ТРУДЫ
государственного центрального театрального музея им. А. Бахрушина

ИСКУССТВО

ex libris
a-pesni

ТРУДЫ
государственного центрального театрального музея
им. А. А. Бахрушина

1941
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва — Ленинград

Общая редакция Е. М. Колосовой
Научная редакция Вл. Филиппова.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В литературе, посвященной вопросам театра и его прошлого, зачастую можно встретить ни на чем не основанные легенды, а иногда и утверждения, не соответствующие действительности, которые благодаря постоянному повторению приобрели видимость непреложных истин, вновь и вновь повторяемых не только в газетных и журнальных статьях, но подчас и в отдельных исследованиях. Каждый, занимающийся изучением театра, не раз сталкивался с значительными противоречиями, существующими в печатных работах, как в датах, так и в установлении отдельных событий, часто весьма существенных для правильного понимания какого-либо исторического факта. Наконец, целый ряд творческих биографий сценических деятелей еще не разработан и даже не собран материал к ним. Знакомство с первоисточниками приобретает существенное значение, и все более и более осознаваемой ближайшей задачей театроведения становится собирание и публикация различного рода документов, в большинстве своем ставших доступными для широкого круга исследователей лишь после революции. Гос. Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина в ряде опубликованных им трудов посильно стремился выполнить данную задачу.

Вместе с тем и текущая работа Музея, направленная на освоение его богатств, рукописных и иллюстрированных, часто приводящая к выяснению спорных вопросов и к установлению неизвестных фактов или к новому их освещению, также должна стать доступной не только для его посетителей, но и для всех, кто занимается историей театра. С этой целью Музей приступает к печатанию своих записок, отображающих выполнение отдельных заданий его производственного плана.

Разнородность публикуемого характеризует основные русла его работ, сгруппированных в предлагаемой вниманию читателей книге в три раздела.

Первый является результатом обработки его хранилищ и содержит архив П. В. Васильева, позволивший восстановить существенные моменты творческой биографии этого большого и до сих пор мало изученного мастера реалистического театра.

Второй раздел включает материалы к истории театра. Собирание их является, естественно, одной из обязательных задач Музея, и в первую очередь необходима публикация из них тех, которые касаются или мало затронутых в литературе вопросов, как сценическая история «Бориса Годунова» Пушкина, или совсем не освещенных, как история прифрон-

тового и таджикского национального театров, частично знакомящих с своеобразием и многогранностью советского театра.

Наконец, третий — научно-справочный раздел — знакомит с содержанием архива ГЦТМ в части, касающейся мемуарной литературы, а также с проделанной подготовительной работой по осуществлению юбилейных щепкинских выставок, позволившей собрать с исчерпывающей полнотой иконографию великого актера, подобрать его библиографию (значительно более полную по сравнению со всеми существующими) и, конечно, далеко неполный список игранных им ролей, дающий, однако, представление об имеющихся в распоряжении Музея материалах и дополняющий существенными данными общеизвестные.

Материалы к истории таджикского театра и к сценической истории «Бориса Годунова» подготовлены к печати по заданию Музея Н. И. Львовым и В. А. Маслихом, являющимися членами группирующегося вокруг Музея актива, все же остальные работы осуществлены научными сотрудниками ГЦТМ.

Раздел I

ИССЛЕДОВАНИЯ

Елена Филиппова

П. В. ВАСИЛЬЕВ 2-й
Жизнь и творчество

I

НАЧАЛО АКТЕРСКОГО ПУТИ. ВЛИЯНИЕ А. Е. МАРТЫНОВА

Павел Васильевич Васильев 2-й — достойный представитель славной театральной семьи Васильевых.

Не только в 50—70-х годах, когда лицедействовали родоначальники этой артистической семьи, Васильевы были популярны среди зрителей, но и в наше время редко в книгах по истории театра и в театральных мемуарах не упоминаются имена ее высокодаровитых представителей — Сергея Васильевича Васильева, его жены Екатерины Николаевны Васильевой (Лавровой) и его брата Павла Васильевича Васильева 2-го.

С честью носила фамилию своих знаменитых родителей и продолжала их традиции и Надежда Сергеевна Васильева 2-я — заслуженная артистка императорских театров. Актрисами меньшей величины были Вера Сергеевна Васильева и жена П. В. Васильева — Мария Григорьевна Васильева (Соболева 2-я).

Первым вступил на подмостки самый даровитый представитель этой театральной семьи — Сергей Васильевич Васильев (родился 7 сентября 1827 года, умер 5 июня 1862 года).

Московский Малый театр в 50-е годы имел блестящую труппу, ряд замечательных актерских дарований, выдвинуться среди которых мог только большой талант.

Благодаря своей врожденной простоте, своей заразительной веселости и предельной искренности С. В. Васильев, уступая по силе дарования разве только знаменитому Прову Михайловичу Садовскому, занял в театре видное место. Но ужасный недуг — слепота — поразил С. В. Васильева в возрасте тридцати четырех лет, и через год он скончался, не раскрыв в полной мере свое дарование.

Вся сценическая жизнь С. В. Васильева была неразрывно связана с Малым театром, куда он был принят по окончании театрального училища после удачного дебюта 5 июня 1844 года. Талант этого гениального актера формировался в недрах «дома Щепкина» на высокохудожественных образцах его лучших представителей.

Далеко не столь благоприятные условия выпали на долю его брата — Павла Васильевича Васильева (родился в 1832 году, умер 29 марта 1879 года).

Выпущенный по окончании того же Московского театрального училища на сцену московских императорских театров, но не в драму, а в балет (что было для него полной неожиданностью), П. В. Васильев вскоре получил отпуск для работы в провинции, а позднее был и вовсе отчислен из театра за ненадобностью.

Только после тринадцати лет скитания по провинции, испытав всю горечь жизни провинциального актера, П. Васильев попадает в 1860 году на столичную сцену, но не в Малый театр, к которому он тяготеет еще со времени пребывания в театральном училище, а на чуждую ему Александринскую сцену.

Будучи уже зрелым мастером с определенным credo и установившимся, четким сценическим почерком, он сразу завоевывает горячие симпатии публики и первое положение — он занимает вакантное амплуа недавно умершего (16 августа 1860 года) гениального А. Е. Мартынова.

Очутившись в затхлой атмосфере Александринского театра, в среде актеров, не спаянных ни любовью к искусству, ни единством творческого метода, он чувствует себя одиноким и «не ко двору». Продолжатель традиции А. Е. Мартынова, он чужд эпигонам устаревшей классической школы своими реалистическими устремлениями, а своей независимостью он не раз вызывает неодобрение начальства. Пререкания, интриги, ожесточенная «игра интересов» отравляют его творческую жизнь, мешают полноценному развитию его незаурядного дарования.

Лучшие представители критики встают на защиту П. В. Васильева и отмечают его реалистическую игру, простоту, искренность, разнохарактерность, глубину и страстность. Одновременно критика подчеркивала напыщенность, рутину, декламацию, свойственные его современникам — Бурдину, Нильскому, Леонидову, Шемаеву, Марковецкому и другим. Каратыгинское начало — в худшем его проявлении — рядом с естественной, проникновенной, а подчас и озаренной вдохновением игрой П. В. Васильева было слишком очевидно. Но актеры-современники не заметили, что «в одну дверь театра вышел Каратыгин, а в другую вошел Мартынов» [1]. Заветы гениального Мартынова, игравшего с предельной простотой, подчеркивавшего глубокую человечность в своих образах, никто из актеров и не пытался выполнять. Только П. Васильев продолжал мартыновские реали-

стические традиции на Александринской сцене. Один он следовал по пути проникновения в глубину играемого образа, по пути отыскания в нем человеческих черт.

П. В. Васильев всю жизнь с глубокой признательностью вспоминает Мартынова и чтит в нем своего учителя. «Мартынов был гигант,— говорил он [2],— которому, к несчастью, недоставало знания русской жизни. Но мы, актеры, многим обязаны ему. До того времени мы играли комедии, а особенно фарсы как можно «чуднее». Он первый показал нам, что сила во внутреннем чувстве, что, как бы ничтожна ни была роль, везде надо стараться найти хоть что-нибудь человеческое и ухватиться за это, чтобы представить живое лицо. Многим открыл он глаза. Я всем, решительно всем обязан Мартынову. Чем я был до его приезда в Харьков?»

Цитируем относящиеся к харьковскому периоду (1855—1857) неопубликованные выдержки из автобиографии П. В. Васильева [3].

«Прошло месяца три моей службы, как вдруг приехал незабвенный Александр Евстафьевич Мартынов, и я в первый раз увидел знаменитого артиста и художника. Я восторгался его игрой, и вообще он во мне оставил большое впечатление. Он меня очень полюбил, и даже жил я вместе с ним; я с глубоким уважением слушал его советы. Однажды вечером он сказал: «Отчего вы не поедете в Петербург?» Я отвечал: «Что же я там буду делать?» Он сказал: «Напрасно, приезжайте, я помогу вам устроиться».

Он играл месяца два с лишком. Я восторгался его высокохудожественным исполнением. Он распростился с Харьковом.

После его наставления и отъезда я долго задумывался о его натуральной, гениальной игре... Я стал задумываться над самим собой, и вся моя сценическая деятельность показалась мне очень пустой; вообще я был недоволен собою. Так прошел весь сезон 1855 года».

Благотворное влияние А. Е. Мартынова сказывается на вдумчивом подходе П. В. Васильева к ролям, на тщательной их обработке. Предавшись искусству «со всем старанием и любовью», он в 1856—1857 годы играет ряд ролей. Среди них Расплюев, Мордоплюев («Жених из ножевой линии» А. Красовского), Иван («Суд людской — не божий» А. Потехина).

Рецензент журнала «Суфлер», скрывшийся под псевдонимом «Не спрашивай, кто я», пишет [4] о харьковском периоде, сопоставляя с А. Е. Мартыновым и П. В. Васильевым актера Александринского театра А. А. Алексеева:

«Мне как-то говорили: «Что бы это значило, что г. Алексеев, до того первенствовавший на харьковской сцене, что покойный П. В. Васильев при нем почти ничего не значил и даже сам Александр Евстафьевич Мартынов пользовался

сомнительным успехом,— вдруг так опустился на петербургской сцене, что с большим удобством может быть заменяем любым актером? Это очень просто: Мартынов и Васильев 2-й в то время создавали такую школу, к которой никогда не принадлежал г. Алексеев и которая харьковской публике еще не могла прийтись по сердцу. Школа сценической фальши нравилась ей больше, и вот причина, почему г. Алексеев, как представитель более популярной в то время школы, первенствовал над таким талантом, как Мартынов, и над таким крупным дарованием, как П. Васильев 2-й. В Петербурге он уже не мог не только господствовать, но даже стоять на виду».

П. В. Васильев в своей автобиографии пишет:

«Наконец, сезон 1857 года оканчивался. Мне предложили довольно большие условия, но я не согласился на следующем основании. Меня стала преследовать мысль, что я имею успех только местный, а в другом городе я далеко его иметь не буду. Хотя я в Харькове принят очень хорошо и меня любят, но это происходит вследствие того, что ко мне привыкли, а привыкнуть, как известно, можно ко всему. А потому мне стало положительно страшно — это если по успеху сделаться только местным артистом любимцем. Меня такое будущее очень огорчало, потому самолюбие мое желало совсем другого. На этом основании я отклонил все предложения, и как мне ни грустно было оставлять Харьков, но во имя моей идеи я уехал.

Несмотря на все выгодные условия, я простился с Харьковом и уехал в Полтаву» (1858 год).

В Полтаве П. В. Васильев встретил прекрасную публику. «Много нашлось знатоков и вообще людей, понимающих драматическое искусство очень хорошо».

Условия работы чрезвычайно благоприятны для создания репертуара. Располагая временем, он готовит и впервые играет Боярышникова в комедии «Не в деньгах счастье» и создает два своих замечательных образа — Любима Торцова и Михайлы («Чужое добро впрок не идет» А. Потехина).

«Публикой я принят был как нельзя лучше, но мне этого было мало, мне все хотелось публики новой: как-то меня оценят, а потому, окончив сезон, я задумал отправиться в Одессу».

Дебюты в Одессе, этом старом театральном городе, прошли блестяще, но из-за столкновения с дирекцией, не дослужив до конца 1859 года, он уезжает в Кишинев. Здесь ему сопутствует успех и материальный (играет «пополам сборы») и моральный.

Решив испробовать свои силы на столичной сцене, перед наиболее взыскательной публикой, П. В. Васильев в августе 1860 года приезжает в Москву хлопотать о дебюте.

А. Н. Верстовский (его бывший начальник) настоятельно советует ему дебютировать не в Москве, где его амплуа занято

П. М. Садовским, а в Петербурге, где «на роли русского репертуара» он не может «встретить особенных препятствий». Приводим неизданные выдержки из автобиографии Васильева: «Во мне поднялась огромная буря всевозможных волнений — самолюбие меня терзало до-нельзя, злоба и желчь вся поднималась. Я не знал, что с собой делать... и раскаивался и клял ту минуту, в которую мне пришла мысль ехать. В Петербург мне ехать было тоже страшно, да, признаться, и не хотелось — я в то время очень любил Москву. В ней началось мое детство, в ней жили мои родные, и я должен был уехать. Дебютировать же в Москве после высказанных мне советов я боялся рисковать собою. Вообще во мне появилась нерешительность в высшей степени. Так прошло с неделю. Я все думал и ни на что не решался, и меня душила сильная желчь. В одно утро я лежал на постели и думал: что мне делать? Ехать назад в провинцию или добиваться своей цели, т. е. дебютировать и через то узнать свои силы? Я долго раздумывал, наконец, вскочил, как укушенный. Изругал себя за нерешительность и задумал неотступно ехать в Петербург; и дня через два уехал».

В той же неизданной автобиографии он пишет об ошеломляющем впечатлении от Петербурга:

«Приехав в Петербург, я был окончательно поражен великолепием города — кипучей энергией, подобной которой я до этого времени не видал. Я ведь молодые годы свои провел почти только на юге России — в Малороссии, где преобладает тишина и спокойствие, даже и Москва в этом случае нисколько не отличается. И вдруг очутился в каком-то вертепе: все это скачет, сломя голову бежит, едет... торопится... И мне в этой буре движений сделалось необыкновенно грустно и даже страшно. Все лица, попадавшиеся мне, меня пугали,— я видел в них будущих строгих судей моих, и судей беспощадных. Все они казались мне необыкновенно строгими и требовательными. И я начал раскаиваться. «Зачем я уехал из Москвы... Уж лучше бы там мне порешить свою участь». На меня опять напала нерешительность (это несчастная черта моего характера), и я опять начал проклинать себя. Но как ни велика была моя слабость, но на этот раз я твердо решился не уезжать и докончить мною задуманное желание испытать себя на столичной сцене».

При дебюте, назначенном ему начальником репертуарной части П. С. Федоровым 5 сентября 1860 года, П. В. Васильев был поставлен дирекцией в неблагоприятные условия, так как показывался не в том репертуаре, который наметил. Выступать в назначенном ему водевиле «Бука» (П. И. Григорьева 1-го), где так неподражаемо хорош был А. Е. Мартынов, было рисковано: невольно напрашивалось сравнение. Взыска-

тельный к себе, П. В. Васильев не вполне был удовлетворен дебютом, хотя и имел успех.

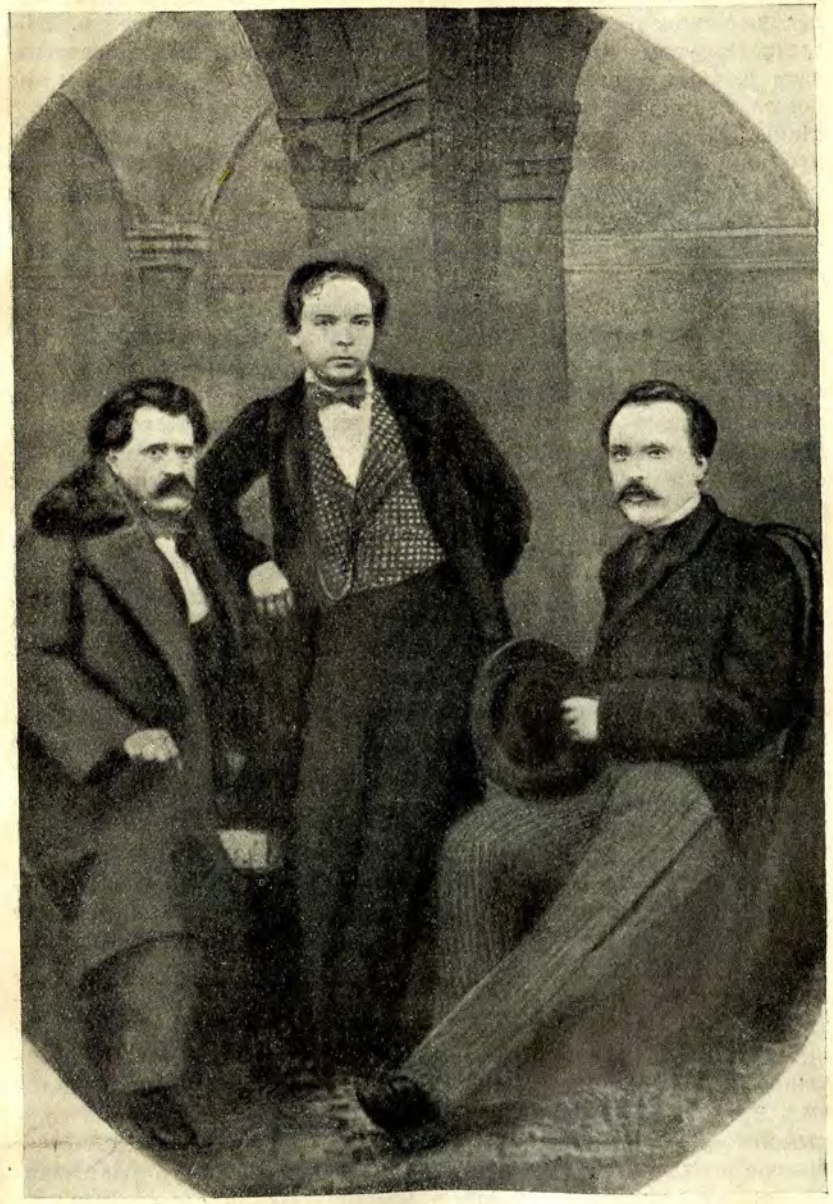
Сабуров * предоставляет П. В. Васильеву в двух последующих дебютах право выбора. Выступив в роли Мордоплюева («Жених из ножевой линии» Красовского) и Любима Торцова, он имеет настолько шумный и несомненный успех, что дирекция заключает с ним контракт с сентября 1860 года.

«Гора моя с плеч свалилась. Я себя испытал, все удалось, и я даже оставлен на службе. Я положительно был наверху блаженства и думал — теперь все муки мои кончились: во-первых, буду в Петербурге, буду иметь постоянную службу; буду себе работать спокойно, и приходил в неописанное восхищение. Но я горько ошибался, тут-то и начались мои страдания...»

Приведем отзыв современника [5]:

«...с удовольствием сообщаем о дебютах на Александринской сцене актера с положительным дарованием, подающего очень хорошие надежды. Это г. Васильев, брат известного московского артиста, снискавший уже себе громадную репутацию в провинции и теперь приехавший в Петербург, где, как слышно, он остается. Мы видели г. Васильева лет семь тому назад, и тогда уже с истинным удовольствием смотрели на игру его; но с тех пор дарование этого актера приняло значительно большие размеры. Дебютировал он в Петербурге в водевиле «Андрей Степанович Бука» и в «Комедии без названия», произведении князя Кугушева.. Не совсем полная удача его в этих неестественных ролях нас почти порадовала, и тем более, что она блистательно выкупилась тем успехом, который доставили г. Васильеву роли Мордоплюева и в особенности Любима Торцова. Здесь ясно и определительно обозначился характер игры и степень дарования нашего гостя, которого мы с удовольствием желали бы назвать своим. Выше всего в актере мы ставим чувство художественной правды, а в г. Васильеве оно развито в значительной степени. Все это дает нам право сказать, что г. Васильев артист очень хороший, не только смотрящий на искусство с серьезной точки зрения (что делают и многие бездарности), но и хорошо применяющий на деле это воззрение. Есть в игре г. Васильева достаточная однообразность, проявляются в нем некоторые технические недостатки, касающиеся жестикуляции, манеры быть на сцене и т. п., но мы готовы ему простить все это за правду, которою старается

* Сабуров А. И.— директор казенных театров, петербургских и московских, с 1858 по 1862 год. Отличался грубым обращением и надменностью. Интересовался только итальянской оперой и французским театром. Русским театром и училищем бесконтрольно заправлял П. С. Федоров, начальник репертуарной части Александринского театра с 1853 года. В течение 26 лет своего управления репертуаром держал актеров в трепете. Соединял в себе «угодливость чиновника, хитрость царедворца и тонкость дипломата».



Н. Х. Рыбаков, П. В. Васильев, П. П. Пронский

он проникнуть свою игру, за понимание художественных пределов, наконец, за видимое старание и добросовестность. Мы слишком утомлены сценической ложью, чтобы не приветствовать г. Васильева, как очень хорошего деятеля, и чтобы не пожелать приглашения его в русскую драматическую труппу. Наше желание должно быть признано желанием большинства публики, потому что она, эта публика, оказала блистательный прием г. Васильеву, особенно в последний дебют его в роли Любима Торцова».

Д. Аверкиев в специально посвященной П. В. Васильеву статье пишет [6]:

«Живо мы помним тот вечер, когда видели его в первый раз: это был второй или третий дебют его на Петербургской сцене; играли «Жених из ножевой линии». С первого взгляда он нам понравился своей простой, нимало не изысканной игрой, верностью задуманному типу, знанием купеческой жизни. Не было заметно того усилия, с которым играют лиц торгового звания петербургские актеры: ни подчеркивания резких выражений, ни усиленно комических жестов, ни напряженного подделывания под купеческий язык. Умный актер, так решили мы после первых актов.

Решение, как вы видите, не очень-то для артиста приятное. Но начался последний акт. Вы помните, там жених узнает, что его поддеть хотели, на деньги его польстились, дочь из-за богатства продать хотели — и, подвыпив маленько для куражу, все это он дражайшим родителям объясняет. И вот как, мол, этот умный актер поведет эту сцену? Умно? — нет, тут ума мало; тут надо, чтобы кровь заговорила, чтоб душа в человеке была, и что же? оказалось, что Васильев окончательно полонил нас сразу. Этот пятый акт ясно показал, что страстность — главная, отличительная черта этого артиста».

А. А. Алексеев в своих «Воспоминаниях» [7] высказывает распространенное мнение о том, что А. Е. Мартынов в лице П. В. Васильева сам себе назначил преемника:

«При Сабурове умер Мартынов и поступил П. В. Васильев. Еще не успели похоронить Александра Евстафьевича (14 сентября), как на его место уже явился Васильев, дебютировавший в самом начале сентября. Будучи летом в Одессе, Мартынов играл вместе с Васильевым, который так понравился ему, что он пообещал Павлу Васильевичу свое содействие пристроить его на Петербургскую сцену. И действительно, он быстро выхлопотал ему дебют, свидетелем которого Мартынову уже не суждено было быть. Обстоятельства сложились так, как будто Александр Евстафьевич сам лично нашел себе преемника и передал ему свое положение и амплуа.

...Первое время Васильеву было тяжело. Мартынов был еще жив в памяти каждого, и выступать в его ролях была большая

смелость и риск. Нужно было быть действительно очень даровитым, чтобы взять на себя... роли покойного комика, однако Васильев не падал духом, трудился неустанно и в конце концов приобрел себе положение, симпатию публики и если не заменил Мартынова, то все-таки был лучшим из всех, бравшихся за мартыновский репертуар. Во многих ролях Павел Васильевич был самостоятелен и незаменим, например, кто лучше его изображал Любима Торцова в комедии «Бедность не порок»? Кто был хорошим Расплюевым после Садовского? Во многом ли уступал он Мартынову в «Женихе из долгового отделения»? Был ли кто лучше его в Подхалюзине в комедии «Свои люди — сочтемся» или в дьячке Вербохлестове в сценах Погосского «Чему быть, того не миновать»? Все это говорит в пользу артиста, которым дирекция не умела дорожить».

П. М. Медведев в своих «Воспоминаниях» [8] пишет о той же преемственной связи П. В. Васильева с А. Е. Мартыновым:

«В Харьков приезжал как-то на гастроли А. Е. Мартынов, посмотрел П. В. Васильева и сказал: «Ну, батька, я не жилец на этом свете, дебютируйте у нас в Петербурге в моих ролях». А. Е. скоро действительно скончался. Дирекция пригласила на его амплуа П. В., и он много лет потом был любимцем и украшением Петербургской сцены».

II

ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ

П. В. ВАСИЛЬЕВ и В. В. САМОЙЛОВ

Благодаря Мартынову П. В. Васильев к приходу на сцену Александринского театра успевает стать мастером, осознавшим, что доминанта образа — его внутренний мир, что техника никогда не должна превалировать, не должна служить самоцелью. Для его манеры игры характерны скупость сценических приемов, отказ от трюков, от эффектности внешних положений, любителем которых был знаменитый В. В. Самойлов, виртуоз трансформации и внешней техники. Не будь рядом с П. В. Васильевым такой эффектной, значительной фигуры, как Самойлов с его арсеналом блестящих сценических средств, он был бы больше в центре внимания, был бы более оценен дирекцией Александринского театра. Публика же всегда его любила и восторженно принимала.

Рядом с В. В. Самойловым, который, как выразился А. Н. Баженов [9], «оснащает роль всем, чем только может и что только находит удобным» для придания блеска, игра П. В. Васильева поражала своей простотой, граничившей иногда из-за отказа от внешних эффектов с бледностью. Так, роль Любима

Торцова он проводил без всякой театральности и того пафоса, который другие интерпретаторы считали эффектным и положительно необходимым. Знаменитая фраза: «Шире дорогу, Любим Торцов идет!» — произносилась им просто. Снимая некоторую ходульность Любима Торцова, опрощая его речи, он обкрадывал самого себя в эффектности, но зато выгодно выделялся естественностью и простотой.

Самойлов же в этой роли играл в свойственной ему манере воздействия на зрителей сочетанием выигрышных «сценичных» положений с мастерством внешнего перевоплощения.

Если актив В. В. Самойлова составляла его изящная фигура, его прекрасно разработанный голос, которым он, будучи певцом, владел виртуозно, то внешние данные П. Васильева были его пассивом, его уязвимым местом.

Голос у него был хрипловатый, с носовым оттенком, тусклый и однообразный. К его органу, в котором, как иронизировали, «то флейта слышится, то фортепьяно», надо было привыкнуть. Его неоспоримое богатство внутренних нюансировок не всегда четко передавалось этим недостаточно ему послушным, мало гибким аппаратом. Грим его мог даже показаться грубоватым по сравнению с тонко отделанным гримом В. В. Самойлова.

И, однако, при невыгодных для актера физических данных П. Васильев оригинальной трактовкой образа, тщательно продуманной обработкой роли, искренностью, теплотой, страстностью игры, доходившей порой до вдохновения, положительно пленял и потрясал зрителя.

А. А. Стахович [10] отмечает: «Васильев имел все, чтобы не только не быть трагиком, но чтобы быть смешным в трагических ролях. Но огонь и мощь его таланта побеждали все его физические недостатки, и там, где роль не требовала красоты и пластики, П. Васильев был замечательно хорош. Оттого в драме А. А. Потехина «Чужое добро впрок не идет» он был выше своего брата Сергея, выше даже Мартынова; оттого в Любиме Торцове у него было гораздо более драматизма, чем у Садовского, и, играя совершенно своеобразно Торцова, П. Васильев в этой роли был почти так же прекрасен, как Садовский».

Не получив в детстве даже среднего образования, П. В. Васильев так и не сумел достигнуть того культурного уровня, каким должен обладать артист. Багаж знаний, полученный им по окончании двух училищ — четырехклассного мещанского и Московского театрального,— был весьма невелик.

Этот самородок, идущий подчас вслепую, угадывал талантом и интуицией правильный путь. Глубокая любовь к искусству и тонкое чутье помогали ему найти верную репертуарную линию. Он стремился играть «единственно дельные роли», где он мог бы полно раскрывать человека, его внутренний мир.

А между тем сцену Александринского театра заполняла заимствованная в большинстве случаев из иностранных пьес, модная своей злободневностью, развлекательностью «отечественная бенефисная» драматургия: В. Дьяченко, «этого бессменного пономаря Александринской сцены» [11]; В. Крылова (Александрова), «театральных дел мастера, одного из «стаи славной» наших театральных кулинаров» [12]; В. Родиславского, этой «в полном смысле слова бездарности, свившей свое гнездо подле театральной кассы» [13]; Николая Потехина, демонстрирующего «наглые сшивки из чужих лоскутьев» [14]; М. Владыкина с его «бездарными и безъязычными произведениями» [15]; П. Боборыкина, «этого плодовитейшего, очень бездарного писателя, который имеет неимоверную быстроту в руках и в мыслях» [16]. Д. Аверкиев, М. Каменская, А. Штукин, В. Шиглев и другие дополняют этот печальный список.

П. В. Васильев возмущается этой бездарной драматургией, постепенно вытесняющей классиков с Александринской сцены. По собственному выражению, он не может «в глупых пьесах хорошо играть, душа не лежит» [17].

Его, этого «однообразного» «комика без комизма» (как его назвала какая-то газета), обвиняют в том, что он «*бесстрастно* танцует канкан в водевиле» [18].

«Вот мы упомянули о г. П. Васильеве,— пишет Д. Аверкиев.— А знаете ли вы, какой пассаж отпустил этот актер в одном водевиле? И досталось же ему от фельетониста. Он осмелился — о, ужас! — с неохотой канканировать! А, какова дерзость? Да, канканировал совсем неохотно, и это подействовало даже на г-жу Лелеву или г-жу Левкееву (хорошенько не помним), и она не могла с обычным азартом проплясать канкан. Бедная г-жа Лелева! Прекрасно поступил и фельетонист! Он назвал за это г. П. Васильева «комиком без комизма», и поделом. И, главное, как остроумно «комик без комизма». А ведь мы, пожалуй, похвалим за это г-на П. Васильева. Скажем: слава богу, что нашелся хоть один актер и т. д. Пожалуй, к этому прибавим, что хороший актер, именно, ни за что не станет паясничать в фарсе и скорей пожертвует аплодисментами, только не станет паясничать» [19].

Островский дает П. Васильеву тот замечательный драматургический материал, на котором он создает ряд исключительных по яркости образов, как Тихон, Лев Краснов, Бальзаминов, Любим Торцов, Подхалюзин, Милашин.

В произведениях Островского — кульминация творчества П. Васильева, его громадные удачи, подчас озаренные вдохновенными минутами.

В 60-х годах с приходом А. А. Яблочкина к власти режиссера оперетты хлынули потоком на сцену Александринского театра. «Прекрасная Елена» стала «камертоном вкуса» публики,

и почти все актеры драмы, почувствовав себя поневоле певцами, запели хриплыми голосами. Когда даже Пров Михайлович Садовский выступал, подчиняясь веянию времени, в «Орфее», П. В. Васильев отказывается играть в оперетте, что при системе поспектакльной оплаты приносило ему значительный материальный ущерб.

П. В. Васильев, этот вдумчивый актер, тяготеет к пьесам серьезного репертуара. Он втайне мечтает о роли большого плана — о Гамлете, над которым много работает. Он проникновенно читает сначала монологи, а потом и всю роль датского принца, захватывая слушателей глубиной чувства и поражая верностью интуиции. «В его голосе,— отмечает Д. Аверкиев,— слышатся ноты и горькой иронии, и мести, и той страшной бешеной шутливости, которая доводит его [Гамлета] до кровожадных инстинктов» [20]. Чтение П. В. Васильева вызывает также восторженные отзывы М. Федорова, который писал: «Надо отдать ему [Васильеву] справедливость,— он понял Шекспира и, несмотря на свой орган, читал Гамлета прекрасно... в эту минуту передо мной был великий артист» [21].

А. Григорьев высказывает пожелание видеть его в Гамлете на сцене, хотя он по своим внешним данным к трагической роли как будто бы не подходил.

Самойлов же в это время увлекается водевилями с «переодеваниями», блистая замечательным гримом, трансформацией и жонглируя акцентами. Правда, к чести его, он также не играет в оперетте, в которой при своем голосе мог бы иметь большой успех. Роли серьезного репертуара, «не основанные исключительно лишь на внешности» [22], ему были не под силу. Образы Лира, Гамлета, Шейлока ему решительно не удались.

Самойлов руководствовался соображением, «выгодно» ли роль поставлена в пьесе. Невыигрышных, малоэффектных ролей он не берет. Находя роли по своему вкусу у Дьяченко и играя почти во всех его пьесах, он часто категорически отказывается от ролей в пьесах Островского.

П. Васильев в письме от 30 ноября 1863 года [23] пишет Екатерине Николаевне Васильевой о метаниях Самойлова в области репертуара:

«Сам, т. е. Васька Самойлов, ничего не играет, все ему чего-то хочется,— чесноку или луку, чорт его знает,— потому начинает иметь позыв уже на мужицкие, так сказать, пьесы, которые всем и каждому проклинал раньше не на живот, а на смерть. Теперь начал хвалить. А на-днях опять взбесился, ругает...»

Вражда В. В. Самойлова к П. В. Васильеву так несомненна, что он подчас отказывается играть с ним в одних пьесах, вредя, таким образом, ансамблю и ставя дирекцию и режиссера

в тупик при распределении ролей. Так, он возвращает роль Иоанна Грозного в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» только потому, что роль Годунова была автором назначена П. В. Васильеву. И. Е. Чернышеву удается сломить его нежелание играть вместе с П. Васильевым в пьесе «Испорченная жизнь», только воздействуя на его самолюбие намеком на боязнь соперничества; Самойлов берет роль Курчаева, П. В. Васильев — Делакторского. Когда же он играл с П. В. Васильевым и вел с ним сцену, то, по свидетельству Нильского, настолько игнорировал его, что это не ускользало от публики.

А. А. Стахович приводит пример некорректного отношения Самойлова к партнеру П. В. Васильеву. В пьесе А. Потехина «Чужое добро впрок не идет» Самойлов играл отца, Васильев — Михайлу.

Затяжными, ничем не оправданными томительными паузами Самойлов ломал нарастание бурной сцены, в которой отец отнимает у сына найденные им деньги. «Несмотря на то, что В. В. Самойлов, игравший роль отца, немилосердно тянул эту сцену: осматривал избу, то искал чего-то на лежанке, то подходил к поставцу,— Васильев выдержал всю эту пытку. Не всякий актер обладает его мимикой и силой таланта» [24].

III

УХОД ИЗ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

В этой атмосфере неприязни, в этой борьбе преимущество было всегда на стороне властного, «всесильного» Самойлова, обладавшего громадными связями.

