. Ростана [293](#_page293), [296](#_page296)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [116](#_page116), [246](#_page246), [269](#_page269)

«Ромео и Юлия», перед. А.‑В. Шлегеля и И.‑В. Гете трагедии Шекспира [116](#_page116)

«Росслав» Я. Б. Княжнина [76](#_page076)

«Рука всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника [144](#_page144)

«Русалка» А. С. Пушкина [136](#_page136), [262](#_page262), [348](#_page348)

«Русалка», волшебно-комич. опера Ф. Кауэра. К. А. Кавоса и С. И. Давыдова [103](#_page103), [118](#_page118), [123](#_page123)

«Русская боярыня XVII столетия» П. Г. Ободовского [145](#_page145), [150](#_page150)

«Русская свадьба в исходе XVI века» П. П. Сухонина [150](#_page150), [245](#_page245), [268](#_page268)

«Русский язык» Я. Г. Соскина [339](#_page339)

«Рыцарь дон Фернандо. Ложноклассическая трагедия с правой и левой сторон» Е. А. Мировича [326](#_page326)

«Рыцарь индустрии» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Рыцарь счастья» см. [«Счастье»](#_Tosh0005334)

«Рюи Блаз» В. Гюго [232](#_page232), [303](#_page303)

«Саломея» см. [«Пляска семи покрывал»](#_Tosh0005335), [«Царевна»](#_Tosh0005336)

«Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет» И. П. Зазулина [226](#_page226)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [146](#_page146), [208](#_page208), [268](#_page268)

«Сампсон» [30](#_page030)

«Самсон и Далила» С. Ланге [238](#_page238)

«Санктпетербургской гостиной двор», комич. опера, текст М. А. Матинского, муз. В. А. Пашкевича [70](#_page070), [80](#_page080)

«Сатана» Я. Гордина [336](#_page336)

«Сафо» А. Доде и А. Бело [213](#_page213)

«Сбитеньщик», комич. опера, текст Я. Б. Княжнина, муз. А. Булландта [80](#_page080), [85](#_page085)

«Свадьба», опера-пародия В. Г. Эренберга по пьесе А. П. Чехова [30](#_page030)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [146](#_page146), [189](#_page189), [226](#_page226), [230](#_page230), [254](#_page254), [271](#_page271), [353](#_page353)

«Свадьба Фигаро» П.‑К. Бомарше [106](#_page106), [116](#_page116). См. также [«Женитьба Фигаро»](#_Tosh0005337)

«Свет не без добрых людей» Н. М. Львова [147](#_page147)

«Светит, да не греет» А. Н. Островского [188](#_page188), [254](#_page254)

«Светлая личность» Е. П. Карпова [194](#_page194)

«Светские ширмы» В. А. Дьяченко [148](#_page148)

{437} «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [145](#_page145), [226](#_page226), [254](#_page254)

«Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого [113](#_page113)

«Свыше нашей силы» Б. Бьернсона [275](#_page275), [276](#_page276), [278](#_page278), [293](#_page293)

«Святой черт» («Благодать Распутина») С. А. Алексина [309](#_page309)

«Святошная шутка» И. Я. Соколова [69](#_page069)

«Священный черный лебедь Капитолия» Б. Ф. Гейера [321](#_page321), [322](#_page322)

«Сговор Кутейкина» П. А. Плавильщикова [78](#_page078)

«Севастополь (Мать сыра земля)» П. А. Оленина [264](#_page264), [268](#_page268)

«Севильский кабачок» Ш. Мюллера и Ф. Нозьера [205](#_page205)

«Севильский цирюльник» П. Бомарше [69](#_page069), [269](#_page269)

«Севильский цирюльник», опера Дж. Паизиелло [80](#_page080)

«Седьмая заповедь» Г. Гейерманса [295](#_page295)

«Семейная революция» И. П. Зазулина [226](#_page226)

«Семейные расчеты» Н. И. и Н. Н. Куликовых [182](#_page182), [183](#_page183)

«Семейство Пятачковых» Ю. Д. Беляева [339](#_page339)

«Семира» А. П. Сумарокова [37](#_page037), [38](#_page038), [47](#_page047), [48](#_page048), [52](#_page052), [59](#_page059), [75](#_page075), [91](#_page091)

«Семирамида» Вольтера [109](#_page109)

«Семнадцатилетние» М. Дрейера [224](#_page224), [305](#_page305)

«Семья» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Семья преступника» П. Джакометти [200](#_page200)

«Семья Пучковых и собака» Н. А. Григорьева-Истомина [334](#_page334)

«Серафина Лафайль» О. Анисе-Буржуа и Г. Лемуана [151](#_page151), [245](#_page245)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [189](#_page189), [199](#_page199), [254](#_page254)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [285](#_page285), [286](#_page286)

«Сестра Тереза» см. [«За монастырской стеной»](#_Tosh0005338)

«Сибиряк» И. Я. Соколова [69](#_page069)

«Сила любви и ненависти», опера Ф. Арайи [30](#_page030)

«Симфония» М. И. Чайковского [193](#_page193)

«Синав и Трувор» А. П. Сумарокова [21](#_page021), [22](#_page022), [37](#_page037), [38](#_page038), [48](#_page048), [52](#_page052), [54](#_page054), [57](#_page057)

«Синяя паучиха» Ш. Ван-Лерберга [293](#_page293)

«Синяя птица» М. Метерлинка [269](#_page269), [299](#_page299)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [209](#_page209)

«Система доктора Гудрона» А. де Лорда [325](#_page325)

«Сицилианец» Ж.‑Б. Мольера [52](#_page052)

«Сказание о мудром Фалалее и нищем оборванце» Н. А. Крашенинникова [320](#_page320), [327](#_page327)

«Сказка» А. Шницлера [208](#_page208)

«Сказка о рыбаке и рыбке» А. В. Шабельского по А. С. Пушкину [272](#_page272)

«Скапиновы обманы» («Проделки Скапена») Ж.‑Б. Мольера [21](#_page021), [48](#_page048), [52](#_page052)

«Складчина на ложу в итальянские оперы» П. И. Григорьева [98](#_page098)

«Скоморохова жена» Н. И. Привалова [268](#_page268)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [21](#_page021), [24](#_page024), [48](#_page048), [69](#_page069), [78](#_page078)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [136](#_page136), [214](#_page214)

«Слабый пол» З. В. Холмской по рассказу Г. Вида [321](#_page321)

«Сладкий пирог», опера-пародия, текст Н. Н. Урванцева, муз. Н. Н. Евреинова [320](#_page320)

«Следствия невинной лжи» А. Коцебу [84](#_page084)

«Слобода Неволя» Д. В. Аверкиева [211](#_page211)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [348](#_page348)

«Служанка госпожа», опера («интермедия»), текст Дж. — А. Федерико, перев. И. А. Дмитревского, муз. Дж. Паизиелло [80](#_page080)

«Слушай, Израиль!» О. Дымова [309](#_page309), [310](#_page310)

«Смерть Али-паши, или Пожар Янины», пантомима [125](#_page125)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [150](#_page150), [189](#_page189), [208](#_page208), [245](#_page245), [246](#_page246), [305](#_page305)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [181](#_page181), [187](#_page187), [191](#_page191)

«Смерть Пушкина» С. С. Мамонтова [352](#_page352)

«Смерть Тарелкина» см. [«Веселые расплюевские дни»](#_Tosh0005339)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [293](#_page293)

«Смерть Тициана» Г. Гофмансталя [222](#_page222)

«Смех и горе» А. И. Клушина [77](#_page077), [78](#_page078)

{438} «Смешные жеманницы» Ж.‑Б. Мольера [16](#_page016), [63](#_page063), [192](#_page192), [334](#_page334)

«Смотрины» А. Трофимова (А. Т. Иванова) [147](#_page147)

«Снег» С. Пшибышевского [239](#_page239), [329](#_page329)

«Снегурочка» А. Н. Островского [250](#_page250)

«Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Веги [214](#_page214)

«Собачкин» Н. В. Гоголя [135](#_page135)

«Современная Аспазия» Г. Файера [243](#_page243)

«Современная барышня» В. А. Дьяченко [148](#_page148)

«Современная совесть» А. И. Зарина [326](#_page326)

«Современные амазонки» А.‑У. Пинеро [213](#_page213)

«Соколы и вороны» А. И. Сумбатова-Южина [254](#_page254), [256](#_page256), [353](#_page353)

«Солиман II, или Три султанши» Ш.‑С. Фавара, перев. Д. Н. Баркова [119](#_page119)

«Солиман вторый, или Три султанши», перев. М. И. Попова (?) [84](#_page084)

«Соль земли» А. В. Бобрищева-Пушкина [212](#_page212)

«Сон» Б. Ф. Гейера [321](#_page321), [322](#_page322)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [192](#_page192)

«Сон жизни» Ф. Н. Фальковского [221](#_page221)

«Сон майора Ковалева. Гротеск в пяти превращениях» А. И. Дейча по повести Н. В. Гоголя «Нос» [322](#_page322)

«Сорванец» В. А. Крылова [192](#_page192)

«Софонисба» Я. Б. Княжнина [76](#_page076)

«Союз молодежи» Г. Ибсена [222](#_page222)

«Спаситель» Ф. Филиппи [221](#_page221)

«Специалист по бракоразводным делам» И. Д. Рутковского (сюжет заимствован) [249](#_page249)

«Ссора, или Два соседа» А. А. Шаховского [157](#_page157)

«Ссора у мужа с женой» А. П. Сумарокова [48](#_page048)

«Ставка князя Матвея» С. А. Ауслендера [252](#_page252)

«Стакан воды» Э. Скриба [154](#_page154)

«Станционный смотритель» Н. И. Куликова по повести А. С. Пушкина [133](#_page133), [136](#_page136)

«Старик скупой» [30](#_page030)

«Старики» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Старички» П. С. Федорова [132](#_page132)

«Старый Гейдельберг» В. Мейера-Ферстера [198](#_page198)

«Старый закал» А. И. Сумбатова-Южина [269](#_page269)

«Старый Петергоф» Ю. Д. Беляева [334](#_page334)

«Столпы общества» Г. Ибсена [218](#_page218), [221](#_page221)