П. Васильев же не имел протекции; к тому же он был свободолюбив, вспыльчив и неспособен к угодничеству и низкопоклонству. Заискивающая манера держаться, усвоенная большинством актеров, была ключом к сердцу дирекции. Независимым характером, гордостью натуры П. Васильев отвращает от себя симпатии начальства, от которого зависели хорошие пьесы для бенефиса, распределение ролей, знаменитые «разовые», дублерство или, по закулисному выражению, «чередовка». И возможность творческой деятельности и материальное благополучие актеров были в его руках. Жалование в это время не составляло основной, существенной части заработка. Гораздо больший доход давали разовые — поспектакльная плата, размер которой и количество выступлений всецело зависели от дирекции.

Система дублерства, принесшая столько горечи П. Васильеву, родилась в результате этой охоты за ролями.

«При бюрократическом управлении театром,— пишет А. С. Суворин [25],— в отношении между артистами и их начальниками

неизбежно должны поселиться произвол, пристрастие, интрига и всякого рода злоупотребления, и затем равнодушие к своему делу и слишком легкое отношение к публике. В этом quasi -художественном, но в сущности канцелярском мирке принижаются и мельчают возвышенные, чисто артистические натуры, глохнут и слабеют дарования, гибнет и утрачивается искусство. Бездарные или недобросовестные артисты, обеспечив себя хорошими отношениями к всесильному своему начальству, могут безнаказанно оскорблять эстетическое чувство зрителей, могут хладнокровно и безопасно морочить им глаза; им не грозит отставка, пока милость начальства не сменится на гнев, а на предупреждение этой-то беды и уходит все их внимание. Напротив, артисты с талантом, с горячей любовью к своему делу, с основательным знанием, год за годом остаются при самых ничтожных ролях, затираются и стушевываются, если их отношения к начальству сложились невыгодно».

Первым в этом списке «опальных» стоял П. В. Васильев. Дирекция сокращала деятельность неугодных ей артистов усиленным назначением дублеров на их роли. Дублерство поэтому и обрушилось всей своей тяжестью на П. В. Васильева.

В пьесе «Грех да беда» в роли Льва Краснова, бывшей торжеством для его трагического таланта», он чередуется с Бурдиным. Бурдин же дублирует ему в Любиме Торцове, из которого П. В. Васильев, как об этом свидетельствует Аверкиев, создал [26], по признанию Аполлона Григорьева, лицо «героическое», «русского Гамлета» и заставлял зрителей плакать.

Роль Расплюева, это, по отзыву А. А. Суворина [27], «поистине творческое создание, совершенное от начала до конца, вполне выдержанное, возведенное в тип, который надолго остается в памяти», П. В. Васильев делит в очередь с тем же Бурдиным.

П. В. Васильев — блестящий интерпретатор роли Тихона — играет в очередь с Малышевым и Бурдиным.

«Г-н Бурдин,— пишет Аполлон Григорьев [28],— предпочел по временам являться в этой драме в роли Кабанова, чередуясь с г. Васильевым 2-м, и, должно быть, он признается актером аристократическим, а г. Васильев 2-й плебейским, ибо в прошлый раз, когда давали «Грозу» на Мариинском театре, Кабанова изображал он. А ведь г. Васильев 2-й в этой роли равен, шутка сказать, и покойному Мартынову и покойному брату своему, играя ее, впрочем, самостоятельно».

Созданный П. В. Васильевым оригинальный образ Безноженского в комедии с куплетами Худекова и Жулева «Петербургские когти» он делит с Егуловым [29]. В «Вицмундире» в роли Разгильдяева он чередуется с П. А. Каратыгиным (его автором). Дмитрий Аверкиев в статье «Русский театр в Петербурге» спрашивает: «И отчего чаще всего и больше всего чуть ли не вся труппа чередуется с П. В. Васильевым?» [30]

Кто ж эти дублеры, сокращающие его творческую деятельность до минимума и подрывающие его благосостояние? Достойная ли они замена такому большому таланту?

Об Егулове критика вовсе умалчивает.

П. А. Каратыгин оставил в истории театра больший след как водевилист, чем как актер.

«Г-н Малышев принадлежит теперь к обыкновенному разряду петербургских актеров, дослужившихся до степеней известных. Дослуживался он медленнее, чем другие его сверстники; но зато, если бы нас спросили, что он такое в труппе, мы бы решительно затруднились ответить. Он не имеет решительно никакой сценической физиономии» [31].

Отзывы о Бурдине — главном дублере П. Васильева — как об актере уничтожающи. Корреспондент из Вологды, Аполлон Григорьев, Суворин и другие — все сходятся на том, что ему «лицедеем быть не дано». И, однако, Бурдин играет все лучшие роли в пьесах Островского, который, дружа с ним, не может отказать ему ни в своей пьесе к бенефису, ни в ведущей роли, хотя во время премьер хватается за голову и стонет за кулисами: «Как Федя слаб!» Под впечатлением антихудожественной игры Бурдина в роли Дубровина («Воевода») он, по свидетельству Нильского [32], даже разражается воплем: «Ах, Федор, Федор!.. Что он делает! Так играть невозможно, положительно невозможно... Что он делает!.. Боже ты мой милостивый!..» — и все же продолжает давать ему калечить свои создания.

Островский, по выражению П. Гнедича, «отдал на съедение» своему другу Бурдину Маргаритова в «Поздней любви» —роль, по праву принадлежавшую П. В. Васильеву. Ему же предоставили эпизодическую роль купца Дороднова, фигурирующего всего в одном явлении. П. В. Васильев сумел и из этой незначительной роли создать оригинальный, запоминающийся тип.

Бурдин, от имени которого под едким пером Аполлона Григорьева родился термин «бурдинизм», ставший символом рутины, фальши, осмеливается играть с П. В. Васильевым в очередь Льва Краснова.

В пьесе «Грех да беда» с Бурдиным,— пишет Аполлон Григорьев [33],— зритель был «осужден... присутствовать при одной из самых отчаянных «бенгалик» российского Лемétра, при бенгалике с растяжкой на полу во всю длину роста, при бенгалике приторнейших всхлипываний и заученнейших интонаций... Ты [зритель] ожидал увидеть П. В. Васильева в его высшей роли, а осужден был услаждаться бурдинизмом в его полнейшем разливе... Г. Бурдин — столичный, потому он говорит и вздыхает по крюковым нотам».

«Главного героя драмы вовсе не было в игре Бурдина, хотя г. Бурдин и выучил роль, и пил чай с купеческими манерами,

и чуть не плясал в азарте в конце драмы... Вот три сцены, в которых весь Краснов выразился.— Сцена приема гостя: в ней г. Бурдин нелеп; сцена восторга от любви жены — в ней от него смеялись; сцена бешенства и убийства — в ней он только ярился и скакал за недостатком нервов» [34].

Незадачливые дублеры типа Бурдина, обрекая роли на провал, снижали успех многих пьес, тем самым сводя их с репертуара.

П. В. Васильев лишается своих лучших ролей.

Показаться в Петербурге в некоторых своих любимых ролях, как, например, в Вырине («Станционный смотритель»), П. В. Васильеву так и не удается. Напрасно стучится он в двери начальника репертуарной части П. С. Федорова. Управление императорскими театрами, этот бюрократический аппарат, глубоко равнодушный к вопросам искусства, глух к воплю актера о творческом голоде, о жажде деятельности.

В 1864 году, по истечении контракта, П. В. Васильев подает в дирекцию прошение о заключении с ним договора на новых условиях. Не желая быть в зависимости от разовых, он просит соединить их с жалованьем и бенефисом и выплачивать ему жалованье в 6 тысяч рублей. Если сопоставить эту сумму с гарантированными 12 тысячами, которые, по свидетельству Александра Соколова, дирекция в начале 1869 года выплачивает В. В. Самойлову, то она вовсе не велика. Но П. В. Васильеву администрация, конечно, отказывает и, таким образом, избавляется от нелюбимого ею актера. Осенью 1864 года П. В. Васильев подает в отставку.

На запрос директора императорских театров графа А. Борха * о причинах ухода с Александринской сцены Васильев представляет докладную записку, хранящуюся в ГЦТМ [35]:

«Вследствие желания его сиятельства, господина директора императорских театров графа Александра Михайловича Борха знать подробные причины, вследствие которых я принужден почтительнейше просить об отставке, имею честь представить следующее объяснение.

Заручившись известностью и расположением публики целого юга России, я решился попробовать свои силы на столичной сцене и приехал в Петербург, не имея решительно никакого знакомства, ни рекомендации. Первыми дебютами своими на сцене Александринского театра я выдвинулся из числа моих товарищей по искусству и сразу приобрел внимание публики, которое росло с каждой новой ролью, с каждой новой пьесой. Литература почтила меня особенным вниманием, о театре явился ряд критических статей, в которых меня ставили в

* А. М. Борх был директором императорских театров с 1862 по 1867 год.

уровень с русскими театральными знаменитостями. Похвалы моему дарованию возбудили против меня моих товарищей, тем более, что рядом с этими похвалами мне высказывались довольно резко недостатки других актеров. Это было первой причиной моего настоящего положения на сцене, положения тягостного, невыносимого. Далее начался печататься ряд статей, где порицались действия распорядителей по сцене. Актеры ухватились за это и приписали все печатающееся мне, хотя я до сих пор не напечатал ни одной строчки. Пусть спросят у всех редакций, писал ли и печатал ли я хоть слово о чем-нибудь, тем более о театре. Слухи эти ставили меня в глазах ближайших моих начальников по сцене в весьма невыгодном свете. Когда о театре заговорили все без исключения журналы и газеты, то начали говорить, что все рецензии пишутся с моих слов и по моему указанию. На это я должен сказать, что из рецензентов мне был знаком лично, как был знаком большей части актеров, один г. А. Григорьев, печатавший свои статьи в «Якоре», «Времени» и «Эпохе». Кто же писал в «Современнике», «Библиотеке для чтения», «Русском слове», «Инвалиде», «Северной пчеле», «Веке», «Современном слове», «Московских ведомостях» и других журналах и газетах, я до сих пор не знаю и не желаю знать, потому что, кроме неприятностей в среде товарищей, я ничего не видел за эти похвалы. Сам г. инспектор репертуара (П. С. Федоров.— *Е. Ф.)* говорил г. А. Григорьеву о резком тоне статей против других актеров, Григорьев отвечал, что это его убеждения, от которых он не может отказаться. Все эти оскорбления я слушал молча в продолжение четырех лет и находил совершенно лишним оправдываться в этом. Но когда нарекания перешли в действия, когда последовали распоряжения, унижающие мою личность и лишающие меня средств к существованию, я решился оставить столичную сцену, чтобы снова уехать в провинцию, где по крайней мере меня любили и уважали. Распоряжения эти были следующие:

1-е. *Очереди.* Основная мысль этого распоряжения весьма благодетельна как для искусства, так и для артистов, но при следующем условии. Очереди могут быть допущены между двумя-тремя равносильными дарованиями. Это возбуждает соревнование между артистами, заставляет относиться с особенным вниманием к делу. Публика привлекается разъяснением одной роли в двух художественных выполнениях, чем развивается вкус в зрителях. Пьеса стоит на репертуаре и дает вследствие этого отличные сборы. Что же происходит, если исполнители очередные неравносильны? Публика, которой удалось видеть неудачное выполнение главной роли одним из очередных, относится с недоверием к самой пьесе, не идет вторично в театр, сборы падают, пьеса надоедает и сходит с

репертуара. Не то ли случилось со многими пьесами, где чередование было доведено до невозможного? Пьесы, в которых я сначала играл без очереди, давали сбор и делали успех, при очередях же падали. Критика отнеслась к этому явлению, хваля меня и порицая других очередных. Такие статьи вызвали нерасположение ко мне, потому что их опять-таки приписывали моим проискам. Почему такое правило очередей пало на одного меня всей своей тяжестью? В то время как роли В. Самойлова даже и во время его отъезда и болезни ни разу не давались мне, с которым я чередоваться всегда рад и готов, у меня брали и берут всякую роль, какую пожелают. Даже если очередной актер является несостоятельным, и в таком случае меня не избавляют от очереди. Мне отказали в очереди с Самойловым в одной роли «Станционного смотрителя», об которой я просил, не говоря уж об других. Почему,— мне неизвестно. Разве не унижение это моей личности, не оскорбление моего дарования? Такого рода порядок очередей не дает возможности высказаться таланту актера, отнимает у него материальные средства без всякой пользы для дела искусства и сбора.

2-е. *Назначение пьес на текущий репертуар.* При нерасположении к артисту всякая пьеса не принесет сбора, стоит только дать ее в невыгодный день. Так, для примера возьмем пьесу, сыгранную три-четыре раза; стоит поставить ее в вечер, когда усиленные спектакли на других театрах, дать ее под праздник или назначить ее на Александринском театре тогда, как на Мариинском поет новый певец, на Большом идет новая опера или возобновленный для любимой публикой танцовщицы балет,— конечно, сбор не будет так силен, если бы пьеса явилась в более выгодный день. Это дает возможность сказать, что исполняющий главную роль неудовлетворителен, что к нему публика охладела и что пьесу следует снять с репертуара. Такая участь постигла пьесы «Бедность не порок», «Грех да беда», «Доля-горе» *, «Однодворец» **, «Мишура» ***, «Жених из ножевой линии» ****, «Испорченная жизнь» *****, «Свадьба Кречинского», «Не в деньгах счастье» ****** и др. Все эти пьесы при выгодном назначении их положительно могли давать сборы, теперь же многие из них сошли с репертуара, в чем винят главных исполнителей и авторов. Такой

* «Доля-горе» — драма в четырех действиях Н. Потехина.
** «Однодворец» — комедия в пяти действиях П. Боборыкина.
*** «Мишура» — комедия в четырех действиях А. Потехина.
**** «Жених из ножевой линии» — комедия в пяти действиях А. Красовского.
***** «Испорченная жизнь» — комедия в пяти действиях И. Чернышева.
****** «Не в деньгах счастье» — комедия в четырех действиях И. Чернышева.

порядок назначений отнимает возможность поддерживать к себе расположение публики и лишает материальных средств.

3-е. *Поспектакльная плата актерам* есть одно из коренных зол; от нее произошли все интриги, весь разлад между артистами и неудовольствие ближайшего начальства. Каждый актер стремится всеми средствами сыграть более раз, чтобы более получить денег, вследствие чего перебивают роли друг у друга, что и было началом очередей; главнейшие материальные средства всех актеров, равно как и меня, зависят от поспектакльной платы. Я ассюрированного жалования получаю 1 146 рублей в год, тогда как поспектакльная плата дает до 3 000 рублей, следовательно, материальное благосостояние зависит от количества сыгранных раз в течение сезона. В прошлом году с 1 сентября по 20 октября я сыграл 23 роли, а в нынешнем только 13; следовательно, в настоящем году я получил против прежнего в полтора месяца менее на 250 р. Такая потеря для меня, обеспечивающего в эти осенние и зимние месяцы существование своей семьи на пост и целое лето, составляет насущный вопрос. Льщу себя надеждой, что по обширности значения моего репертуара деятельность моя для сцены не менее полезна, чем деятельность г. Зуброва*. Я сыграл 13 раз, г. Зубров 24 раза, следовательно, получил более моего на 275 руб. Чем объяснить такое предпочтение г. Зуброва мне? Я смело могу сказать, что сыграю всякую роль г. Зуброва, тогда как он многих из моих ролей выполнить не может. Из экономических видов такое распоряжение немыслимо, потому что мы оба пользуемся одинаковой поспектакльной платой, т. е. по 25 рублей.

Если распоряжение избегать по возможности участия в пьесах артистов, получающих большую поспектакльную плату, сделано с целью сократить расходы, то почему же, тогда как я получаю 25 рублей, а Самойлов 50 рублей, не допущена мне очередь с ним в новой комедии г. Островского «Шутники», тем более, что сам автор назначил эту роль или мне, или г. Самойлову? Не явное ли это оскорбление, не видно ли тут желание отнять у меня всякую возможность честно служить искусству? А что я не гонюсь за одними средствами, доказательством служит то, что я не решился принять ничтожной роли Шелихвостова из той же комедии, хотя бы без всякого труда, почти даром мог бы получать каждый раз по 25 рублей серебром. Не видно ли тут явного оскорбления меня г. режиссером? ** Где же соблюдение экономических интересов дирекции, когда эту роль выполняет г. Горбунов, не получающий поспектакльной платы?! Не

* Зубров П. И.—актер Александринского театра с 1850 по 1873 год.
** Воронов Евг. Ив. окончил СПБ театральное училище. Ученик П. А. Каратыгина. Выпущен на сцену Александринского театра в 1838 году. Главный режиссер с 1852 года.

ясно ли, что и это распоряжение повредило одному мне. Доказательства следующие: г. Самойлов в указанное выше время сыграл 19 раз и получил 950 рублей, Зубров 24 раза и получил 600 рублей, я же только 13 раз, за которое мне пришлось 325 рублей.

Объяснивши все это, я, кажется, достаточно показал мое невыносимое положение на здешней сцене. Положение это не могло быть продолжительно, мне оставалось два выхода — или перестать уважать себя и искусство, решась играть ничтожные роли за деньги, или оставить императорский театр. Заключая контракт, я надеялся, что обстоятельства изменятся, но ожидания мои не сбылись, напротив, согласие мое остаться на сцене сочлось как доказательство того, что мне необходима служба при императорских театрах, и угнетения моей личности, как указано выше, увеличились.

Давая такое полное откровенное объяснение причин, побудивших меня воспользоваться разрешением его сиятельства господина министра императорского двора, не стесняясь контрактом, увольняться от службы, я должен еще раз повторить, что мое безвыходное положение на сцене делает невозможным продолжать дальнейшую службу при Имп. СП. театрах».

Расставаясь с Петербургской сценой, П. В. Васильев хотел публично объяснить причину своего ухода, вскрыть нездоровую атмосферу Александринского театра и тяжесть созданных для него помех в работе. Николай Потехин в письме от 11 декабря 1864 года[36] пишет: «Некрасов сказал, что, если никто не напечатает твоего объяснения, он печатает в «Современнике», ему, как он выразился, бояться нечего».

О прощальном спектакле П. В. Васильева А. А. Стахович[37] пишет: «...По неприятностям с начальником репертуара Федоровым должен был Васильев выйти в отставку, и ему даже не дали прощального представления. Многочисленные его поклонники устроили ему уже после отставки спектакль в театре княгини Суворовой. Васильев прощался с петербургской публикой в комедии «Бедность не порок». Театр был полон, вызовам, аплодисментам, венкам не было конца. Растроганный артист играл замечательно хорошо».

О том же прощальном спектакле (в пользу общества доставления жителям Петербурга дешевых квартир) пишет рецензент журнала «Эпоха»[38]: «8 января Петербург прощался с любимым артистом. Спектакль был назначен в театре княгини Суворовой, и, несмотря на высокие цены, театр был полон. П. В. Васильев явился в роли Любима Торцова и в роли Фиша в водевиле «А. и Ф.». Артист был встречен громкими рукоплесканиями, продолжавшимися более четверти часа...

Мы уже говорили прежде о П. В. Васильеве, о его глубоком понимании роли Любима Торцова. Остается прибавить, что



П. В. Васильев

всех видевших Васильева в прощальный спектакль поразила необыкновенно тщательная внешняя отделка роли, необыкновенная верность малейших движений, например, в конце акта, когда Любим собирается соснуть. Но эта верность нисколько не била в глаза; во всем исполнении был соблюден строгий художественный такт, не дозволяющий внешнему выражению превысить внутреннюю, душевную игру. Многих в этот вечер комический актер тронул до слез».

IV

ВИЛЕНСКИЙ СЕЗОН. ПЕРЕГОВОРЫ О ВОЗВРАЩЕНИИ В ПЕТЕРБУРГ

Выйдя из труппы Александринского театра, П. В. Васильев в декабре 1864 года едет на гастроли в Вильно. Даем сводку из его писем этого периода жене — М. Г. Васильевой [39].

«Успел побывать у главного директора князя Шаховского, принял меня блистательно, условия сделали следующие: первых три спектакля я буду получать 1/3 часть сбора и расходы их, а другие 3 спектакля буду получать 1/3 часть за вычетом расхода, и после полубенефис и накладная * цена моя — вот все. Завтра поеду, может, к Муравьеву представиться.

...Дела мои пошли покуда, слава богу, хорошо. Что будет дальше, не знаю. Публика принимает хорошо, и дирекция закидывает удочку, чтоб остаться до поста. То как ты посоветуешь и что можно с их просить, подумай и пиши подробно.

...Измучился в эти шесть спектаклей — ужас! ужас! Как репетиции до 3-го, а иногда до 4-го часа идут с повторениями, так уж не взыщи, что давал промахи в частом писании писем, и без того работаю, как вол.

Музыку набери, репетиция — всякого направь; ей-богу, в сутки часов восемь уснешь, тем и заговейся, а после обеда — это уж дело давно покончено и не думай... А я, может, тебя обрадую: я порешил с дирекцией виленской на год вместе с тобою, 6 000 обеспеченного, и больше ничего; мне кажется, хорошо... Устал — играл «Ворону» и «Дочь актера» ** танцовал — принимали отлично».

Начальник Северо-Западного края М. Н. Муравьев делает П. В. Васильеву предложение поступить в виленскую труппу в качестве режиссера-организатора русского театра и заключает 18 декабря 1864 года с ним условие. Приводим его текст [40].

* То есть разница между «возвышенной» — бенефисной — ценой билета и обычной его стоимостью.

** «Ворона в павлиньих перьях», водевиль в 3 действиях Н. Куликова; роль Антона Шарова, маркера. «Дочь русского актера», водевиль Григорьева 1-го; роль Лисичкина.

«1864 года декабря 18 дня флигель-адъютант его величества полковник князь Шаховской-Стрешнев, по приказанию г. главного начальника края, заключил сие условие на год, то есть с 1 января 1865 года по 1 января 1866 года с драматическим артистом императорских театров П. В. Васильевым 2-м, в нижеследующем:

1-е. Я, П. В. Васильев 2-й, поступаю вместе с моею женою М. Г. Васильевой в состав труппы Виленского театра, которой быть мне режиссером и потому по этой должности членом театральной дирекции.

2-е. Из театральной кассы в годичное время должно быть выдано П. В. Васильеву за прописанное в 1-м пункте шесть тысяч рублей, исправное получение коих гарантируется г. главным начальником края.

3-е. В начале января 1865 года условие это должно быть заменено другим условием, составленным на сих же основаниях и согласно театрального устава, который имеет быть утвержден его высокопревосходительством г. главным начальником края, и затем введен с 1 января 1865 года.

В удостоверение всего вышеизложенного подписуемся:

Флигель-адъютант князь *Шаховской-Стрешнев.*

Артист императорских театров *Павел Васильев 2-й*».

Царское правительство, с особой ненавистью глушившее национальное самосознание поляков после восстания 1863 года, лишило Вильно польского театра. Виленский театр по заданию властей должен был стать одним из средств руссификации.

Муравьев дает П. В. Васильеву точную инструкцию, как вести дело: давать спектакли исключительно на русском языке; актеров-поляков, оставленных в труппе, обучать чистому русскому выговору, обратив на это сугубое внимание; количество оперных постановок сводить до минимума, с тем чтобы в будущем оставить только одну драму.

Естественно, что польская труппа встречает П. В. Васильева как чужака, рушащего ее национальный театр. Отношения его с польскими артистами, глубоко затаившими свою неприязнь к русским, подчас обострены. Ему приходится преодолевать их сопротивление вводимым им новшествам и требованиям, из которых главное — твердое знание роли и сокращение функций суфлера, под которого они привыкли играть. При своем вспыльчивом нраве П. В. Васильев порой переходит границы деликатности, столь необходимой в этой напряженной обстановке. Недреманое око Муравьева, усмирителя восстания, прозванного за жестокости «палачом», неотступно, неусыпно следит в театре за оставшимися в труппе поляками, подозревая всюду крамолу. Не желание ли вырваться из тяжелой атмосферы края, где по утрам казни, а по вечерам спектакли, или, быть может, осозна-

ние П. В. Васильевым своей неблаговидной роли как руссификатора приводит его снова на Петербургскую сцену?

Дирекция Александринского театра предпринимает некоторые шаги к возвращению П. В. Васильева, сознавая, несмотря на неприязнь к нему, каким уроном был уход такого большого таланта. П. В. Васильев же со своей стороны обращается к содействию министра двора графа В. Ф. Адлерберга, к которому он находит протекцию через свою ученицу Елену Тимофеевну Буркову.

22 июня 1865 года П. В. Васильев пишет[41] жене из Петербурга в Вильно (где она осталась дослуживать сезон):

«Министру сегодня послал самое мрачное письмо — что-то бог даст, не знаю, как только получу, буду ждать вашего совета, что делать,— я думаю так, если будет окончено, бог даст, хорошо, я и в Нижний не поеду, а если ничего не будет — тогда тотчас же еду в Нижний (напиши твое мнение)».

30 июня П. В. Васильев передает жене о состоявшемся свидании с графом Адлербергом[42]:

«Вчера я был у министра, именно во вторник (29 Петра и Павла). Меня он пригласил, принял он меня, что называется, отлично, ну, довольно тебе одного — посадил, а ведь я червяк в сравнении с ним; ну-с, беседа была очень продолжительна, он прямо начал с того, что очень желает меня принять и вместе с тем разделяет потерю для театра с моим отсутствием; я думаю себе,— вот тебе конец, и все устроилось,— но нет. Вслед за этим он говорит: «Только начать службу на прежнем основании»; и какие я ему резоны ни приводил, все было тщетно, т. е., одним словом,— и даже сам он высказался, но не ясно,— что ему неловко сразу потрафить для меня, но что со временем он мне прибавит; я ему указал на [певцов], как-то: на Комиссаржевского * и Кондратьева **, которые получают по 6 тысяч... Он мне на это ответил, что певец может попеть два года и больше не может, а драматический актер может работать несравненно более, одним словом, в нем, ясно, все эти штуки развил Пашка Федоров, сукин сын, но надо тебе сказать, что он старичок прелестный и предобрый, я от него в восторге: Борх и он — громадная разница в приемах. Да-с, после всех долгих рассуждений он мне сказал: «Если угодно, то поступайте, я

* Комиссаржевский Федор Петрович (1838—1905) — известный певец (тенор). Учился в Италии у Репетто. Пел в Риме, Милане, Опорто. В СПБ опере с 1863 по 1878 год. Отличался яркой сценической интерпретацией образа. Был в дружественных отношениях с П. В. Васильевым.

** Кондратьев Геннадий Петрович (1834—1905) — певец, ученик Репетто (Милан) Пел во многих городах Италии. В России впервые выступил в 1863 году в Тифлисе. С 1865 года вступил в СПБ в русскую оперу. С 1871 года — главный режиссер русской оперы.

очень рад». Я, помня твой совет, сказал: «Позвольте подумать», на что мне ответил: «Хорошо-с», но видно было, что ему хотелось бы в эту минуту, чтобы я сказал: «Извольте, я остаюсь»; потом он меня спросил: «Что же, вы будете мне писать?» Я сказал: «Непременно», и на этом мы распрощались. Одним словом, я собой доволен: самолюбие не оскорблено, аудиенция продолжалась больше получаса, в сидячку — заметь.

По моему мнению, все-таки этими приемами не надо обольщаться, а подождать хорошего случая,— потому, согласись, что это не уйдет: не он,— меня примет другой, а будет он,— он примет по случаю отношений, но войти на тех же условиях в круг хоть и подлецов, но все-таки по названию товарищей мне будет страх неловко, я ни за что не решусь. (Но мне сдается, что это дело устроится потому — для чего с его стороны был намек и вопрос: «Что же, вы будете мне писать?») Одним словом, через этот отказ теперь и министр будет обо мне лучшего мнения, что так поступать со мной нельзя. Жду твоего ответа и совета, только моего собственного министра—моей мамашки. О себе скажу, что я, славу богу, здоров и душевно рад, что эта гора, т. е. объяснения, с плеч долой. В настоящее время, когда получишь письмо, подожди отвечать, я завтра, т. е. 1 июля, выезжаю в Нижний и пробуду один день в Москве. Хороши мы с тобой,— Машеньку-то и не поздравили, очень хорошо. (С Аграфеною Купала ангел.) Пошли ей малую толику, я не в состоянии, и так расходов ужас. Целый месяц пропал без дела, так подождите писать ответ, что-то бог даст в Нижнем. Ну, что ты? здорова ли? Пиши, что дети и что вообще нового и хорошего. А у нас вчера была страшная буря, пропасть сорвала крыш и другого несчастья, эдакой бури в жизнь свою никогда не видел — это страх и ужас! За твое ясное письмо крепко тебя целую, милую мою. Целуй деточек. Елене Тимофеевне кланяйся да скажи, чтобы не огорчалась, время не ушло.

Остаюсь любящий муж и отец до гроба *П. Васильев.*

А то пиши прямо в театр в Нижний: я приеду и как раз получу, день промедли, потому я буду в Москве — да, так пиши, пиши, я только и отрады имею, что письмо твое».

В июле 1865 года П. В. Васильев ведет из Вильно переговоры с министром, причем просит о вписании в контракт трех новых пунктов: отмену дублеров на его роли, повышение разовых с 25 до 35 рублей и защиту его от нападок и несправедливости.

Приводим ответ министра двора графа Адлерберга от 7 августа 1865 года[43] с предложением П. В. Васильеву вновь вступить в труппу Александринского театра:

«Красное Село, 7 августа 1865 года.

Любезнейший Павел Васильевич.

Прошу Вас покорнейше не сетовать за оставление письма Вашего от 21 июля столь долгое время без ответа; причина тому то, что я не желал вверять никому тайну с Вами переговоров, а между тем по многосложным моим занятиям и беспрестанным переездам с места на место я до сей поры не мог улучить ни одной минуты свободной. Пользуюсь первым случаем, ныне представившимся, чтобы написать Вам следующее.

Из двух просьб, заключающихся в письме Вашем, одну я готов удовлетворить с удовольствием при заключении с Вами нового контракта, по всему прочему согласно с прежним, т. е. к производившейся Вам поспектакльной плате по 25 рублей за представление прибавить по 10 рублей. Вторая же просьба решительно мною должна быть отвергнута, ибо как совершенно противное постановлению об обязанностях артистов, недавно мною подтвержденному особым распоряжением, я не могу допустить ее без явного нарушения моего начальнического долга и без противоречия самому себе. Сии постановления суть: § 3-й предложения об обязанностях артистов и мое предписание режиссерам труппы, объявленное в Сентябре прошлого года и на основании которого Вы подали Ваше прошение об увольнении. Не стану распространяться об изложении всех причин, побудивших меня подтвердить постановление и налагающих на меня обязанность ни в каком случае и ни под каким предлогом от оного не отступать. Причины эти я подробно объяснил в разговорах и Вам и супруге Вашей, когда я имел честь ее видеть; считаю только нужным привести Вам на память упоминаемый выше § 3-й, в котором сказано: запрещается артистам требовать исключительное право играть одну какую-либо роль, ибо сим наносится вред искусству; напротив, «дирекция для взаимного соревнования имеет право заставлять разных артистов играть каждую роль в раздел или по очереди, по своему усмотрению»... Москве предписание режиссерам было только подтверждение[м] о непременном исполнении сего параграфа. Засим, возобновлю вам, любезнейший Павел Васильевич, мое искреннее желание иметь вас на нашей сцене для пользы оной, но вместе с тем и убедительную мою просьбу не ставить меня в необходимость отказаться от положительной пользы, приносимой Вашим талантом, для сохранения святости постановлений и твердости начальнических распоряжений, что для общего порядка превыше всего. Что же касается до того, будто вам оказывали несправедливости, оскорбляли ваше художническое самолюбие, то, не входя в разбирательство основательности или неосновательности сей жалобы, могу вас уверить, что Вы во мне всегда найдете справедливого ценителя Ваших достоинств и заслуг, готового защитить вас (и всех своих подчиненных) от оскорблений и несправедливостей, но это не может быть предметом контрактных условий. В заключение, вот мое неизменное предложение: пришлите мне просьбу о поступлении вновь на службу по С.-Петербургской императорской русской драматической труппе, во всем на прежних кондициях, но с производством по 35-ть рублей поспектакльных, вместо производившихся по прежнему контракту по 25 рублей за спектакль. По всему прочему положитесь на меня — дверь моя вам всегда открыта, как будут вам открыты мои суждения по долгу и совести. Подумайте, что все предложения, которые могут быть вам делаемы в Вильно или где бы то ни было в провинции, шатки, тогда как мои предложения верны и непоколебимы; и что для таланта вашего сцена Петербургская есть поприще, которое, конечно, должно быть предпочитаемо сценам провинциальным.— В ожидании скорого и искренно желаемого удовлетворительного ответа прошу Вас принять уверение в моем совершенном почтении.

Гр. В. Адлерберг.

P. S. Я прошу скорого ответа, но не требую, в случае принятия моего предложения, немедленного прибытия сюда; предоставляю вам в сем отношении распорядиться, как обстоятельства ваши потребуют».

V

ВОЗВРАЩЕНИЕ В АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

П. В. Васильев, полагаясь на заверения министра, после почти годового отсутствия возвращается на сцену Александринского театра, где он пережил столько обид и разочарований. Прием со стороны труппы и дирекции не предвещает ему ничего благоприятного. Встреча публики на спектаклях «Бедность не порок» (6 сентября) и «Жених из ножевой линии» (8 сентября) превосходит все ожидания. Овациям нет конца. А. И. Вольф в «Хронике Петербургских театров»[44] (за сезон 1865/66 года) отмечает: «Васильев 2-й, к крайнему удовольствию публики, был опять ангажирован и при первом выходе в любимой своей роли Любима Торцова был принят восторженно».

Приводим письмо П. В. Васильева жене, написанное после спектакля 6 сентября 1865 года[45].

«Вечер после спектакля
Сентябрь 6-го 1865.

Милая и дорогая мама.

Начну с того и опишу вкратце о том, как я приехал и как был встречен его превосходительством *. Он меня встретил-то

* То есть П. С. Федоровым.

любезно, слов нет, но это было наедине у него в квартире, а в театре едва протягивает руку,— ну, да ты знаешь мой характер, мне на это наплевать, я думал только о том, как примет публика. Что касается до Воронова во главе и до всей прочей сволочи (без исключения), был принят как инсургент, что после оказалось и разузналось,— был составлен заговор, чтобы меня так встретить. Теперь, что касается до твоего желания, чтоб я дебютировал в «Грех да беда», а потом Станционного, то все это оказалось невозможным по той причине, что Линская * больна, что истинная правда, просто умирала, Владимировой ** нет, Самойлова нет, Брошель*** нездорова, и потому его превосходительство, или сукин сын, другими словами, предложил мне на 1-й раз «Бедность не порок», на 2 — «Жених из ножевой», на что я и согласился, чтоб не терять время и что-нибудь заработать,— признаться тебе сказать, меня это все поволновало, и квартира, стоять в номере дорого, и эти подлецы с его превосходительством, и потому я не писал — до результата, т. е. до 1-го спектакля «Бедность не порок», который тебе и желаю описать под свежим впечатлением, но не знаю, хватит ли моего красноречия для того, чтобы описать эту в полном смысле божию милость к нам, грешным. Начну с того, что билетов буквально ниже никаких не было (заметь день — понедельник, первое, старая пьеса — второе): в театре негде было яблоку пасть, я приехал в половине седьмого и хотел Ваньке достать билет на галерку за деньги, и того не было (пропасть публики ушло в негодовании, что не было мест). Оделся, наконец, увиделся с публикой! — то я тебе говорю, это был по сравнению проливной дождь в железную крышу,— а его превосходительство сидел в креслах. Аплодисменты продолжались так же долго, как у Кушелевой, но сильнее много; не было сцены, где бы дали спокойно провести, так что даже мешали с своими восторгами, одним словом, надо благодарить бога столько, сколько он сам умилостивит (так что на радостях выпил 2 рюмочки рябиновки и 10-ю часть бокала шампанского). 2-й спектакль в среду 8-го, что бог даст. Да, можешь вообразить, после пьесы публика стала расходиться, и когда ее спрашивали, что еще не все кончилось, были следующие слова: «Мы пришли только посмотреть Васильева». Ах, да что говорить,— отрадно, а его превосходительство рад бы живого меня сглодать. Ну, довольно, устал.

* Линская Юлия Николаевна (1820—1871) — крупная комическая актриса Александринского театра (1841—1851 и 1854—1871). Сыграла 132 роли. Блестящая интерпретаторша бытовых типов в репертуаре А. Н. Островского.

** Владимирова Елизавета Васильевна (1840—1918) — актриса Александринского театра (1855—1870), пользовавшаяся заслуженным успехом.

*** Брошель Александра Карловна (1845—1871) — известная актриса Александринского театра (1864—1866). Окончила СПБ театральное училище. Выступала в весьма разнообразных ролях.

Живу скромно в шамбр гарни с платой 60 рублей в месяц со столом. Затем благослови вас боже и сохрани матерь святая. Целую всех и остаюсь любящий до гроба отец —

П. Васильев».

После такого бурного успеха начальство — и Федоров и даже «холодный» Юргенс * — с ним чрезвычайно любезно. Он достаточно занят в репертуаре и даже (13 сентября) получает новую роль Барбосова в комедии «Последнее средство» (переделка с немецкого Н. Куликова).

П. В. Васильев держится выжидательной политики, думая этим выиграть: говорит, что воздержится до поста выписывать семью, пока не оценит всю ситуацию; в случае же недоразумений он опять уедет.

Результаты неприязни, однако, очень скоро дают себя знать. Он играет редко и пустой, ничтожный репертуар.

Уже 3 октября того же 1865 года он пишет жене [46]:

«...Был у Е[го] П[ревосходительства] Федорова; жаловался на малую игру,— сказал: «Подождите немного, П. В. Я сам это вижу». И потому еще неделю подожду, что будет. На этом репертуаре играю 2 раза и ужасную гадость,— да... если его сиятельство не вступится, то слова его, яко дым... писанные в письме (что уже что скажет, так хорошо). Понудь мою дорогую ученицу **, хотя бы она за меня заступилась, а то беда — дай-ка ей прочесть эти строки (а то не надо, на словах лучше)».

4 октября того же года он через жену обращается к тому же содействию Е. Т. Бурковой [47].

«А Е[лене] Тимофеевне скажи, чтоб она писала к министру, так что теперь я должен обеспечить себя в это короткое время (на пост и лето), и что со мной совершенно несправедливо поступают. Пускай министр потребует списки разовых и посмотрит, сколько играет Самойлов, Нильский, Зубров, Яблочкин, Воронов. Ведь нет спектакля, и к чему же тогда любовь и прием публики. Так вот пускай эту тему она напишет, но только как можно поумнее. Не подведите меня, а то лучше не надо, уж подождите да и именно уж сами приедете, тогда лучше ничего не надо. Подождите».

7 октября он запрашивает жену [48]:

«Е[лене] Тимоф[еевне] кланяйся, целуй ее, да что она министру-то написала, я очень бы желал это знать».

26 октября он пишет [49]: «Поигрываю не очень часто, а так себе с грехом пополам,— но удачно».

«Собратья» по труппе особенно недоброжелательны к П. В.

* Юргенс А. Ф. — управляющий конторой петербургских театров с 1858 года.

** Е. Т. Буркову.

Васильеву из-за его успеха у публики и критики. Его даже упрекают в том, что рецензии пишутся с его слов и по его указаниям.

Усиленными насмешками над его физическими данными пытаются подорвать его бодрость, веру в себя, когда он по предложению А. К. Толстого берет трудную, необычную для себя трагическую роль Иоанна Грозного, громадную по диапазону и к тому же в стихах. Постановка трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в 1867 году была большим событием в жизни Александринского театра. Имя А. К. Толстого, его связи, интерес к его произведению обязали дирекцию, вопреки ее обыкновению, сделать чрезвычайно тщательную постановку с необычными для драмы затратами. Под руководством Прохорова, археолога и знатока русской древности, лучшие мастера того времени — Шишков и Бочаров — пишут декорации, соблюдая историческую верность; по специальным эскизам изготовляются костюмы. А. Н. Серов пишет музыку для хора скоморохов. Все эти приготовления, равно как и усиленный репетиционный период (более тридцати репетиций), были необычны для рутинной Александринской сцены. Естественный интерес к окруженной таким исключительным вниманием пьесе усиливался ажиотажем в труппе, вызванным неожиданным распределением ролей. А. К. Толстой первоначально назначил роль Грозного В. В. Самойлову, Годунова — П. В. Васильеву, Сицкого — А. А. Нильскому. Но Самойлов категорически отказался от роли Грозного, не желая из-за личной неприязни к П. В. Васильеву иметь его партнером. Самойлов находил П. В. Васильева неподходящим к роли Годунова и не хотел, как он заявил, быть «в комедиантской обстановке». А. К. Толстой, высоко ценя талант П. В. Васильева и зная трагическую сторону его дарования по превосходному чтению роли Гамлета, предложил ему Грозного, а Нильского передвинул на роль Годунова.

Враждебность труппы к П. В. Васильеву проявляется в полной мере. Администрация в лице режиссера Яблочкина умышленно невыгодно построенными для П. В. Васильева мизансценами играет наруку его недоброжелателям. П. В. Васильеву приходится слышать за кулисами злорадное шептание о своем предстоящем провале. Но он упорно работает, с исключительным вниманием слушая советы историка Н. И. Костомарова и углубляясь в психологию образа. Он встречает дружескую помощь и со стороны А. К. Толстого, подтверждением чего могут служить следующие его три письма:

1.

«Многоуважаемый Павел Васильевич.

Через шесть дней, если не ошибаюсь, назначена первая репетиция Иоанна. Как бы мне хотелось повидаться с Вами и поговорить о Вашей роли. Самое удобное для этого место — это

наш уединенный деревенский дом. Не можете ли вы приехать к нам завтра, в воскресенье, на денек или на два? Почтовый поезд отходит в 2½ часа, а билет вам надобно взять до станции Саблино, всего час езды. Во всяком случае сани будут Вас ожидать, и чай будет стоять на столе. Пожалуйста, приезжайте.

Искренно Ваш
Ал. Толстой.

Пустынька, суббота, 10 дек. 1866 [50].

2.

Милостивая Государыня
Мария Григорьевна *.

Известие о болезни Павла Васильевича очень меня печалит; я принимаю в нем самое живое участие, независимо от успеха трагедии, сопряженного с его здоровьем. Но меня радует ободрительное уверение доктора, и так будем надеяться, что муж Ваш скоро оправится и что припадок его не оставит за собою никаких следов. Прошу Вас сердечно поклониться ему от меня, и остаюсь с совершенным почтением.

Преданный Вам
Гр. Ал. Толстой

Пустынька, 12 дек. 1866 [51].

3.

Милостивая Государыня
Мария Григорьевна.

Сделайте одолжение, уведомьте меня о здоровьи Павла Васильевича и о том, будет ли он в состоянии принять участие в первой репетиции, которая, сколько мне известно, назначена 18 числа. Я прошу Вас об этом для того, что если Павел Васильевич не будет на репетиции, то и я к тому времени не приеду в Петербург.

Примите уверение в совершенном моем почтении и преданности.

Гр. Ал. Толстой

Саблино 13 дек. 1866» [52].

Небезынтересно упомянуть о конфликте, из-за которого П. В. Васильев чуть не отказался от роли Грозного.

Владимир Жемчужников, друг и П. В. Васильева и А. К. Толстого, решил для блага дела чистосердечно передать артисту, вероятно, не без просьбы с его стороны, откровенное мнение А. К. Толстого о его чтении роли Иоанна в Пустыньке [53].

«28 декабря 1866 г.

Павел Васильевич, я говорил Вам вчера, что написал Толстому, прося его сообщить мне подробно и откровенно все, что он заметит, если Вы будете читать ему в Пустыньке. Сегодня я получил ответ от него и сообщаю Вам также откровенно содержание его, прописывая все даже теми же выражениями; а под-

* Васильева, жена П. В. Васильева.

линного письма не могу прислать только потому, что там есть несколько слов ко мне. Вот то, что относится до Вас (все, что подчеркнуто, так и в письме Толстого подчеркнуто): «Он читал мне четыре акта в присутствии Рафаила *, и читал очень хорошо, за исключением неправильного произношения некоторых слов, например: представился вместо преставился, Сельвестр вместо Сильвестр, Мстеславский вместо Мстиславский, «с глáз на глаз» вместо «глаз-нá-глаз» и некоторые другие. Потом необходимо заучить роль гораздо тверже, чтобы говорить слово в слово; а то от перестановки слов, от неверности ударений совершенно разрушается стих и дерет ухо. Я предвидел такую непривычку наших артистов к стиху и намеренно указал на нее в конце моей брошюры; но пока серьезно заботится об этом только Нильский. Я, впрочем, еще могу помириться с этим при полноте других, существенных достоинств, которые и были в первом чтении Васильева: повторяю, он прочел мне с Рафаилом очень хорошо. Ускорение темпа придало много жизни роли Иоанна, и вообще игра Васильева, сравнительно со впечатлением моим от репетиции, казалась мне как небо от земли. Одно бы я заметил относительно игры: что следовало бы испугаться, когда он слышит, что скребут в подполье, а то выходит точно рассуждение, «лучше после окончит синодик»,— испуг приходит слишком поздно. Нервности, больше вообще нервности или впечатлительности, восприимчивости, раздражительности — да и царственности больше, гораздо больше! Кабы Васильев ни за что не умедлял темпа, а если может, то даже пусть бы еще ускорил, исключая в рассказах, в иронии и в распределении сокровищ. Тут только может быть кстати медленный темп. После обеда Васильев повторил чтение в присутствии большого числа лиц, и вышло опять прежнее. Главный порок — монотонность и запевание кверху. Особенно неудачна сцена со схимником.

Павел Васильевич, из той откровенности, с какой я сообщаю Вам все замечания о Вашем чтении, Вы видите две вещи: 1) как я Вас люблю и как желаю Вам всего доброго, и 2) как верю в силу, в мужественность Вашего дарования. Я не робею перед тем, что всякому приятно слышать только похвалы себе и восторг от себя: я верю, что Вас, как художника настоящего и как здоровый ум, не смутят и самые строгие требования, хотя бы они были неприятны. Вы видите, что от Вас хотят совершенства, а на мой суд — Вы можете дать это совершенство,— так и дайте! Вместо неудовольствия на мелочность замечаний, Вы — напротив — можете быть довольны тем, что — кроме механической и наружной стороны исполнения — ничего не могут заметить противВас, хотя расположены требовать от Вас только полного совершенства. Мне хотелось бы на коленях умолять Вас, чтобы вы не раздражались этим, а наоборот: взяли бы попросту в свою власть все то, что им кажется так важным, да и восхитили бы всею игрой, до мелочи. Скажу Вам, что строгость Толстого к стиху, по-моему, совершенно правильна: ведь ему они дались не без труда, и не может он вовсе не давать им цены. Христос с Вами, Павел Васильевич,— примите все это так добро, как оно Вам сообщается. До свидания. Будьте уверены в том, что Вас любят, ценят, высоко ценят, а потому только и решаются не стесняться, спрашивая.

Всегда Ваш
Вл. Жемчужников».

* Зотов Рафаил Михайлович (1795—1871) — драматург, автор исторических романов и переводчик. Оставил «Театральные воспоминания» («Исторический вестник», 1896, кн. 6—12).

В. Жемчужников был движим исключительно дружескими чувствами помочь П. В. Васильеву выправить недочеты его исполнения. Болезненное самолюбие П. В. Васильева не выдержало откровенной критики, не заключавшей по существу ничего для него обидного, особенно для первого, начального периода работы над ролью. Действуя под влиянием аффекта, он поручает В. Жемчужникову передать А. К. Толстому отказ от роли, мотивируя его болезнью. Толстой передает отказ артиста графу Борху и П. С. Федорову. В. Жемчужников, которого такой поворот дела приводит в неописуемый ужас, прилагает все усилия уладить конфликт, беря всю вину на себя. Он пишет Васильеву [54]:

«Павел Васильевич,— что бы дурного ни сделал я во всех этих разговорах, бога ради извините меня, Вы и Мария Григорьевна. Ей-же-ей, я-таки так виноват, что теперь едва могу писать, едва вожу перо. Но бога ради тоже верьте и тому, что я говорил свое, а не Толстого,— я только знал невыгодное настроение Толстого и потому счел нужным лично убедиться в Вашем настроении. Теперь же хоть я и сказал, уходя, что не передам Вашего отказа Толстому,— я сделал напротив: чтоб избавить, наконец, Вас и Марию Григорьевну от всех этих дрязг, я передал сейчас Толстому, от Вашего имени, что Вы нездоровы и потому просите избавить Вас от этой роли.

Бога ради во всем извините, но еще гораздо сильнее желаю и молю бога всего Вам хорошего, лучшего, доброго.

Ваш искренно
В. Жемчужников.

Павел Васильевич, вот Вам копия с письма, посланного Толстым Воронову. Это нужно Вам для сведения:

«Пока мы переписывались, г-н Жемчужников пришел ко мне от г. Васильева. Он застал его совершенно больным и без голоса, так что Васильев, не предвидя, когда выздоровеет, отказывается вовсе от роли Грозного. Я уже сообщил об этом Графу Борху и г-ну Федорову».

Винюсь еще раз во всем, а Граф Толстой очень хотел бы сам теперь видеть Вас, и сделал бы это непременно, если бы не все последние недоразумения; но он будет у Вас и просит Вас допустить его, когда все это поостынет.

Христос с Вами.
В. Жемчужников» [55].

К счастью, здравый смысл П. В. Васильева, его любовь к искусству берет верх над болезненным, мелким самолюбием.

12 января 1867 года в бенефис Нильского, «любимчика» дирекции, выпросившего трагедию у министра В. Ф. Адлерберга, П. В. Васильев выступает на суд публики. Игра его в роли Иоанна вызывает оживленную полемику: одни отзывы хвалебные, другие резко отрицательные. Одни, как Суворин [56], отмечали, что П. В. Васильев «отлично понял роль и местами отлично передал ее». Правда, не все было удачно: из-за построенных Яблочкиным со злым умыслом глубинных мизансцен его глуховатый голос был порой невнятен, некоторые стихи даже не были слышны, часть намеченных им интереснейших нюансировок не дошла до зрителей все из-за того же несовершенства его голосового аппарата. Но громадные достоинства — большой эмоциональный подъем, потрясавший в некоторых сценах, минуты, озаренные истинным вдохновением, богатство мимики, предельная выразительность, оправданность и насыщенность пауз — давали критике право, хотя роль в целом и не удалась, «смотреть на этот дебют даровитого актера как на шаг вперед в репутации его между теми, которые положительно отрицали в нем драматический талант и язвили его насмешками, ничем не заслуженными».

А. А. Стахович [57] о первом представлении пьесы пишет:

«Местами Васильев был прекрасен, его безбородое лицо и грим очень подходили к роли. Как хорош он был в сцене покаяния коленопреклоненного царя перед боярами. Слезы раскаяния слышались в его голосе, пока не помешал Шуйский непрошенной речью... «Молчи, холоп!»— запремел Иоанн и после неожиданного перерыва старался с новым жаром вновь войти в роль кающегося грешника. Это место было замечательно хорошо. В сцене смерти какой ужас выразил Васильев, когда в замену напутствия в загробную жизнь и схимы раздались крики скоморохов».

А. С. Суворин пишет [58]:

«Это бесспорно самый даровитый актер нашей драматической труппы. Он один только обладает тем вдохновением, которое обличает истинного художника, и это вдохновение, эти прекрасные моменты озаряли игру его и в трагедии графа Толстого. Только крайне недобросовестные или ровно ничего не понимающие люди могут сказать, что таких моментов не было... Лучшая,

по нашему мнению, сцена была та, где Иоанн, вспомнив о смерти сына, вдруг проникся ужасом, ему слышится, что кто-то скребет в подполье, что смерть готова поразить его, не дав времени покаяться, и он зовет к себе Ирину, Федора, Марью...

Он спрашивает: «Чего боитесь?» Человеческое чувство овладевает им на минуту, он слаб и падает на колени перед боярами.

Страшно было смотреть на г. Васильева, когда он заворочался на своем кресле, объятый неодолимым суеверным ужасом, когда лицо его стало передергиваться судорогами, и уста молили, чтобы не боялись его. Эта мольба производила потрясающее впечатление, этот ужас сообщался всем всецело, и невольно приходило на мысль сравнение с человеком, запертым в клетку и испытывающим ужасные муки. Мы никогда не забудем этой сцены!..»



П. В. Васильев
Осип—„Ревизор" Н. В. Гоголя

Даем образец критики из противоположного лагеря. Актер Александринского театра А. А. Алексеев в своих «Воспоминаниях» [59] дает уничтожающий отзыв об игре П. В. Васильева:

«Из главной роли царя Иоанна Васильевича даровитый П. В. Васильев 2-й не сделал ничего. Эта богатая, эффектная роль в его исполнении пропала совершенно, и вместо грозного царя зрители видели какого-то отставного паралличного чиновника XIV класса».

В этой атмосфере споров вокруг своего исполнения П. В. Васильев продолжает дорабатывать роль, и с каждым спектаклем образ Иоанна выкристаллизовывается, отшлифовывается новыми деталями.

Приведем письмо А. С. Суворина [60], отражающее ажиотаж вокруг этой постановки:

«Павел Васильевич, я слышал, что вы лучше и лучше играете Грозного, что вам аплодируют без счету, что успех ваш полный; я слышал от одного господина, который видел вас в первое

представление и видел в прошлый вторник (31 янв.), он говорит, что вас узнать нельзя. Сегодня я стремился достать билет, но, увы, не было ни одного. Вы понимаете, как мне хотелось бы вас видеть, как мне хотелось бы еще раз сказать о вас. Ведь ваши недоброжелатели только бьют трезвон по поводу того, что роль будет играть Самойлов, но они молчат о том, как вы исполняли последующие разы».

Несмотря на рост образа Иоанна, П. В. Васильев, в силу ли утомления от невероятного напряжения сил, которого требовала эта роль, или же желая оградить себя от дальнейших выпадов сторонников Самойлова и потушить страсти, отказывается от роли Грозного. Самойлов, заранее уверенный в своем триумфе в роли Иоанна, немедленно приступает к репетициям.

По свидетельству Нильского, А. К. Толстой не был удовлетворен исполнением П. В. Васильева. Во всяком случае он был рад появлению нового исполнителя роли Иоанна в лице Самойлова, однако не оправдавшего его надежд.

В письме от 14 февраля 1867 года А. К. Толстой пишет П. В. Васильеву [61]:

«...В день моего отъезда Юргенс сказал мне, что слышал от гр. Борха, что вы будете очередоваться с Самойловым в роли Иоанна. Если это правда, я душевно этому радуюсь; исполнение Иоанна двумя лучшими нашими артистами покажет эту роль с разных сторон и обработает ее окончательно к ее несомненной пользе...

От гр. Борха узнал я, что Вы желали взять в своей бенефис «Смерть Иоанна» и что он, гр. Борх, не нашел это возможным. Я с своей стороны уговаривал его предоставить Вам в бенефис мою трагедию, и очень сожалею, что в этом не успел».

Приступив к репетициям, Самойлов, в целях наибольшего эффекта внешних положений, принимается коренным образом переделывать мизансцены, среди них те глубинные, которые мешали П. В. Васильеву. Вынося кресло из глубины прямо к суфлерской будке, он имеет возможность применять в качестве нюансов даже шопот. Целый ряд подобных ломок в уже много раз игранном спектакле — лишнее доказательство всесильности В. В. Самойлова. «Невольно представляются такие вопросы,— пишет 9 февраля 1867 года А. С. Суворин [62]: отчего для г. Васильева 2-го не было сделано и вполовину того, что сделано для г. Самойлова? Кому это нужно было расстановкой мебели увеличивать естественный недостаток голоса у г. Васильева? Или все это случайность, или все это недосмотры со стороны самого г. Васильева? Если виноват тут сам г. Васильев 2-й, то и толковать нечего, если же не виноват, то пристрастие к одному за счет другого становится слишком явным».

А. С. Суворин проводит параллель [63] между игрой Самойлова и П. В. Васильева в роли Иоанна:

«Г-н Самойлов удовлетворил нас своею игрой меньше, чем г. Васильев... Перед нами был Людовик XI, кардинал Ришелье, вообще что-то чрезвычайно иностранное. Грозный во французском жанре скорее, конечно, надоест публике, чем в том чисто русском виде, в каком изображал его г. Васильев... Все старания г. Самойлова загладить образ, который создал Васильев, были тщетны, и тщетны именно потому, что заглаживание ограничивалось наружностью. Все, что было направо при г. Васильеве, то очутилось налево при г. Самойлове, что делалось просто и естественно, то переделано было в эффектное, если не с бенгальским огнем, то с огнем толстой свечки. Создавая характер, а не картинки, как г. Самойлов, г. Васильев повредил успеху своего собрата, потому что показал то, чего г. Самойлов не в силах исполнить, несмотря на преимущества своего роста, голоса и очень талантливой техники. Если г. Самойлов превосходит г. Васильева технической отделкой подробностей, то г. Васильев обладает большим внутренним огнем и большей целостностью рисунка. Техника приобретается, но внутренний жар приобрести нельзя, и вдохновение посещает г. Самойлова реже, чем г. Васильева. Вот капитальное различие двух наших даровитых актеров.

Мы видели теперь в роли Иоанна Грозного двух лучших представителей нашей сцены, которые сделали все, что было возможно, которые некоторым образом дополняли друг друга, потому что часто там, где не вполне удовлетворителен был г. Васильев 2-й, был хорош г. Самойлов, и, наоборот, где от игры г. Самойлова пахло рутиной, г. Васильев являлся истинным художником».

VI

ВТОРИЧНЫЙ УХОД ИЗ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

Постановка трагедии А. К. Толстого, породившая в труппе такое бурное столкновение интересов, вызвала вспышку особой неприязни к П. В. Васильеву. До 1874 года, даты своего вторичного ухода со сцены Александринского театра, ему приходится весьма редко играть в значительном художественном репертуаре, да и вообще ролей на его долю приходится все меньше и меньше.

В письме к жене от 28 марта 1870 года он отмечает свое участие в комедии Островского «Бешеные деньги» в роли Василькова [64]:

«...по случаю постановки пьесы Островского «Бешеные деньги», которая идет для открытия, я быть не могу, потому начались репетиции и я играю главную роль — и Федоров, и Яблочкин убедительно просили остаться до чистого понедельни-

ка... Ах, ты не поверишь, матушка, какая грусть и скука... В среду спустил спектакль, прошел прекрасно, и принимали, и вызывали; был великий князь Константин и Ольденбургский, много аплодировали».

4 августа 1872 года [65] он пишет жене:

«...Играю я мало, ибо этот мерзавец режиссер интригует, ходил к Федорову, утешает будущим. Решился подождать. Сейчас получил две новых роли.

...1) из др[амы] «Против течения» *, 2) «Не было ни гроша, да вдруг алтын» **.

М. Федоров писал [66] о тягостном положении П. В. Васильева. «Серьезный репертуар перестал делать сбор; Васильеву пришлось отодвинуться на второй план и в продолжение целого сезона появляться в «Вицмундире», и то чередуясь с П. А. Каратыгиным, да в «А. и Ф.». Душа артиста не выносила такого порядка дел. Он не хотел превратиться в ремесленника, играющего из-за поспектакльной платы. Васильев слишком любил и уважал искусство. Он протестовал, подбивал на этот протест П. И. Зуброва и И. И. Монахова. Заговорщики таинственно собирались в трактире Палкина обдумывать план протеста. И известно, чем кончились эти совещания. Они все-таки выразили протест, но протест остался только протестом и послужил только во вред и Васильеву и Зуброву».

П. В. Васильева начинают принуждать в силу сложившихся обстоятельств самому уйти со сцены. С этой целью на его амплуа приглашается в 1870 году новый комик — известный харьковский актер В. И. Виноградов, к которому и переходят роли П. В. Васильева.

Виноградов был пятым комиком, принятым в труппу Александринского театра. При наличном составе необходимости в его принятии не было никакой. Первые комические и бытовые роли в труппе уже делили между собой П. В. Васильев, Зубров, Бурдин, Зубов, так что у каждого из них ролей было не слишком много. Будь Виноградов крупным талантом, его приглашение в труппу могло быть оправдано. Он же хотя и был опытным актером, но по силе дарования, конечно, уступал П. В. Васильеву, что отмечала и критика. Так, играя в «Мишуре» Побединского, Виноградов, по отзывам прессы, был гораздо слабее Васильева 2-го. Дебюты Виноградова, начавшиеся 23 апреля 1870 года, были дирекцией признаны удачными, хотя он, по выражению А. С. Суворина, и проявил в игре «немалую долю кривлянья и буффонства», в особенности в роли Расплюева,— качества, в которых он впоследствии к удовольствию райка «развернулся». В его обширном репертуаре лучшей была роль Бессудного. Удачными ролями считались Расплюев, Юсов, Русаков.

* В «Против течения» — драме в четырех действиях В. Крылова (Александрова), П. В. Васильев играл Петра.

** Роль Крутицкого.

Принятием в труппу Виноградова дирекция выполняла намеченный ею план — окончательно лишить ролей нелюбимого ею, строптивого П. В. Васильева, нанести ему тем самым не только моральные страдания, но и материальный урон и принудить его подать в отставку.

П. В. Васильев все более и более вытесняется из репертуара. Он с горечью переживает переход своих ролей к Виноградову. Он пробует протестовать, подает в дирекцию докладные записки, указывает на произвол Яблочкина в распределении ролей и назначении репертуара и заявляет о своем праве играть.

Он просит перевести его в Московский Малый театр, где после смерти П. М. Садовского его амплуа вакантно. В разумности и целесообразности этого шага убеждают его друзья. С. Соловьев характеризует атмосферу Московского Малого театра как несравненно более благоприятную и далеко не так кишащую интригами, как рутинная Александринская сцена. Мстительная дирекция, однако, не дает хода его переводу и заставляет его испытать всю горечь унижений до конца. П. В. Васильев подает в дирекцию последнюю докладную записку [67]:

«Ваше Превосходительство *.

В последний раз, когда я имел честь быть у Вас, я покорнейше просил Ваше Превосходительство о переводе меня в Москву, но о причинах, которые меня вынудили просить об этом, я умолчал, потому что они до того сложны, что я боялся ими утрудить Вас. Но так как они слишком для меня важны и только в них заключалась вся причина моей просьбы, то я решился изложить их письменно и покорнейше просить Ваше превосходительство принять во мне участие и защитить меня от несправедливости и самых жестоких нападок относительно моей деятельности со стороны г. режиссера Яблочкина. Я вижу ясно, что ему желательно во что бы то ни стало вытеснить меня со сцены, что он и доказывает в своих действиях против меня. Так, например, репертуар он составляет в таком роде, который бы уронил меня окончательно в глазах публики и поколебал бы ко мне всякое доверие. Репертуар такой, который мог бы исполнить любой из моих учеников, а если за неделю репертуара и поставит для меня одну хорошую пьесу, то и ту снимает под каким-нибудь предлогом и ничем ее не заменяет. Согласитесь, Ваше превосходительство, что это очень больно. Я 20 лет со всевозможными лишениями старался сделать себе карьеру, и, наконец, когда я достиг этого, вдруг является человек и своевольно разрушает все, к чему я стремился таким тернистым путем.

* Директор императорских театров С. А. Гедеонов.

Находит же г. Яблочкин деятельность для г. Самойлова, Нильского, Виноградова и других. Что же может привести г. Яблочкин в свое оправдание относительно своих поступков против меня? Положим, он доложит, что у меня репертуар г. Островского, а г. Островский в настоящее время утратил всякий интерес: то на это я могу ответить следующее: у меня есть репертуар несравненно более других авторов, нежели г. Островского. У меня есть пьесы Мольера, как, например, «Скупой», который имел хороший успех и снят при полных сборах. Его же «Лекарь»*; наконец, других авторов, как, например, гг. Тургенева, А. Потехина, Чернышева, Боборыкина, Фролова, Владыкина, Манна, Сухово-Кобылина и других; в пьесах вышеупомянутых авторов я имел положительно большой и прочный успех; а г. Островского у меня не более 4 или 5 пьес, которые были на репертуаре. Конечно, г. Яблочкин может объяснить мое отсутствие в репертуаре еще тем, что назначение ролей в новых пьесах зависит от гг. авторов; то этому очень трудно поверить. Автору нет никакой причины избегать прежде всего хорошего деятеля, а потом актера, который любим публикой: значит, со стороны автора препятствия быть не может, а если автор и избегнет назначения роли, то только потому, что этого желает г. режиссер, и автор согласится для него на всякую уступку — потому его интерес слишком тесно связан с режиссером. Все желание автора заключается в том, чтобы его пьеса шла возможно чаще и чтобы больше получить за свой труд вознаграждения. А назначение пьес вполне зависит от г. режиссера. Хочет он давать его пьесы — дает, а не захочет — найдет 20 причин снять ее с репертуара или уронить ее настолько, что она останется навсегда забытой; да, наконец, в театральных правилах дирекция не лишает себя права в назначении ролей. Значит, тут только чистый произвол со стороны г. режиссера и больше ничего; и если Вашему превосходительству будет угодно, я докажу это фактом. Наконец, часть хороших моих ролей он передал г. Виноградову, новые роли в пьесах поступают ему же или другим. Чем же это объяснить? Я и без того играю почти все роли в очередь, и, наконец, это было бы понятно в том случае, если бы г. Виноградов имел передо мною преимущество как артист; но я скромно скажу, что этого далеко нет. И во всем этом остается чистая интрига г. режиссера. Не подумайте, Ваше превосходительство, что мною руководит злоба,— клянусь богом, нет,— а чистая истина и ряд несправедливостей, которые продолжаются давно. Простите меня, Ваше превосходительство, за беспокойство, которое я Вам доставляю моим письмом, и вместе с тем прибегаю...» **

* П. В. Васильев также имеет в мольеровском репертуаре роль Скапена в «Проделках Скапена», о которой, видимо, забывает упомянуть.

** На этом рукопись обрывается.



П. В. Васильев

Бальзаминов—„Праздничный сон до обеда" А. Н. Островского

П. В. Васильев считает необоснованной могущую быть выдвинутой Яблочкиным мотивировку, что авторы сами назначают роли и не указывают его в списке желаемых исполнителей. Он уверен в симпатиях к нему драматургов как к актеру. В многочисленных письмах авторы предлагают ему свои пьесы-новинки для бенефиса и роли на выбор — лучшее доказательство их заинтересованности в его участии. Оно — существенный фактор их сценического успеха. 18 октября 1865 года П. В. Васильев пишет жене [68] о премьере пьесы Манна «Паутина», где он играет Лемтюгина:

«У Линской 15-го шел бенефис, играли «Паутину», и Ваш папа общим приговором — и публики, и артистов — спас еще пьесу, а то просто провал; играли отвратительно — и пьеса большая».

«В «Паутине» меня принимают только одного, а остальных плохо. Автор не знал уж, как благодарить меня,— ужас что говорил, вообще эта пьеса очень много сделала комического, закулисного интереса. Приедешь — расскажу».

П. В. Васильев создает успех «Виноватой» А. Потехина (сезон 1867/68 года) мастерским исполнением роли Кутузкина. «У Васильева 2-го в роли деспота-мужа были минуты великолепные; в сцене ревности он был и страшен и жалок в то же время» [69].

В рукописном отделе Театрального музея имеются письма, из которых видно, что П. В. Васильев получает от драматургов ряд благодарственных отзывов о своей игре в их пьесах и предложение новых ролей.

В. Дьяченко предлагает ему роль Кубаря в своей комедии «Неровня» [70]. Он благодарит П. В. Васильева за блестящее исполнение роли Арканова, поддержавшее его пьесу «Петербургские коршуны», и просит ознакомиться с двумя новинками: «Современная барышня» и «Пробный камень» [71].

Д. Аверкиев направляет ему свои произведения с предупреждением: «Без тебя нельзя и ставить» [72]. О своей пьесе «Отец и судья» он пишет: «Иначе, как в твой бенефис, она итти не может» [73].

М. Владыкин обращается к нему с предложением взять его детище «Житейская суета» [74].

В. Крылов предлагает для бенефиса «На хлебах из милости» [75]. Н. Курочкин рекомендует его вниманию свою комедию «Сельская школа» [76].

А. Потехин присылает ему новинку «Современные рыцари», предоставляя выбор любой роли [77].

Николай Потехин посвящает ему свою комедию «Врач специалист» [78].

С. Соловьев предлагает ему роль старого запорожского казака Никиты Прихвостня в драматическом представлении «Давно былое» [79]. А. Штукин посылает ему свою пьесу «Без правды люди не живут, а только маются» [80]. В. Шиглев просит ознакомиться с его комедиями «Кошки» и «Тучи» [81].

К этому списку авторов надо прибавить А. Писемского, читавшего П. В. Васильеву свои две новые трагедии — «Былые соколы» и «Молодые слеты» (произведшие на него громадное впечатление). Все это свидетельствует о том, как широк круг его литературных связей и как желанно его участие в каждой из вновь появляющихся на свет пьес.

И все же к 1874 году его окончательно вытесняют из репертуара. П. В. Васильев подает в 1874 году в отставку и уходит со сцены императорских театров, не дослужив до пенсии. Дирекция даже не находит нужным дать ему бенефис, до которого оставалось полтора месяца.

Веселым, жизнерадостным, полным надежд приехал он в Петербург. Морально и физически разбитым, желчным уезжает он из столицы в Москву.