«Странствующий рыцарь Дон Кихот, его подвиги и забавные приключения» А. Я. Алексеева [269](#_page269)

«Страшная месть» А. Я. Алексеева (?) по повести Н. В. Гоголя [267](#_page267)

«Строители жизни» Ф. Н. Фальковского [221](#_page221)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [281](#_page281)

«Струэнзе» М. Бера [221](#_page221)

«Стряпчий под столом» М. Теолона и А. Шокара [140](#_page140)

«Студент, артист, хорист и аферист» Ф. А. Кони [131](#_page131), [140](#_page140)

«Суворов в деревне, в Милане и в обществе хорошеньких женщин» Н. И. Куликова [263](#_page263)

«Судейские именины» И. Я. Соколова [68](#_page068)

«Судьба мужчины» Н. Н. Урванцева [319](#_page319)

«Сумасброды, или Рыбачка», опера, текст С. Дзини, перев. И. А. Дмитревского, муз. П. Гульельми [80](#_page080)

«Сумасшествие от любви» М. Тамайо‑и‑Бауса [199](#_page199), [227](#_page227), [256](#_page256), [263](#_page263), [304](#_page304)

«Счастливая любовь» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Счастье» («Рыцарь счастья») А. Немоевского [336](#_page336)

«Сын любви» А. Коцебу [83](#_page083), [84](#_page084), [108](#_page108)

«Сыщик» И. И. Мясницкого [228](#_page228)

«Та самая, которая» А.‑У. Пинеро [218](#_page218)

«Так и должно» М. М. Веревкина [62](#_page062), [69](#_page069)

«Тайна» К. А. и О. Н. Ковальских [309](#_page309)

«Тайны души» М. Метерлинка [207](#_page207)

«Тайфун» М. Лендьеля [238](#_page238)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [254](#_page254), [262](#_page262), [265](#_page265), [329](#_page329)

«Там внутри» см. [«Втируша»](#_Tosh0005340)

«Тамира и Селим» М. В. Ломоносова [37](#_page037)

«Танкред» Вольтера [109](#_page109), [110](#_page110)

«Танцовщица» А. А. Плещеева [213](#_page213)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [48](#_page048), [52](#_page052), [192](#_page192)

«Татьяна Репина» А. С. Суворина [213](#_page213)

{439} «Тахмас Кулыхан» П. А. Плавильщикова [77](#_page077)

«Театр купца Епишкина» Е. А. Мировича [327](#_page327)

«Телемак на острове Каллипсо», опера Ф.‑А. Буальдьё [118](#_page118)

«Телль» Р. Моракса [293](#_page293)

«Темная сила» И. В. Шпажинского [256](#_page256)

«Темное дело» О. К. Нотовича [228](#_page228)

«Темный бор» Вл. И. Немировича-Данченко [256](#_page256)

«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина [158](#_page158)

«Терракойя» [329](#_page329)

«Титово милосердие» Я. Б. Княжнина [76](#_page076)

«Тоисиоков» Е. Р. Дашковой [88](#_page088)

«Только сильные» И. Н. Потапенко [251](#_page251)

«Том Сойер» по роману М. Твена [331](#_page331)

«Тонкая психология» Н. А. Тэффи [326](#_page326)

«Торжественное заседание в память Козьмы Пруткова» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова [321](#_page321)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева [195](#_page195)

«Тото дают касторку» Ж. Фейдо [326](#_page326)

«Тресотиниус» А. П. Сумарокова [37](#_page037), [47](#_page047)

«Три брата совместника» А. П. Сумарокова [62](#_page062)

«Три волхва» [310](#_page310), [311](#_page311)

«Три женщины» Н. И. Фалеева [309](#_page309)

«Три сестры» А. П. Чехова [191](#_page191), [218](#_page218), [237](#_page237), [259](#_page259), [276](#_page276), [293](#_page293)

«Трибун» П. Бурже [330](#_page330)

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино [115](#_page115), [120](#_page120), [151](#_page151), [226](#_page226)

«Трильби» Г. Г. Ге [232](#_page232), [303](#_page303)

«Триумф благоденствия», балет-пантомима [40](#_page040)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [208](#_page208), [254](#_page254)

«Трумф» И. А. Крылова [322](#_page322)

«Ты и Вы» А. А. Шаховского [106](#_page106)

«1812 год» В. А. Крылова [268](#_page268)

«Тюрьма» А. И. Свирского [296](#_page296)

«Тяжелые времена» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«У царских врат» («У врат царства») К. Гамсуна [197](#_page197), [228](#_page228)

«Убийство Коверлей» Э. Барбюса и Л. Кризафули [255](#_page255), [256](#_page256), [270](#_page270)

«Уголино» Н. А. Полевого [144](#_page144)

«Укрощение строптивого» С. Моэма [303](#_page303)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [214](#_page214), [269](#_page269), [272](#_page272)

«Умирающий Катон» Дж. Аддисона [31](#_page031)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [200](#_page200), [216](#_page216), [246](#_page246), [254](#_page254), [257](#_page257), [262](#_page262), [281](#_page281), [294](#_page294)

«Урок дочкам» И. А. Крылова [117](#_page117)

«Урок кокеткам, или Липецкие воды» А. А. Шаховского [113](#_page113)

«Услужливой» А. И. Клушина [84](#_page084)

«Утопия» Д. И. Гликмана [321](#_page321)

«Утро молодого человека» А. Н. Островского [157](#_page157)

«Утро у Хрептюгина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [191](#_page191)

«Ученик дьявола» см. [«Мятежник»](#_Tosh0005341)

«Училище ревнивых», комич. опера, текст К. Маццолы, перев. И. А. Дмитревского (?), муз. А. Сальери [80](#_page080)

«Фальстаф» А. А. Шаховского (по хронике Шекспира «Король Генрих IV») [106](#_page106)

«Фаниска», опера Л. Керубини [118](#_page118)

«Фарисеи» см. [«Нравственность госпожи Дульской»](#_Tosh0005342)

Фарс о чане [311](#_page311)

Фарс о шляпе рогача [311](#_page311)

«Фауст» И.‑В. Гете [251](#_page251)

«Федра» Ж. Расина [109](#_page109)

«Федул с детьми», комич. опера, текст Екатерины II, муз. В. Мартин‑и‑Солера и В. А. Пашкевича [79](#_page079)

«Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста» П. Г. Григорьева [262](#_page262)

«Фингал» В. А. Озерова [106](#_page106), [109](#_page109)

«Флирт» см. [«Игра в любовь»](#_Tosh0005343)

«Фома Гордеев» по повести М. Горького [219](#_page219), [231](#_page231)

«Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио [288](#_page288)

«Фрекен Юлия» см. [«Графиня Юлия»](#_Tosh0005344)

«Фрина» Р. Кастельвеккио [292](#_page292), [351](#_page351)

{440} «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Веги [312](#_page312)

«Хамелеон» см. [«Он»](#_Tosh0005345)

«Хаос» Н. Ю. Жуковской [211](#_page211)

«Хвастун» Я. Б. Княжнина [77](#_page077), [85](#_page085)

«Хижина дяди Тома» по роману Г. Бичер-Стоу [246](#_page246), [256](#_page256)

«Хирургия» А. П. Чехова [327](#_page327)

«Хищница» О. Миртова (О. Э. Котылевой) [240](#_page240)

«Хлебосол» А. Т. Аверченко [326](#_page326)

«Хозяйка и постоялец» С. И. Турбина [147](#_page147)

«Холопы» П. П. Гнедича [196](#_page196)

«Хорев» А. П. Сумарокова [21](#_page021), [33](#_page033), [37](#_page037), [38](#_page038), [47](#_page047), [52](#_page052)

«Хорошо сшитый фрак» Г. Дрегели [302](#_page302)

«Хоть тресни, а женись» см. [«Брак поневоле»](#_Tosh0005346)

«Хочу быть актрисой, или Двое за шестерых» П. С. Федорова [140](#_page140)

«Царевна» («Саломея») О. Уайльда [288](#_page288), [317](#_page317)

«Царевна-лягушка» Ю. Д. Беляева [213](#_page213)

«Царевна Несмеяна» Бенедикта (Н. Н. Вентцеля) [336](#_page336)

«Царские грешки» В. Баале [332](#_page332)

«Царскосельская благодать» В. Баале [333](#_page333)

«Царь Борис» А. К. Толстого [189](#_page189)

«Царь Максимилиан» («Царь Максимьян и ево непокорный сын Адолфа») [241](#_page241). См. также [«Комедия о царе Максимилиане…»](#_Tosh0005347)

«Царь природы» Е. И. Чирикова [237](#_page237)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [185](#_page185), [206](#_page206), [208](#_page208), [259](#_page259), [270](#_page270), [276](#_page276), [305](#_page305)

«Царь Эдип» см. [«Эдип-царь»](#_Tosh0005348)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу [238](#_page238)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [196](#_page196), [344](#_page344), [345](#_page345)

«Цепи» А. И. Сумбатова [254](#_page254), [256](#_page256)

«Цефал и Прокрис», опера, текст А. П. Сумарокова, муз. Ф. Арайи [46](#_page046)

«Цирюльник на Песках и парикмахер с Невского проспекта» П. И. Григорьева [142](#_page142), [150](#_page150)

«Чадолюбие» А. А. Волкова [24](#_page024)

«Чайка» А. П. Чехова [191](#_page191), [214](#_page214), [272](#_page272)

«Чайный цветок», оперетта, текст А. Шиво и А. Дюрю, перев. В. А. Крылова, муз. Ш. Лекока [149](#_page149)

«Чародейка» И. В. Шпажинского [192](#_page192), [254](#_page254), [256](#_page256), [265](#_page265), [353](#_page353)

«Частное дело» Н. Черешнева (Н. Ф. Новикова) [212](#_page212)

«Человек» С. Долинина (С. П. Вергунина) [328](#_page328), [339](#_page339)

«Человек воздуха» С. С. Юшкевича [240](#_page240)

«Черепослов» Козьмы Пруткова [233](#_page233), [329](#_page329)

«Черноморская Цирцея» В. В. Труношенского [211](#_page211)

«Черные вороны» В. В. Протопопова [262](#_page262), [305](#_page305)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [289](#_page289), [293](#_page293)

«Черт» («Дьявол») Ф. Мольнара [251](#_page251), [296](#_page296), [305](#_page305), [307](#_page307)

«Чертушка» А. В. Амфитеатрова [306](#_page306)

«Честное убожество Ренада, древнего кавалера галльского во времени государствования Карла Великого» [30](#_page030)

«Честный преступник, или Детская к родителям любовь» Ш.‑Ж. Фенуйо де Фальбера, перев. И. А. Дмитревского (?) [69](#_page069)

«Честь» Г. Зудермана [228](#_page228), [255](#_page255), [256](#_page256)

«Четвертая стена» Н. Н. Евреинова [319](#_page319)

«Чистилище святого Патрика» П. Кальдерона [312](#_page312)

«Что наше тово нам и не нада» А. Д. Копьева [78](#_page078)

«Чудаки» М. Горького [237](#_page237)

«Чудаки» Я. Б. Княжнина [77](#_page077)

«Чудные приключения и удивительное морское путешествие Пьетро Дандини» Э. Скриба и А. Дюпена [157](#_page157)

«Чудо странника Антония» («Чудо святого Антония») М. Метерлинка [293](#_page293), [339](#_page339)

«Чудовищи» А. П. Сумарокова [37](#_page037), [38](#_page038), [61](#_page061)

«Чужая жена и муж под кроватью» С. И. Антимонова по Ф. М. Достоевскому [322](#_page322)

«Чужое добро впрок нейдет» А. А. Потехина [134](#_page134), [147](#_page147), [193](#_page193), [254](#_page254)

«Шакалы» Е. И. Чирикова [330](#_page330)

«Шалости амура» А. К. Васильевского [326](#_page326)

{441} «Шальная девчонка» см. [«Маленькая шоколадница»](#_Tosh0005349)

«Шаман сибирский» Екатерины II [87](#_page087)

«Шантеклер» Э. Ростана [202](#_page202)

«Шарманка сатаны» Н. Л. Тэффи [240](#_page240)

«Шарф Коломбины», пантомима, либр. Л. Шницлера, муз. Э. Донаньи [337](#_page337), [338](#_page338)

«Шаржи дня» («Синематограф в лицах») [326](#_page326)

«Шахта “Георгий”» Е. П. Карпова [208](#_page208), [269](#_page269)

«Шейлок» А. А. Григорьева по трагедии У. Шекспира «Венецианский купец» [137](#_page137), [200](#_page200), [216](#_page216), [227](#_page227), [245](#_page245), [246](#_page246), [256](#_page256), [259](#_page259), [272](#_page272), [345](#_page345)

«Шерлок Холмс» Ф. Бона по рассказам А. Конан Дойла [212](#_page212), [318](#_page318)

«Школа злословия» Р. Шеридана [79](#_page079), [243](#_page243)

«Школа мужей» Ж.‑Б. Мольера [48](#_page048), [52](#_page052), [89](#_page089)

«Школьные товарищи» Л. Фульды [197](#_page197), [222](#_page222), [296](#_page296)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [239](#_page239), [335](#_page335)

«Школьный учитель, или Дураков учить, что мертвых лечить» Ж.‑Ф. Локруа и О. Анисе-Буржуа [155](#_page155)

«Шуба овечья да душа человечья» А. А. Потехина [147](#_page147)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [196](#_page196), [270](#_page270)

«Шутники» А. Н. Островского [145](#_page145), [146](#_page146), [188](#_page188), [237](#_page237), [257](#_page257), [269](#_page269), [344](#_page344)

«Щастие от приезда господина…» см. [«Награжденное усердие земледельца»](#_Tosh0005350)

«Эволюция театра» Б. Ф. Гейера [349](#_page349)

«Эдип в Афинах» В. А. Озерова [104](#_page104), [106](#_page106) – [109](#_page109)

«Эдип в Колоне» Софокла [198](#_page198)

«Эдип-царь» Софокла [199](#_page199), [215](#_page215), [272](#_page272), [350](#_page350)

«Экс-королевское величество» («Ю‑ю») Г. де Кайяве, Р. де Флера и Э. Арена, перев. С. Ф. Сабурова [302](#_page302)

«Электра» Г. Гофмансталя [222](#_page222), [288](#_page288)

«Эльга» Г. Гауптмана [272](#_page272), [283](#_page283)

«Эоловы арфы» Б. Ф. Гейера и Н. Н. Евреинова [321](#_page321), [322](#_page322)

«Эрнани» В. Гюго [256](#_page256)

«Эрос и Психея» Г. (Е.) Жулавского [224](#_page224), [239](#_page239), [276](#_page276), [306](#_page306)

«Эсмеральда, или Четыре рода любви» Ш. Бирх-Пфейффер по роману В. Гюго, перев. В. А. Каратыгина [143](#_page143)

«Эсфирь» Ж. Расина [109](#_page109)

«Эфрозина и Корадин», опера Э. Меюля [118](#_page118)

«Ю‑ю» см. [«Экс-королевское величество»](#_Tosh0005351)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [137](#_page137), [207](#_page207)

«Юрий Милославский» А. А. Шаховского по роману М. Н. Загоскина [134](#_page134), [145](#_page145), [245](#_page245)

«Я ищу квартиру» В. В. Протопопова [249](#_page249)

«Я не обманываю своего мужа» Ж. Фейдо и Р. Петера [299](#_page299), [303](#_page303)

«Ябеда» В. В. Капниста [85](#_page085)

«Ядовитый» А. П. Сумарокова [62](#_page062)

«Ям», комич. опера, текст А. Я. Княжнина, муз. А. Н. Титова [122](#_page122)

«Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович» П. Г. Григорьева [166](#_page166), [262](#_page262)

«Ямщики на подставке», «игрище невзначай», текст Н. А. Львова, муз. Е. И. Фомина [80](#_page080)

«Ярополк и Димиза» А. П. Сумарокова [52](#_page052), [59](#_page059)

«Ярополк и Олег» В. А. Озерова [83](#_page083)

# **{****442}** Указатель театральных помещений, организаций и антреприз

[А](#_c01)   [Б](#_c02)   [В](#_c03)   [Г](#_c04)   [Д](#_c05)   [Е](#_c06)   [З](#_c08)   [И](#_c09)   [К](#_c11)   [Л](#_c12)   [М](#_c13)   [Н](#_c14)   [О](#_c15)   [П](#_c16)   [Р](#_c17)   [С](#_c18)   [Т](#_c19)
[У](#_c20)   [Ф](#_c21)   [Х](#_c22)   [Ц](#_c23)   [Ч](#_c24)   [Ш](#_c25)   [Э](#_c30)   [Я](#_c32)

Австрийские (венские) труппы [227](#_page227), [331](#_page331), [349](#_page349)

Академии художеств театр [11](#_page011), [89](#_page089), [90](#_page090)

Академических наборщиков театр см. [Всенародный](#_Tosh0005352)

«Аквариум» [349](#_page349)

Александринский театр [95](#_page095), [100](#_page100), [125](#_page125) – [151](#_page151), [164](#_page164), [167](#_page167), [172](#_page172) – [199](#_page199), [314](#_page314)

Александрова театр см. [«Аквариум»](#_Tosh0005353)

«Альгамбра», в Новой деревне [165](#_page165)

«Альгамбра», на Звенигородской ул., см. [«Эден-театр»](#_Tosh0005354)

«Америка» см. [«Эден-театр»](#_Tosh0005354)

Американская труппа [340](#_page340)

Английские труппы [12](#_page012), [65](#_page065), [66](#_page066), [94](#_page094), [200](#_page200), [349](#_page349)

Английский театр, на Галерной ул., [65](#_page065)

Английский (Аглинский) театр, на Царицыном лугу [65](#_page065)

Арабельской А. А. театр [332](#_page332)

«Аркадия» [165](#_page165), [350](#_page350), [351](#_page351)

«Ars» [331](#_page331)

Артиллерийской школы театр [19](#_page019)

«Ассамблея» [169](#_page169)

Балаганы [99](#_page099), [166](#_page166), [353](#_page353)

Балет, балетные труппы [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [30](#_page030), [32](#_page032), [35](#_page035), [39](#_page039), [40](#_page040), [46](#_page046), [48](#_page048), [50](#_page050), [55](#_page055), [64](#_page064), [68](#_page068), [70](#_page070), [72](#_page072), [78](#_page078), [88](#_page088) – [90](#_page090), [96](#_page096) – [98](#_page098), [120](#_page120), [121](#_page121), [158](#_page158), [159](#_page159), [169](#_page169), [173](#_page173), [199](#_page199), [244](#_page244), [256](#_page256), [331](#_page331)

Беклешовский сад [166](#_page166), [340](#_page340), [341](#_page341)

Берга В. К. театр [160](#_page160), [161](#_page161)

«Би-Ба-Бо» [339](#_page339)

Благородное собрание [164](#_page164), [246](#_page246), [345](#_page345)

Большеохтинский театр см. [Охтинские театры](#_Tosh0005355)

Большой (Каменный) театр [12](#_page012), [25](#_page025), [81](#_page081) – [85](#_page085), [100](#_page100), [101](#_page101), [118](#_page118) – [122](#_page122), [126](#_page126), [155](#_page155)

Большой оперный дом см. [Оперный дом у Летнего сада](#_Tosh0005356)

Большой придворный театр см. [Оперный дом у Летнего сада](#_Tosh0005356)

Большой театр см. [Новый театр Попечительства о народной трезвости](#_Tosh0005357)

Большой театр см. [Оперный дом у Летнего сада](#_Tosh0005356)

Большой театр см. [Театр (Оперный дом) в большом Зимнем дворце](#_Tosh0005358)

«Бродячая собака» [338](#_page338)

Буфф см. [Зимний буфф](#_Tosh0005359). [Летний буфф](#_Tosh0005360), [Театр Буфф](#_Tosh0005362) [161](#_page161), [162](#_page162)

Ванчакова театральный зал [294](#_page294)

Василеостровский театр [252](#_page252) – [259](#_page259), [294](#_page294)

«Вена» [261](#_page261)

Венские труппы см. [Австрийские](#_Tosh0005363)