VII

ОБРАЗЫ, СОЗДАННЫЕ П. В. ВАСИЛЬЕВЫМ

А. И. Вольф [82] приводит список 139 ролей, сыгранных П. В. Васильевым на Александринской сцене. Вносим в этот перечень следующие добавления: Бальзаминов («За чем пойдешь, то и найдешь»), князь Тугоуховский («Горе от ума»), Лев Краснов («Грех да беда»), Фиш («А. и Ф.», водевиль в одном действии в переводе П. Федорова), Побединский («Мишура» А. А. Потехина). Итак, в нашем списке 144 роли.

Подводя итоги репертуару за тринадцать лет службы П. В. Васильева на сцене Александринского театра (за оба периода: первый — с 1860 по 1864 год, второй — с 1865 по 1874 год), укажем, что из этих 144 ролей 17 падают на репертуар Островского: Тихон Кабанов («Гроза»), Подхалюзин («Свои люди — сочтемся»), Любим Торцов («Бедность не порок»), Бальзаминов («За чем пойдешь, то и найдешь»), Лев Краснов («Грех да беда»), Юсов («Доходное место»), Мудров («Тяжелые дни»), Потапыч («Воспитанница»), Милашин («Бедная невеста»), Василий Шуйский («Дмитрий Самозванец»), Крутицкий («Не было ни гроша»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), князь Василий Шуйский («Тушино»), Васильков («Бешеные деньги»), Восмибратов («Лес»), Дороднов («Поздняя любовь»), Курослепов («Горячее сердце»); 2 роли приходятся на репертуар Гоголя: Осип («Ревизор») и Кочкарев («Женитьба»); 1 — на репертуар Сухова-Кобылина: Расплюев («Свадьба Кречинского»); 1 роль на репертуар Грибоедова: князь Тугоуховский («Горе от ума»); 1 — на репертуар Тургенева: Кузовкин («Нахлебник»); 1 — на репертуар Писемского: Ананий («Горькая судьбина»); 1 — на репертуар А. К. Толстого: Иоанн («Смерть Иоанна Грозного»); 3 — на репертуар Мольера: Скапен («Проделки Скапена»), Сганарель («Лекарь поневоле»), Гарпагон («Скупой»); 1 — на репертуар Шиллера: Миллер («Коварство и любовь»).

К этому перечню образов в серьезном, высокохудожественном репертуаре прибавим шедевр, созданный П. В. Васильевым в драме А. Потехина «Чужое добро впрок не идет», в пьесе, не имеющей художественной ценности, но по праву шедшей на сцене. Вспомним слова Лессинга: «Многие плохие вещи могут и должны быть удержаны на сцене, потому что представляют для актеров благодарные роли» («Гамбургская драматургия»).

Остальные 115 ролей П. В. Васильева за петербургский период падают на литературную макулатуру, пьесы-однодневки, ныне забытые, как и имена их «драмоделов» — присяжных поставщиков пьес. Итак, роли Островского, блестящим интерпретатором которого был П. В. Васильев, занимают первое место в его репертуаре.

В этой галлерее образов нельзя не упомянуть Подхалюзина, который в исполнении П. В. Васильева вырастал в тип, поражающий своеобразием. «Подхалюзин,— пишет А. И. Вольф [83],— вышел у артиста лицом вполне живым, и все детали этого оригинального типа отделаны были им необыкновенно тщательно. Успех Васильева 2-го был огромный».

По мнению Аполлона Григорьева [84], «на страстной стороне Лазаря Подхалюзина П. Васильев, нисколько не нарушая комизма лица, основал одно из своих бесспорно оригинальнейших созданий... он наглость и ерничество возвел до некоторой поэзии и умел даже мастерски выпутаться из нелепой сцены с полицейским чиновником, которой Островский вынужден был закончить драму».

«Нет нужды, что почти во всем, что видит зритель,— продолжает Аполлон Григорьев,— впечатлению от игры П. Васильева мешает «бенгалика» г. Бурдина, что эта бенгалика до геркулесовых столпов достигает, например, в Большове, спутала бы своими хлопушками всякого другого Лазаря, кроме Васильева... он видит только гениального актера, единственного полного представителя правдивого демократического искусства».

Напомним отзывы и о некоторых других ролях П. В. Васильева.

Разбирая роль Льва Краснова в исполнении П. В. Васильева, А. Григорьев подчеркивает, что «великий артист глубоко понял великого поэта. Сразу, с первого же появления Краснова ясно ему [зрителю], что это избранная, впечатлительная до тонкости ощущений и вместе раздражительная до бешенства натура, которой дано чувствовать не в меру, а сверх всякой меры и горе, и радость, и блаженство страсти, и муки ревности — блаженство до нервноистерического состояния, муки до судорог. Одно из ярчайших трагических лиц живет перед ним всею полнотою жизни и ощущений, храня, однако, постоянно все признаки того сословия, к которому оно принадлежит, но ни разу не возбуждая смеха этими признаками, лицо грандиозное в своей простоте, трагическое даже в сцене с хахалем-баричем («наше дело» — «ваше дело»), глубоко симпатичное в своей исповеди деду, увлекающее до слез истерикою страсти в сцене задушевно-доверчивой беседы с женою и грозное, как божий гром, в сцене упреков и убийства. А что, если бы ты увидал его еще в Любиме, если бы, слушая его горькую и судорожную исповедь и видя глупую улыбку, с которой он засыпает, ты перешел с ним все моменты падения благороднейшей и чистейшей натуры».

По словам А. Григорьева [85], «П. М. Садовский удивительно создал одну сторону характера Любима — благодушную его сторону, и оттого-то никто не может быть выше его в конце драмы. Он как-то изумительно просветляется в эту торжествен-

ную минуту... Но во всей внешней стороне роли, в изображении допившегося до нервного, болезненного состояния человека Самойлов гораздо выше; а страстность натуры, основное существенное свойство Любима, только один артист [Васильев 2-й] мог передавать и передавал вполне».

Он «еще страшнее Самойлова захватил и внешнюю сторону роли — нервность и метеорство... Анализировать по частям создание этого лица П. Васильевым невозможно. Это мочаловское, всю душу вашу захватывающее создание. Перед вами является человек, разбитый, пропившийся, чуть не помешавшийся, но вы чувствуете, какой огонь кипит в этой необузданной, страстной натуре, вы в этой измятой жизнью физиономии видите еще следы благородства и красоты, в этих потухших, подсоловелых глазах вспыхивает еще огонь вулкана, этот дребезжащий голос разрешается диким, но трагическим воплем при воспоминаниях о Ляпунове театра... А горе, горе какое безысходное звучит в каждом слове его исповеди... Откуда взялся у П. Васильева даже мочаловский шопот, отдавшийся во всех слоях театральной залы на словах: «Эх, срамота, срамота», произносимых им совершенно своеобразно... И за этими взрывами вулкана — тупая улыбка пьяного человека, с которой он засыпает на мысли, что он с братом штуку выкинет».

А. А. Стахович отмечает [86] новый нюанс в роли Любима Торцова, найденный П. В. Васильевым во время прощального спектакля в 1864 году в театре княгини Суворовой:

«Артист играл замечательно хорошо. Подходит место, где Любим просит денег у Мити: «Митя, ты мне денег не давай... то есть, много не давай, а немножко дай». Васильев и Садовский всегда говорили эти слова стоя. В этом представлении — мала ли показалась, после александринской, сцена частного театра, или подсказало вдохновение,— но артист лег на кровать, свернулся кренделем, желая заснуть... но сосет за сердце жажда похмелья, бороться нет сил; Торцов приподнялся на кровати и стал просить денег. Начал он громко: «Митя, ты мне денег не давай», но тут не выдержал шутовского тона, точно треснула натянутая струна и голос его задрожал. Торцову стало стыдно просить в отцовском доме, у конторщика его брата денег, и со вздохом, тихо кончил Васильев: «...А немножко дай».

Постепенно стихала его речь, Любима одолевала дремота, он спокойно засыпал, зная, что по пробуждении есть на что сходить погреться: «..Только я немного... ни-ни. Полно дурачиться».

Выражение лица П. Васильева, его сидящую на кровати с протянутой рукой фигуру я никогда не забуду...»

Образ Бальзаминова также принадлежит к числу больших творческих удач артиста. П. В. Васильев, по отзыву Д. Аверкиева [87], в этой роли положительно захватывал.

А. Григорьев отмечает [88] «огонь того юмора, с которым гениальный артист до дерзости играл Бальзаминова». В Бальзаминове поражали «огненные до дерзости, вдохновенные до дурачества, но глубоко осмысленные, веселые порывы на каждом шагу,— порывы, увлекающие неудержимо массу. Живой, искренний смех ходит по театру, и уже пределов этому смеху нет в сцене свидания Бальзаминова с Раисой, с Анфисой... Он (зритель.— *Е. Ф.*) уже не знает, что сказать, когда Бальзаминов погружается в потемках в сладкие мечтания,— до того глубока, проста и правдива игра артиста. Когда же Бальзаминов топает ногой и орет, как дикий осел, от радости, получая через сваху часы в подарок от невесты,— он, за минуту перед тем сидевший в адской лихорадке, очевидно, адской и мучительной,— мой провинциал готов вскочить со стула, и сам, когда падает занавес, орет неистово: «Васильева!»

«В «Бедной невесте» г. П. Васильев,— пишет Д. Аверкиев [89],— создал из Милашина лицо в высшей степени комическое и типическое. Это надутое, глупое, самодовольное лицо, это неугомонное задорное самолюбие, ни на чем не обоснованное, это неуместное сование носа во все, где его не спрашивают,— неужели это не лицо, не тип? Ведь такие типы создают только гениальные актеры; ведь так выдерживают до конца роль только немногие избранные.

Вспомните его последний монолог, вспомните, как он бросал «злостные» взгляды на Беневоленского! Ведь это лицо до того глубоко задумано П. В. Васильевым, что невольно спрашиваешь себя: кто из нас, хоть раз в жизни, не был Милашиным?

И это играл актер, который так трагически хорош в Льве Краснове. А сцена игры в карты! Новый театральный обозреватель «Голоса», начало деятельности которого мы от души приветствуем, прекрасно заметил, что эта сцена обязана успехом не одной г-же Брошель, но и г. Васильеву 2-му. Да, эта сцена производит впечатление дуэта хорошо разученного: П. Васильев оттенял необыкновенно искусно игру г-жи Брошель. Эта «милашинская» грусть, эта ложная печаль (ложная, по ложности основного чувства, хотя и действительно чувства) была передана превосходно. Вот что значит создавать типы; небось, не сбился актер, если у него сердечные, трагические ноты; страсть — главное основание его таланта, и эту же страсть он может заставить служить отрицательно; наравне с глубоко потрясающими нотами он умеет извлекать и глубоко комические!»

Весьма значительны были его образы и в пьесах Гоголя. Он был неподражаем в роли Осипа,— роли, сыгранной им с успехом еще во время дебютов на школьной сцене и впоследствии доведенной им до шедевра.

«Раза два видел я его Осипом в «Ревизоре»,— вспоминает П. Гнедич [90]. Здесь неопрятность, грубость, хитрость и голод так совмещались в засаленной и запыленной фигуре «крепостного человека», что едва ли все последующие исполнители могли с такою силою передать бытовую сторону этого типа. Но главная заслуга его в этой роли была в том, что он чувствовал самую пьесу, понимал ее архитектонику, и не безучастно говорил «смешные» слова своей роли. Когда в четвертом акте Хлестаков писал Тряпичкину письмо, Осип — Васильев, таинственно осмотревшись вокруг, наклонялся к барину и шопотом советовал ему уехать. Когда он встречал недоумевающий взгляд Ивана Александровича, он еще более понижал голос и вразумительно говорил:

— Вдруг другой наедет...

Этот д р у г о й, этот настоящий ревизор внезапно грозным призраком вставал перед Хлестаковым. Делая вид, что он нисколько не боится такой встречи, петербургский гость тем не менее сейчас же велит привести тройку и стремительно уезжает в Саратов. Никто из позднейших Осипов не оттенял так резко этого совета и не делал отъезд Ивана Александровича непосредственным следствием страха встретиться с настоящим ревизором».

А. С. Суворин [91] восторгался игрой П. В. Васильева в роли Кочкарева:

«Какою живучею, подвижною, страстною личностью, полною глубокого смысла, явился Кочкарев в игре г. Васильева. Перед нами был человек, которому нечего делать в той узкой среде, где он движется; человек этот сгорает жаждою деятельности, но не плачется на свою судьбу. Он мог бы многое сделать не совсем дюжинное, но ему и в голову не приходит, среди окружающей его обстановки, попробовать какой-нибудь полезной деятельности. В Америке он, пожалуй, нажил бы себе состояние, но на Песках он устраивает женитьбу своего приятеля и другие мелочные делишки, на которые наталкивает его случай. Вовсе не из расчета все это он делает,— им руководит просто скрытая энергия его характера. И посмотрите, как ловко все соображает, какие пружины пускает в ход, чтобы поднять на ноги этот неподвижный пуховик — Подколесина. Он — олицетворенная энергия с начала до конца, во всех движениях, во всех поступках. Зато какое торжество для него, когда все, повидимому, устроилось, как заразительно, как весело он хохочет. Вы сами начинаете хохотать, сами принимаете участие в его торжестве, словно совершил он в самом деле что-то неслыханное. Несчастный исход дела — бегство Подколесина — не поражает его совершенно: он задумчиво стоит на одном месте, ерошит свои волосы и словно обдумывает что-то, вовсе не обращая внимания на тор-

жествующий хохот свахи. Вдруг он повертывается и стремительно бежит вон, с твердым намерением привести беглеца обратно.

Вот какой тип изображал г. Васильев 2-й и изображал его в совершенстве».

Приводим отзыв рецензента П. Б. об игре П. В. Васильева в роли Расплюева.

«В бенефис г. Монахова, поставившего «Свадьбу Кречинского», единственно выдающейся подробностью было исполнение г. Васильевым 2-м роли Расплюева. До сих пор нам не случалось видеть его в этой роли. Мы хорошо помним в ней покойного Садовского, создавшего тип чрезвычайно полный и крупный: Расплюева философа и, так сказать, объективиста. Совсем другим лицом явился г. Васильев, и мы должны сознаться, он вложил в эту роль гораздо больше творчества, чем покойный Садовский. Садовский брал в ней общими своими характерными особенностями и вовсе почти не изменял ни своего внешнего вида, ни манер, ни тона. Лицо выходило у него живым потому главным образом, что оно задумано было цельно, а остальное доделывали громадные сценические средства исполнителя. У Васильева же мы видим совсем другое. Он при самом своем появлении на сцену отнюдь не похож на актера Васильева 2-го, исполняющего комическую роль, а олицетворяет собою резко очерченную личность по наружному виду, тону, жестам и походке. Этой внешней типовой обособленности вполне соответствовал внутренний замысел лица. Расплюев — Васильев говорит вам гораздо больше о целой полосе русской жизни, чем даже Расплюев — Садовский. Вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шалопайничество, и чисто русское резонерство, присущее таким проходимцам. Глядя на Васильева — Расплюева, при самом его появлении на сцену, вам становится гораздо понятнее, как Кречинский мог держать его при себе и даже без особенной надобности показать семейству Муромских. Такой Расплюев во всей своей мизерабельности имеет все-таки нечто общедворянское, хотя в пьесе и значится, что он просто «Иван Антонов Расплюев». Такая отделка внешнего типа показывает даровитую наблюдательность. А в исполнении сильных мест расплюевской роли г. Васильев 2-й проявил настоящее чувство душевной правды и большое комическое воображение. Во втором акте в самых грязных сценах лицо, им созданное, не переставало быть смешным. Это есть лучшее доказательство творческих способностей исполнителя. Г-н Васильев 2-й при иных условиях был бы большою силою, но вследствие системы разовых ему часто приходится играть неподходящие роли, насиловать свои средства и сбиваться с настоящего художественного пути» [92].



П. В. Васильев

Подхалюзин—„Свои люди—сочтемся" А. Н. Островского

В «Нахлебнике» Тургенева П. В. Васильев, играя Кузовкина со свойственным ему «тонким пониманием бедных людей», доносил до публики тему «маленького, забитого человека», продолжая мартыновскую линию гуманизма. Игра его была превосходна. В сцене, где Кузовкина хотят принудить выкидывать коленца в присутствии дочери, фразу: «За что же, за что же?» — он сказал с такой экспрессией и внутренней болью, что весь театр задрожал от рукоплесканий.

Князя Тугоуховского («Горе от ума») П. В. Васильев своей тонко нюансированной мимической игрой, уменьем играть без слов делал красноречивой фигурой.

«В «Горе от ума»,— пишет Аполлон Григорьев [93],— на нашей сцене вышло собственно только одно, вполне живое и художественно созданное лицо, да и то глухонемое, князь Тугоуховский (г. Васильев 2-й). Это мы говорим совсем не для красного словца, а весьма серьезно».

При реакционности репертуара Александринского театра, в лучшем случае преследовавшего развлекательные цели, уво-

дящие от политики, П. В. Васильеву приходилось главным образом тратить свое большое дарование на вздорнейшие пьесы, вроде: «Это мой маленький каприз», «Парики», «Петербургские когти», «Петербургские коршуны», «Salon pour la coupe», «Яшка-нигилист», «Воробушки», «Лучше никогда», «Испорченная жизнь», «Виноватая» и др. И все же на этом ничтожном материале П. В. Васильеву удавалось найти «живого человека», создавать убедительные в своей естественности, запоминающиеся образы. Как Щепкин, он изучал роль, составлял биографию действующего лица, разбирался в его взаимоотношениях с окружающими.

На основе этого изучения он и создавал оригинальные типы. Так, играя в очередь с П. А. Каратыгиным в водевиле «Вицмундир», он давал своеобразного Разгильдяева, далекого от того образа, который представлял себе и играл сам автор.

П. А. Каратыгин создает конфликт и дважды апеллирует к П. С. Федорову по поводу исполнения П. В. Васильевым этой роли, желая добиться снятия дублера.

П. В. Васильев, по его мнению, «играет главную роль совершенно в превратном виде и потому искажает смысл пьесы» (письмо от 12 октября 1866 года) [94].

В письме к П. В. Васильеву от 2 января 1869 года П. А. Каратыгин, указывая на свой «жалкий и оборванный репертуар» и, следовательно, на связанную с ним ограниченность разовых, пытается убедить отказаться от роли. «Скажите, пожалуйста, что вы привязались к моему старому «Вицмундиру»?.. Вы исполняете эту роль совершенно иначе, как она была мною задумана, представляете рассеянного — не чиновника, а скучного флегматика, чуть не идиота... короче сказать, такую личность, которую и двух дней не стали бы держать ни в одном петербургском департаменте».

П. В. Васильев в ответном резком письме отстаивает свою оригинальную трактовку образа:

«...А что касается до Вашего произведения «Вицмундир», я им вовсе не дорожу (хотя всегда имел большой фурор и брал не гаерством)... Вы написали полнейшего идиота и сами не видите, что вы его написали. Вы посмотрите, какие штуки он проделывает во все время пьесы, да ведь проделывает на каждом шагу, без отдыха, в подряд ведь. Это доступно только в доме умалишенных. Вы вникните и разберите все, так и увидите, что я прав, играя человека, страдающего умственными способностями, что и возбуждает всегда полнейшее сочувствие».

Можно предполагать, что П. А. Каратыгин недостаточно беспристрастен к своему бесконечно более одаренному дублеру, стремившемуся всегда к вдумчивой, своеобразной трактовке образов.



П. В. Васильев
Любим Торцов — „Бедность не порок" А. Н. Островского

В 1870 году П. В. Васильев пишет жене [95]: «Сижу теперь над ролью, трудная ракалия и большая — и ничего не могу придумать». Порой он долго мучился, пока не создавал из этого на редкость бездарного драматургического материала тип оригинальный и жизненный, и все это предельно простыми средствами, нимало не буффоня и не прибегая к шаржу.

Даже самые маленькие, незначительные роли П. В. Васильева поражали тщательностью отделки, тонкой разработкой деталей. А. Н. Баженов [96] об исполнении П. В. Васильевым роли Дерюгина в 1861 году в Москве пишет: «Самою замечательною новостью бенефиса Е. Н. Васильевой было появление артиста петербургских театров г. Васильева в роли Дерюгина в фарсе «Знакомые незнакомцы» *. Если исполнение его не совершенно свободно от копировки, если он многим позаимствовался от прекрасного образца (А. Е. Мартынова), то все же он внес в роль немало самостоятельности и передал ее несколько своеобразно. Роль эта слишком ничтожна и требует отделки чисто внешней. Тип благородного просителя в общих чертах остается тот же у г. Васильева, но он пополняет его несколькими лишними прикрасами и таким образом как бы дорисовывает его. У г. Васильева, например, Дерюгин делается еще вкрадчивее благодаря тому, что исполнитель дает голосу своему слезливую интонацию и сопровождает это легкими и глухими всхлипываниями, которые как будто насильно вырываются у Дерюгина, а между тем во всем этом так и сквозит желание разжалобить и вытянуть лишнюю копейку. Публика приняла г. Васильева восторженно и вызывала его несколько раз в течение и по окончании пьесы».

Приводим еще отзывы критики:

П. В. Васильев в роли Безноженского в комедии с куплетами Худекова и Жулева «Петербургские когти» «создал оригинальный тип подьячего-забулдыги, который устраивает разные темные делишки» [97].

«Когда роль Безноженского была поручена Васильеву,— вспоминает М. Федоров, рецензент «Нового времени» [98],— он, как сам же передавал, не знал, что из нее сделать. «Совсем,— говорил он,— останусь в тени. Ипполитка ** забьет куплетами... Тра-ла да тра-ла... А ты тут и вертись. Ничего в роли нет». Васильев сумел из ничего сделать нечто цельное, выхваченное из жизни. Гримировка, костюм, эти кривые ноги, вся внешность дышала правдой. Перед зрителем был живой человек, один из тех мелких дельцов, которыми кишела блаженной памяти управа

* Уточняем: роль Дерюгина относится к пьесе «Незнакомые знакомцы» Ольховского (Оникса), а не «Знакомые незнакомцы», как указывает Баженов. Водевиль под последним заглавием, принадлежащий перу Каратыгина, роли Дерюгина не содержит.

** И. Монахов в пьесе «Петербургские когти» исполнял роль Медякова.

благочиния. Вы видели знакомое лицо. Талант сделал свое, Васильев имел в этой роли громадный успех».

В комедии «К мировому» В. Александрова (Крылова) П. В. Васильев в роли Колечкина, привлеченного к ответственности за неосторожную шутку с дочерью сторожа, «не прибегая к фарсам», «смешил до слез» [99].

Отмечая мастерство П. В. Васильева в ведении мимических сцен, М. Г. Васильева вспоминает его тонкую мимическую игру и в этой комедии в сцене ухаживания Колечкина за молодой девушкою. «С какой жаждой страсти старого волокиты он пересаживался со скамейки на скамейку, чтобы подобраться к молодой девушке и не испугать ее своим нахальным волокитством и вместе с тем чтобы не застали его посторонние лица в саду».

П. Гнедич [100] отмечает, что этого большого артиста «вызывали по двадцати раз за глупейшую пьесу».

Играя на громадном серьезе, он умел свои комедийные образы насыщать «гоголевским горьким юмором».

В «Отрывке из комедии» А. А. Потехина в роли отставного генерала, забитого и честного старика, он вызывал в зрителе живую симпатию к своему герою из категории «униженных людей».

В пьесе «Жених из долгового отделения» (выдаваемой Чернышевым за оригинальную, а на деле оказавшейся переделкой рассказа Диккенса) П. В. Васильев нашел блестящий драматургический материал и «с удивительной экспрессией» играл Ладыжкина.

«Пьеса шла около часа,— вспоминает П. Гнедич [101],— Васильев сперва заставлял публику покатываться от хохота, а в конце пьесы вел роль с таким драматизмом, что многие плакали, и вызывали его, вызывали без конца».

VIII

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ. СЛУЖБА В МОСКВЕ И ГАСТРОЛИ В ПРОВИНЦИИ

Переехав в Москву, П. В. Васильев 6 сентября 1874 года поступает в Московский общедоступный частный театр — первый частный театр в Москве, на сцене которого по 23 февраля 1875 года играет все свои лучшие роли, в том числе и Станционного смотрителя (любимую роль, которую ему не удалось сыграть в Петербурге). Здесь же он создает новый образ городничего, ему не удавшийся. При крайней переимчивости П. В. Васильева, яркий образ городничего — Щепкина довлел над ним и помешал ему создать собственный, оригинально задуманный тип.

П. В. Васильевым на сцене Московского общедоступного частного театра за время с 6 сентября 1874 по 23 февраля 1875 года сыграно 22 роли [102]:

1) Лев Краснов («Грех да беда»);
2) Расплюев («Свадьба Кречинского»);
3) Любим Торцов («Бедность не порок»);
4) Бальзаминов («За чем пойдешь, то и найдешь»);
5) Тихон («Гроза»);
6) Городничий («Ревизор»);
7) Колечкин («К мировому», комедия В. Крылова);
8) Мордоплюев («Жених из ножевой линии», комедия в пяти действиях Красовского);
9) Вырин («Станционный смотритель», драма, переделка Н. Куликова);
10) Белкин («Омут», комедия М. Владыкина);
11) Разгильдяев («Вицмундир», водевиль П. Каратыгина);
12) Вербохлестов («Чему быть, того не миновать, или Не по носу табак», народное представление Погосского);
13) Дерюгин («Незнакомые знакомцы», водевиль Оникса);
14) Делакторский («Испорченная жизнь», комедия И. Чернышева);
15) Лисичкин («Дочь русского актера», водевиль Григорьева 1-го);
16) Ордынцев («Без правды люди не живут, а только маются», пьеса в трех действиях А. Штукина);
17) Безноженский («Петербургские когти», комедия с куплетами С. Худекова и Жулева);
18) А. С. Бука («Андрей Степанович Бука», водевиль Григорьева 1-го);
19) Веснушкин («Довольно», водевиль в одном действии П. Федорова);
20) Флегонт («Неспособный человек, или 20 лет службы», комедия Погосского);
21) Боярышников («Не в деньгах счастье», комедия в четырех действиях с прологом И. Чернышева);
22) Расплюев («Смерть Кречинского», сцены и картины в трех актах А. Е. Ващенко-Захарченко).

На сцене Московского дворянского клуба им сыгоан Ладыжкин («Жених из долгового отделения», комедия И. Чернышева).

С 1875 года начинается период гастролей П. В. Васильева в провинции, связь с которой он не порывал и будучи на службе в Александринском театре. Он имел обыкновение выезжать на лето на ряд спектаклей. В письмах его к жене мы находим отголоски его провинциальных скитаний. В 1862 году в мае (21-го) он гастролирует в Харькове [103], 23 июня — в Курске [104]; 22 июня 1863 года он играет в Орле и ставит в бенефис «Грех да беда» [105]. В декабре 1864 года он гастролирует в Вильно и

остается здесь по приглашению дирекции режиссером. На основании письма В. Кологривова мы устанавливаем спектакли с участием П. В. Васильева в Киеве в 1870 году (июнь) [106]. В 1875 году в апреле он гастролирует в Пензе, судя по письму Лидии Татищевой [107], готовящей к его приезду труппу любителей (предполагаемый репертуар—«Бедность не порок», «Незнакомые знакомцы», «Свадьба Кречинского», «Станционный смотритель», «На хлебах»). В том же году, 2—8 сентября, он гастролирует в Ярославле. П. В. Васильев и Лазарев — единственные актеры в труппе, остальные — любители, самые низкопробные «антики», как пишет П. В. Васильев [108]. «Муки с ними испытываю много — истерзали совсем... Это надо вообразить, что они актеры, да и то с трудом». Ввиду низкого уровня труппы публика бросила посещать театр.

«Публика отличная и понимает дело, но, видите, их не принимают и потому опечалены. Это уж, должно быть, суждено мне попадать на подводные камни». Дела так шатки, что каждую минуту готовы расползтись. Стоило только антрепренеру уехать на несколько дней, как в труппе (голодной и без гроша) поднялась паника, прекратились спектакли. П. В. Васильев уже уложил вещи, чтобы выехать, но приезд антрепренера восстановил порядок. Следующий указываемый им пункт гастролей — Кострома.

В 1876 году он играет в Николаеве [109], где «дела идут довольно порядочно». В день его бенефиса происходит неожиданный казус: кассир скрывается с кассой.

П. В. Васильев предполагает выехать вместе с труппой в Херсон. С 1 июня 1876 года он гастролирует в Харькове по приглашению Новикова, играет «Свадьбу Кречинского» со сбором в 760 рублей. Конкурирующий театр Дюкова находится в несравненно худшем положении. П. В. Васильев пишет [110]: «До сих пор я нахожусь в положении Бисмарка... покамест мы Пруссия — а там Франция».

Он получает вторичное приглашение в Харьков от Новикова и в начале октября 1876 года с громадным успехом играет Расплюева (с Милославским) и Любима Торцова [111]. Овации и прием публики ему напоминают по масштабу Петербург. Получает он 100 рублей и полбенефиса. Гастроли его совпадают с приездом Шумского, приглашенного Дюковым. Одновременные гастроли П. В. Васильева и Шумского в двух конкурирующих театрах, вызвавшие большое оживление среди театралов и споры, чья возьмет, окончились решительной победой первого.

Шумский дебютировал в «Воробушках» с посредственным успехом, П. В. Васильев же в «Свадьбе Кречинского» имел громадный успех, несмотря на то, что выступал, по свидетельству С. Г. Ярона [112], вскоре после перенесенного нервного удара, поразившего и его язык.

«Васильев,— пишет С. Г. Ярон,— исполняя Расплюева, почти не говорил, слышны были только отдельные слова, изредка произносились целые фразы, но что это была за высокохудожественная игра!

Видел я в этой роли выдающихся артистов, но такого исполнителя, как Павел Васильев, мне видеть не приходилось, да и вряд ли когда-либо и придется. Не могу не удержаться, чтобы не упомянуть о сцене Расплюева с Федором во втором акте после ухода Кречинского. Эту сцену Васильев вел минут пять и почти без слов; нередко прорывалось «Федор! Федорушка! Пусти», но что за игра, что за мимика! Ничего выше этого я себе представить не могу. В исполнении Васильева Расплюева понимали без слов... С тех пор уже прошло больше двадцати лет, но... я и сейчас не могу спокойно об этом вспомнить».

П. В. Васильев выступил также в Харькове в пьесе «Смерть Кречинского» Ващенко-Захарченко. Выдержать всю пьесу, написанную ужасным языком, было чрезвычайно тягостно, но из-за Расплюева, появляющегося только во втором акте, публика терпела. Позднее дирекция догадалась ставить в один вечер «Свадьбу Кречинского» и только второй акт из «Смерти Кречинского».

Как указывает Ярон, П. В. Васильев сыграл еще, кроме Любима Торцова и Расплюева, также и Бальзаминова.

Харьков и Саратов доставляют П. В. Васильеву минуты творческой радости. «Все, что я спознал в Саратове хорошего,— пишет он жене [113],— это одно, а именно — силу своего дарования. Все спектакли играю отлично. И какая ни сидит невежественная масса, чувствует и понимает, и сам чувствую, что уж больно дошел до точки, да еще сцена-то маленькая, театр тоже и без лож. Говоришь, как в комнате,— просто чудесно».

Но эти редкие минуты удовлетворения не искупают всей тяжести провинциальных скитаний. Безвкусный репертуар, убогая обстановка, крик суфлера — вот в каких условиях приходится ему чаще всего играть. Он пишет жене из Самары 25 января (год не указан) [114]: «Сам-то считаешь день за день, да и говоришь: слава богу, день прошел, и мне теперь осталось еще столько-то потерпеть, именно терпеть и по искусству, и по жизни, и испытывать чорт знает какие терзания. Придешь в театр — грязь, нечистота, беспорядок, ролей ни в зуб толкнуть, суфлер орет во все лопатки, реквизиту никакого и обстановки тоже; все это видишь, говоришь, и видишь, что за это еще появляется недовольная мина. И видишь, что если раскипятиться, то надо будет удаляться, а этого, ты знаешь, нельзя. Что же остается делать? Конечно, терпеть, что я и делаю. Вообще все это описать — бумаги нехватит... Сегодня вторник, бенефис, меня не пригласили — ну, конечно, третью часть платить много. Идет пьеса «Сальватор (атаман) братьев-невидимок — Страшных разбойников в скалах Мадонны», за оными пьеса «Сватовство приказчика Мохнарылова». Каковы пьесы, а? Как по-твоему, ведь это терзание».





П. В. Васильев

Белкин—„Омут"
М. В. Владыкина

Побединский—„Мишура"
А. А. Потехина

Из Твери в Троицын день (без указания года) он пишет: «Труппа убийственна, и все без гроша и в долгу» [115].

В 1876 году, 12 июня, он пишет из Харькова [116]: «Работы... работы страх господень, я ни дня, ни ночи не имею покоя, репертуар громоздкий, просто беда, уже не знаю, как только дотяну, но, по пословице, креплюся: взявшись за гуж, не говори, что не дюж... Сейчас бегу составлять репертуар. Вот уж кровью-то достаю... верно».

Если к этим далеко не завидным условиям прибавить кочевую жизнь, переезды на лошадях, оторванность от любимой семьи, и все усиливающуюся болезнь, то понятно, почему П. В. Васильев, несмотря на пережитое в Петербурге, стремится все же на Александринскую сцену. В 1877 году он приезжает в Петербург хлопотать о поступлении в труппу Александринского театра.

Приводим относящиеся к этому периоду письма П. В. Васильева к жене [117]:

«Петербург. Суббота, 5 марта [1877]

Дорогая моя мамушка, я слава богу здоров, чего и вам желаю. Сейчас только возвратился от коровина Федорова. Принял он меня что-то не очень весело, что мне вещает недоброе, но, однако, велел подать записку. «Я,— говорит,— доложу барону *— завтра подам записку». Не поверишь, как передо мной воскресает все прошлое мое поступление. Ну, делать нечего, я спокойно гляжу теперь на это. Все эти халуи-артисты, видимо, расстроены моим появлением, и боязнь их пронимает здорово, ибо они свили паутину и жрут одни. Не знаю, что будет, подожду доклада.

P. S. Сижу дома, велел поставить самовар и жду Мишу **, он сегодня причащается. Петербург на меня действия никакого не производит, он стал, по-моему, еще хуже, чем был.

Адрес мой: Малая Морская, гостиница Гранд-отель, № 78-й.

Целую Вас. Пиши скорее. Что Леля ***, напиши.

Твой *Васильев*».