Верегенникова театр [215](#_page215), [246](#_page246)

{443} «Веселый жанр» [249](#_page249)

Веселый театр [339](#_page339)

Веселый театр для пожилых детей [233](#_page233), [329](#_page329)

«Вилла Роде» [351](#_page351)

«Водевиль», парижский театр [230](#_page230)

Вольный Российский театр [11](#_page011), [65](#_page065) – [70](#_page070), [74](#_page074)

Вольный театр [329](#_page329)

Воспитательное общество благородных девиц см. [Смольного института театр](#_Tosh0005364)

Всенародный театр [20](#_page020), [23](#_page023) – [25](#_page025), [81](#_page081)

Всероссийского спортивного клуба театр [222](#_page222)

Второе общественное собрание [345](#_page345)

Выборгский сад [353](#_page353)

Гинтер-театр см. [Панаевский](#_Tosh0005365)

Главных вагонных мастерских театр [347](#_page347)

Голландские комедианты [31](#_page031)

Головкинский дом [40](#_page040) – [42](#_page042)

Городские полупрофессиональные театры [19](#_page019) – [22](#_page022)

Демидов сад [165](#_page165), [225](#_page225), [226](#_page226)

«Демут» гостиница (театральный зал) [215](#_page215)

Дервиз В. Н. фон зал [294](#_page294) – [297](#_page297)

Дервиза С. П. фон зал [336](#_page336)

Деревянный театр см. [Малый (Деревянный)](#_Tosh0005366)

Детская труппа Поше [94](#_page094)

Детская труппа И. А. Чистякова [298](#_page298)

Детские любительские спектакли [40](#_page040), [256](#_page256), [260](#_page260)

Детский театр кукол [99](#_page099), [160](#_page160)

Дом интермедий [337](#_page337), [338](#_page338)

Дом просветительных учреждений [348](#_page348)

Драматический театр П. П. Вейнберга [296](#_page296)

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской [168](#_page168), [216](#_page216), [226](#_page226), [279](#_page279) – [289](#_page289), [297](#_page297), [313](#_page313)

Еврейские труппы [169](#_page169), [233](#_page233), [331](#_page331), [340](#_page340)

Екатерингофский парк [263](#_page263), [272](#_page272)

Екатерининский театр [314](#_page314), [335](#_page335), [336](#_page336)

Заведение для народных развлечений императора Николая II см. [Народный дом Попечительства о народной трезвости](#_Tosh0005367)

Заведение искусственных минеральных вод [165](#_page165)

Зазулина И. П. антреприза [244](#_page244) – [246](#_page246), [345](#_page345). См. также [Русский частный театр](#_Tosh0005368)

Зброжек-Пашковской Е. В. театр [169](#_page169)

«Звездочет» см. [«Привал комедиантов»](#_Tosh0005369)

«Зеленое кольцо» [348](#_page348)

Зимний большой театр см. [Комедия-опера](#_Tosh0005370)

Зимний буфф [234](#_page234), [244](#_page244), [249](#_page249)

Зимний Луна-парк см. [Луна-парк](#_Tosh0005371)

Зимний фарс [225](#_page225), [232](#_page232), [233](#_page233)

«Зон» театр [350](#_page350)

Зоологический сад [351](#_page351), [352](#_page352)

Ибсен-театр (берлинский) [345](#_page345)

Измайловский сад [352](#_page352)

Института гражданских инженеров зал [169](#_page169), [290](#_page290)

Интернациональный театр [230](#_page230)

Интимный театр, на Крюковом канале [339](#_page339), [340](#_page340)

Интимный театр Литейный [327](#_page327)

Испанская труппа [94](#_page094)

Исторический театр см. [Русский исторический](#_Tosh0005372)

Итальянские труппы [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [40](#_page040), [44](#_page044), [47](#_page047), [48](#_page048), [55](#_page055), [70](#_page070), [88](#_page088), [94](#_page094), [96](#_page096) – [98](#_page098), [100](#_page100), [120](#_page120), [121](#_page121), [169](#_page169), [199](#_page199), [200](#_page200), [215](#_page215), [244](#_page244), [247](#_page247), [349](#_page349)

Казасси театр см. [Малый (Деревянный) XIX в.](#_Tosh0005373)

«Казино» [339](#_page339)

«Казино-электрик» см. [«Вилла Роде»](#_Tosh0005374)

Каменноостровский театр [95](#_page095), [158](#_page158) – [160](#_page160), [167](#_page167)

Каменноостровского дворца театр [12](#_page012)

Каменный театр см. [Большой (Каменный)](#_Tosh0005375)

Камерные спектакли М. А. Сукенникова [336](#_page336)

Карусели [23](#_page023), [24](#_page024), [25](#_page025), [40](#_page040)

«Кинь-фусть» см. [«Ливадия»](#_Tosh0005376)

Китайские актеры [230](#_page230)

Китайский театр, в Царском Селе [310](#_page310), [323](#_page323)

Классы художественного развития [296](#_page296)

{444} Клуб художников [163](#_page163), [331](#_page331)

Клубные сцены [162](#_page162) – [164](#_page164)

Книппера К. театр [40](#_page040), [65](#_page065), [66](#_page066)

Комеди франсез [200](#_page200)

Комедиантский анбар у Синего моста [92](#_page092)

Комедиантский дом на Мойке [18](#_page018), [25](#_page025) – [27](#_page027)

Комедиантский зал во втором Зимнем дворце см. [Комедия-опера](#_Tosh0005377)

Комедия [328](#_page328)

Комедия и драма [329](#_page329), [330](#_page330)

Комедия-опера [28](#_page028)

Комиссаржевской В. Ф. театр см. [Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской](#_Tosh0005378)

Комиссия о народных театрах и развлечениях [347](#_page347)

Коммунальная труппа актеров бывшего Суворинского театра [243](#_page243)

Кононовский зал [163](#_page163), [164](#_page164), [200](#_page200), [214](#_page214) – [225](#_page225), [246](#_page246)

Консерватории большой зал [349](#_page349)

Конюшенных служителей театр [19](#_page019), [21](#_page021)

Корша театр [200](#_page200), [250](#_page250)

Красносельский театр [95](#_page095), [96](#_page096), [167](#_page167)

Крестовский сад [351](#_page351)

«Кривое зеркало» [168](#_page168), [314](#_page314) – [323](#_page323)

Кронштадтского театра труппа [294](#_page294)

Кружок художественной драмы [297](#_page297)

Кукольный театр [30](#_page030), [92](#_page092), [99](#_page099)

Кушелевский (Немецкий) театр [122](#_page122), [123](#_page123)

Лесное общественное собрание см. [Лесной клуб](#_Tosh0005379)

Лесной зимний театр [343](#_page343), [344](#_page344)

Лесной клуб [342](#_page342)

Лесной, летние сцены см. [Беклешовский сад](#_Tosh0005380), [Театр у Серебряного пруда](#_Tosh0005381)

Летнего сада театр [27](#_page027)

Летний буфф [352](#_page352)

Летний фарс [244](#_page244), [350](#_page350)

«Летучая мышь», московский театр [233](#_page233), [298](#_page298)

«Летучая мышь» А. С. Полонского [169](#_page169)

«Ливадия» [165](#_page165), [351](#_page351)

Лиговский народный дом [273](#_page273) – [279](#_page279), [291](#_page291), [297](#_page297)

Лин Валентины театр [307](#_page307)

Литейный театр [224](#_page224), [307](#_page307), [323](#_page323) – [328](#_page328)

Литературно-артистический кружок [200](#_page200), [247](#_page247)

Литературно-художественного общества театр [168](#_page168), [200](#_page200) – [214](#_page214), [224](#_page224), [243](#_page243), [247](#_page247)

Литературного фонда спектакли [163](#_page163)

Литературного фонда театр [290](#_page290)

Литературный театр [225](#_page225), [232](#_page232), [298](#_page298)

Ломача театральный зал см. [«Демут»](#_Tosh0005382)

«Лукоморье» [314](#_page314)

Луна-парк [226](#_page226), [240](#_page240)

Любительские спектакли [31](#_page031), [32](#_page032), [40](#_page040), [64](#_page064), [122](#_page122). См. также [Клубные сцены](#_Tosh0005383)

Малый (Деревянный) театр XVIII в. [12](#_page012), [66](#_page066), [71](#_page071) – [82](#_page082)

Малый (Деревянный) театр XIX в. [96](#_page096), [100](#_page100) – [118](#_page118), [122](#_page122), [214](#_page214)

Малый оперный дом см. [Оперный дом при деревянном Зимнем дворце](#_Tosh0005384)

Малый театр [96](#_page096), [126](#_page126), [169](#_page169), [198](#_page198) – [200](#_page200). См. также [Литературно-художественного общества театр](#_Tosh0005385)

Малый театр (сцены) в Зимних дворцах [29](#_page029), [32](#_page032), [37](#_page037), [49](#_page049), [50](#_page050), [64](#_page064)

Манеж юнкерского училища [263](#_page263)

Мариинский театр [95](#_page095), [126](#_page126), [156](#_page156) – [158](#_page158), [167](#_page167), [172](#_page172)

Мастерская Общедоступного и Передвижного театра [290](#_page290), [292](#_page292), [293](#_page293)

Мейнингенская труппа [193](#_page193), [198](#_page198), [207](#_page207)

Михайловский манеж [263](#_page263)

Михайловский театр [95](#_page095), [126](#_page126), [151](#_page151) – [155](#_page155), [167](#_page167), [168](#_page168), [172](#_page172), [198](#_page198)

Модерн-театр (берлинский) [232](#_page232), [294](#_page294)

«Мозаика» см. [Литейный театр](#_Tosh0005386)

Молодая труппа (императорская) [117](#_page117), [122](#_page122), [123](#_page123), [157](#_page157)

Молодой театр [329](#_page329)

Молодой театр в Лесном см. [Лесной зимний](#_Tosh0005387)

Московский общедоступный театр (за Московской заставой) см. [Петроградский общедоступный](#_Tosh0005388)

Московский Художественный театр [169](#_page169), [214](#_page214), [250](#_page250), [352](#_page352)

Музыкально-драматический кружок любителей [215](#_page215)