«Милая и дорогая мама, сижу один-одинешенек, итти никуда не хочется, и такая тоска забирает,— кажется, вот бы и удрал поскорее. Ну, что же тебе сказать о моих делах? Бумагу Федорову подал для доклада Кистеру, и чует мое сердце, что добра никакого из этого не будет, потому, как видно, Нильские **** и Сазоновы ***** сами метят на это амплуа и так все забрали в лапы, что ничего не поделаешь, а в особенности мне,— боятся, подлецы, потому сейчас на второй план уйдут. И так я теперь сижу и жду, что бог даст. Признаюсь тебе откровенно,— тебе уж, впрочем, писал,— Петербург впечатление произвел на меня самое паскудное, каким-то он мне кажется вялым и безжизненным и неприветным, так что, ежели я и не буду служить, скорбеть об этом не буду. Конечно, жаль только, что не будет постоянного места, да жаль денег, которые я теперь проездил. Как сердце мое чуяло не ехать, а написать, было бы лучше, ну, по крайней мере, я не буду упрекать себя. Был у меня в субботу и

* Кистер К. К.; после отставки С. А. Гедеонова заведывал всеми казенными театрами (1875—1881 гг.).

** Миша — Михаил Павлович Васильев, старший сын П. В. Васильева, провинциальный актер и антрепренер. По свидетельству Михайловского, умер в 1904 году.

*** Леля — младший сын П. В. Васильева.

**** Нильский Александр Александрович (1841—1899) — посредственный актер Александринского театра (1860—1889), лишенный темперамента, но владевший техникой. «Насильственный премьер», играл все лучшие роли. Пользовался симпатиями П. С. Федорова.

***** Сазонов Николай Федорович (1843—1902)—актер Александринского театра с 1863 года. С успехом выступал в оперетте, заполонившей с 1868 года сцену Александринского театра. Играл и серьезные роли в драме (Чацкого). На Александринской сцене сыграл 279 ролей.

воскресенье Миша, и мы с ним большею частью ели и спали — такой на нас розмарин нашел. Он идет, слава богу, ничего. Тоже молит бога, чтобы я остался в Петербурге. Заказал себе платье у Штаркмана, дерут до страсти дорого. Думаю выехать не ранее воскресенья — теперь по необходимости надо ждать бумаги. Вот все, моя мамушка, что желал тебе написать. Как видно, волей или неволей, а придется продавать наше гнездо — никакими силами не удержишь, а надо продать и приняться за что-нибудь другое. Целуй Варю *, скажи ей — жалеть о Питере нечего, Москва, пожалуй, веселее, я начинаю держать сторону Москвы. И так, господь над вами, берегите себя. Что Леля? меня беспокоит. Целую тебя крепко и остаюсь до гроба любящий вас. Весь ваш и душой и телом *П. Васильев.*

Марта 7, 1877 г.
Малая Морская, Гранд-отель, № 78-й [118].

Отказ дирекции наносит ему новую рану, доставляет ему еще одно тягостное потрясение. Болезнь под влиянием неудач прогрессирует. Он, однако, не сдается и продолжает гастролировать. В конце июня 1877 года П. В. Васильев, судя по письму к жене [119], с громадным успехом гастролирует в Петербурге в клубах и получает приглашение в Ораниенбаум.

17 октября 1878 года (город не указан) он пишет жене [120]:

«Принимают чудесно... Но труппа подлец... Такие попадаются, что ужас... Тороплюсь на репетицию учить идолов, ругаюсь наповал — молчат, хоть отрадно, что понимают, что они только гадют... всю кровь выпили».

2 ноября того же 1878 года он гастролирует в Житомире [121] с большим материальным успехом. Из-за конфликта с антрепренером Савиным П. В. Васильев прерывает свои гастроли, хотя сборы великолепные. Он намечает ехать в Одессу.

Здоровье его все хуже: одышка и печень причиняют ему страдания, но из боязни лишиться ангажементов, он тщательно скрывает свою болезнь. Наконец, в Пскове он дает, по свидетельству жены [122], последний спектакль и заканчивает свою сценическую деятельность.

29 марта 1879 года, на сорок шестом году жизни, этот высокодаровитый артист умирает.

Так в мучениях больного самолюбия, в бесплодной борьбе с рутиной Александринской сцены, в тягостных провинциальных скитаниях провел свою сценическую жизнь П. В. Васильев, так растратил он драгоценный запас своих творческих сил. А каких высот мог бы при благоприятной обстановке достигнуть этот самобытный, правдивый талант, этот большой артист, озаряемый подлинным вдохновением!

* Варя — дочь П. В. Васильева (по мужу Мыльникова), актриса Московского Малого театра с 1895 года.

Современники не сумели быть благодарными П. В. Васильеву за восторг, вызываемый его творческими удачами, а их было очень много. Москва знала его не только по службе в Общедоступном частном театре, но и по гастролям в Малом театре в 1861 (на бенефисе Е. Н. Васильевой) и 1863 годах *. И все же, когда он умер, лишь шесть человек шло за его гробом. Насколько пышны, многолюдны были похороны учителя П. В. Васильева — незабвенного А. Е. Мартынова,— настолько убогоскромны, безлюдны были проводы П. В. Васильева на Ваганьковское кладбище.

IX

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО П. В. ВАСИЛЬЕВА. НЕДООЦЕНКА ЕГО РОЛИ В ИСТОРИИ ТЕАТРА

П. В. Васильев — артист, представляющий в своем творчестве счастливое сочетание трех начал: мочаловского, щепкинского и мартыновского. Великому трагику он родственен своим даром зажигаться и захватывать зрителей. Эта страстность у Васильева имела некоторые черты сходства с теми формами, в которые выливалась вулканическая сила вдохновения П. Мочалова.

Аполлон Григорьев пишет: «Невысокий рост П. В. Васильева в грандиозном лице Льва Краснова совершенно исчезал... Глубокодушевный тон его был выше всякой выработанной дикции... молнии сверкали из его глаз» [123].

* П. В. Васильев в свой приезд в 1861 году в Москву на бенефис Е. Н. Васильевой (1829—1877), крупнейшей артистки Малого театра (жены знаменитого Сергея Васильевича Васильева), выступает в двух ролях. Следующий приезд П. В. Васильева в Москву на гастроли состоялся в апреле 1863 года. В гастрольном спектакле П. В. Васильева 15 апреля 1863 года в последний раз на сцене Московского Малого театра выступил М. С. Щепкин.

В. Н. Давыдов в книге «Рассказ о прошлом» (М.—Л., 1931, стр. 151—152) передает воспоминания Погонина (Александр Иванович, в 1863—1864 гг. служил в Малом театре, провинциальный актер и режиссер) об этом «историческом спектакле»: «То были гастроли Павла Васильевича Васильева, игравшего в «Мишуре» Побединского. Михаил Семенович играл Зайчикова-отца, а я Зайчикоза-сына. И Михаил Семенович меня хвалил. После этого вечера он окончательно занемог, взял отпуск, поехал лечиться и умер в одиночестве на юге».

В свой бенефис 25 апреля П. В. Васильев назначил «Грозу». Приводим отрывок из воспоминаний Гликерии Николаевны Федотовой (1846—1925), знаменитой артистки Малого театра, в то время семнадцатилетней актрисы, которой впервые пришлось играть роль Катерины в этом спектакле. Она пишет в «Записках» (цитируем по статье Н. Эфроса «Первые Катерины», сб. «Островский. К столетию со дня рождения», РТО, 1923, стр. 40): «В Москву приехал на гастроли очень известный петербургский артист П. В. Васильев, родной брат нашего знаменитого Сергея Васильевича... П. В. Васильев очень нравился московской публике, он переиграл много любимых ролей и, наконец, решил поставить в свой бенефис «Грозу», в которой играл Тихона Кабанова»

«...Лучшей стороной массы было глубоко почувствовано, что это «игра настоящая», больше еще—что это игра мочаловская, игра, от которой забывается сколько-нибудь нервный зритель. Тут все было — и глубокое понимание характера, и поэзия высокой души, и, наконец, увлечение вулканическое. Артист обыкновенного таланта разве мог так играть сцену радости Краснова, как играл ее Васильев? ведь уж это не игра была, а пламенный, неудержимый порыв нервной и возвышенной натуры, глубоко страстной и раздражительно нежной...



П. В. Васильев
Кузовкин—„Нахлебник" И. С. Тургенева

Не скакал и даже не кричал он в последней сцене [намек на игру Бурдина в той же роли.— *Е. Ф.*], только глаза сверкали зловещим блеском да судорожно шевелились нервы на физиономии, и, когда вышел он из комнаты, где убийство совершилось, все *поверили*, что совершилась точно трагедия. Это была настоящая игра трагического артиста. Настоящее имя для такой игры — мочаловская игра» [124].

Передаем впечатления А. А. Стаховича [125]:

«Какое торжество для трагического таланта П. Васильева была в последней сцене роль Краснова. Как постепенно сильней и сильней клокотал вулкан его страсти, разжигаемый змеиным шипением Афони, пока вполне не излилась его ярость и он не убил жены... Наконец, стало ему ясно ее признание, хватила за сердце горечь обиды, что и прежде она не любила его. «Нет, врешь!»—раздался его крик... и загремела громом ярость оскорбленного мужа, разразилась неистовыми воплями... Заметался по сцене Васильев и, задыхаясь, стонал: «Нож... нож... нож...» Жена убегает, Афоня еще подливает масла в огонь: «Братец, она уйдет... к барину уйдет...» Памятны мне остались слова Васильева: «От мужа только в гроб, больше никуда»,— и кинулся он за женой. За сценой крик... публика замерла от ужаса... Проходит несколько минут томительного ожидания. Стремительно вошел и остановился у рампы Васильев. Он бледен, как мертвец, лицо дергается судорогой, волосы дыбом, грудь ходит ходуном, ужас в помертвелых глазах... Он не может выговорить рокового слова, и, наконец, раздается страшный шопот: «Вя-

жите меня, я ее убил». Как каменный, стоит Васильев во время всего монолога деда. Упал занавес, и не знал зритель, пришел ли в себя Краснов, спасли ли его горькие слезы, или грохнулся он на пол уже мертвым.

Вот как играл П. Васильев».

Почти в каждой роли П. В. Васильева можно указать такие вдохновенные порывы, эмоционально насыщенные паузы, такую предельно выразительную мимику.

Разбирая игру П. В. Васильева в роли Михайлы («Чужое добро впрок не идет»), А. А. Стахович [126] взволнованно пишет о сцене ссоры его с отцом и о финале:

«Подобную жизненную правду я редко видел на сцене, а в жизни не приведи бог никому ее видеть. Жутко становилось глядеть на Васильева, и рады были зрители вздохнуть свободно, когда, наконец, упал занавес. Наступила развязка...

«Погоди, страшно... Я уйду, отец он!»

Эти слова я до сих пор еще слышу, до сих пор стоит передо мной бледное лицо Михайлы, на котором отражается вся внутренняя борьба и угрызения совести. До сих пор в моих ушах стоны: «А бог-от?.. отец, ведь.— Ой, нет! Нет!» Какое раздирающее душу раскаяние слышно было в голосе Васильева, когда он, повалившись в ноги отцу, вопил: «Батюшка. Грех попутал, прости, заслужу». С каким отчаянием он схватил топор, чтобы покончить с собой разом, но отняли и топор... Сколько горя, ужаса было в его вопле: «Так вяжите меня, что же вы не вяжете?» ...Нет, я никогда не забуду вечера 26 февраля».

Аполлон Григорьев пишет [127]:

«Он [зритель] начинает... понимать уже совершенно ясно, что настоящая сущность этого таланта есть сущность трагическая, что во всякой роли он преимущественно схватывается за ее страстную сторону и на этой стороне основывает свою игру, что, где нет этой страстной стороны, как, например, в Юсове в «Доходном месте», он не в своей тарелке, что комизм и юмор его носят тоже страстный и огненный оттенок, сверкают молниями взрывов в Бальзаминове и нередко, как в «Женихе из ножевой линии» или в «Женихе из долгового отделения», переходят в нечто столь трагически болезненное, что сердце зрителей сжимается и слезы невольно подступают к глазам...»

Это страстное начало — свой драгоценный природный дар — П. В. Васильев, однако, поверяет вдумчивым изучением роли, филигранной ее отделкой, требованиями ансамбля и идеи пьесы— заветами великого Щепкина.

Так, играя Осипа, он сумел почувствовать автора и свою роль исполнял не изолированно, как ряд комедийных положений и «смешных слов», а как компонент пьесы, стремящийся донести ее идею.

От своего же великого учителя Мартынова он заражается пытливым интересом к внутреннему миру изображаемого им лица и в поисках «живого человека» углубляется, как и он, в психологию образа.

Мартыновский гуманизм, «эта пленительная художественная форма протеста» [128],— лейтмотив и его ролей «маленьких людей» и его «униженных и оскорбленных».

М. Г. Васильева дает следующую оценку провинциальным гастролям П. В. Васильева: «Разъезжая по провинциальным театрам в летнее время на гастроли, он пролил большой свет своей натуральной и артистически своеобразной игрой на молодое поколение артистов, и все они с полным уважением вспоминают его» [129].

Как приезд в Харьков гениального Мартынова стал решающим этапом в творческой жизни П. В. Васильева, так и его собственные гастроли были несомненно таким же значительным событием для многих провинциальных актеров, усваивавших через его проникновенную игру необычные для еще рутинной сцены приемы реализма и простоты.

Так творческое влияние П. В. Васильева благотворно подействовало на формирование В. Н. Давыдова, которому посчастливилось играть с этим большим мастером и пользоваться его указаниями. Давыдов признавал, что через П. В. Васильева, воздействовавшего на него своей художественной, вдумчивой игрой, он усвоил реалистические традиции А. Е. Мартынова.

Заслуги П. В. Васильева перед русской сценой весьма значительны, и все же этот большой актер находится как бы в тени. Его творческий путь заслуживает самого пристального, любовного изучения, тем более, что этот исключительно выдающийся талант недооценен как современниками, так и в наше время. Как не везло П. В. Васильеву в сценической жизни, так не повезло ему и после смерти.

Лишь ограниченное количество фото, автобиография, ряд разрозненных, правда, ярких характеристик отдельных образов в записках и статьях его современников да краткие упоминания его имени в позднейших исследованиях, небольшая статья Брянского о нем в ролях Островского [130] и сжатая характеристика его творчества [131]— вот все, что осталось от этой творчески богатой личности.

Для современников импозантная фигура блестящего виртуоза техники В. В. Самойлова в значительной степени заслоняла внешне скромного П. В. Васильева, сильного не арсеналом внешних средств, а внутренним огнем и правдой. Теперь, когда возбуждение вокруг их имен давно улеглось, когда мы можем более объективно разобраться в достоинствах и заслугах каждого из ушедших артистов, не время ли для историка театра, изучив наследство об игре П. В. Васильева (в фото, мемуарах, статьях,

заметках, рецензиях, письмах и других документах) и постигнув всю его творческую значимость, поставить этого действительно первостепенного артиста в правильное соотношение с другими крупнейшими мастерами сцены, выдвинув его по заслугам в ряд великих артистов?

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мичурина-Самойлова В. А., Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935, стр. 31.
2. «Эпоха», 1864, № 12, стр. 28.
3. Автобиография была напечатана в сокращенном виде в журнале «Суфлер» (1880, № 5, 7, 8) и в сборнике «Театральный Альманах на 1875 год». Составил Александр Соколов (Театральный Нигилист). СПБ, 1875, стр. 303—317. Цитируем по неопубликованной рукописи. ЦТМ, № 1627/148094.
4. «Суфлер», 1880, № 33.
5. «Искусство», СПБ, 1860, № 1, сентябрь, стр. 45—46. «Театральная летопись».
6. Аверкиев Д. Русский театр в Петербурге. Павел Васильевич Васильев («Эпоха», 1864, № 10, стр. 1—2).
7. Алексеев А. А., Воспоминания. М., 1894, стр. 180—182.
8. Медведев П. М., Воспоминания. «Academia», Л., 1929, стр. 39.
9. Баженов А. Н., Сочинения и переводы. М., 1869, стр. 630.
10. Стахович А. А., Клочки воспоминаний. 1904, стр. 290—291.
11. Суворин А. С., Театральные очерки. 1866—1876. СПБ, 1914, стр. 91.
12. «Дело», 1876, № 6, стр. 112 (статья И. Я. «Итоги сценической деятельности минувшего сезона»).
13. Там же, стр. 131.
14. Григорьев Ап., Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены («Время», 1862, № 9, стр. 120).
15. Там же.
16. М. С., Русский драматический театр в Петербурге («Отечественные записки», 1868, стр. 38). Вырезка. ГЦТМ, № 3419, VII-а, 3/97.
17. Аверкиев Д., цит. соч., стр. 5.
18. Там же, стр. 4.
19. Аверкиев Д., Печальные рассуждения о состоянии театральной критики в С.-Петербурге («Эпоха», 1864, № 9, стр. 4).
20. Там же, стр. 6.
21. Федоров М., На кладбище русской сцены. Воспоминания и заметки. П. В. Васильев («Новое время», 1879, № 1122).
22. «Театральный альманах на 1875 год». Составил Александр Соколов. СПБ, 1875, стр. 318.
23. ЦТМ, № 5020/65704.
24. Стахович А. А., цит. соч., стр. 279.
25. Суворин А. С., цит. соч., стр. 343.
26. Аверкиев Д., цит. соч., стр. 4.
27. Суворин А. С., цит. соч., стр. 438.
28. Григорьев Ап., Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены («Время», 1862, № 11, ноябрь, стр. 181).
29. «Театральный альманах на 1875 год». Составил Александр Соколов. СПБ, 1875, стр. 134.
30. Аверкиев Д., цит. соч., стр. 4.
31. «Дело», 1876, № 1, стр. 35.
32. Нильский А., Закулисная хроника. 1856—1894. СПБ, стр. 212.

33. Григорьев Ап., Русский театр. По возобновлении в первый раз, 5 марта 1864 г. («Эпоха», 1864, стр. 454—455, 457).
34. Григорьев Ап. «Время», 1862, № 11, стр. 180—181.
35. ЦТМ, № 1627/148094.
36. ЦТМ, № 3423/81268.
37. Стахович А. А., цит. соч., стр. 291—292.
38. «Эпоха», 1864, № 12, стр. 26—28.
39. ЦТМ, №№ 3504/81347, 3472/81315, 3473/81316.
40. ЦТМ, № 1849/151755.
41. ЦТМ, № 3474/81313.
42. ЦТМ, № 3518/81361.
43. ЦТМ, № 3350/81196.
44. Вольф А. И., Хроника петербургск. театров, ч. 2-я, СПБ, 1884, стр. 65.
45. ЦТМ, № 3475/81318.
46. ЦТМ, № 3478/81321.
47. ЦТМ, № 3479/81322.
48. ЦТМ, № 3514/81357.
49. ЦТМ, № 3485/81328.
50. ЦТМ, № 3442/81287.
51. ЦТМ, № 3463/81306.
52. ЦТМ, № 3464/81307.
53. ЦТМ, № 3487/81232.
54. ЦТМ, № 3388/81233.
55. ЦТМ, № 3389/81234.
56. Суворин А. С., цит. соч., стр. 37—39.
57. Стахович А. А., цит. соч., стр. 297—298.
58. Суворин А. С., цит. соч., стр. 34—35.
59. Алексеев А. А., цит. соч., стр. 193.
60. ЦТМ, № 3437/81282.
61. ЦТМ, № 3443/81288.
62. Суворин А. С., цит. соч., стр. 65.
63. Там же, стр. 63—65.
64. ЦТМ, № 3509/81352.
65. ЦТМ, № 3489/81332.
66. «Новое время», 1879, № 1122.
67. ЦТМ, № 1627/148094.
68. ЦТМ, № 3483/81326.
69. Вольф А. И., цит. соч., стр. 37.
70. ЦТМ, № 3383/81228.
71. ЦТМ, № 3385/81230.
72. ЦТМ, № 3347/81193.
73. ЦТМ, № 3349/81195.
74. ЦТМ, № 3372/81218.
75. ЦТМ, № 3401/81246.
76. ЦТМ, № 3403/81248.
77. ЦТМ, № 3418/81263.
78. ЦТМ, № 3425/81270.
79. ЦТМ, № 3433/81279.
80. ЦТМ, № 3457/81301.
81. ЦТМ, № 3459/81303.
82. Вольф А. И., цит. соч., стр. 84—85.
83. Там же, стр. 211.
84. Григорьев Ап. «Эпоха», 1865, № 1—2, стр. 460—461.
85. Цитата по комментариям Н. П. Кашина в однотомнике «А. Н. Островский», М., 1937, стр. 632, ссылка: «Григорьев Ап., по поводу спектакля 10-го мая «Бедность не порок» («Якорь», 1863, № 11).
86. Стахович А. А., цит. соч., стр. 292.

87. Аверкиев Д., цит. соч., стр. 5.
88. Григорьев Ап., цит. соч., стр. 460.
89. Аверкиев Д., Русский театр в Петербурге. Первые три недели сезона. «Эпоха», 1864, № 10, стр. 6—7.
90. Гнедич П., Из моей записной книжки. Павел Васильев («Театр и искусство», 1913, № 33, стр. 650).
91. Суворин А. С., цит. соч., стр. 73—74.
92. П. Б., Петербургские театры («Дело», СПБ, 1872, № 11, стр. 38—39).
93. Григорьев Ап., Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. Статья 2-я («Время», 1862, № 10, стр. 187).
94. Записная книжка П. А. Каратыгина (приложение к газете «Гражданин»), стр. 207—209. Вырезка. ГЦТМ, № 4627, VII-а, 6/21.
95. ЦТМ, № 3509/81352.
96. Баженов А. Н., цит. соч., стр. 140—142.
97. Вольф А. И., цит. соч., стр. 45.
98. Федоров М. «Новое время», 1879, № 1122.
99. Вольф А. И., цит. соч., стр. 41.
100. Гнедич П. П., цит. соч., стр. 650.
101. Там же.
102. Составлено по афишам Общедоступного частного театра в Москве. 1874—1876. (ЦТМ, № 11426.)
103. ЦТМ, № 3465/81308.
104. ЦТМ, № 3467/81310.
105. ЦТМ, № 3470/81313.
106. ЦТМ, № 3397/81242.
107. ЦТМ, № 3441/81286.
108. ЦТМ, № 3490/81333.
109. ЦТМ, № 3491/81334.
110. ЦТМ, № 3466/81309.
111. ЦТМ, № 3511/81354.
112. Ярон С. Г., Воспоминания о театре (1867—1897). Киев, 1898, стр. 160—162.
113. ЦТМ, № 3500/81343.
114. ЦТМ, № 3502/81345.
115. ЦТМ, № 3499/81342.
116. ЦТМ, № 3466/81309.
117. ЦТМ, № 3493/81336. Письмо датируем 1877 годом.
118. ЦТМ, № 3494/81337.
119. ЦТМ, № 3517/81360.
120. ЦТМ, № 3495/81338.
121. ЦТМ, № 3496/81339.
122. ЦТМ, № 1628/148095.
123. Григорьев Ап., Русский театр в Петербурге. «Эпоха», 1864, стр. 246. Вырезка из Сборн. статей А. А. Григорьева. ГЦТМ, № 375, VI—6/30.
124. Григорьев Ап., Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. «Время», 1863, № 2, стр. 182.
125. Стахович А. А., цит. соч., стр. 293—294.
126. Там же, стр. 286.
127. Григорьев Ап., Русский театр. По возобновлении в первый раз. «Эпоха», 1864, март, стр. 460.
128. Брянский А., В. Н. Давыдов. Л.—М., 1939, стр. 146.
129. ЦТМ, № 1628/148095.
130. Брянский А., П. Васильев в репертуаре Островского. Сб. «Островский. К столетию со дня рождения», М., 1923, стр. 35—37.
131. Марков П., Театр в эпоху «либеральных реформ. Сб. «Сто лет Александринского театра». Театр Госдрамы, Л., 1932, стр. 162, 196, 197.

Раздел II

МАТЕРИАЛЫ

М. Андрианова

К ИСТОРИИ ТЕАТРА НА ФРОНТЕ В ПЕРИОД ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Гражданская война. Против Советской Республики объединились хорошо вооруженные интервенты и русские капиталисты, помещики, царские генералы. Красная Армия, плохо в то время оснащенная, голодная, но крепко спаянная одной волей, одним желанием, героически отстаивала завоевания Октября и наносила сокрушительные удары окружавшим ее врагам.

В этот тяжелый для Советской Республики период театр на фронтах гражданской войны имел существенное значение. Среди целого ряда культурно-просветительных учреждений, способствовавших поднятию боевого духа армии и развитию культурного уровня красноармейских масс, театру принадлежало видное место.

Театр давал бойцам не только разумное развлечение, но и являлся могущественным средством пропаганды. Политические органы Красной Армии уделяли большое внимание задачам художественной агитации на фронте и прифронтовой полосе, а также в тылу. Для удовлетворения огромной потребности в театре была создана широкая сеть передвижных, а впоследствии и стационарных театров, агитпароходов и агитпоездов. Наряду с развитием профессиональных театров на фронте росла красноармейская самодеятельность.

Передвижные театры, ставившие небольшие пьески в примитивном оформлении, с убогим реквизитом, не могли удовлетворить быстро растущие требования красноармейских масс.

Увеличивается сеть стационарных театров. Политуправление Западного фронта организует в 1920 году в Минске стационарный театр с тремя труппами: русской, белорусской и еврейской. Больше десяти стационарных театров с постоянными труппами функционируют при воинских частях Петроградского военного округа [1]. В дивизии Чапаева, по инициативе Фурманова, также создается постоянный театр.

Репертуарные планы еще не были выработаны; их не существовало не только в фронтовых труппах, но и в центре, и

театры ставили пьесы, часто не задумываясь над тем, что красноармейская аудитория непохожа на обычную публику, которую театры знали в годы, предшествовавшие Октябрьской революции. Красноармейские массы с жадностью набрасывались на все, что давали им театры. Самодеятельные красноармейские кружки принуждены были зачастую играть те же пьесы, что ставились профессиональными труппами, выбирая из них более доступные для постановки.

Рост красноармейского самодеятельного театра порождает и драматургов из среды красноармейцев.

В 1919 году Политуправление Петроградского военного округа провело конкурс, в жюри которого входил М. Горький, на лучшую пьесу, написанную красноармейцами. Было рассмотрено 127 пьес. Первую премию получил боец И. С. Новожилов за свою пьесу «Классовая борьба в Вятской губернии» [2].

Фронтовой зритель предъявляет к профессиональному театру требования и относительно оформления спектаклей: его уже не удовлетворяют примитивные декорации, сборные костюмы, случайные гримы. «Из армии поступает много требований на парики, трес, краски для декораций, пьесы, сколько-нибудь подходящие. Удовлетворить не можем. Особенно острая нужда в пьесах, ибо приходится питаться малоприятным суррогатом»,— взывает телеграмма завполитотделом одной из армий, посланная завполитотделу Южфронта [3]. В одной из армий в начале 1920 года действуют 95 красноармейских театральных объединений и несколько профессиональных передвижных трупп; здесь организуются свои специальные декорационные мастерские.

При красноармейских клубах, частях, штабах начинают открываться театральные студии, например, драматическая студия, открытая Политотделом 16-й армии для шестидесяти красноармейцев, откомандированных из войсковых частей. В конце 1918 года в Петрограде была организована Красноармейская драматургическая мастерская, ставившая своей задачей дать театральное воспитание рядовым бойцам. Красноармейские части выделили сто пятьдесят наиболее талантливых людей для занятий в этой мастерской. В марте 1919 года мастерская показывала свою первую работу — инсценировку «Свержение самодержавия», составленную Шимановским, Головинской и Лебедевым. Постановка имела большой успех, которого не ожидали сами участники этого спектакля, так как помещение, где шел этот спектакль, было не приспособлено к театральным выступлениям, почти не было декораций и какого бы то ни было оформления. Эта инсценировка прошла за девять месяцев (с марта по ноябрь 1919 года) 150 раз. В 1920 году мастерская была закрыта [4]. «При 3-м дивизионе Петроградской артиллерийской Воздухообороны организована драматическая студия для красноармейцев с театром, где будут устраиваться спектакли, концерты и лекции при участии самих красноармейцев» [5]. Открываются курсы для инструкторов-режиссеров [6]. Создаются мастерские: декорационные, бутафорские, костюмерные, парикмахерские; организуются бюро проката при Подивах; организуются склады литературы, театральные библиотеки.

Бурным, стремительным потоком разливается театральная жизнь на фронте, где играют и многочисленные профессиональные труппы и еще более многочисленные красноармейские кружки.

В целях упорядочения театрального дела на фронтах издается исторический приказ за № 198 от 7 апреля 1919 года, подписанный председателем Совета рабоче-крестьянской обороны В. Ульяновым (Лениным), о точном учете театральных работников «на предмет возможного использования их по обслуживанию фронта и тыла Красной Армии». Приведем этот документ полностью.

ПРИКАЗ № 198

Об учете сценических и театральных работников

В целях упорядочения культурно-просветительной работы во фронтовой и тыловой частях Красной армии и всемерного развития деятельности по обслуживанию войсковых частей в области театра и других зрелищ, Совет Рабоче-Крестьянской Обороны постановил:

1. Все граждане РСФСР, без различия пола и возраста, принадлежащие к числу сценических и театральных работников, подлежат точному учету на предмет возможного использования их по обслуживанию фронта и тыла Красной армии по профессии.

Примечание. Сценическими и театральными работниками признаются артисты, режиссеры и их помощники, суфлеры, главные художественные руководители театрального дела, руководители административно-хозяйственной частью, художники, скульпторы, артисты хора, оркестра и балета, музыканты, аккомпаниаторы, рабочие сцены, электротехники, монтеры, бутафоры и реквизиторы, костюмеры, портные, гримеры и парикмахеры, декораторы и их помощники, машинисты и их помощники, сапожники театральной обуви, вахтеры при складах, обойщики и вообще все работники сцены и арены, которые будут признаны профессиональными союзами; Заведующие отделами и секциями, а равно культурно-просветительными организациями пролеткультов и работающие в области рабоче-крестьянского театра.

2. На театральный отдел Наркомпроса возлагается производство учета лиц всех упомянутых категорий согласно временных правил производства учета сценических и театральных работников, утвержденных Советом Рабоче-Крестьянской Обороны от 7-го апреля 1919 г.

3. Тому же отделу поручается в согласии с агитационно-просветительным отделом Все[российского] бюр[о] воен[ных] ком[иссаров] незамедлительная разработка и установление плана по возможному использованию лиц, упомянутых в § 1, для обслуживания рабоче-крестьянской армии спектаклями, концертами и др., имеющей характер зрелищ культурно-просветительной деятельностью.

4. Все принятые на учет сценические и театральные работники по получении извещения от театрального отдела Наркомпросвещения либо местных отделов Народного Образования по принадлежности обязаны явиться в вызывающее их учреждение и принять назначение по своей

специальности, причем для безработных такое назначение является обязательным, для занятых же — по соглашению с местными театральными комитетами. В случае разногласия обращаться за разрешением его в центр. Использование сил государственных театров должно производиться с согласия отдела Революционного Трибунала.

5. Уклоняющихся от учета и назначения — предавать суду Революционного Трибунала.

6. Все поступившие на учет сценические и театральные работники не освобождаются от призыва на действительную военную службу вместе со сверстниками по возрасту, но могут получить отсрочку на основании существующих законоположений, как незаменимые работники, в таком случае поступают в распоряжение театрального отдела либо местных отделов Народ. Образования по принадлежности — по соответствующим, мотивированным о каждом в отдельности, ходатайствам названных учреждений пред подлежащими учреждениями военного ведомства.

Председатель Совета Рабочей и Крестьянской Обороны

В. УЛЬЯНОВ (ЛЕНИН)

7 апреля 1919 г.

Из этого документа видно, как необычайно внимательно В. И. Ленин следил за театральной работой на фронтах и какое огромное значение он придавал этой работе.

Поход театров на фронт начался в тяжелые годы гражданской войны 1918 года.

Первые опыты посылки передвижных трупп были осуществлены в дни празднования первой годовщины Октябрьской революции. Всероссийское бюро военных комиссаров при Народном комиссариате по военным делам предложило театральному отделу Наркомпроса организовать семнадцать театральных трупп для посылки их в дни празднования годовщины Октября на фронт, ассигновав на это мероприятие 800 тысяч рублей.

Театральный отдел Наркомпроса мобилизовал тысячу человек, сформировав из них тридцать шесть трупп. Были выработаны условия поездки и маршруты.

Часть трупп из числа мобилизованных выехала на фронт в агитпоездах имени Ленина, в поездах Военного издательства и в специально оборудованных поездах. Другая же часть за неимением вагонов принуждена была остаться, и, таким образом, на фронт выехало всего несколько трупп, которые и обслужили более 65 тысяч красноармейцев [7].

О впечатлении, произведенном этими спектаклями, можно судить по тем многочисленным отзывам и благодарностям, которые присылались после пребывания трупп на фронте:

«Штаб 16-й стрелковой пехотной дивизии свидетельствует, что Московская артистическая труппа № 7 в количестве 14 человек прибыла в расположение дивизии 9 сего ноября для постановки бесплатных спектаклей для т. т. красноармейцев. Первый спектакль был поставлен 9-го же ноября. Всего спектаклей за шестидневное пребывание, с 9 по 15 ноября, поставлено две-

надцать. Посетителей красноармейцев перебывало около 15 тысяч человек. Впечатление от спектаклей, судя по отзыву красноармейцев, было очень хорошее; артисты при выходе на сцену всегда встречались бурными аплодисментами, по окончании спектаклей с большим трудом приходилось уговаривать тов. красноармейцев для того, чтобы они покинули театр и дали бы возможность посмотреть другим товарищам.

Исходя из этого, Штаб дивизии считает необходимым отметить чрезмерную желательность командирования таких сыгравшихся артистов, с бодрым культурным репертуаром для разумного развлечения т. т. красноармейцев в часы их досуга.

Товарищи красноармейцы приносят свою искреннюю благодарность Всероссийскому Бюро Военных Комиссаров и Комиссариату по Народному Просвещению за доставленное им высокое художественное наслаждение присылкой артистов из Москвы» [8].

Не менее красноречив рассказ самих участников этих спектаклей:

«Театр был переполнен. Сидели на скамьях, на полу, в проходах, на окнах; за кулисами набилось столько народа, что артисту попасть к своему выходу на сцену стоило больших трудов, давка почище московского трамвая. В зале уже накурено, щелкают семечки, лица красноармейцев угрюмые, равнодушные,— море серых голов...

Шло «Предложение» Чехова. После «Предложения» шел чеховский «Медведь», «Ночное» Стаховича и был дан концерт.

С первых же слов опытные актеры приковали внимание зрителей, лица стали еще сосредоточенней, но уже через несколько минут угрюмые лица слушателей стали складываться в улыбки, а к концу пьесы в зале стоял дружный, здоровый, молодой хохот.

На другой день молва разошлась по всему гарнизону, и все расквартированные здесь части стали требовать для себя места на спектакле. Пришлось играть по два раза в день, чтобы удовлетворить по возможности всех. Но здесь мы встретились с громадным затруднением: красноармейцы, просмотревшие первый спектакль, не желали выходить из театра и уступить место другой части. Огромных трудов стоило уговорить товарищей уступить место другим, и так повторялось каждый день...