{445} Музыкально-драматический театр [296](#_page296)

Народная аудитория принца Ольденбургского см. [Новый театр Попечительства о народной трезвости](#_Tosh0005389)

Народный дом В. Н. фон Дервиз см. [Дервиз В. Н. фон зал](#_Tosh0005390)

Народный дом гр. С. В. Паниной см. [Лиговский народный дом](#_Tosh0005391)

Народный дом Попечительства о народной трезвости [168](#_page168), [263](#_page263) – [270](#_page270)

Народный русский театр на Царицыном лугу [165](#_page165), [166](#_page166)

Народный театр см. [Всенародный](#_Tosh0005392)

Народный театр на Карусельной (Театральной, Комиссариатской) пл., [24](#_page024), [25](#_page025)

Народный (фольклорный) театр [11](#_page011), [18](#_page018), [19](#_page019)

Натальи Алексеевны театр [9](#_page009), [15](#_page015) – [18](#_page018), [21](#_page021), [25](#_page025)

Наш театр [348](#_page348)

Наш театр, на Пороховых [346](#_page346)

Невский фарс [224](#_page224), [305](#_page305), [307](#_page307) – [309](#_page309)

Невское общество народных развлечений [260](#_page260) – [263](#_page263)

Незлобина К. Н. театр [224](#_page224), [225](#_page225), [226](#_page226), [238](#_page238) – [240](#_page240)

Неметти В. А. театр, на Офицерской ул., [225](#_page225), [227](#_page227) – [230](#_page230), [246](#_page246)

Неметти В. А театр, на Петербургской стороне см. [Петербургский театр В. А. Неметти](#_Tosh0005393)

Немецкая комедия, на Б. Морской [91](#_page091) – [94](#_page094)

Немецкие труппы [9](#_page009), [12](#_page012), [17](#_page017), [18](#_page018), [26](#_page026), [27](#_page027), [30](#_page030), [31](#_page031), [40](#_page040), [49](#_page049), [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [65](#_page065), [66](#_page066), [72](#_page072), [95](#_page095), [97](#_page097), [98](#_page098), [101](#_page101), [120](#_page120) – [123](#_page123), [125](#_page125), [126](#_page126), [152](#_page152), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157) – [159](#_page159), [169](#_page169), [172](#_page172), [345](#_page345). См. также [Ибсен-театр](#_Tosh0005394), [Модерн-театр](#_Tosh0005395), [Немецкая комедия](#_Tosh0005396)

Немецкий клуб [164](#_page164), [335](#_page335), [345](#_page345). См. также [«Пальма»](#_Tosh0005397), [Первое общественное собрание](#_Tosh0005398)

Немецкий театр см. [Кушелевский (Немецкий)](#_Tosh0005399)

Немецкий театр см. [Театр на Царицыном лугу](#_Tosh0005400)

«Ниагара» [169](#_page169)

«Новая Аркадия» см. [«Вилла Роде»](#_Tosh0005401)

Новая студия [169](#_page169)

Новоадмиралтейский театр [346](#_page346), [347](#_page347)

Новоохтинский театр см. [Охтинские театры](#_Tosh0005402)

Новый Василеостровский театр [295](#_page295), [296](#_page296)

Новый драматический театр [168](#_page168), [224](#_page224), [226](#_page226), [234](#_page234) – [238](#_page238)

Новый летний театр [352](#_page352), [353](#_page353)

Новый оперный дом см. [Оперный дом при деревянном Зимнем дворце](#_Tosh0005403)

Новый театр [215](#_page215), [221](#_page221) – [223](#_page223). См. также [Кононовский зал](#_Tosh0005404)

Новый театр см. [Кушелевский](#_Tosh0005405)

Новый театр см. [Театр на Царицыном лугу](#_Tosh0005406)

Новый театр Валентины Лин см. [Лин Валентины театр](#_Tosh0005407)

Новый театр миниатюр [343](#_page343)

Новый театр В. А. Неметти см. [Петербургский театр В. А. Неметти](#_Tosh0005408)

Новый театр Попечительства о народной трезвости [264](#_page264)

Новый театр у Симеоновского моста см. [Симеоновский театр-цирк](#_Tosh0005409)

Новый театр Ф. Н. Фальковского [223](#_page223), [224](#_page224)

Новый театр Л. Б. Яворской [168](#_page168), [215](#_page215) – [221](#_page221), [328](#_page328)

«Новый Эрмитаж» см. [Новый летний театр](#_Tosh0005410)

Образовательные спектакли [199](#_page199)

Общедоступные драматические спектакли [227](#_page227)

Общедоступные развлечения см. [Стеклянный завод](#_Tosh0005411)

Общедоступный драматический театр [226](#_page226)

Общедоступный театр см. [Лиговский народный дом](#_Tosh0005412)

Общественный театр любителей см. [Кушелевский (Немецкий)](#_Tosh0005413)

Общество дешевых столовых и чайных [255](#_page255)

Общество доставления дешевых квартир [164](#_page164), [345](#_page345)

Общество народных университетов [346](#_page346), [348](#_page348)

{446} «Олимпия» см. [Новый летний театр](#_Tosh0005414)

«Олимпия», на Забалканском пр., [353](#_page353)

Опера, оперные труппы [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [13](#_page013), [30](#_page030), [35](#_page035), [40](#_page040), [44](#_page044), [46](#_page046) – [48](#_page048), [53](#_page053), [55](#_page055), [64](#_page064), [66](#_page066), [70](#_page070), [76](#_page076), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [85](#_page085), [86](#_page086), [88](#_page088), [92](#_page092), [95](#_page095) – [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [107](#_page107), [118](#_page118), [120](#_page120) – [123](#_page123), [126](#_page126), [156](#_page156) – [159](#_page159), [173](#_page173), [215](#_page215), [216](#_page216), [224](#_page224), [244](#_page244), [246](#_page246), [247](#_page247), [262](#_page262), [271](#_page271), [298](#_page298), [345](#_page345), [346](#_page346), [349](#_page349), [350](#_page350), [352](#_page352)

Опера Буфф см. [Театр Буфф](#_Tosh0005415)

Оперетта, оперетные труппы [96](#_page096), [149](#_page149), [150](#_page150), [155](#_page155), [160](#_page160) – [162](#_page162), [169](#_page169), [170](#_page170), [199](#_page199), [215](#_page215), [216](#_page216), [224](#_page224), [227](#_page227), [230](#_page230), [244](#_page244), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249), [298](#_page298), [332](#_page332), [339](#_page339), [340](#_page340), [349](#_page349) – [352](#_page352). См. также [Берга В. К. театр](#_Tosh0005416), [Буфф](#_Tosh0005417), [«Зон» театр](#_Tosh0005418), [Палас-театр](#_Tosh0005419)

Оперный дом в большом Зимнем дворце см. [Театр (Оперный дом) в большом Зимнем дворце](#_Tosh0005420)

Оперный дом в Еловой роще см. [Оперный дом у Летнего сада](#_Tosh0005421)

Оперный дом, на Васильевском острове см. [Головкинский дом](#_Tosh0005422)

Оперный дом при деревянном Зимнем дворце [49](#_page049) – [53](#_page053), [93](#_page093)

Оперный дом у Летнего сада [29](#_page029), [33](#_page033), [37](#_page037), [43](#_page043) – [50](#_page050)

Оперный дом у Невской перспективы [28](#_page028), [33](#_page033) – [36](#_page036), [44](#_page044)

Охтинские театры [345](#_page345), [346](#_page346)

Павильон де Пари [350](#_page350)

Павловой А. И. зал [163](#_page163), [331](#_page331) – [333](#_page333)

Палас-театр [350](#_page350)

«Пальма», немецкий клуб [345](#_page345)

Панаевский театр [169](#_page169), [200](#_page200), [234](#_page234), [244](#_page244) – [252](#_page252)

«Пассаж» [297](#_page297) – [303](#_page303)

Первое общественное собрание [345](#_page345)

Первый драматический Передвижной театр см. [Передвижной](#_Tosh0005423)

Первый частный драматический театр [215](#_page215)

Передвижной театр [224](#_page224), [233](#_page233), [279](#_page279), [289](#_page289) – [292](#_page292), [329](#_page329), [348](#_page348)

Персидские комедианты [30](#_page030)

Петербургские собрания художников см. [Клуб художников](#_Tosh0005424)

Петербургский драматический кружок [331](#_page331)

Петербургский театр Н. Д. Красова [305](#_page305)

Петербургский театр В. А. Неметти [296](#_page296), [303](#_page303) – [307](#_page307)

Петербургский театр М. Т. Строева [306](#_page306), [307](#_page307)

Петербургский театр Е. А. Шабельской [225](#_page225), [231](#_page231), [232](#_page232)

Петербургское общество любителей сценического искусства [164](#_page164)

Петровский парк [272](#_page272), [273](#_page273)

Петроградский молодой театр см. [Лесной зимний](#_Tosh0005425)

Петроградский общедоступный театр [348](#_page348)

«Пиковая дама» [225](#_page225)

Платонова театр см. [Кононовский зал](#_Tosh0005426)

Польские труппы [99](#_page099), [169](#_page169), [215](#_page215), [224](#_page224), [227](#_page227), [230](#_page230), [332](#_page332)

Полюстровский сад [353](#_page353)

«Помпеи» см. [«Вилла Роде»](#_Tosh0005427)

Пороховские театры [346](#_page346)

«Привал комедиантов» [339](#_page339)

Пригородные театры [33](#_page033), [95](#_page095), [166](#_page166), [170](#_page170), [290](#_page290)

Приказчичий клуб [164](#_page164), [344](#_page344), [345](#_page345)

Пролетарский театр [348](#_page348)

Путиловского завода театр [346](#_page346)

Путиловское отделение общества трезвости [346](#_page346)

Рабочий театр [297](#_page297), [348](#_page348)

«Развлечение и польза» [166](#_page166), [396](#_page396)

«Ренессанс» [226](#_page226), [227](#_page227)

Российский комедиантский дом см. [Головкинский дом](#_Tosh0005428)

Российский театр см. [Вольный Российский](#_Tosh0005429)

Российский театр см. [Оперный дом при деревянном Зимнем дворце](#_Tosh0005430)

Русская комедия [329](#_page329)

Русский для представления трагедий и комедий театр [41](#_page041) – [43](#_page043), [48](#_page048), [51](#_page051), [52](#_page052)

Русский драматический театр (А. В. Амфитеатрова) [230](#_page230)

Русский драматический театр (А. К. Рейнеке и К. Н. Незлобина) [238](#_page238), [250](#_page250) – [252](#_page252)

Русский исторический театр [304](#_page304)

{447} Русский семейный сад см. [Демидов сад](#_Tosh0005431)

Русский театр [168](#_page168), [214](#_page214), [215](#_page215)

Русский частный театр [226](#_page226), [227](#_page227)

Русское купеческое общество взаимного вспомоществования см. [Приказчичий клуб](#_Tosh0005432)

Русское купеческое собрание [345](#_page345)

Сабурова С. Ф. театр [250](#_page250), [297](#_page297) – [303](#_page303)

Сад П. И. Васильева см. [«Эден-театр»](#_Tosh0005433)

Сад М. Е. Картавовой см. [«Эден-театр»](#_Tosh0005433)

Сад П. В. Тумпакова см. [Измайловский сад](#_Tosh0005434)

Санкт-Петербургское танцевальное (Немецкое) собрание [164](#_page164). См. также [Первое общественное собрание](#_Tosh0005435)

Свободный театр [170](#_page170)

Сиамский балет [169](#_page169)

Симеоновский театр-цирк [123](#_page123) – [126](#_page126)

«Синяя птица» [169](#_page169)

«Сказка» [336](#_page336)

Смольного дворца театр [32](#_page032)

Смольного института театр [11](#_page011), [39](#_page039), [90](#_page090), [91](#_page091)

Современный театр (Н. Н. Отрадиной) [294](#_page294)

Современный театр (Н. Н. Ходотова) [309](#_page309), [310](#_page310)

Старинный театр [168](#_page168), [310](#_page310) – [314](#_page314)

Старый оперный дом см. [Оперный дом у Летнего сада](#_Tosh0005436)

Стеклянный завод (Театр на бывшем Стеклянном заводе) [263](#_page263), [270](#_page270), [271](#_page271)

«Стиль» [335](#_page335), [336](#_page336)

Столичный артистический кружок [216](#_page216), [331](#_page331)

Студия В. Э. Мейерхольда [330](#_page330)

Студия МХТ [330](#_page330), [331](#_page331)

Суворина А. С. театр (… имени А. С. Суворина, Суворинский) см. [Литературно-художественного общества театр](#_Tosh0005437)

Сухопутного шляхетного корпуса театр [11](#_page011), [30](#_page030), [35](#_page035), [36](#_page036) – [40](#_page040), [47](#_page047)

Таврический дворец [86](#_page086)

Таврический сад [271](#_page271), [272](#_page272)

Театр Буфф [155](#_page155), [161](#_page161), [350](#_page350), [352](#_page352)

Театр в доме Главного штаба см. [Кушелевский (Немецкий)](#_Tosh0005438)

Театр в доме Молчанова см. [Кушелевский (Немецкий)](#_Tosh0005438)

Театр в Лесном см. [Беклешовский сад](#_Tosh0005439)

Театр искусств [296](#_page296)

Театр комической оперы и оперетты [226](#_page226)

Театр лирической оперы [225](#_page225)

Театр музыкальной драмы [350](#_page350)

Театр на Новоисаакиевской ул., [94](#_page094)

Театр на Царицыном лугу [65](#_page065) – [70](#_page070). См. также [Малый (Деревянный)](#_Tosh0005440) театр XVIII в.

Театр новинок см. [Литейный](#_Tosh0005441)

Театр (Оперный дом) в большом Зимнем дворце [53](#_page053) – [64](#_page064)

Театр сильных ощущений см. [Литейный](#_Tosh0005441)

Театр у Летнего дворца см. [Театр на Царицыном лугу](#_Tosh0005442)

Театр у Серебряного пруда [341](#_page341) – [344](#_page344)

Театр у Чернышева моста [95](#_page095)

Театр-цирк [156](#_page156) – [158](#_page158). См. также [Симеоновский театр-цирк](#_Tosh0005443)

Театральная рота лейб-гв. Финляндского полка [259](#_page259)

Театральный клуб [234](#_page234), [314](#_page314), [315](#_page315)

Тенишевский зал [328](#_page328) – [331](#_page331)

«Теремок» [169](#_page169)

«Тиволи» см. [«Аркадия»](#_Tosh0005444)

Троицкий театр [333](#_page333) – [336](#_page336)

Троицкий фарс [332](#_page332), [333](#_page333)

«Уголок Парижа» см. [«Казино»](#_Tosh0005445)

Украинские труппы [169](#_page169), [199](#_page199), [215](#_page215), [216](#_page216), [227](#_page227), [233](#_page233), [246](#_page246), [262](#_page262), [298](#_page298)

«Фантазия» [215](#_page215)

Фарс (в Панаевском театре) [244](#_page244), [247](#_page247) – [249](#_page249)

Фарс (в Пассаже) [297](#_page297), [298](#_page298)

Фарс И. А. Смолякова см. [Троицкий фарс](#_Tosh0005446)

Фейерверков театр [23](#_page023)

«Фортуна» [169](#_page169)

Французские труппы [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [27](#_page027), [32](#_page032), [35](#_page035), [46](#_page046), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [53](#_page053), [55](#_page055), [67](#_page067), [70](#_page070), [72](#_page072), [86](#_page086), [88](#_page088), [94](#_page094) – [97](#_page097), [99](#_page099), [101](#_page101), [120](#_page120), [159](#_page159), {448} [160](#_page160), [169](#_page169), [173](#_page173), [199](#_page199), [200](#_page200), [215](#_page215), [227](#_page227), [230](#_page230), [349](#_page349), [350](#_page350). См. также [Михайловский театр](#_Tosh0005447)

Французский театр см. [Малый (Деревянный)](#_Tosh0005448) XIX в.

Французский театр кукольный см. [Детский театр кукол](#_Tosh0005449)

Футуристов театр [240](#_page240) – [242](#_page242)

Художественный театр, оперный [224](#_page224)

Цирк см. [Театр-цирк](#_Tosh0005450) и [Симеоновский театр-цирк](#_Tosh0005451)

Цирковые труппы в разных помещениях [18](#_page018), [31](#_page031), [49](#_page049), [93](#_page093), [94](#_page094), [120](#_page120), [121](#_page121), [161](#_page161)

«Черный кот» [224](#_page224)

Шабельской Е. А. театр см. [Петербургский театр Е. А. Шабельской](#_Tosh0005452)

«Шато де Флер» [344](#_page344)

Шебеко Н. Н. зал [336](#_page336)

«Эден-театр» [352](#_page352)

Экспедиции заготовления государственных бумаг театр [348](#_page348)

«Эльдорадо» см. [«Вилла Роде»](#_Tosh0005453)

«Эрмитаж» см. [«Ливадия»](#_Tosh0005454), [Полюстровский сад](#_Tosh0005455)

Эрмитажа малая сцена [64](#_page064)

Эрмитажный театр [12](#_page012), [85](#_page085) – [88](#_page088), [96](#_page096), [108](#_page108)

Яворской Л. Б. театр [226](#_page226), [243](#_page243). См. также [Новый театр Л. Б. Яворской](#_Tosh0005456)

Ягужинского П. И. театр [29](#_page029)

Ягужинского С. П. театр см. [Театр на Новоисаакиевской ул.](#_Tosh0005457)

Японские труппы [99](#_page099), [169](#_page169), [224](#_page224)

Ярославская труппа Ф. Г. Волкова [38](#_page038), [39](#_page039), [47](#_page047), [94](#_page094)