Вместо предполагавшихся трех дней нам пришлось пробыть здесь семь дней, играя по два раза в день» [9].

Но не все труппы, посланные в праздники на фронт, выполнили свои задания. Так, труппа № 15, составленная большею частью из молодежи Московского драматического театра, с энтузиазмом, с громадным желанием принести радость бойцам приняла предложение выехать на фронт. И велико было огорчение актеров, когда пришлось дать всего один спектакль («Женитьба Бальзаминова») и концерт.

Сохранилось сообщение руководителя труппы об этом спектакле [10]:

«В 2½ ночи прибыл вспомогательный автомобиль, который и доставил около 4 часов утра нашу группу на Савеловский вокзал. Поезд стоял у вокзала до 12 часов дня, после чего только к вечеру 4-го числа «добрался» до Рязани. На каждой станции пришлось всем руководителям in corpore отправляться к начальникам станций и положительно «умолять» поскорее отправить дальше, но всюду отвечали, что или путь занят, или нас должен обогнать обыкновенный пассажирский поезд, который они не вправе задерживать, наши же указания на то, что нам гораздо важнее быть во-время на фронте, чем обыкновенному пассажиру, совершенно не принималось во внимание, говоря, что по этому поводу из Москвы по линии распоряжений никаких не сделано, а что сами предпринимать ничего не могут...

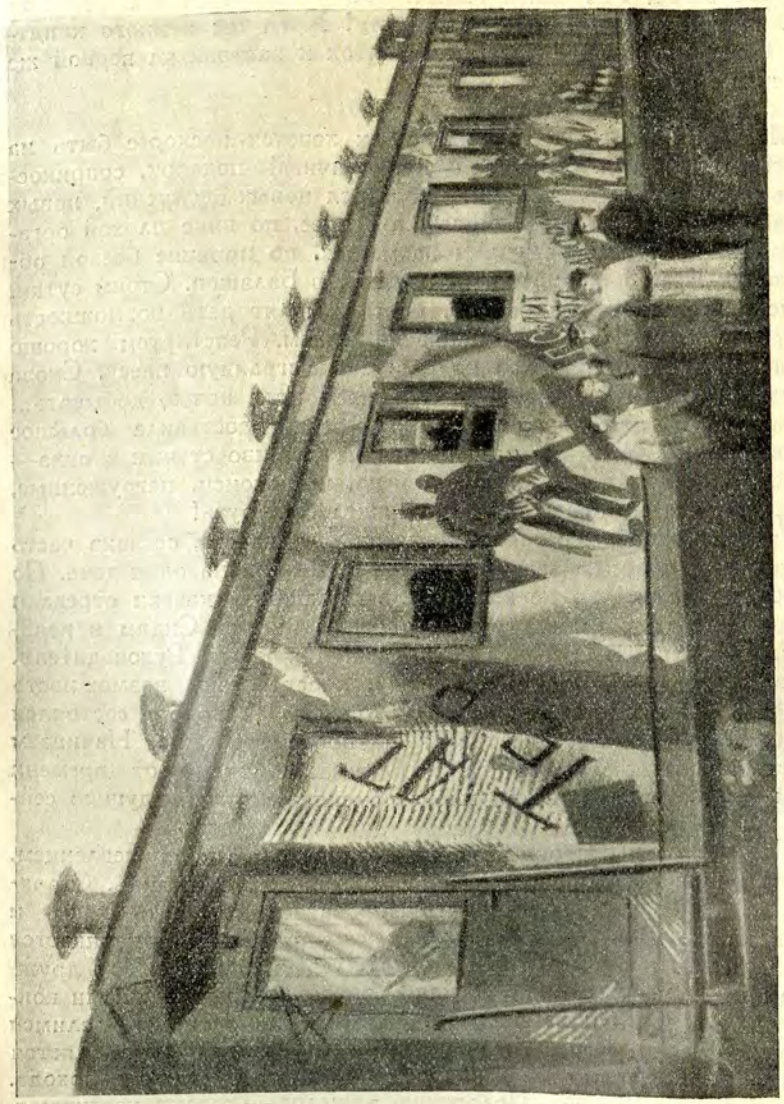
Наконец, на четвертые или пятые сутки «экстренный» поезд дополз до Тамбова, и когда я поинтересовался в пути от Тамбова, когда же мы будем на месте своего назначения — в Царицыне, оказалось, что туда мы совершенно не попадем, так как поезд «ошибочно» передали на Балашов. Простояв в Балашове в неведении около суток, мы отправились в Политический отдел г. Балашова просить дать возможность поставить где-нибудь спектакль для красноармейцев, хотя это уже было 9 ноября и смысл, ради которого мы отправились в путь, прошел. Нашу труппу отправили в г. Камышин. По прибытии туда мы отправились в агитационно-вербовочный отдел г. Камышина к заведующему, который на наш вопрос, известно ли ему о цели нашего прибытия, ответил: «Да, известно. Шляются здесь бездельники аристократы,— некогда мне с вами возиться, убирайтесь, я не желаю разговаривать с вами!» Оставив в холодном, грязном вагоне два дня сидящих на хлебе и воде артисток, отправились искать по городу то учреждение, которое хотя из сострадания устроило бы никому ненужную здесь труппу артистов. Набрели, наконец, на клуб коммунистов.

С помощью заведующего клубом с трудом удалось достать разрешение на спектакль в Народном доме, который мы дали 12 ноября.

Выехав из Москвы 3 ноября, мы прибыли обратно 19 ноября».

Об этой поездке в архиве ГЦТМ сохранились воспоминания ее участницы [11].

«Как в кино, кадр за кадром, сменяются воспоминания: Москва. Каретный ряд. Драматический театр. 2 часа дня. Труппа вся в сборе. Суматоха. Одно распоряжение сменяется другим: то едем, то не едем. Снова ожидание. Наконец, мчимся на Павелецкий вокзал. Оказалось, не на тот. Едем на другой. По дороге автомобиль застревает — нет бензина. Несколько часов



V Вагон Третьей передвижной драматической труппы Политотдела Запфронта

стоянки на улице. Ночь. Холодно. Хочется есть. Греемся у костра. 4 часа утра. Савеловский вокзал. Вваливаемся в санитарный вагон. Ах, какое блаженство растянуться на удобной больничной койке! Как хочется есть! Хотя бы немного кипятку! Решено ложиться спать, а кипяток и завтрак на первой же стоянке.

12 часов следующего дня.

Москва!!! Все еще Москва!? Так хочется поскорее быть на месте, отдать во-время свой праздничный подарок, соприкоснуться с новыми зрителями, набраться новых ощущений, новых впечатлений. Но... волею судеб, а вернее, по вине плохой организации, плохой информации на местах, по причине боевой обстановки вместо Царицына попадаем... в Балашов. Стоим сутки. Руководители, актеры бегают, просят, молят дать возможность сыграть спектакль... Все напрасно. Ждем. Репетируем хорошо срепетированную и несколько раз уже сыгранную пьесу. Снова ждем. Изнываем от безделья и решаем итти ночью добывать... пшено. Пятиверстная прогулка до деревни доставила большое удовольствие. Спит деревня, но мы настойчиво стучим в окна— просим продать хотя немного пшена, и, наконец, нагруженные, отправляемся в обратный путь. Тяжел был путь!

Утром приказ: переходить в вагон 4-го класса, оставив часть вещей в санитарном вагоне. Едем в Камышин на один день. По приезде узнаем, что не вернемся в Балашов — казаки отрезали путь. Прощай с таким трудом добытое пшено! Сидим в грязном, заплеванном вагоне день, два. Голодаем. Руководители, актеры снова мечутся, настаивают, просят дать возможность сыграть спектакль. О, радость! Наконец-то 12 ноября состоялся долгожданный нами спектакль. В городе тревожно. Начинаем спектакль. В зрительном зале поднимается время от времени шум — одна часть красноармейцев сменяет другую, идущую сейчас же в бой.

Настроение у актеров приподнятое, играем с воодушевлением, несмотря на необычную обстановку. Кончаем спектакль. Старухин * рекомендует скорее разгримироваться, забирать вещи и итти на пароход. Не все актеры еще свободны — начинается концерт. Но нас торопят... торопят! Казаки близко! Под дружные аплодисменты Рина Зеленая ** заканчивает частушками концерт, и мы мчимся на пароход. Уютно расположились, делимся впечатлениями. Через полчаса должны отплыть. Появляется группа вооруженных матросов с требованием сойти с парохода. Подчиняемся. Уходим. Положение тяжелое,— казаки наступают.

* Вл. Сем. Старухин — руководитель группы Московского драматического театра, игравшей на фронте.

** Рина Зеленая — в 1918 году ученица драматической студии Московского драматического театра, в настоящее время артистка Театра миниатюры и эстрады.

Хлопочем попасть на последний пароход,— с трудом получаем разрешение. Пароход набит людьми дотказа. Находим местечко около топки, на углях... Отплываем. Огни потушены».

Несмотря на имевшиеся случайные неполадки в организации отдельных поездок, со всей категоричностью можно утверждать, что опыт посылок театров на фронт в целом был удачен. После окончания праздничных поездок с фронта «посыпались» многочисленные просьбы о присылке трупп.

В 1919 году начинается более планомерная работа по формированию фронтовых трупп.

Инициативу по вопросам театральной жизни на фронте взяло на себя Всероссийское бюро военных комиссаров (впоследствии ПУР — Политическое управление Революционного военного совета).

На содержание восемнадцати передвижных трупп на время с января по июнь 1919 года было ассигновано 8 миллионов рублей. В эту сумму входило также содержание декорационных и бутафорских мастерских [12].

За время своего недолгого существования (неполных два месяца) Всебюрвоенком организовал десять передвижных трупп. Только в январе было сформировано шесть трупп. В отношении, посланном Наркомпросу в январе 1919 года, Всебюрвоенком перечисляет эти шесть трупп, их репертуар и информирует о трудностях по отправке трупп на фронт вследствие того, что железнодорожные власти, не учитывая всей важности театральной работы на фронте, а может быть, просто вследствие преступного бездействия, отказывались давать вагоны. Кроме того, Всебюрвоенком просит предоставить один из московских театров для просмотра спектаклей трупп, отправляемых на фронт, так как наличие такого помещения значительно сократило бы расходы [13].

Стремясь к централизации театрального дела на фронте, Всебюрвоенком передал свой театральный отдел в ведение Наркомпроса, с этого времени руководившего театром Красной армии и флота; профтруппы политпросветов и губвоенкомов передавались наробразам, а профтруппы политуправления округов, политотделов фронтов, поармов отходили к ТЕО Наркомпроса.

Что касается самодеятельного театра, то организационно-техническое руководство оставалось за ПУР, а идейное перешло к ТЕО Наркомпроса [14].

Приведем текст акта о передаче Театрального отдела Всебюрвоенкома в ведение Наркомпроса. Акт подписан 18 февраля 1919 года заведующими Агитационно-просветительным отделом Всебюрвоенкома, ТЕО Наркомпроса и Культурно-просветительным отделением.

«1. В целях централизации дела обслуживания эстетических запросов фронтовых и тыловых частей Красной армии в области театра, музыки и

художественно-изобразительных искусств вообще Агитационно-просветительный отдел Всероссийского бюро военных комиссаров передает Театральный отдел Народному комиссариату просвещения.

2. Принимая в свое ведение Театральную секцию Всебюрвоенкома, Театральный отдел Комиссариата народного просвещения принимает на себя тем самым обязательство обслуживать Красную армию в пределах своих компетенций по заданиям, получаемым от Агитпросветотдела Всероссийского бюро военных комиссаров.

3. Все дальнейшие мероприятия Театрального отдела в области удовлетворения нужд Красной армии предпринимаются с ведома и согласия заведующей агитационно-просветительным Отделом Всебюрвоенкома.

4. Агитационно-просветительному отделу предоставляется право фактического контроля над исполнением мероприятий Театрального отдела для Красной армии как в центре, так и на местах.

5. Кроме того, в целях информации и для составления статистических сводок Театральный отдел Наркомпроса не менее одного раза в месяц представляет письменный отчет по своей деятельности в области обслуживания духовных запросов Красной армии.

6. Все мероприятия Театрального отдела по обслуживанию нужд фронтовых и тыловых красноармейских частей финансируются Агитационно-просветительным отделом Всебюрвоенкома через перевод в распоряжение Театрального отдела отпущенных по смете Всероссийского бюро военных комиссаров сумм.

7. Указанные выше (§ 6) денежные суммы могут быть расходуемы исключительно на удовлетворение нужд Красной армии.

8. Всякие дополнительные ассигнования испрашиваются и дополнительные сметы представляются через Агитационно-просветительный отдел Всероссийского бюро военных комиссаров.

9. Театральный отдел Комиссариата народного просвещения принимает к себе на службу весь личный состав Театральной секции Всероссийского бюро военных комиссаров, сохраняя за ним в течение первого месяца прежний служебный оклад или предоставляя не меньший. Права и преимущества за служащими Театральной секции Всебюрвоенкома остаются за ними как за военнослужащими.

10. Театральный отдел имеет право по своему усмотрению переформировывать бывшую Театральную секцию Всероссийского бюро военных комиссаров или создать новый аппарат для обслуживания Красной армии, причем все изменения в этой области осуществляются с согласия Агитационно-просветительного отдела.

11. В целях информации и представительства интересов Красной армии на все заседания, затрагивающие интересы красноармейцев, приглашаются представители Агитационно-просветительного отдела Всероссийского бюро военных комиссаров.

12. Если отдел не сможет в достаточной мере обслужить запросы фронта и тыла или же не исполнит обязательств, содержащихся в вышеозначенных 11 пунктах, то Агитационно-просветительный отдел сохраняет за собой право учредить при Бюро собственную театральную секцию.

13. Вопросы, могущие возникнуть по пункту 12-му, решаются по обоюдному соглашению или же в комиссии из представителей Комиссариата по народному просвещению и Всероссийского бюро военных комиссаров.

14. По утверждении настоящего акта издается соответствующий приказ по Красной армии о направлении всех запросов в области театрального дела непосредственно Театральному отделу Народного комиссариата по просвещению.

18 февраля 1919 года»[15].

Нередки были случаи, когда фронтовые труппы, по артистическому составу и репертуару удовлетворявшие своему назначению, не легко могли выполнять задания из-за сложности переездов. Приведем один из характерных документов, подтверждающих сказанное.

Политический отдел Реввоенсовета Восточного фронта 17 февраля 1919 года пишет Агитационному отделу Всебюрвоенкома:

«Передвижной театр Комедия, несмотря на хороший состав труппы, заставляет многого ожидать в смысле подвижности.

Неоднократно Политотделом указывалось на этот главный недостаток всех фронтовых трупп»[16].

Одним из существенных затруднений была неприспособленность сценических площадок к громоздким спектаклям, а зачастую и отсутствие площадок, когда приходилось играть на открытом воздухе.

В дневнике фронтовой труппы Политуправления 12-й Армии описывается одна из таких площадок: «Мы находились в полуторa верстах от позиций. На этот раз сцена была устроена между двумя избами. Бойцы расположились полукругом, сидя прямо на земле, а некоторые влезли на крышу избы. «Мститель» (Клоделя) шел под настоящие, а не бутафорские выстрелы, что нас очень воодушевляло. Спектакль затянулся поздно. Мы его закончили при свечах, которые держали бойцы».

Из того же дневника: «Выбрали один уголок в саду и разложили большой костер, с одной стороны костра были мы, исполнители, а с другой расположились на земле бойцы»[17].

Эти записи ярко рисуют ту обстановку, в которой приходилось играть фронтовым труппам.

Такие пьесы, как «Ревизор», «Коварство и любовь», «Хозяйка гостиницы», «Без вины виноватые» и др., конечно, не могли итти «в саду, в уголке». Приходилось менять репертуар, искать пьесы менее громоздкие, не требующие сложных декораций и с меньшим количеством исполнителей.

Состав передвижных фронтовых трупп часто был случайным; но были и более или менее слаженные коллективы, как, например: Петроградская рабочая драмстудия, театры Пролеткультов, труппа бр. Адельгейм, театр «Классическая комедия» под управлением Тодди, или труппы, посланные на фронт петроградскими коммунальными театрами. Некоторые из коллективов при соприкосновении с тяжелыми условиями жизни на фронте распадались главным образом вследствие отсутствия единства среди членов коллектива. Так, например, сохранилось дело одного художественного руководителя с актерами, рассмотрением которого занималось несколько инстанций, вплоть до Реввоенсовета[18]. Не все актеры еще осознавали важность той работы, на которую они шли, и не умели отказаться от склок, интриг, борьбы за первые роли и т. п. Наряду с молодежью было много старых актеров, имевших большой профессиональный стаж, но им было трудно работать в условиях боевой жиз-

ни, и некоторые из них, не выдерживая непривычной обстановки, стремились выйти из состава прифронтовых театров.

Эмиссар 2-й передвижной труппы сообщает в Политотдел Восточного фронта: «Ввиду того, что часть актеров (старых и слабых здоровьем) на мое предложение отправиться в Омск в вагонах, которые занимает труппа, отказались, силой же их заставить ехать не представляется возможным, т. к. они по возрасту не военнообязанные, да притом окончился срок их договоров, а пролонгировать таковых они не желают, а если бы даже и удалось их увезти, хотя бы даже и с их согласия, то от них, кроме бесконечных болезней, ожидать нечего» [19].

Среди обслуживающих фронт трупп были труппы, организованные из полупрофессионалов и любителей; они часто не справлялись с возложенными на них задачами, и их расформировывали.

Благодаря происходившему отсеву работников в фронтовых труппах оставались актеры, с энтузиазмом отдававшие свои силы работе в боевой обстановке и понимавшие, что на них возложена ответственная и почетная задача в деле культурного строительства Красной армии.

Фронтовой театр несомненно способствовал повышению культурного уровня красноармейских масс. Пробуждался интерес к театру и к литературе: побывавшие на спектаклях бойцы начинали больше читать и интересоваться произведениями тех авторов, пьесы которых они видели на сцене.

В качестве примера приведем несколько фактов.

После выступления, данного концертно-дивертисментной труппой № 5 во время октябрьских праздников в 1918 году, красноармейцы требовали дать им сочинения Шекспира и других писателей, произведения которых читались на концерте [20].

Бывали случаи, когда после выступления актеров устраивался митинг, на котором присутствовали красноармейцы, ставившие «при общем увлечении вопрос о новом искусстве, о Пролеткульте, сопоставлялась старая культура с новой, пролетарской»; на митинге принимались решения о привлечении в театральное дело красноармейцев и рабочих [21].

«Примите нашу глубокую, скромную благодарность и не забывайте нас, дайте нам духовно-нравственной пищи, открывайте нам глаза к светлому, хорошему, счастливому будущему. А мы в благодарность, с оружием в руках, обещаем поднять высоко знамя пролетариата над всей вселенной»,— пишут больные красноармейцы 5-го сводного Терапевтического госпиталя после выступления 13-й передвижной фронтовой труппы [22].

В этих бесхитростных словах отражена роль, которую сыграли театры на фронте.

Как указывалось выше, условия работы театров на фронте бывали трудные.

Отсутствовали передвижные декорации, а те, которые имелись у некоторых трупп, быстро ломались от частых переездов, и их негде было реставрировать. Нехватало костюмов, париков, реквизита, грима. Нехватало керосина, и играть приходилось при дневном свете. Но самая острая нужда была в пьесах.

В телеграмме Политотделу Восточного фронта пишут из 2-й армии: «Большой недостаток ощущается подходящих фильмах, пьесах, вообще театральной литературе, организаторах, актерах» [23].

Очень тяжело отзывалась на работе недостача вагонов, вследствие чего сформированные труппы, не имея возможности выехать, бездействовали. Потребность в театре не могла быть полностью удовлетворена.

«Имея возможность в самый кратчайший срок сформировать труппы Б № 4 и Б № 5, ПОАРМ 16 от такого шага воздерживается только потому, что не имеется достаточного числа вагонов, в которые можно было бы поместить вышеупомянутые передвижные труппы»,—сообщает Политотдел Западного фронта 16-й армии члену Реввоенсовета 16 армии (25/XI 1920 года) [24].

Телеграмма Всебюрвоенкома, посланная Политотделу Южного фронта, гласит: «Сформировано пять групп, ни одна не может выехать за отсутствием вагонов. Комиссариат путей сообщения не оказывает содействия. Убедительно просим оказать с места воздействие на центр» [25].

Вместе с армией актеры несли все тяготы походной жизни: голодали, болели тифом, терпели издевательства белобандитов, были случаи убийства актеров (так, петлюровцами были убиты участники группы Клары Юнг) [26].

Труппы жили и разъезжали по фронту в классных вагонах, в теплушках, тряслись на телегах, грузовиках, мерзли на санях, не всегда имели теплые одежды.

Внутри вагонов, предоставленных труппе, наводился образцовый порядок: вешались на окна занавески, стены украшались портретами, картинами, на столиках были скатерти, а снаружи вагон раскрашивался яркими красками и невольно привлекал всеобщее внимание.

«Правда, первые работы по росписи были чрезвычайно неудачны. Стенки вагонов были покрыты футуристическими и символистическими картинами, изображающими огромных чудовищ, пожирающих революцию. Большинство таких изображений были непонятны и вызывали часто недоумение местного населения. У организаций не было опыта в этом деле, художникам предоставлялась чуть ли не полная свобода действий.

Теперь на стенках вагонов поездов, пароходов изображены картины реалистического содержания, футуризм совершенно изгнан» [27].

М. И. Калинин на заседании ВЦИК 23 октября 1919 года говорил: «Я ездил, товарищи, в специально устроенном поезде ВЦИК, поезде «Октябрьской революции». Этот поезд с внешней стороны резко бросается в глаза своими рисунками, и когда я в первый момент подходил к нему, то, по совести говоря, мне немножко было страшно, так как этот поезд слишком уже своими разрисованными картинами бросается в глаза, и я думал, что представителям власти, может быть, не совсем пристойно ездить в таких поездах. Но когда я сделал одну поездку по Российской Советской Республике, то такой конфуз совершенно вытряхнулся из моей головы, и я понял, что такой поезд действует наилучшим способом на массы. Всюду, где мы останавливались, он производил огромное впечатление и привлекал огромное количество населения. Население обходило его кругом, разбирало картины, спорило между собой (как грамотные, так и неграмотные), что из себя представляет данный рисунок. Мы слышали постоянные споры у того или другого вагона» [28].

Сохранились воспоминания актрисы, участницы фронтовых поездок:

«Стоял наш вагон на запасных путях ст. Минск.

Пришел приказ выехать немедленно — с первым отходящим поездом, чтобы вечером дать спектакль в одной из частей 16-й армии. Никакие просьбы, мольбы, предъявленные мандаты, приказы не могли заставить станционное начальство прицепить наш вагон к отходящему поезду. Что делать? Приказ должен быть выполнен! Нас ждут. Создается немедленное решение: своими силами подтянуть вагон к отходящему составу. Сказано — сделано! Вся труппа высыпала из вагона и начала толкать его. Волнение было большое: успеем ли мы во-время подкатить к составу нашу квартиру на колесах.

Наши усилия увенчались успехом: за несколько минут до отхода поезда мы были прицеплены к хвосту состава» [29].

По договору всем работникам фронтовых трупп полагался красноармейский паек, но не всегда его можно было получить. «Иной раз получишь на день только фунт хлеба и больше ничего. В вагоне холодно, топить нечем — наденешь на себя все, что есть теплого, а иной раз и выпросишь что-нибудь потеплее из театрального гардероба и, если нет спектакля, сядешь с ногами на свою койку, с успокоением уплетаешь черный хлеб. И вкусен же он был! Учишь новую роль, или соберутся вокруг товарищи,— начинаются разговоры, смех, споры. Кто-то предлагает пойти поискать топлива — и вот вся ватага вываливается из вагона и рассыпается в разные стороны. Кто принес старую шпалу, кто хворосту, кто щепок. Ура! Будет тепло! Можно будет снять с себя «77 одежек» [30].

«Ввиду заносов продвижение в сторону Филоново или Урюпино невозможно. Сидим в Поворино четвертые сутки — бездействуем. Подробности докладом. Голодаем, нет топлива и освещения»,— так пишет администратор труппы № 1 в срочной телеграмме, посланной им в г. Козлов Политкому отдела Южного фронта [31].

Познакомимся с дневником второй передвижной труппы Восточного фронта за декабрь 1919 года:

«Ввиду болезни актеров «Проделки Скапена» поставить на агитпункте невозможно.

5-го. Заболело пять актеров.

6-го. Актеры болеют. Отправлен в госпиталь Штаба фронта актер А., заболевший тифом. По предложению Политотдела фронта и просьбе отдела фронта в помещении клуба отд. снабжения, хотя и с больными актерами был дан спектакль «Немая жена».

9-го. Был назначен спектакль «Немая жена» в клубе отд. снабжения, но ввиду болезни актера Х. таковой заменен вечером-концертом.

10-го. Болеют актеры... Уволена со службы вследствие окончания договора и болезни артистка N.

12-го. Отправлен в госпиталь актер, заболевший тифом.

13-го. Уволены со службы, с ведома Политотдела фронта, артисты [указываются фамилии]; первый по болезни, а последние по окончании срока договора и болезни.

22-го. Ввиду эпидемии агитпункт в Златоусте и железнодорожный клуб закрыты» [32].

В подтверждение этого дневника эмиссар труппы в своем рапорте от 8 июня 1920 года пишет:

«Причиной недоигранных спектаклей главным образом были очень частые заболевания актеров вследствие свирепствовавшей эпидемии тифа, в районе которой труппа находилась всю зиму, так и другими заболеваниями, вызываемыми сильными холодами, недостатком дров, необорудованностью вагонов и проч.» [33].

Из документа под заголовком «Перечень дней, проведенных труппой в поездке» мы видим: «Всего дней в поездке — 191; в спектаклях — 61; в работе по подготовке спектаклей (репетиции, постройка декораций, изготовление костюмов и проч.) — 28; в болезни актеров — 21; в пути — 55; понедельников (день нормального отдыха) — 20; в бездействии по разным причинам — 6». За время с 22 октября 1919 по 1 мая 1920 года в этой труппе болело тринадцать актеров [34].

Но никакие препятствия, лишения и трудности не останавливали театральных работников, и они несли свой труд туда, где в них нуждались.

«Долог путь от Москвы до Ташкента. Вот уже скоро месяц, как мы едем. Бесконечные остановки не только на станциях, но

и нивесть где. Темно... как говорят, зги не видно! Вокруг, куда ни взглянешь, непроглядная тьма,— ни одного огонька. Где мы? Почему остановились? Никто не знает. В вагоне холодно — нет топлива. Догорает лампа...

Наутро наш вагон обступают полуголые ребятишки: бледные, худые; их тело такое же черно-грязное, как и их лохмотья. Слышится непрерывный, душераздирающий кашель. «Хлеба, корочку хлеба!» И к нашим окнам протягиваются ручонки, стучат по стенкам вагона, и детские голоса настойчиво требуют: хлеба... хлеба... хлеба! Наш паек на исходе, а когда получим еще, неизвестно, но нет сил отказать им, и мы собираем все, что у нас есть съестного. Его оказалось немного, и мы спускаемся к ребятам. Миг — и в руках ничего нет... Плач, крик, борьба...» [35]

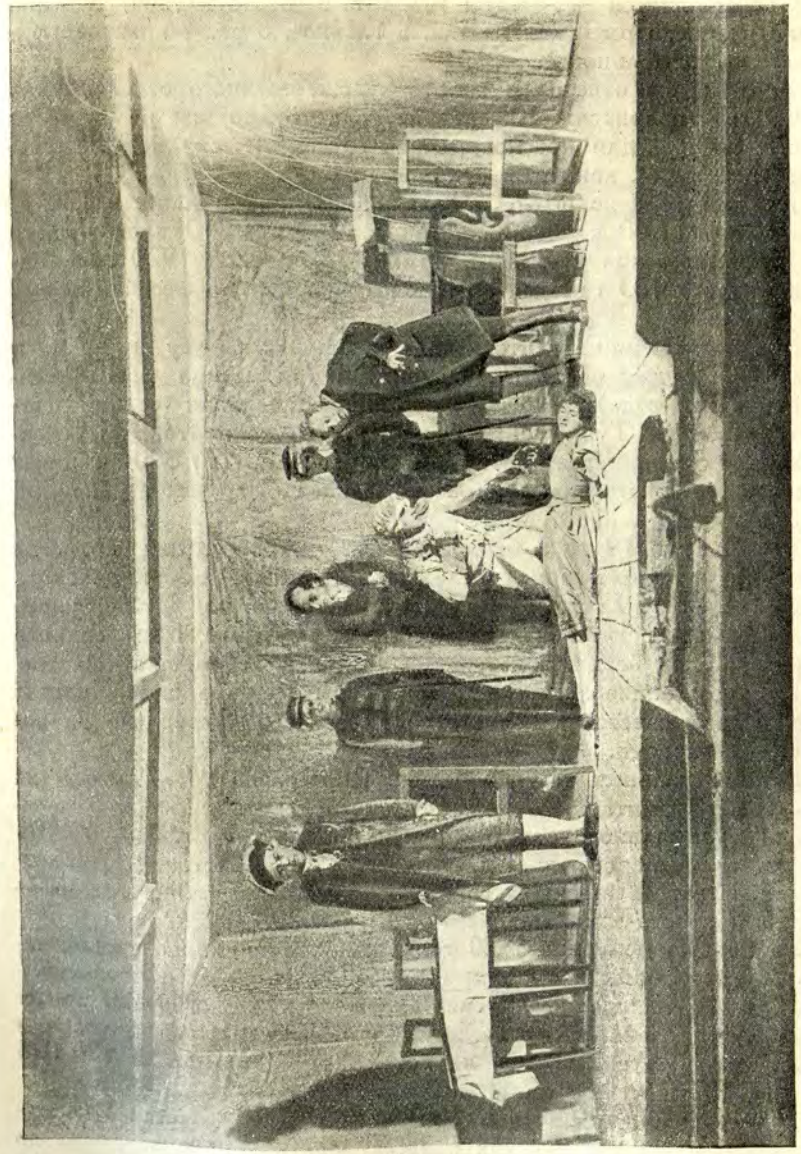
Женщинам-актрисам иногда нелегко было переносить передвижную жизнь. Вспоминается такой эпизод.

«Приехали со спектакля, и эмиссар объявил труппе, что наш вагон сейчас будет прицеплен к паровозу и мы едем к новому месту назначения. И действительно, не успели мы поужинать, как уже двинулись в дальнейший путь. Улеглись спать. Наступила тишина в нашей передвижной квартире.

Среди ночи из одного купе раздался крик, и сейчас же по коридору послышались поспешные шаги, а затем стук в двери. «Помогите! Помогите!» — взывал наш режиссер Г. Отодвигаются двери купе, и заспанные люди со страхом спрашивают, что случилось. А надо сказать, были мы в это время на Южном фронте, где бесчинствовали банды зеленых, а потому был понятен тот страх, с которым спрашивали актеры, что случилось. А случилось необыкновенное происшествие. У жены режиссера — актрисы — начались преждевременные роды (вечером она играла в спектакле).

Ни у кого из нас не было практики в этом деле, и мы растерянно стояли в коридоре, а из купе неслись неистовые крики. И вот одна из нас взяла на себя обязанности акушерки и пошла помогать вступить в жизнь новому члену нашей семьи. Окончилось все благополучно. Снова наступила тишина. Приятно постукивали колеса, да изредка свистел паровоз. Но вскоре тишину разрезал новый вопль, и снова беготня, стук и умоляющий шопот режиссера. На свет появился второй новый член нашего коллектива...» [36]

Для того, чтобы представить себе значимость и размах театральной работы на фронте, необходимо было бы иметь точные цифровые данные, но по имеющемуся небольшому, к тому же несистематическому и разноречивому материалу невозможно учесть количество трупп, спектаклей, зрителей за весь период гражданской войны. Систематического учета, естественно, не



«Коварство и любовь» Шиллера

Постановка Третьей передвижной драматической труппы Политотдела Запфронта

было, но и тот отрывочный материал, который имеется, показывает, как огромна была тяга к театру красноармейских масс.

Сохранившиеся документы говорят о росте клубов, театров, кино в красноармейских частях, а главное, о росте красноармейской самодеятельности.

В одном из отчетов о работе художественного отделения за 1919 год говорится: «К середине года трудно уже было найти часть, где бы для красноармейцев систематически не устраивались спектакли, концерты и киносеансы» [37].

К 1920 году во флоте и Красной армии, по данным ПУРа, числилось 1 800 клубов, в которых играли 1 210 профтрупп и 911 драмкружков [38]. В 14-й армии к 1 января 1920 года насчитывалось 103 самодеятельных кружка и 6 профессиональных трупп [39].

В распоряжении Политотдела Туркфронта к тому же времени было 11 профессиональных трупп. За три месяца (июль—сентябрь 1919 года) художественно-просветительная секция Политуправления Туркфронта устроила 78 концертов, 31 спектакль, 94 киносеанса, которые просмотрели 177 800 человек. За это же время силами красноармейцев было поставлено 288 спектаклей и концертов [40].

В начале 1919 года около тысячи петроградских артистов выехали на фронт, в их числе были группы Александринского театра [41]. В 1919 году, когда фронт находился под Петроградом, политико-просветительным управлением Петроградского военного округа велась большая театральная работа. Кроме театров, специально организованных для красноармейцев, во всех театрах Петрограда известное количество мест было закреплено за воинскими частями.

В коммунальных театрах было распределено 87 779 мест, на спектакли Эрмитажного показательного театра и оперные спектакли музыкального отдела (театр Дворца искусств) — 69 403 места, в государственные театры — 38 978 билетов, в Пролеткульт и театры районных советов — 19 202, в летние театры — 5 675 и в остальные мелкие театры — 9 202 места.

За первую половину 1920 года, как это видно из сводок театральной работы в 16-й армии Западного фронта, профессиональные театры дали 259 спектаклей, обслужив 149 470 зрителей; 298 красноармейских кружков (Кратео)* за это время поставили 536 спектаклей, на которых присутствовало 170 108 зрителей [42].

В этот период времени в 16-й армии насчитывается 163 музыкальных красноармейских кружка. Число клубов возросло до 381. Небезынтересно просмотреть в цифрах работу отдельных трупп. Фронтовая труппа Поарма 16 Б № 1 за время с 13 ноября 1919 по 11 января 1920 года обслужила 15 850 зрителей, дав 29 спектаклей и 1 концерт. Из них 16 спектаклей было дано в одном только городе Рогачеве. Такое количество спектаклей, данных в одном месте, объясняется неприспособленностью труппы к частым передвижениям вследствие ее громоздкости и отсутствия теплого обмундирования (полушубков и валенок [43]), но, главное, многочисленностью красноармейцев, расквартированных здесь.

* Красноармейское театральное объединение.