1. КФЖ изданы раздельно по годам, записи в них строго хронологичны, поэтому ссылки даются без библиографического описания и указания страниц. Дополнение к КФЖ — ЖДГА, изданные лишь частично. [↑](#footnote-ref-2)
2. В Петербург Наталья Алексеевна впервые приезжала ненадолго в 1708 г. и поселилась тогда на Крестовском острове. Вероятно, с нею как-то связана постановка или попытка постановки в том году русского перевода, точнее переделки, «Смешных жеманниц» Ж.‑Б. Мольера. Рукопись пьесы находилась среди бумаг Кабинета Петра I 1708 г. с надписью: «Соделана в Новеграде». Обоснованно предположение В. Н. Всеволодского-Гернгросса, что имелся в виду не Новгород, а новый, вновь строящийся город Петербург (ИРДТ. Т. 1. С. 94). Название пьесы «Драгые смеяные» — попытка дословного перевода французского названия комедии («Смешные драгоценные»). Одноактная пьеса превращена в двухактную, с добавлением музыкального пролога и балета в конце. Возможно, что этот весьма неуклюжий перевод сделан с немецкой переделки. Сомнительно утвердившееся в литературе мнение, что переводчиком был приближенный Петра I на правах советчика и шута поляк, носивший шуточное прозвание принца де Выменея (Вымения), короля Самоедского, поскольку Петр писал о нем П. М. Апраксину 31 июля 1709 г.: «… вели учить по русски говорить, так же и грамоте по славянски» (Письма и бумаги Петра Великого. Т. 9, вып. 1. М.; Л., 1950. С. 329). [↑](#footnote-ref-3)
3. Слово «любовник» означало человека, испытывающего любовную страсть или являющегося ее объектом, а не находящегося в интимной связи. Так же называлось амплуа исполнителей таких ролей. [↑](#footnote-ref-4)
4. Желая сохранить русский трон за родом своего отца, бездетная Анна Иоанновна приблизила к себе племянницу, дочь царевны Екатерины Иоанновны и герцога мекленбург-шверинского Анну Леопольдовну, она и титуловалась принцессой (впоследствии она — «правительница» при младенце-сыне Иоанне Антоновиче, считавшемся императором с 17 октября 1740 по 25 декабря 1741 г.). [↑](#footnote-ref-5)
5. 6‑й класс по Табели о рангах — полковник, капитан 1‑го ранга, коллежский советник и последний придворный чин (камер-фурьер). 5‑й класс — бригадир (между полковником и генерал-майором) и статский советник. Военные получали право посещать придворный театр и в меньших чинах, чем коллежский советник на гражданской службе. Штаб-офицеры — это полковник, подполковник и майор (только эти чины входили в состав войсковых штабов), обер-офицеры — низшая группа офицерских чинов: до чина капитана, а в кавалерии ротмистра включительно. Лейб-кампания — Гренадерская рота Преображенского полка, содействовавшая воцарению Елизаветы и потому пользовавшаяся особыми привилегиями. [↑](#footnote-ref-6)
6. Придворные кавалеры — это камергеры и камер-юнкеры, последние дежурили при Дворе и сопровождали императрицу во всех ее выходах. [↑](#footnote-ref-7)
7. В литературе, в частности и в «Записках» Екатерины II, первые спектакли в Корпусе иногда ошибочно связываются с начальствованием в нем Б. Г. Юсупова. На самом деле в эти годы в Корпусе было «безвластие». В. Н. Репнин, числившийся главным директором до смерти в 1748 г., еще в 1747 г. был отправлен в заграничный поход. Б. Г. Юсупов назначен на его место 19 февраля 1750 г. И должность директора оставалась долго свободной, его обязанности исполнял с января 1742 по декабрь 1756 г. И.‑Б. Зихгейм (см.: Висковатов А. В. Краткая история Первого кадетского корпуса. СПб., 1832). [↑](#footnote-ref-8)
8. Так в документе. [↑](#footnote-ref-9)
9. После того как в присутствии Елизаветы в «машинных действиях учинилось немалое стыдное замешательство», ею велено было (21 декабря 1750 г.) назначить 24 охтинских плотника для постоянных работ при театральных машинах, без замены их неопытными Видимо, из тех же охтинских плотников (не крепостных) набирались иногда статисты. Один из многочисленных указов по театральным делам (14 ноября 1750 г.) требовал: «На выбранных для играния при оперном доме разных комедий и интермедий охтенских слобод плотников двенадцать человек зделать комедиантское платье» из сумм, отпущенных на постановку оперы (РГИА, ф. 466, оп. 1, д. 82, л. 95). [↑](#footnote-ref-10)
10. По-видимому, к *Оперному дому при деревянном Зимнем дворце* относится объявление о летних платных спектаклях в 1760 г.: «До возвращения сюда Двора в неделе по понедельникам и четвергам представлена быть имеет опера, с смотрителей брано будет по полтине, а безденежно никто пущен быть не имеет» (СПбВ. 1760 23 июня. № 50. С. 7). [↑](#footnote-ref-11)
11. «Раек», «парадиз», «верхние места» — самый верхний ярус (галерея). [↑](#footnote-ref-12)
12. Убор для волос. [↑](#footnote-ref-13)
13. Их высмеивали и в журналистике, и в маскарадах. С. А. Порошин описал публичный маскарад в декабре 1764 г., который открывали «в пристойном по их званью платье» петиметр, доктор, комедиант, педант, картежник, скупой и раскольник, затем шли 16 человек петиметров, «у каждого в руке по маленькому зеркалу, в которое он беспрестанно смотрится и сам собой любуется, в другой руке бутылка с лоделаваном, которым он себя опрыскивает», за ними «коляска, в которой петиметр сидя убирается и с парикмахером своим советует, как бы к лицу убраться; перед ним и позади него лакеи держат зеркалы» (Порошин С. А. Записки… СПб., 1881). [↑](#footnote-ref-14)
14. Перед тем труппа Фишера играла в доме купца Л. Вульфа на Мойке против Новой Голландии (СПбВ. 1770. 1 окт. № 79). Я. Штелин сообщает еще о другом английском театре — 1767/68 г., в доме купца Рея на Галерной ул. (об этом же см.: Справочный и энциклопедический словарь / Изд. К. Крайя. Т. 10. СПб., 1848. С. 173 – 175). [↑](#footnote-ref-15)
15. Паркет — ближайшие к сцене ряды мест, предназначенные для привилегированных зрителей. (В XIV – XVII вв. так называлась огражденная для аудиенций часть дворцового зала, застилаемая ковром, позже — брусками дерева, на которые перешло это название.) [↑](#footnote-ref-16)
16. Иногда придворные спектакли, главным образом французские комедии, ставились в Таврическом дворце (см., например, КФЖ, 12 апр. 1795 г.). [↑](#footnote-ref-17)
17. Это название он получил по имени местности. При Петре I там был устроен Смольный двор (изготовлялась смола для флота), затем так же («близ Смольного двора» и «Смольный») именовался вновь построенный дворец Елизаветы Петровны, на месте которого, после его уничтожения в 1746 г., Б.‑Ф. Растрелли построил монастырь. В южном корпусе монастыря в 1764 г. разместилось Воспитательное общество благородных девиц, а год спустя — девичье Мещанское училище (см.: Семенникова Н. Архитектурный ансамбль Смольного. Л., 1980. С. 11 – 12, 56). [↑](#footnote-ref-18)
18. «Нах-комедией» называлась одноактная, реже — двухактная комедия, дававшаяся после основного представления. [↑](#footnote-ref-19)
19. В 1769 – начале 1770‑х гг. существовал «вольный немецкий театр» И.‑Ф. Менде (в июле 1773 г. содержатель назван умершим). Местонахождение театра не выяснено (см.: СПбВ. Прибавления. 1773. 12 июля. С. 2; XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 386, 391). [↑](#footnote-ref-20)
20. Историк Петербурга Г. Реймерс относит возникновение театра к 1745 г. (Reimers H. St.‑Petersburg am Ende Seines ersten Jahrhunderts. St.‑P, 1805. S. 219), ошибка перешла в позднейшие работы. До постройки второго Исаакиевского собора эта улица считалась продолжением Малой Морской и носила то же название [15], поэтому в литературе по истории города упоминаются как бы два разных дома С. П. Ягужинского. [↑](#footnote-ref-21)
21. О цирковых иностранных труппах в Петербурге см. также: Всеволодский-Гернгросс В. Начало цирка в России // О театре: Сб. статей. Л., 1927. С. 77 – 106. [↑](#footnote-ref-22)
22. Перестроенный (арх. С. Л. Шустов) дворцовый театр, перевезенный из Ораниенбаума (РГИА, ф. 477, оп. 1, д. 745). Преимущественно там шли немецкие спектакли, но также и русские (драматические и оперные), и французские. Сгорел 1 марта 1825 г. [↑](#footnote-ref-23)
23. Деревянное здание было выдержано в русском стиле; в зрительном зале имелись партер, бенуары и один, а позже два яруса лож, в том числе императорская. В репертуаре: легкие комедии, балет, оперетта. О нем оставили воспоминания актер Г. М. Максимов (Максимов Г. М. Свет и тени петербургской драматической труппы… СПб., 1878. С. 215) и директор театра А. А. Ломачевский (Столица и усадьба. 1914. № 12 – 13. С. 18 – 20). [↑](#footnote-ref-24)
24. Подробнее об иностранных труппах первой половины XIX в. см.: Петровская И. К истории оперного театра в Петербурге в 1801 – 1840 гг. // Петербургский музыкальный архив. Вып. 2 (в печати). [↑](#footnote-ref-25)
25. Имеется тщательно составленный подневный перечень репертуара немецкой императорской труппы за 1842 – 1879 гг. (РИИИ, ф. 71, оп. 1, д. 248). [↑](#footnote-ref-26)
26. Поскольку ДИТ с 1804 г. принадлежала монополия на печатание афиш, в ее архивном фонде находятся и афиши частных театров (РГИА, ф. 497, оп. 4, 15, 19). [↑](#footnote-ref-27)
27. См. об этом также: Королева Н. В. Патриотическая тема на сцене Петербургского театра 1805 – 1815 гг. // Традиции сценического реализма. Л., 1980. С. 88 – 109. [↑](#footnote-ref-28)
28. В то время, по словам Булгарина, «приличный» обед стоил 50 к., «гастрономический», с вином, — 2 – 3 р. [↑](#footnote-ref-29)
29. В этом очерке указывается общее количество спектаклей императорской труппы — не только в Малом театре, но и на других сценах. [↑](#footnote-ref-30)
30. О первоначальном устройстве *Большого театра* см. раздел: [XVIII век](#_Toc247877705). [↑](#footnote-ref-31)
31. В числе содержательных исследований и мемуаров об Александринском театре и его актерах кроме тех, которые непосредственно использованы в очерке: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 1 – 213; Он же. Юлия Линская. Л., 1973; Филиппова Е. М. Павел Васильев 2‑й: Жизнь и творчество // Труды ГЦТМ им. Бахрушина. М.; Л., 1941. С. 7 – 72; Королева Н. В. «Горе от ума» на Александринской сцене // Традиции сценического реализма. Л., 1980. С. 88 – 109; Каратыгин П. А. Записки. Л., 1970. С. 206 – 312 и др. [↑](#footnote-ref-32)
32. Указываемые здесь и дальше годы работы актеров на казенной сцене (не считая отдельных выступлений в юбилейных и бенефисных спектаклях) уточнены по личным делам об их службе из архивного фонда ДИТ (РГИА, ф. 497). [↑](#footnote-ref-33)
33. О частных антрепризах — иностранных труппах см. также [введение к настоящему разделу](#_Toc247877710). [↑](#footnote-ref-34)
34. Сцена в *Кононовском зале* (тогда еще — дом Руадзе) впервые построена в 1860 г. для благотворительных спектаклей в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (Литературный фонд), первый из которых, 14 апреля 1860 г., — «Ревизор», с участием Писемского (Городничий), Достоевского (почтмейстер Шпекин), Тургенева (в толпе безмолвных купцов) и других писателей См.: Вейнберг П. Литературные спектакли // ЕИТ. 1893/94. Прилож. 3. С. 96 – 108. [↑](#footnote-ref-35)
35. В отклонение от общей схемы, обзоры деятельности *Суворинского театра, Театра Комиссаржевской, Старинного* и *Кривого зеркала*, менявших свое местоположение, даны не в статьях о тех помещениях, где они работали, а выделены особо. [↑](#footnote-ref-36)
36. Самый большой — *Теремок* (сентябрь 1915 г., на углу Лиговской и Разъезжей), в тогдашнем центре рабочего района — «настоящее театральное здание, со всеми атрибутами театра, с двухъярусным залом на 900 человек и поместительной сценой» (Теремок // ТиИ. 1915. № 39. С. 730). *Новую студию* (февраль 1916 г., в *Зале гражданских инженеров* на Серпуховской ул.) организовала группа литераторов, актеров и художников (Б. Г. Новая студия (Уголок искусств) // Там же. 1916. № 7. С. 136). *Театр Е. В. Зброжек-Пашковской* на 400 человек (сентябрь 1917 г., Большой пр. Петроградской стороны, 30) собрал видные силы: режиссер — Б. А. Бертельс, в числе актеров — А. Ф. Перегонец и Н. Н. Радошанский, художник — К. С. Елисеев; ставились, в частности, сценки Н. Я. Агнивцева и Н. А. Тэффи с «злободневными штришками», которые вызывали «среди публики даже полемику большевиков с оборонцами» (П. Ю. [Соляный П. М.] Театр Зброжек-Пашковской // Там же. 1917. № 40. С. 688). На том же Большом пр. было еще три театра: *Ассамблея*, на углу Гулярной, д. 25/2; *Ниагара* (на 700 человек), д. 21; *Фортуна*, близ Каменноостровского пр. На углу Садовой и Гороховой находилась *Летучая мышь*, на углу Николаевской и Боровой — *Синяя птица*. [↑](#footnote-ref-37)
37. История некоторых театральных предприятий этого периода, главным образом начала XX в., в той или иной мере освещена в ряде изданий, помимо тех, которые непосредственно использовались при составлении очерков: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). Кн. I. М., 1968; То же (1908 – 1917). Кн. 3. М., 1977; Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984; Русский театр и драматургия 1907 – 1917 гг. Л., 1988 и др. Существенные дополнения к этому разделу содержатся в кн.: Петровская И. Театр и зритель российских столиц: 1895 – 1917. Л., 1990. [↑](#footnote-ref-38)
38. О постройке и открытии см. раздел: [1801 – 1881 годы](#_Toc247877715).

Александринскому театру того времени посвящено много работ: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968; Он же. Александринский театр // Русская художественная культура… Кн. 1. С. 133 – 156; Кн. 3. С 92 – 106, Ростоцкий Б. И. Новые течения в театре // Там же. Кн. 3. С. 114 – 123; Альтшуллер А. Я. Чехов и Александринский театр // Русская литература. 1968. № 3. С. 164 – 175; Он же. Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985 и др. [↑](#footnote-ref-39)
39. Об откликах критики на постановки пьес Л. Н. Андреева и современных ему драматургов см. также: Петровская И. Театр и зритель российских столиц: 1895 – 1917. [↑](#footnote-ref-40)
40. В первой половине октября 1883 г. три спектакля *Первого частного драматического театра*, как объявлялось в афишах, прошли в зале гостиницы «Демут» (дом А. Ломача, Мойка, 38), антрепренер — А. С. Шустов. Ими тоже руководил Коровяков [7]. Актеры приглашались на отдельные спектакли (в первых ролях — А. А. Нильский). Этот театральный зал носил еще названия *Фантазия* и *Театр Веретенникова* (по имени нового владельца этого здания). Здесь в 1880‑е гг. проходили гастроли актера Комеди франсез Коклена-старшего (1884), шли представления итальянской оперы, французской оперетты, украинской труппы М. Л. Кропивницкого, разные спектакли любителей и профессионалов. [↑](#footnote-ref-41)
41. См. также о нем: Болхонцева С. К. Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 92 – 112. [↑](#footnote-ref-42)
42. Впервые в этом здании Яворская со своей труппой выступала незадолго до создания ею *Нового театра* — в апреле 1901 г. Наибольший успех имел «Орленок» (12 раз). [↑](#footnote-ref-43)
43. Театральные представления в *Михайловском манеже* были и раньше. В 1885 г. его приспособил под театр М. В. Лентовский (в течение месяца, при отличных сборах, шла пьеса «Суворов в деревне, в Милане и в обществе хорошеньких женщин» Н. И. Куликова). Позже устраивал святочные и масленичные гулянья А. В. Лейферт, с феериями в постановке А. Я. Алексеева. [↑](#footnote-ref-44)
44. Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964; Альтшуллер А. Я. Комиссаржевская и ее драматический театр в Пассаже // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века… Кн. I. С. 103 – 110; Ростоцкий Б. И. Модернизм в театре // Там же. С. 197 – 217; Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 70 – 113; Громов П. П. Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 157 – 180; Рудницкий К. Л. В театре на Офицерской // Творческое, наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 137 – 210; и др. [↑](#footnote-ref-45)
45. Некоторые пьесы были впервые показаны в московском *Театре Сабурова*. Здесь приведены даты первых представлений в Петербурге. [↑](#footnote-ref-46)
46. В 1903 г. Орленев поставил пьесу в Вологде, но под видом разрешенной пьесы К. А. Тарновского «Призраки». [↑](#footnote-ref-47)
47. Сходную задачу — представить русские спектакли XVIII в. в тогдашнем их виде — пытался решить Ю. Э. Озаровский летом 1911 г. в царскосельском *Китайском театре* (см.: ТиИ. 1911. № 35. С. 647). [↑](#footnote-ref-48)
48. В тот же день в Театральном клубе открылся театр миниатюр *Лукоморье* под режиссурой В. Э. Мейерхольда, осуществивший лишь один спектакль — три одноактные пьесы. См.: ТиИ. 1908. № 50. С. 885; Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 120. [↑](#footnote-ref-49)
49. Во время гастрольной поездки 1914 г. спектакли *Кривого зеркала* в Феодосии были запрещены для учащихся средних школ (см.: ТиИ. 1914. № 21. С. 472). [↑](#footnote-ref-50)
50. Несколько пьес из репертуара *Кривого зеркала* было включено в репертуар близкого по типу театра в Стокгольме (см.: ТиИ. 1913. № 46. С. 902). [↑](#footnote-ref-51)
51. Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 311 – 316; Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. М.; Л., 1932. С. 240 – 268; Дейч А. Голос памяти. М., 1966. С. 83 – 88; Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 291 – 292; и др. [↑](#footnote-ref-52)
52. В 1913 – 1916 гг. А. С. Полонский руководил театром миниатюр *Летучая мышь* на углу Садовой и Гороховой, в репертуаре — фарсы, оперетты, сценки, обозрения, куплеты и т. д. [↑](#footnote-ref-53)
53. В издании (с приложением нот) она называется несколько иначе: С. М. Надеждин и В. Р. Раппопорт Иванов Павел. Фантастическая опера с превращениями, провалами и апофеозом. Пг., [1915]. [↑](#footnote-ref-54)
54. По своему характеру близки *Дому интермедий* театр-кабаре *Бродячий собаки* в подвале на углу Итальянской ул. и Михайловской пл., действовавший с 31 декабря 1911 г. по 31 марта 1915 г., и такой же *Привал комедиантов* (он же *Звездочет*) в подвале на Марсовом поле, 7, существовавший с весны 1916 г. до весны 1917 г. «Душой» их был Мейерхольд, руководителем-организатором — Б. К. Пронин (см.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Там же. 1983. Л., 1985. С. 160 – 167; Конечный А. М. и др. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Там же. 1988. М., 1989. С. 96 – 154; Воспоминания С. Ю. Судейкина // Встречи с прошлым. Вып. 5. М., 1982. С. 185 – 194 и др.). В январе 1917 г. открылся театр-кабаре *Ии‑би‑бо* в подвале Пассажа, режиссер — К. А. Марджанов. [↑](#footnote-ref-55)
55. В 1911 – 1913 гг. на месте Малой Кушелевки построена станция новой ветки железной дороги, и *Беклешовский сад* перестал существовать. [↑](#footnote-ref-56)
56. Муринский пр. — позже он стал называться 2‑м Муринским — был главной улицей Лесного. Он вел к общественному центру региона — скрещению 2‑го Муринского (Шверника) пр. и Старо-Парголовского (Мориса Тореза) пр. Здесь были торговые заведения, на масленице — гулянья, в начале XX в. — два кинотеатра. [↑](#footnote-ref-57)
57. Здание театра принадлежало Д. И. Котлову. По проекту того же архитектора построен его особняк на Старо-Парголовском пр., 8 (см.: Кобак А. Особняк на площади // Веч. Ленинград. 1986. 15 мая). [↑](#footnote-ref-58)
58. Названия упоминаемых архивных фондов: АРАН СПб., ф. 3 — Канцелярия Академии наук; ф. 20 — М. В. Ломоносов.

РГАДА, ф. 17 — Государственный архив. Разряд 17; ф. 19 — то же. Разряд 19; ф. 248 — Сенат; ф. 1239 — Дворцовый архив; ф. 1261 — Воронцовы.

РГАЛИ, ф. 2097 — Общество драматических писателей и оперных композиторов.

РГИА, ф. 439 — Журналы дежурных генерал-адъютантов; ф. 466 — Высочайшие повеления по Придворному ведомству; ф. 467 — Контора от строений е. и. в. домов и садов; ф. 468 — Кабинет е. и. в.; ф. 470 — Гофинтендантская контора; ф. 678 — А. Е. Молчанов; ф. 758 — Опекунский совет учреждений императрицы Марии; ф. 776 — Главное управление по делам печати; ф. 780 — Цензурная экспедиция III отделения Собственной е. и. в. канцелярии; ф. 834 — Рукописи Синода (коллекция); ф. 497 — Дирекция императорских театров; ф. 1287 — Хозяйственный департамент Министерства внутренних дел; ф. 1329 — Именные указы и высочайшие повеления Сенату; ф. 1399 — Карты, планы и чертежи Петербургского Сенатского архива.

РИИИ, ф. 2 — Собрание нотных рукописей и редких изданий нот; ф. 44 — В. П. Погожев. [↑](#footnote-ref-59)
59. О сценической истории пьес драматических произведений см. также по [указателю](#_Toc247877750). [↑](#footnote-ref-60)
60. Переводчики называются преимущественно в тех случаях, когда они — практические деятели театра в Петербурге. [↑](#footnote-ref-61)