В театральной работе на фронте наряду с профессиональными и самодеятельными театрами принимали участие и студийные коллективы. Так, Петроградская драматическая студия, организованная в 1918 году (впоследствии, в 1924 году, преобразованная в Государственный агитационный театр), в 1919 году была привлечена Петроградским военным округом к обслуживанию красноармейских частей. За неполные два месяца пребывания на фронте она дала 53 спектакля. Играли «Не все коту масленица», «Гибель Надежды» и «Голоса восстания» (инсценировка стихов советских поэтов) [44].

Студия имела среди красноармейцев большой успех. Хочется привести один из многих отзывов, который был дан по поводу спектаклей этой студии. Приводим его полностью, и в том виде, как он написан:

«Товарищам артистам и артисткам. 161-й стрелковый полк, принося свою сердечную благодарность за доставленное удовольствие вашей игрой, желает в дальнейшем всей труппе успеха на славном поприще артистов. Вы, прибывшие к нам в прифронтовую полосу и находившиеся в сфере пулеметного огня, как нашего, так и противника, несмотря на сбрасываемые противником бомбы, гордо и честно несли долг артиста. Вы своим приездом еще более подчеркнули единение тыла с фронтом и влили в нас свежую струю бодрости для дальнейшей нашей борьбы с общим нашим врагом — капитализмом. Мир социализма — есть мир света, правды и торжества культуры, носителем которой есть вы. Развлекая нас в нашей серой жизни солдат социализма, вы этим самым даете нам бодрость перенести в будущем все тяготы войны. Прощаясь с вами, 161-й стрелковый полк желает вам расцвета ваших талантов в более спокойной и мирной жизни, за которую мы ведем наш последний и решительный бой.

Да здравствует Российская Коммунистическая Республика.

Да здравствуют наши гости — а р т и с т ы.

Представители 161-го стрелкового полка (подписи)» [45].

В Бюро ПУР в 1919 году было принято решение — отказавшись от формирования профессиональных трупп, перейти к усилению работы самодеятельного театра [46]. Большим затруднением для успешного и правильного его развития являлось отсутствие опытных руководителей — инструкторов-режиссеров.

Сорок красноармейцев были командированы на теакурсы по рабоче-крестьянскому театру — из них имелось в виду создать руководящие кадры по самодеятельному театру.

Большое внимание уделялось выбору репертуара. Инструктор Теаотдела Поарма 16 в своем докладе пишет: «Репертуар красноармейских театральных объединений весьма разнообразен. По преимуществу его составляют небольшие новые революционные пьесы, миниатюры и инсценировки Чехова и прочие небольшие, но приемлемые вещи, хотя подчас ставятся совершенно неприемлемые водевили и фарсы» [47]. Была составлена комиссия для выработки репертуара для драмкружков [48]. Список пьес, выработанный этой комиссией, до нас не дошел, но сохранился список репертуарной комиссии Подива 8 от 1920 года. Приведем его:

1) «Гроза», 2) «Грех да беда на кого не живет», 3) «Лес», 4) «На бойком месте», 5) «Без вины виноватые», 6) «Зарево» Е. Е. Карпова (с купюрами режиссера), 7) «От ней все качества», 8) «Власть тьмы», 9) «Первый винокур», 10) «Ревизор», 11) «Женитьба», 12) «Поздняя любовь», 13) «Бедность не порок», 14) «Не все коту масленица», 15) «Доходное место», 16) «На конспиративной квартире», 17) «Поцелуй первый и последний», 18) «Когда взойдет месяц», 19) «Горькая судьбина», 20) «Коварство и любовь», 21) «Разбойники», 22) «Недоросль», 23) «Овечий ключ» (так называлась в переводе «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега), 24) «Собака садовника», 25) «Вильгельм Телль», 26) «Жорж Данден», 27) «Проделки Скапена», 28) «Рюи Блаз», 29) «Скупой рыцарь», 30) «Каменный гость» (с купюрами режиссера), 31) «Горячее сердце», 32) «Гибель Надежды», 33) «Дурные поступки», 34) «Две сиротки», 35) «Материнское благословение», 36) «Семья преступника», 37) «Освобожденные», 38) «Король Арлекин» («Шут на троне»), 39) «Уриель Акоста», 40) «Ночное», 41) «Овод», 42) «Мальва», 43) «Мельник — колдун, обманщик и сват», 44) «На дне», 45) «Мещане», 46) «Враги», 47) «Последние», 48) «Дети солнца», 49) «Трумф», 50) «Свадьба Кречинского», 51) все чеховские миниатюры и инсценировки, 52) «Красная Правда», 53) «Ганнэле», 54) «Потонувший колокол», 55) все новейшие революционные миниатюры («В мансардах», «Насилие»).

Рассматривая этот список, мы видим, что здесь преобладают классики, причем Островский и Горький в этом списке занимают очень видное место; бросается в глаза отсутствие современных пьес революционной тематики (исключение — «Красная Правда» А. А. Вермишева) *.

* Вермишев А. А.—автор пьес «Праздник Сатаны», «Красные и белые», «Красная Правда». Умер, замученный белогвардейцами.

Сохранившиеся документы позволяют восстановить репертуар, исполнявшийся на фронте профессиональными труппами.

На Северный и Южный фронты в 1919 году была послана труппа в составе 21 человека. В эту труппу входили бр. Адельгейм. Они ставили «Разбойников», «Ревизора», «Кручину» и «Кина».

На Восточном фронте играла труппа под руководством Тодди в составе 22 артистов. Репертуар: «Женитьба», «Проделки Скапена», «Лекарь поневоле», «Хозяйка гостиницы», «Ахромей», «Немая жена». Кроме того, этой труппой ставились на фронте «Поздняя любовь», «Не все коту масленица» и «Богатые невесты».

Четвертая передвижная комедийно-драматическая труппа в числе 18 человек имела в репертуаре «Гибель Надежды», «Жорж Данден», «Женитьбу», «Грозу».

Шестая фронтовая труппа выехала на фронт с пьесами «Фабричная работница», «Революционная свадьба», «Свергнутый король» [49].

Репертуар труппы Западного фронта Б № 1: «Женитьба Белугина», «Женитьба», «На дне», «На бойком месте», «Светит, да не греет», «Свадьба Кречинского».

В этот репертуар попадали иногда и малохудожественные пьесы, вроде «Непогребенных» Евдокимова и «Безработных» С. Белой.

Суммируя эти данные и пользуясь рядом имеющихся в нашем распоряжении документов, можно составить хотя и далеко не полный список пьес, которые игрались на фронте профессиональными передвижными труппами.

Русские дореволюционные пьесы

Островский: «Богатые невесты», «Поздняя любовь», «Не все коту масленица», «Без вины виноватые», «На бойком месте», «Волки и овцы», «Гроза», «Женитьба Бальзаминова», «Не так живи, как хочется»; Островский и Соловьев: «Дикарка», «Женитьба Белугина», «Светит, да не греет»; Горький: «На дне»; Гоголь: «Ревизор», «Женитьба»; Сухово-Кобылин: «Свадьба Кречинского»; Чехов: «Предложение», «Хирургия», «Юбилей», «Медведь», «Егерь»; Крылов: «Трумф»; Андреев: «Савва»; Найденов: «Дети Ванюшина»; Шпажинский: «Кручина»; Д. Ленский: «Простушка и воспитанная»; Стахович: «Ночное».

Советская тематика

Вермишев: «В окопах», «Красная Правда», «Красные и белые»; Броникowский: «К победе», «Осиное гнездо»; красноармеец П. Козлов: «Легенда о коммунаре», «За красные советы»; Арский: «Борьба за красный Урал», «За коммуну»; Минин: «Город в кольце».

Шиллер: «Разбойники», «Коварство и любовь»; Мольер: «Лекарь поневоле», «Проделки Скапена», «Жорж Данден»: Гольдони: «Хозяйка гостиницы»; Гауптман: «Ткачи»; Р. Роллан: «Взятие Бастилии»; Бенавенте: «Игра интересов»; А. Франс: «Немая жена»; Гейерманс: «Гибель Надежды»; Лотар: «Шут на троне»; О. Мирбо: «Жан и Мадлена»; Клодель: «Мститель».

Среди остальных пьес, шедших значительно реже, отметим следующие: «Блудница Митродора», «Безработные» С. Белой; «Насилие», «Без протекции» М. Морэй, «Ахромей» Пергамента, «Революционная свадьба», «Люди огня и железа» М. Зотова, «Свергнутый король», «На конспиративной квартире» Анского, «Катастрофа» Соколова-Жамсона, «Непогребенные» Евдокимова, «Труженица», «Однажды вечером», «Благотворительница» Н. Рябова (Персияниновой), «Зарево» Е. Карпова.

Актер фронтового театра близко соприкасался со своими зрителями. Он жил среди своих зрителей, встречался у походной кухни, в самодеятельных кружках, близко знакомился с героями гражданской войны и невольно перерождался: расширялся его кругозор, менялись его привычные для дореволюционного театра взгляды. Актеров, призванных нести культурно-просветительную работу в армии, зрители-красноармейцы учили понимать и участвовать в строительстве новой жизни.

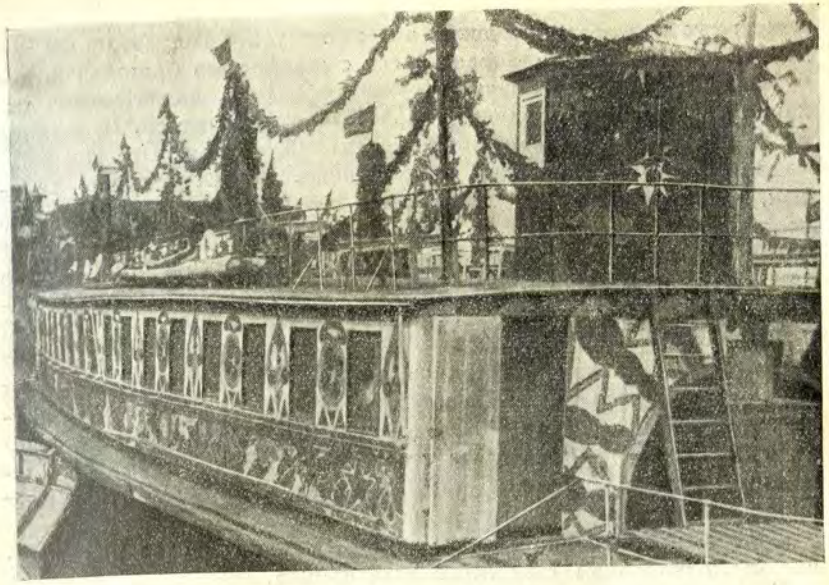
«Память подталкивает одно воспоминание за другим.

Вновь переживаешь такую теперь далекую, но живо встающую перед глазами кочевую жизнь на фронте.

Вся эта беспокойная, порой очень тяжелая жизнь, полная незабываемых впечатлений от общения с новыми зрителями, такими непохожими на тех, которых мы знали до гражданской войны, опрокидывала вверх дном наше миропонимание, наши взгляды на окружающую, кипящую вокруг нас борьбу, и мы начинали понимать и чувствовать, что мы неотъемлемая часть этой новой, с таким героизмом строящейся жизни»,— говорит в воспоминаниях одна из участниц похода театров на фронт.

«...Чудный летний день. Печет солнце. Лужайка покрыта белыми ромашками. Под фруктовыми деревьями раскинута наша импровизированная сцена. Играем без подмостков, прямо на земле. Идет пьеса «К победе» Броникovского. В спектакле заняты не только мы, актеры, но непосредственно принимают участие и бойцы в сцене освобождения из тюрьмы. Небольшое пространство отделяет сцену от зрителей, сидящих на земле, с букетами ромашек в руках.

И эта близость нисколько не мешает, а, наоборот, эти жадно впивающиеся глаза, эти сосредоточенные лица, иногда невольно вырвавшаяся у кого-нибудь из красноармейцев гневная реплика



Агитпароход. 1919 год

по адресу изображаемых врагов воодушевляет, и забываешь, что играем при дневном свете, что печет солнце... исчезли театральные стены, и чувствуешь глубокую радость от сознания, что свободна, что нет тюрьмы и цепей... Злобные враги уничтожены. Мы победили! Спектакль окончен. Далеко разносятся крики «ура» наших благодарных зрителей.

Сыплется на актеров дождь белых ромашек» [50].

«Станция Екатеринослав. Сегодня даем концерт в здании вокзала. На платформе кишмя кишит народ. Серые шинели, грязные, изодранные; пестрые бабьи платки, кепки, изношенные серые смушковые шапки, и мешки, мешки без конца. Неумолчный гомон. Брань, проклятия. У платформы стоит поезд. В вагонах выбиты стекла,— он облеплен со всех сторон людьми. Крыши вагонов, подножки, буфера представляют из себя одну сплошную муравьиную кучу, но это никого не смущает и не останавливает. Толпа напирает на вагоны, лезет на головы уже как-то ранее устроившихся. Плач, крики, визг, мольбы... С помощью двух красноармейцев еле пробиваемся к зданию вокзала. В вестибюле, на полу сплошная серая масса — тут и люди, тут и подсолнечная шелуха, окурки, корки дынь и арбузов — грязь, грязь ужасающая. Дым от махорки. Кто спит, положив голову на ноги соседа, кто ест арбуз, бросая тут же корки. Вот женщина в холщевой длинной рубахе, в лаптях кормит грудью

покрытого струпьями ребенка, а в ногах у нее голубоглазый худенький мальчонка подбирает и ест с жадностью брошенные арбузные корки и зернышки. Кружится голова, захватывает дыхание от ужасного воздуха. Жарко! Протискиваемся, буквально по ногам, к наспех сколоченной маленькой эстраде. Все как в тумане! Присев за эстрадой на корточки, наспех надеваю сарафан, лапти, повязываю платок. Жду своего выхода,— обливаюсь потом. Наш пианист Н. И. Сизов * сегодня не выступает — нет инструмента, вместо него первым номером играет баянист. Глухо звучит баян. Люди на полу плохо слушают. Вот кто-то со скамеек, где сидели красноармейцы, крикнул: «Яблочко», сыграй «Яблочко». К нему присоединяются еще голоса и настойчиво требуют: «Яблочко!» Раздались сначала замедленные, а потом все ускоряющиеся звуки «Яблочка». Кто-то встал, за ним другой, третий. Лица заулыбались. Подергивались плечи. Раздались аплодисменты. На душе стало легче. Брешь пробита! Следующие номера проходят при более внимательном отношении публики.

«Вянет, пропадает красота моя»,— начинаю я свое выступление стихотворением Некрасова «Катерина».

Трудно говорить — нехватает воздуха. «От лихого мужа нет в доме житья...» — жалуется Катерина на свою несчастную долю... и вот мгновенно передо мною мелькнули глаза, такие сочувствующие, такие жалеющие меня. Кто-то встает с пола — это та женщина, которая кормила ребенка, когда мы входили. Зашикали на нее. А потом стало тихо-тихо. И стало легко говорить, и не было жарко, это уже не была безразличная серая масса, а были люди близкие, которые понимали и сочувствовали Катерине в ее тяжелой доле. Когда я кончила свое выступление, ко мне протиснулась женщина в холщевой рубахе и сказала так просто, по-бабьи: «Жизнь-то у тебя, видать, тоже тяжелая» [51].

«1920 год. Старая Бухара (Туркфронт). Как все здесь необычно, как не похоже на все то, что мы видели до сих пор в наших скитаниях по фронту. Узкие улицы, женщины в парандже, на руках у них смуглые маленькие ребятенки с жирно нарисованными, соединяющимися у переносицы бровями; пестрые халаты, минареты, на маленьких осликах большие загорелые дяди, и всюду фрукты: виноград, яблоки, дыни. «Палявина мьед, палявина сахар!» — кричат здесь продавцы, предлагая дыню. «Минаград, минаград, кароший!» — раздается на каждом шагу. Проходим базаром, и глаза разбегаются — не знаешь, на что смотреть: то ли на живописную толпу, на груды фруктов,

* Сизов Н. И. — композитор (автор музыки к «Принцессе Турандот» в театре им. Вахтангова).



«К победе» Бронниковского
Спектакль на воздухе Третьей передвижной драматической труппы Политотдела Западфронта

или на пестрые шелка, халаты, тюбетейки, одеяла, разложенные в лавчонках.

Сегодня вечером будет спектакль — играем «Осиное гнездо» Брониковского. Зрители будут необычайные, и невольно возникает вопрос: как же они поймут нас?

Большой зал. Подмостки. Кулис нет. Нет стульев для зрителей. Гримируемся и одеваемся сбоку за занавеской. Зал начинает заполняться. Одни мужчины. Зрители усаживаются на полу, поджав под себя ноги. Сплошные халаты. Актеры волнуются — их интересует, какова-то будет реакция зрительного зала. Пьеса не сложная. Тема — об ужасах, творимых белогвардейским офицерством.

Спектакль начался. Сидят тихо, только иногда, в тех местах пьесы, где прежние наши зрители — красноармейцы — невольными возгласами выражали свой гнев, возмущенные наглыми действиями врагов, проходит сдержанный шумок, и снова тихо.

Пьеса окончена — ни одного аплодисмента... Как странно и непривычно. Обыкновенно мы заканчивали спектакли под бурные одобрения нашей аудитории. Нам объясняют, что эта публика впервые видит спектакль» [52].

Приведем еще воспоминание о концерте, данном 1 мая 1920 года фронтовой труппой Поарма 16 в Новозыбкове, куда труппа была эвакуирована из Смоленска:

«Теплый, ласковый весенний день. Огромная площадь, на одном конце которой поставлена длинная эстрада. Концерт для красноармейских частей, но столько народа, что кажется, что на эту площадь собрался весь город. Колышется толпа, как спелая рожь при дуновении ветра. Тысячи ждущих глаз. Хватит ли голоса на это необъятное море?

Берет слово представитель армии. Он поздравляет с праздником труда, с праздником 1 Мая. Он говорит о трудностях борьбы, о польских панах, помещиках, фабрикантах, которые в содружестве с другими интервентами хотят задушить революцию, он призывает удесятерить силы, закалить волю, и победа неизбежно будет на стороне восставшего пролетариата. Речь закончена. Торжественно звучит «Интернационал». Начинается концерт.

Один из артистов запевает «Дубинушку», и вся громада зрителей подхватывает песню. Никогда не забыть впечатления от этого грандиозного импровизированного хора! Все соединилось в одном порыве, поют все на площади, поют на эстраде. Нет дирижера, но толпа поет стройно, воодушевленно, ждет запева и во-время подхватывает припев: «Эх, дубинушка, ухнем!»

Окончена песня. На сцену плавно выходит в русском танце Мария Лекок, за ней следом идет ее партнер *.

* Михаил Лекок — артист эстрады, ныне умерший.

Вихрь аплодисментов и крики «бис» несутся в ответ на финальный поклон танцующей пары.

Один номер сменяется другим. Веселый, здоровый смех несется с площади во время выступления актеров, читающих комические рассказы и стихотворения. Аудитория настойчиво требует повторений и не хочет расходиться. Но всему бывает конец — окончен и концерт.

Появляется фотограф, и вмиг на эстраду, как горох, посыпалась детвора, а за ними, не отставая от них в прыткости и ловкости, мчались туда же и взрослые» [53].

В 1918 году Наркомпрос при формировании трупп на фронты представил Всебюрвоенкому смету, составленную профессиональным союзом актеров, на оплату работников, входящих в состав передвижных трупп.

В этой смете был определен и состав трупп, которые строились по образцу небольшого провинциального театра.

В состав труппы входили герой-любовник, героиня, которые получали самую большую ставку — по 2 000 рублей; комик — 1 200 рублей, гран-дам, комическая старуха и резонер получали по 1 000 рублей, второй резонер и в то же время и характерный—800 рублей и инженю — 600 рублей. Кроме того, в труппе были актеры и актрисы на вторые роли, обладавшие голосом и умевшие танцовать, они получали по 1 000 рублей. Заведующий труппой, он же главный режиссер и актер, а также и уполномоченный, получал 3 000 рублей; помощник режиссера, он же актер на выходные роли, а также администратор (передовой), получал 1 100 рублей.

Кроме денежной оплаты, полагался красноармейский паек, помещение и оплачивались дорожные расходы [54].

Эта смета, очевидно, была составлена для трупп на выезды в дни празднования первой годовщины Октябрьской революции.

В 1919 году в распоряжение Политического отдела при Революционном совете Республики было ассигновано на содержание передвижных фронтовых трупп 8 миллионов рублей на шесть месяцев. Это ассигнование шло как на драматические труппы, так и на оперные и концертные. На каждую труппу полагалось 69 960 рублей. Однако эти 8 миллионов рублей предназначались не только на оплату работников походных восемнадцати трупп, но из этой суммы покрывались расходы на содержание декоративно-бутафорских мастерских, на театральную литературу и инструкторов [55].

В 1918 году труппы, включая сюда административный и технический персонал, состояли из 17—18 человек; в 1919 году по смете, составленной на 8 миллионов рублей, личный состав фронтовой труппы был расширен. Были включены раньше не

имевшиеся в труппе костюмер, гример, заведующий хозяйственной частью, электротехник, а также режиссер и его помощник, уже не несущие административных обязанностей. Актерский состав доводился до 20 человек, причем 5 из них должны были получать по 1 500 рублей, 5 — по 1 800, 5 — по 2 000 и 5 — по 2 500 рублей [56]. Сравнивая оклады актеров в 1918 и 1919 годах, мы видим, что ставки повысились. Высшая ставка в 1918 году была 2 000, в 1919 — 2 500 рублей, низшая — 600 рублей доведена до 1 500 рублей.

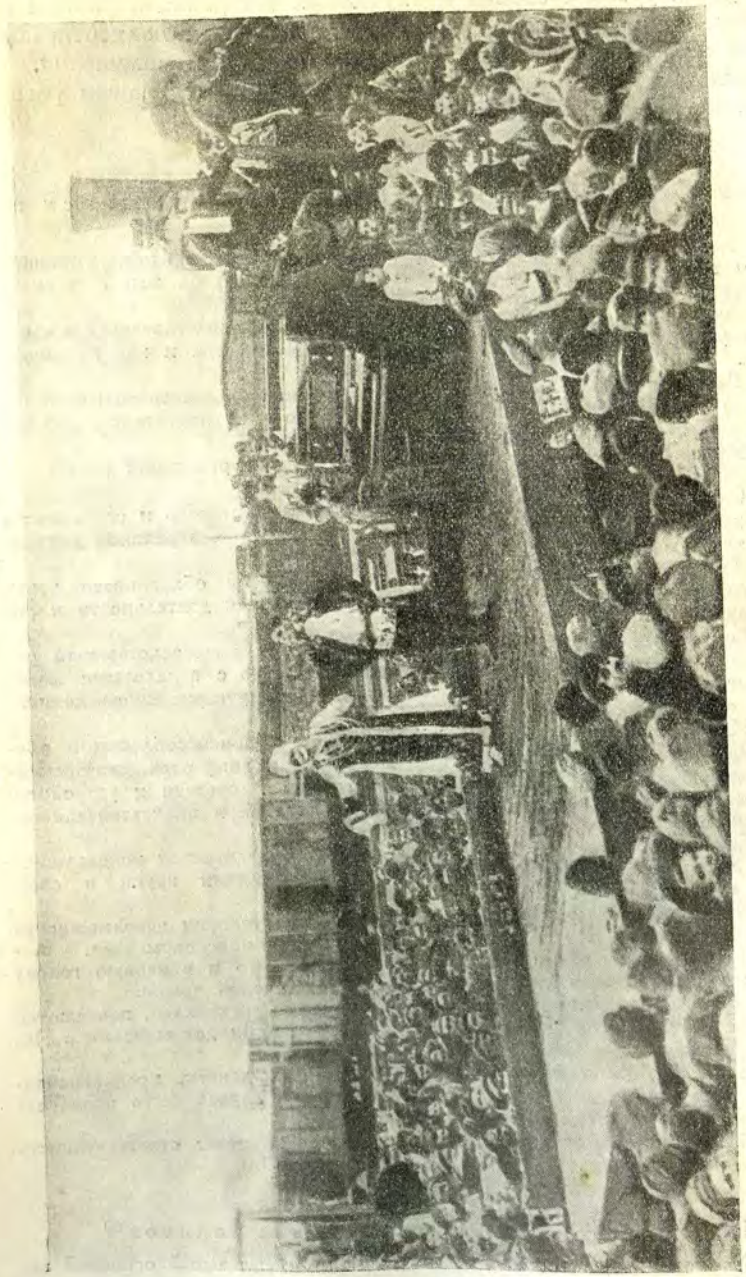
Как и прежде, полагался красноармейский паек и помещение. Норма спектаклей в договоре не оговаривалась.

В 1920 году, в октябре, приказом, подписанным начальником Агитпропагандчасти, вводятся новые расценки окладов и нормы выработки как для актерского состава, так и для административного и технического персоналов.

Норма выработки для труппы Политотдела Западного фронта была установлена в 10 спектаклей, и расценочная комиссия трупп Поарма 16, заседание которой состоялось 16 октября 1920 года, постановила ходатайствовать о введении этой нормы во всех труппах Поарма 16. Ходатайство не было удовлетворено, и все труппы были обязаны давать 15 спектаклей в месяц. Обязательных репетиций полагалось 15 при трехчасовой работе.

Согласно положению о премировании работников искусств, утвержденному Тарифно-нормировочным отделом ВЦСПС за № 2626 от 14 сентября 1920 года, и протоколу заседания представителей расценочных комиссий трупп Поарма 16 от 16 октября 1920 года, вводилась новая оплата труда с выплатой разницы. Так, если в 1919 году на амортизацию актерам полагалось 50% с основного оклада, то согласно новому положению амортизационные составляли 100%. Кроме этой надбавки, все работники фронтовых трупп получали еще 10% прифронтовых. В том случае, если драматические или оперные актеры выступали в концертах или концертно-эстрадные исполнители участвовали в спектаклях, им полагалось, кроме вышеприведенной оплаты, еще и разовые в размере 2 500 рублей. За каждый спектакль, сыгранный сверх нормы, устанавливалась доплата в размере 100% к дневному заработку со всеми надбавками. За репетицию, проведенную сверх нормы, полагалась доплата, которая составлялась из всей суммы вознаграждения вместе со всеми надбавками, деленной на нормы выработки, и за каждый репетиционный час сверх нормы — доплата в 100% основной оплаты репетиционного часа.

Кроме перечисленных оплат по этому приказу, за выработку нормы спектаклей творческим работникам фронтовых спектаклей устанавливалось ежемесячно 200% коллективной прибавки всего месячного оклада со всеми надбавками и техническому персоналу 160% [57].



Концерт на платформе товарного вагона

В целях урегулирования и улучшения театральной работы на фронте в эпоху гражданской войны в центре и политотделами армий издавались постановления, инструкции и положения.

Приведем для примера отдельные имеющиеся в нашем распоряжении документы этого порядка.

I

Инструкция группам артистов, отправляющимся на фронт[58]

1) Вся ответственность за внутренний распорядок и продуктивность работы группы и за правильность постановки концертов или спектаклей возлагается на заведующего группой.

2) Лица, входящие в состав группы, обязаны руководствоваться в своей работе указаниями заведующего группой, как режиссера и как администратора.

3) Работа во время поездки группы не должна протекать только в постановке концертных номеров и спектаклей, но и в подготовке, разучивании и репетировании предполагаемого репертуара.

4) Распределением ролей и временем назначения репетиций ведает заведующий группой (режиссер).

5) Ответственность во время поездки группы за целость и сохранность костюмов, париков и всего инвентаря, принятых от Театральной секции, несет заведующий группой.

6) Во время поездки на заведующего возлагается обязанность вести ежедневный журнал, из коего должна быть видна вся деятельность и работа группы.

7) Вся работа передового должна протекать под непосредственным руководством заведующего группой, который совместно с передовыми вырабатывает подробный план работы, основываясь на утвержденном политическим отделом маршруте.

8) На обязанности передового лежит забота о приспособлении и оборудовании помещений для постановки спектаклей и концертов, своевременное извещение частей, подыскивание перезозочных средств и устройство платных спектаклей (с согласия заведующего группой и представителя политического отдела) и пр.

9) Еженедельно днем отдыха для группы устанавливается понедельник.

10) Устройство концертов и спектаклей участниками групп в свою пользу воспрещается.

11) Платные спектакли устраиваются лишь при условии невозможности использовать время для постановки спектаклей для красноармейцев.

Примечание. Группы должны прежде всего и в первую голову ставить себе задачей удовлетворение частей Красной армии.

12) Деньги, полученные от постановки платных спектаклей, передаются представителем Политотдела со всеми оправдательными документами в Политотдел Реввоенсевзапарма.

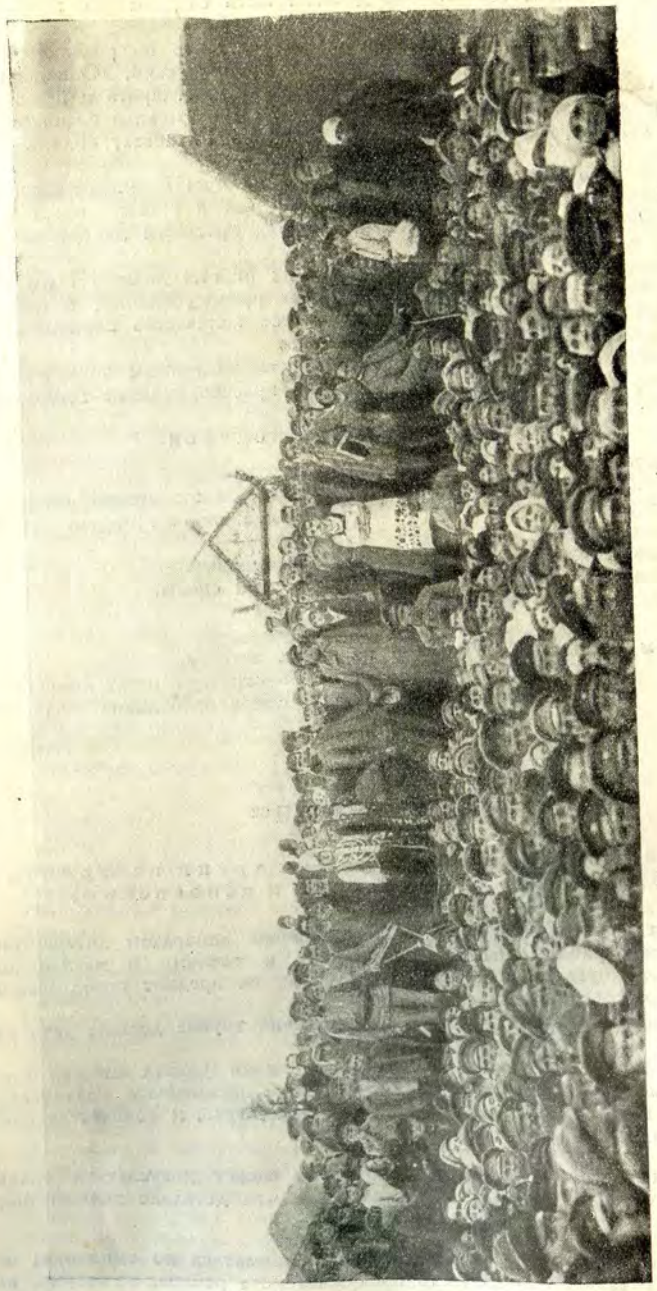
13) Находящиеся у представителя Политотдела деньги, предназначенные на оперативные расходы, не могут ни в коем случае быть использованы на выдачу аванса, на личные расходы и т. п.

14) За уклонение от утвержденного репертуара несет ответственность заведующий группой[59].

II

Положение о фронтовых труппах подивов[60]

1) Фронтовые труппы политотделов дивизий имеют своей основной задачей обслуживание красноармейских частей, находящихся на передовых линиях фронта.



Псковомайский концерт на фронте

2) В своем личном составе они должны быть сведены до минимума, указанного в штатах.

3) Репертуар дивизионных трупп должен состоять из революционных миниатюр, как-то: «Генерал Барклаев», авт. Броникovский, «Однажды вечером», «На конспиративной квартире», «Насилие», «Марат» и проч.

Из старинных водевилей с пением, как-то: «Простушка и воспитанная», «Ночное», «Дочь русского актера», «Тетушка из Глухова», «Когда взойдет месяц».

Также в него могут быть включены миниатюры и инсценированные рассказы Чехова, Горького и прочих иностранных и русских писателей.

4) Дивизионные труппы должны иметь ряд программ дивертисментно-концертных выступлений.

5) Обязательным условием нормальной их работы должно быть абсолютное отсутствие громоздких декоративных приспособлений, материалов и проч. Они должны иметь только небольшое количество париков и костюмов, необходимых по их репертуару.

Таким образом, дивизионные труппы явятся наглядным показателем в смысле репертуара и условия работы для красноармейских театральных объединений.

Штат фронттрупп подивов

1) Эмиссар
2) Герой-любовник
3) Резонер
4) Комик-простак
5) Неврастеник
6) Героиня
7) Инженю
8) Старуха
9) Певец, он же второй актер
10) Певица, она же вторая актриса
11) Суфлер
12) Аккомпаниатор
13) Рабочий сцены.

Примечания: 1. Режиссер из числа актеров.
2. Обязанности администратора несет эмиссар.
3. Оплата по ставке союза работников искусств [61].

III

ИНСТРУКЦИЯ [62]

об использовании передвижных трупп на фронте
(обязательно к следованию и исполнению)

1) Считая фронтовые труппы весьма ценным аппаратом литературно-просветительной работы, необходимо принять к точному и неуклонному исполнению все пункты означенной инструкции на предмет использования трупп на передовых линиях фронта.

2) По приезде в район расположения дивизии труппа должна дать ряд спектаклей в месте нахождения Подива.

3) При отправлении труппы на передовые линии фронта эмиссар труппы должен получить в Подиве маршрут в виде письменного предписания с указанием пунктов, которые труппа должна посетить, и количества спектаклей в каждом из означенных пунктов.

Примечание. Изменение маршрута может допускаться только в случае срочных военных перемещений, о чем детально должен быть поставлен в известность эмиссар труппы.

4) При составлении маршрута должно приниматься во внимание: во-первых, относительная безопасность обслуживаемого района, во-вторых, наличие помещений, подходящих для работы труппы и жилья артистов.

5) Маршрут должен составляться с таким расчетом, чтобы срок пребывания труппы вне вагонов не превышал 2 недель.

6) Между каждой двухнедельной поездкой труппе должно предоставлять недельный отдых, во время которого она обязана работать в месте нахождения ее вагонов.

7) Перед отправлением в поездку по фронтам за несколько дней до отъезда труппы по ее маршруту должен посылаться передовой, находящийся при труппе, или один из сотрудников Подива в качестве квартирьера, и до получения от него сведений о возможности работы труппа направлена быть не может.

8) Для передвижения труппы по гужевым дорогам должны предоставляться перевозочные средства в достаточном количестве по указанию эмиссара труппы.

9) При переездах в холодное время в случае неимения труппой теплого обмундирования таковое должно выдаваться ей по указанию эмиссара.

10) Все распоряжения и указания в работе должны передаваться труппе только через ее эмиссара, во внутреннюю же жизнь труппы никто не имеет права вмешиваться.

11) В случае временных задержек в работе, как-то: болезнь отдельных исполнителей, поломка декорации и пр., эмиссар обязан представить мотивированные данные.

12) Настоящая инструкция обязательна для всех работников Политотдела 16 Армии.

IV

ПРИКАЗ № 604

Туркестанскому фронту [63]

г. Ташкент *31 августа 1920 г.*

Объявляются для сведения и руководства оклады работников красноармейских театров, согласованные и уравненные Политинспекцией.

Должность	Разряд	Примечание
Реквизитор	VI	4800
Портной	VI	
Декоратор-маляр	VI	
Театральный столяр	VI	
Театральный рабочий	VI	
Билетер	VI	
Хорист	VI	
Переписчик нот	VI	
Демонстратор	VI	
Парикмахер-гример	VII	5300
Закройщик	VII	
Костюмер	VII	
Кассир	VII	
Заведующий бутафорией	VIII	6000
Заведующий костюмерной мастерской	VIII	
Заведующий костюмерным складом	VIII	
Заведующий стол.-поделочн. мастерской	VIII	
Заведующий театром	VIII	
Солист и ведущий голос в хоре	VIII	
Музыкант симфон. оркестра II категории	VIII	
Артист драмы III категории	VIII	
Суфлер	IX	6200
Художник-декоратор	X	6600

Должность	Разряд	Примечание
Хормейстер	X	
Артист-певец II категории	X	
Концертмейстер	X	
Музыкальн. инструктор-педагог	X	
Аккомпаниатор	X	
Артист драмы II категории	X	
Режиссер II категории	X	
Инструктор	X	
Киноинструктор	X	
Зав. декоративной мастерской	XI	6800
Дирижер симфонического оркестра	XI	
Режиссер I категории	XII	7300
Артист драмы I категории	XII	
Артист-певец I категории	XII	
Зав. студиями	XIII	8000

Военные учреждения, не предоставляющие артистам всех необходимых для сцены костюмов, обуви, грима, красок, пудры и проч., уплачивают гардеробные в размере—для артистов 50% основного оклада и для артисток 100% основного оклада.

Командующий фронтом М. ФРУНЗЕ

Начальник Политуправления
Член РВСР КУЙБЫШЕВ

V

ПРИКАЗ

Туркестанскому фронту[64]

г. Ташкент *№ 293* *1921 г.*

При сем объявляется для сведения и руководства постановление народного комиссара труда и начальника Политического управления Реввоенсовета Республики.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРА ТРУДА И НАЧАЛЬНИКА ПОЛИТУПРАВЛЕНИЯ РЕВВОЕНСОВЕТА РЕСПУБЛИКИ

На основании постановления Наркомтруда от 21-го июля с. г., опубликованного в «Известиях» ВЦИК за № 159, и в связи с открытием Секции работников искусств при Центральном управлении учета и распределения рабочей силы в целях правильного, целесообразного использования и распределения работников искусств Наркомтруда и начальник Политуправления Реввоенсовета Республики постановили:

1. Всем учреждениям и предприятиям, в том числе и военным, со всеми требованиями на работников искусств для постоянной, разовой и временной работы надлежит обращаться непосредственно в ближайшее управление учета и распределения рабочей силы (сек. раб. искусств). В требованиях должна быть точно указана квалификация работника и подробное условие приема и службы.

2. Всем предприятиям и учреждениям при увольнении работников искусств вменяется в обязанность выдавать увольняемому удостоверение с точным указанием числа, месяца и причин увольнения.

Примечание. Работники искусств в двухмесячный срок после окончания службы должны явиться в ближайшее управление учета и распределения раб. силы на регистрацию.

3. Все предприятия и учреждения обязаны приобщать к личным делам работников искусств документы упр. уч. и распред. раб. силы, о командировании их на службу и при проверках наличия работников органами трудповинности Ц. К. Раб. Крестьянской инспекции и Комдезертир предъявляет их лицам, производящим означенную проверку.

4. При обнаружении в учреждениях и предприятиях работников искусств, принятых без ведома управления учета и распределения рабочей силы, таковые должны сниматься с работы и привлекаться к ответственности, как за трудовое дезертирство, а ответственные лица учреждений — как за укрывательство трудовых дезертиров.

Примечание. Платные выступления любителей производятся в порядке, указанном в настоящем постановлении.

5. Всем профоргам (месткомам и др.) вменяется в обязанность проверить исполнение руководителями учреждений, предприятий настоящего постановления и в случае неисполнения доносить в местные управления учета и распред. раб. силы.

6. Управлению учета и распред. рабочей силы разрешается регистрировать и направлять на работу в свободное от службы время работников искусств военнообязанных, служащих в частях, предприятиях, учреждениях военного ведомства.

7. Набор и дополнение красноармейских оркестров из лиц не призывных возрастов и не военнообязанных производится в порядке, указанном в настоящем постановлении.

Примечание. Приглашение красноармейских оркестров не на военные [не разобрано слово], как-то: в садах, концертах и др. случаях, производится исключительно через управл. учет. распред. раб. силы, согласно соответствующих [распоряжений] Полит. отделов.

Настоящее постановление входит в силу со дня его опубликования.

Командующий фронтом *Член Реввоенсовета*
Начальник Политуправления *Начальник штаба*

VI

ПРИКАЗ[65]

Революционного Военного Совета Республики

№ . . . .

г. Москва *« . . . » ноября 1921 г.*

В дополнение приказа Респ. 21 г. № 1739 распространить и ввести в действие с 1 апреля 1921 г. объявляемые при сем штаты передвижных драмгрупп при Поармах, Пуокрах, Пуфронтах и Пуфлотах.

ШТАТ

передвижной драмгруппы при Пуокре, Поарме, Пуфронте и Пуфлоте

№№ п/п.	Наименование должностей	Число лиц	Выноска
1.	Завед. труппой [1]	1	[1] Он же глав режиссер
2.	Помзав. труппой [2]	1	[2] Он же администр.
3.	Переписчик ролей [3]	1	[3] Он же конторщик
4.	Курьер	1	
5.	Эмиссар	1	

Артисты

Мужской персонал

6.	Режиссер [4]	1	[4] Он же артист
7.	Помрежиссер	1	„

Мужской персонал

8. Суфлер	1	
9. Герой-любовник [5]	1	[5] Первого положения
10. Резонер	1	»
11. Характерный	1	»
12. Фат	1	»
13. Комик	1	»
14. Неврастеник	1	»
15. Простак	1	»
16. Резонер [6]	1	[6] Второго положения
17. Комик	1	»
18. Характерный	1	»
19. Характерный [7]	1	[7] Третьего положения
20. Декоратор	1	
21. Костюмер	1	
22. Парикмахер	1	
23. Реквизитор бутаф.	1	
24. Старш. рабоч. сцены	1	
25. Рабочий сцены	1	

Женский персонал

26. Героиня молодая [8]	1	[8] Первого положения
27. Героиня пожилая	1	»
28. Инженю-драматик	1	»
29. Гранд-кокет	1	»
30. Драм.-комич. старуха	1	»
31. Характерн. старуха [9]	1	[9] Второго положения
32. Инженю	1	»
33. Характерн. мол.	1	»
34. Характерная [10]	1	[10] Третьего полож.

Ни в одной стране мира нет такой культурной армии, как Красная армия Советской страны. Огромная просветительная работа с первых дней Октября велась среди красноармейцев. Среди просветительных мероприятий прифронтовой театр занимал значительное место.

Кончилась гражданская война. Советский народ приступил к мирному строительству. Ликвидировались фронтовые труппы, разъехались их работники по всему необъятному простору Советской страны, но их дело не заглохло: оно пустило прочные и глубокие корни. Любовь и интерес к театру крепко вошли в красноармейские массы. Наша Красная армия и флот имеют сейчас замечательные театры, большинство которых организовано из призванных на службу краснофлотцев и красноармейцев.

Театры Красной армии и флота помимо стационарных спектаклей дают и выездные, обслуживая отдаленные воинские части и гарнизоны, где нет театров; они едут в погранотряды и там радуют своей игрой преданных патриотов, охраняющих границы Советской страны. Славные традиции театра гражданской войны продолжаются и в наше время.

В 1939—1940 годы, во время защиты подступов к Ленинграду от финляндской военщины, в период борьбы за освобождение

от капиталистического ига родственных нам народов Белоруссии, Бессарабии и Северной Буковины, работники искусств с большим энтузиазмом, с полным сознанием своего долга выполняли задание партии и правительства и в трудных условиях боевой обстановки широко развернули свою шефскую работу на этих фронтах.

За время военных действий с белофиннами 5 000 артистов ленинградских театров дали 2 532 концерта и 125 спектаклей в воинских частях Красной армии и Краснознаменной Балтики [66].

В Западную Белоруссию с 17 сентября 1939 по 15 июня 1940 года выезжали 44 коллектива в количестве 1 420 артистов, которые дали 900 концертов.

В кубриках военных кораблей Балтфлота, на аэродромах, в лазаретах, агитпоездах, на артиллерийских пунктах, в землянках, в полуразрушенных бараках, в частях действующей армии самодеятельные коллективы и бригады артистов всех жанров Ленинграда, Москвы, Киева и других городов показывали высокие качества своей работы, преданность и любовь к своей родине, воскрешая славные боевые традиции передовых актеров гражданской войны.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Берков С. «Советское искусство», 1938, № 23.
2. Там же.
3. Центральный архив Красной армии (ЦАКА), дело № 101, л. 29. Заверенная копия хранится в ГЦТМ (№ 123913, л. 34).
4. Булгаков А. С. и Данилов С. С., Государственный агитационный театр в Ленинграде. «Acad ... 9?1.
5. «Жизнь искусства», 1919, 12 декабря, № 316.
6. ЦАКА, д. № 276—805, л. 112 (ГЦТМ, № 123913).
7. Центральный архив Октябрьской революции (ЦАОР), ф. 2313, оп. 1, д. 97, 1918 (Заверенная копия хранится в ГЦТМ, № 123914, л. 22).
8. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 97, 1918, л. 82 (ГЦТМ, № 123914, лл. 30 и 31).
9. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 97, 1918 (ГЦТМ, № 123914, лл. 34—36).
10. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 97, 1918, лл. 86—89 (ГЦТМ, № 123914, лл. 39—44).
11. ГЦТМ, № 138621, стр. 1.
12. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, л. 12 (ГЦТМ, № 123914, л. 60).
13. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 81, л. 89 (ГЦТМ, № 233914, лл. 10—14).
14. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, лл. 10—11 (ГЦТМ, № 123914, лл. 56—59).
15. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 205, л. 86 (ГЦТМ, № 123914, лл. 69—70).
16. ЦАКА, д. 398, л. 16 (ГЦТМ, № 123913, л. 13).
17. «Театр», 1938, № 2.
18. Дело хранится в ЦАКА.
19. ЦАКА, д. 148—698/у., л. 44 (ГЦТМ, № 123913, л. 27).
20. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 97, 1918, лл. 16—17 (ГЦТМ, № 123914, л. 20).

21. «Красноармеец», 1919, 12 апреля.
22. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, л. 7 (ГЦТМ, № 123914, лл. 52—53).
23. ЦАКА, д. 402, л. 13 (ГЦТМ № 123913, л. 23).
24. ЦАКА, д. 257—842, л. 372 (ГЦТМ, № 123913, л. 112).
25. ЦАКА, д. 101, л. 52 (ГЦТМ № 123913, л. 35).
26. «Одесский театр», Одесса, 1922, № 2, стр. 15.
27. «Агитпоезда ВЦИК». Сборник статей. Госиздат, 1920.
28. Там же.
29. ГЦТМ, № 138621, стр. 5.
30. То же.
31. ЦАКА, д. 101, л. 13 (ГЦТМ, № 123913, л. 12).
32. ЦАКА, д. 148—698/у., лл. 28, 43, 63 (ГЦТМ, № 123913, лл. 26, 29, 30).
33. ЦАКА, д. 148—698/у., л. 1 (ГЦТМ, № 123913, л. 89).
34. ЦАКА, д. 148—698/у., л. 39 (ГЦТМ, № 123913, л. 88).
35. Из воспоминаний, хранящихся в ГЦТМ, № 138621, стр. 7.
36. То же, стр. 11.
37. ЦАКА, д. 305—257, л. 1 (ГЦТМ, № 123913, л. 32).
38. «Политпросветработник», 1922, № 10—11.
39. «Красная звезда», 1920, 27 февраля.
40. «Вестник театра», 1919, № 47.
41. «Жизнь искусства», 1919, 19 февраля.
42. ЦАКА, д. 257—842, лл. 220—221 (ГЦТМ, № 123913, л. 97).
43. ЦАКА, д. 199—872, л. II, (ГЦТМ, № 123913, л. 40).
44. Булгаков А. С. и Данилов С. С., Государственный агитационный театр в Ленинграде. «Academia», 1931.
45. Там же, приложения.
46. ЦАКА, д. 305—257, л. 2 (ГЦТМ, № 123913, стр. 31).
47. ЦАКА, д. 199—872, лл. 18—19 (ГЦТМ, № 123913, стр. 51).
48. ЦАКА, д. 257—842, л. 50 (ГЦТМ, № 123913, стр. 94).
49. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, л. 3 (ГЦТМ, № 123913, лл. 45—49).
50. Из воспоминаний, хранящихся в ГЦТМ, № 138621, стр. 13.
51. Там же, стр. 15.
52. Там же, стр. 9.
53. Там же, стр. 19.
54. ЦАОР, ф. 2313, оп. 1, д. 41, л. 2 (ГЦТМ, № 123914, лл. 1—2).
55. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, л. 13 (ГЦТМ, № 123914, л. 62).
56. ЦАОР, ф. 2313, оп. 2, д. 210, л. 13 (ГЦТМ, № 123914, л. 61).
57. ЦАКА, д. 257—842, л. 250 (ГЦТМ, № 123914, лл. 107—108).
58. Инструкция, как видно из ее текста, издана Политотделом Реввоенсевзапармии; она не датирована, но ближайшие к ней документы, хранящиеся вместе в Центральном архиве Красной армии, относятся к 1919 году.
59. ЦАКА, д. 152—304/у., л. 3 (ГЦТМ, № 123913, лл. 8—9).
60. Положение приложено к приказу по Политотделу Красной армии от 17 июня 1920 года.
61. ЦАКА, д. 257—842, л. 92 (ГЦТМ, № 123913, лл. 92—93).
62. От 20 мая 1920 года. ЦАКА, д. 276—805, л. 126 (ГЦТМ, № 123913, лл. 77—78).
63. ЦАКА, д. 86—049/у., л. 20 (ГЦТМ, № 123913, л. 102).
64. ЦАКА, д. 84—049/у., л. 45 (ГЦТМ, № 123913, лл. 114—116).
65. ЦАКА, д. 142—390, л. 13 (ГЦТМ, № 123913, лл. 117—118).
66. Дорохов А. и Нейман М. «Советское искусство», 1940, 23 февраля, № 12.

Ник. Львов

МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ ТАДЖИКСКОГО ТЕАТРА

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В мае 1939 года Таджикская советская социалистическая республика проводила республиканскую олимпиаду народного творчества, из участников которой лучшие исполнители были отобраны на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. Кандидаты на олимпиаду намечались на местных районных и окружных смотрах. Не все районы прислали в Сталинабад своих представителей, но все же олимпиада смогла дать общее представление о состоянии народного творчества в республике.

Из разнообразных жанров, представленных на олимпиаде, выделить театральные не легко. «Инструкция по проведению смотров народного творчества в сельсоветах Таджикской ССР в 1939 году», составленная Управлением по делам искусств, перечисляет следующие «виды искусств», привлекаемые к смотру:

«Сказители, гофизы, народные певцы, танцоры, ширинкоры (комики-разговорники — острословы), гуроглыхоны (рассказ с пением о гуроглы), маскарабоз (комики-лицедеи), шук (загадки), зочабози (кукольное представление), косабози (жонглеры), кузабози (танец с кувшином воды на голове), дорбози (канатоходцы), бузак (фигурка козла, пляшущего под музыку), драматические, музыкальные и др. кружки». Этот перечень показывает многообразие народного творчества в Таджикистане.

Многие исполнители в своих выступлениях объединяют несколько различных видов искусства. Певец часто оказывается поэтом и композитором; он аккомпанирует себе игрой на каком-нибудь инструменте. Существует особый вид песенок, «ляпар», которые сопровождаются танцем, наподобие русских частушек. Усложняясь, песня вырастает в игровой дуэт и далее в сюжетную, песенную сценку с участием хора и оркестра. Танцоры иногда держат в руках музыкальный инструмент, который используется и для аккомпанемента и как зрелищный элемент танца.

В свою очередь игре на инструменте, особенно на ударных инструментах, как дойра (бубен) и тавляк (глиняный барабанчик), порой придается танцовальный характер. Например, игрок на тавляке постепенно начинает раскачиваться всем телом, передергивает плечами, встряхивает головой, двигает руками, описывая ими фантастические круги.

К чисто зрелищным видам народного творчества относятся в первую очередь танцы. Таджикский танец близок узбекскому. В нем также основную роль играет верхняя часть туловища, плечи, руки, шея, тогда как ноги двигаются плавно и однообразно, без прыжков, взбрасываний. В таджикском и узбекском танце много сходных движений, например, взлет кисти или характерное движение головы от одного плеча к другому.

Еще недавно в Сталинабаде обсуждался вопрос, существует ли особый тип таджикского танца, или это только разновидность узбекского. Балетмейстеры Музыкального театра Валамат-Зода и Исламова в поездках по районам и на смотрах народного творчества собрали большой материал, благодаря которому им удалось доказать своеобразие таджикского танца, особенно в южных горных районах. В Музыкальном театре Сталинабада существует убеждение, что таджикский танец богаче узбекского и ритмами и разнообразием движений. Многих движений рук, плеч, существующих в таджикском танце, Узбекистан не знает (например, взбрасывание плеч верх, поочередное выдвижение то одного, то другого плеча вперед). Различен и общий характер: узбекский танец более плавный, в нем движения мягко переливаются, таджикский — резче, чеканнее, для него характерны мгновенные остановки после энергично выполненного движения.

Распространены в Таджикистане танцы с предметами: палками, шашкой, серпами, кувшинами, ложками, цветами, дойрами, шарфами и т. д. Остановимся на некоторых из них.

Танец с палками исполняют двое. У обоих партнеров в каждой руке по палке, они ими непрерывно перестукиваются, как бы фехтуясь. Один из исполнителей падает, перевертывается, но перестукивание палок не прекращается ни на один такт.

Танец с серпами исполнял на республиканской олимпиаде 1939 года старик-колхозник Рахид Сайфетдинов. В руках у него два серпа, которые он то обводит вокруг корпуса или головы, то приставляет остриями к вискам, то направляет в глаза.

Танец с блюдом. Исполнитель — Мусса Ахунов, также старик, участник ВСХВ. Ставит блюдо на голову, потом постепенно толчками сталкивает его на спину, танцует, держа спину горизонтально, сам прищелкивает койраками. Под конец толчками возвращает блюдо обратно на шею и на голову.

Танец с гиджаком исполнял памирец Ф. Джорубов, участник ВСХВ. Во время танца он непрерывно играет, передвигая гиджак с места на место: то прислоняет его к бедру, то забрасывает за спину и т. п. Наиболее эффектный момент — быстрые повороты с гиджаком над головой.

Танец «джум-джа-хала» — воинственный, горделивый, танцуется под выкрики: «джум-джа-хала, джум-джа!»

Одним из интереснейших танцев на республиканской олимпиаде 1939 года был «лайлак» (аист) в исполнении колхозника Ишанова Маджида. Долговязый и голенастый Ишанов появляется в белом халате с засученными рукавами, причем каждая рука изображает шею аиста, кисть — его голову, пальцы сложены как клюв. Эти головы забавно и выразительно высматривают добычу, хватают, дерутся и т. д.

Театральное искусство на республиканской олимпиаде 1939 года было представлено скудно. К этой области творчества можно отнести лишь два номера.

Сангин-Ата, седобородый старик, со своим партнером, тоже стариком лет шестидесяти, имитировал животных: сусликов, кошек, собак. Исполнители вылезают на сцену на четвереньках, лают друг на друга, фыркают, умываются лапкой и т. п. Их выступление пленяет зрителя не только внешним сходством с изображаемыми животными, но и силой внутренней убежденности, с которой исполнители разыгрывают эти сценки.

Второй номер игрового порядка исполнялся тем же Ахуновым, который танцовал с блюдом. Исполнитель раскладывает на земле халат и свертывает его, делая подобие ребенка, на голову надевает тюбетейку, перевязывает поясом, полы вытягивает как ноги. Все это сопровождается разговором, обращенным то к публике, то к кукле. Наконец, зажав «ноги» ребенка между пальцами своих ног, исполнитель вместе с ним уходит за кулисы. Получается впечатление, что кукла тоже шагает.

С этими затейниками интересно сопоставить комиков «бозигеров» Персии прошлого века, одного из которых видел в Тегеране путешествовавший там примерно в 1850 году И. Березин: «Сначала потешал зрителей старик-музыкант, игравший на бубне: он довольно уморно представлял персидскую военную музыку, мяукал по-кошачьи, лаял по-собачьи, делал из бороды огромные усы и проч.» [1].

К сожалению, на республиканской олимпиаде не выступали совсем маскарабозы — представители наиболее близкого к театру вида народного творчества. Слово это происходит от персидских «маскарэ» — насмешка, шутка и «бози» — игра.

Репертуар маскарабозов — небольшие бытовые сценки, иногда шуточного характера, иногда доведенные до остроты социальной сатиры.

Приведем для примера содержание некоторых сцен, переданное мне актерами театра им. Лахути. Так, один из актеров —

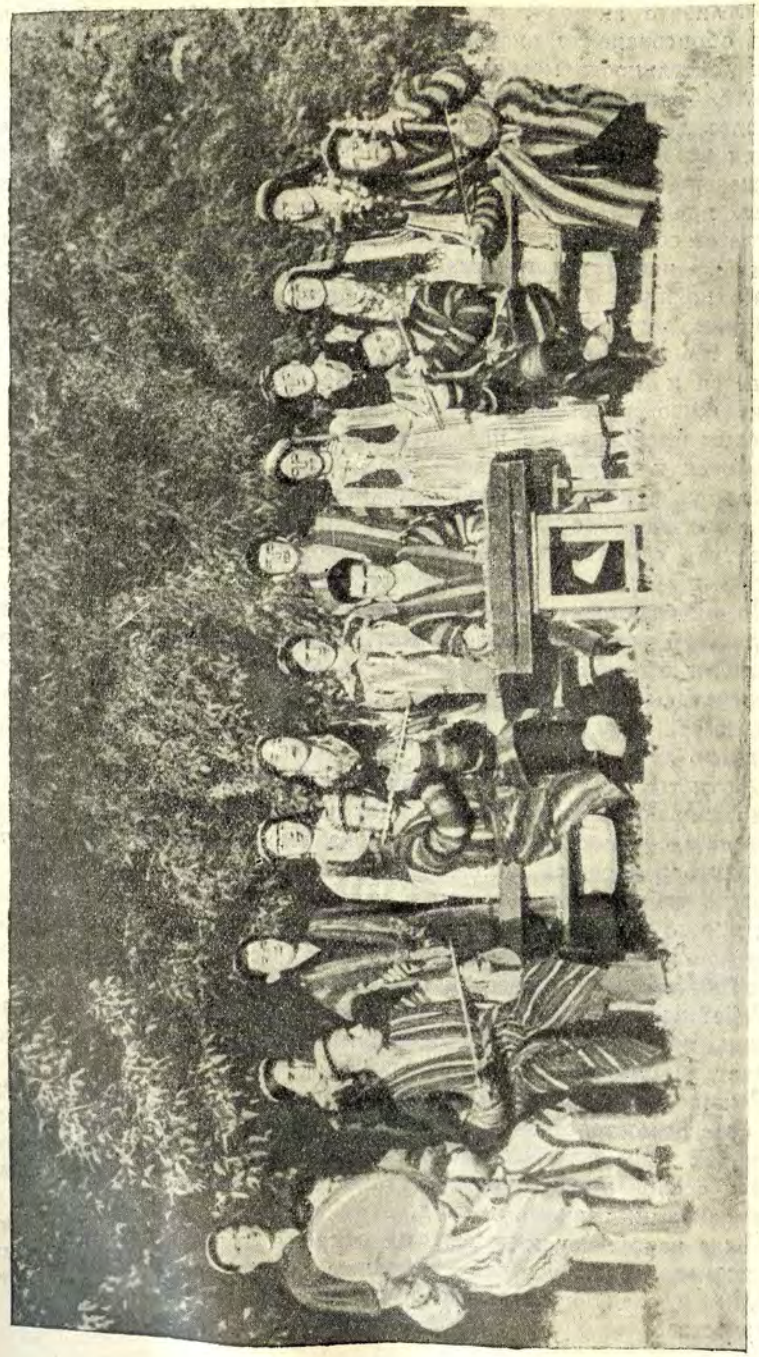
Сангин-Ата — рассказывал, что в районе Ленинабада маскарабозы представляли комическую сценку в парикмахерской, сценку на базаре с продавцом лепешек, которому жулик пытается не заплатить денег. Другой, Асли Бурханов, вспомнил, как в 1935 году в районе Гарм местные колхозники после спектакля театра им. Лахути разыграли такую сатирическую сценку: два бедняка нашли семь тюбетеек; не могут сговориться, как разделить их между собой. Идут к судье — «кози». Судья делит тюбетейки: беднякам дает по две, себе берет три. Бедняки бьют кози и убегают. Актеры были костюмированы: бедняки в халатах навыворот, с мешками на плечах, лица обсыпаны мукой, кози под халат подвязывал подушку, на голову навертывал три-четыре чалмы.

Валамат-Зода встречал маскарабозов-любителей во многих районах республики: Ленинабаде, Канибадаме, Ура-Тюбе. Одна из виденных им сценок — смерть ростовщика, которому не хочется умирать; он хватается за деньги, за вещи, ищет ключи от сундука, кричит: «Я собирал, никому не отдам».

Разыгрывание подобных комических сценок издавна практиковалось в Средней Азии. О них, как об излюбленном народном зрелище, упоминают уже первые бытописатели Туркестана, приехавшие туда вскоре после русского завоевания (Н. С. Лыкошин, Н. П. Остроумов).

Характерно, что при царизме в театральных представлениях нередко звучал протест против произвола властей, высмеивались продажность их и чинимые ими несправедливости. Так, Лыкошин передает содержание одной из сценок, направленной против корыстолюбия ишана: узбек и таджик ссорятся из-за распределения воды на полях; идут за разрешением вопроса к ишану; тот берет взятку поочередно у одного и у другого, а вопроса так и не разрешает [2].

Еще более интересный факт приводит в своей книге Остроумов [3]. «В правление Худояр-хана, незадолго до завоевания Ферганы, в Коканде был замечательный актер Закир-джан. Однажды он в присутствии Худояр-хана представил в лицах местного Шейх-уль-Ислама, как он отправлял свое правосудие. И это представление стоило несчастному Шейх-уль-Исламу потери должности и пожизненного ареста... Худояр-хан так был сам увлечен игрой актера, что приказал ему представить и себя самого (т. е. хана). Осторожный Закир-джан заручился сначала письменным обещанием хана, что актер не будет подлежать за свое представление преследованию, и потом так неподражаемо исполнил свою роль, что Худояр-хан рассердился и не выдержал: на другой день... конфисковал имущество Закир-джана...» и прогнал его от ханского двора. «Это рассказывали,— пишет Остроумов,— заслуживающие доверия туземцы со слов самого



Районный передвижной театр в Шахринау

талантливого актера», и во всяком случае здесь чрезвычайно ярко обрисовано то значение, какое народные предания придавали деятельности маскарабозов, в частности смелому борцу за правду — актеру Закир-джану.

Более древний прототип того же комического театра встречается в Персии. В книге уже упомянутого выше И. Березина рассказывается: «Потом явились актеры, разумеется, все мужчины, представлявшие персидскую комедию «Теклид». Содержание ее составляли похождения персидского купца, к которому насильно наймуется в приказчики один пройдоха, обирающий своего хозяина. А потом купца обирает даруга, кетхуда, караульщики, дервиши, и все это лишь потому, что купец труслив, как и все персияне. В заключение представления приказчик добирается и до харема хозяйского. Все эти сцены были ведены очень живо и весьма естественно; жаль только, что действие комедии происходит в низкой сфере и неприличные выражения сыплются у актеров градом»[4].

Народные исполнители Таджикистана обычно не объединены в коллективы. Это типичные одиночки, которые разучивают свой репертуар самостоятельно, без руководителя, заимствуя только опыт у старших собратий по искусству.

Но иногда практикуется объединение в небольшие ансамбли, по два-три человека, для совместной подготовки номера. Такие ансамбли бывают очень прочны: годами они сыгрываются, совершенствуются и доводят свой номер до большой слаженности. Например, Сангин-Ата и его партнер выступают вместе уже тридцать лет.

«Артисты», живущие в одном кишлаке или колхозе, в быту тесно связаны между собой. Все это народ общительный, любящий «людей посмотреть, себя показать» — попеть, поплясать, пошутить в хорошей компании.

Часто собираются они или в чайхане, или в районном клубе, или просто в саду и здесь веселятся: составляется оркестр, под него поют и пляшут; все это переплетается с импровизированными шутками и дружеской беседой.

Районный центр обычно знает свои художественные силы, иногда использует их для обслуживания кампаний, иногда посылает на смотры и олимпиады.

Раньше любители непрочь были извлечь материальную выгоду из своего мастерства и выступали за плату на праздниках, свадьбах в зажиточных домах. Некоторые из них, пользовавшиеся особой популярностью, становились полупрофессионалами музыкантами, певцами и т. д.

Ныне народному исполнителю открыта прямая дорога в профессиональное искусство — районные театры, которые, как мы увидим в следующем разделе, целиком выросли из народного творчества.

*ТЕАТРЫ ПЕРЕДВИЖНЫЕ И МЕСТНОГО ЗНАЧЕНИЯ**

Кроме трех театров республиканского значения, о которых речь ниже, в Таджикистане имеются следующие театры: Республиканский колхозный в Сталинабаде, областной театр в Хороге, два окружных в Костакозе и Кулябе и десять районных.

Приведем список этих театров.

I. Северная группа

1. Костакоз . . . . . окртеатр
2. Ашт . . . . . райтеатр
3. Исфара . . . . . »
4. Канибадам . . . . . »
5. Пенджикенд . . . . . »
6. Ура-Тюбе . . . . . »

II. Северо-восточная группа

7. Куйбышевск . . . . . райтеатр

III. Центральная группа

8. Сталинабад . . . . . республиканский колхозный
9. Шахринау . . . . . райтеатр
10. Орджоникидзеабад . . . . . »

IV. Южная группа

11. Курган-Тюбе . . . . . райтеатр
12. Кокташ . . . . . »

V. Юго-восточная группа

13. Куляб . . . . . окртеатр

VI. Автономная Горно-Бадахшанская область

14. Хорог . . . . . областной театр

К большинству этих коллективов название «театр» приложимо очень условно, ибо по существу это концертные бригады, составленные из исполнителей народного творчества и переведенные на положение профессиональных коллективов. Они органически выросли в свое время из самодеятельного искусства; дальнейшее пополнение их состава чаще всего происходит также за счет народных исполнителей своего района. Профессионального образования подавляющее большинство исполнителей не имеет.

Вот типичный пример развития районного театра в Курган-Тюбе. В 1934 году при районной чайхане организовался музыкальный кружок в составе четырех человек. В 1935 году состав увеличился до восьми человек, в числе которых были также певцы и танцоры. На сезон 1935/36 года район установил исполнителям оплату и перевел кружок на положение районного театра; к этому времени коллектив состоял из двенадцати че-

* Сведения собраны летом 1939 года.

ловек. В настоящее время — 11 актеров, 10 музыкантов и 3 ученика.

Ведущее положение в театре занимают: 1) Анваров Ортык, работал ранее как заведующий магазином; в театр поступил учеником, теперь с успехом исполняет частушки, дуэты и т. п.; 2) Ташпулатова Хафиза; в театр пришла в 1935 году из педагогического института; вначале только танцовала, потом начала петь, 3) Вахитов Кудус; два года учился в художественном комбинате (Сталинабад); не окончив курса, перешел в театр, где работает актером и директором; 4) Вахитова Салима; шестнадцати лет убежала из школы-семилетки с артистами, которых встретила на празднике, поступила в Ферганский театр. С декабря 1936 года — в Курган-Тюбе.

Театр в Орджоникидзеабаде также сформировался из самодеятельности, причем не все исполнители были сразу профессионализированы и двое вначале совмещали работу в театре со своей прежней профессией. В дальнейшем театр пополнялся также кадрами народного творчества: например, после республиканской олимпиады народного творчества 1937 года в театр были приглашены премированные певцы Расулов и Шарифов. Иногда после выступления в районе к директору театра приходят местные исполнители, просят принять их в состав труппы. В театре имеется всего трое исполнителей с музыкальным образованием — правда, незаконченным (в том числе Садыкова Мукатас, лучшая певица театра).

Нормальный художественный состав коллектива 20—25 человек, из них музыкантов 7—10, актеров 12—15. Наибольший состав в республиканском колхозном театре: музыкантов — 15, актрис — 10, актеров — 5.

Несмотря на пониженные требования при приеме, театры с трудом комплектуют свой штат. Во многих театрах нехватает актеров (Ашт, Кокташ, Куйбышевск). Отмечается большая текучесть артистического состава; иногда причина этого в плохих материальных условиях, отсутствии квартир, иногда виноваты руководители, переманивающие актеров из соседнего театра.

Учебной работы в районных театрах не ведется. Имеются сведения только об одной попытке организовать такую учебу в Курган-Тюбинском театре в 1937/38 году, куда в качестве художественного руководителя был послан актер Сталинабадского театра Саид-Ахмедов. Его рассказ показывает трудности, с которыми ему пришлось столкнуться. Прежде всего ему пришлось бороться с распространенным среди актеров убеждением, что «без рюмки нет голоса». Чтоб доказать правильность этого положения, актеры нарочно пели плохо, когда им не разрешали выпить перед выступлением.

Занятия Саид-Ахмедов начал с техники речи. Упражнения, скороговорки вначале вызывали смех. Только позднее актеры

поняли их пользу. Занятия по мастерству актера Саид-Ахмедов начал с упражнений на фантазию — выдумывание рассказов, потом перешел на внимание. Весь сезон прошел в примитивных упражнениях по этим начальным разделам «системы».

Вполне понятно, что исполнители районных театров могут себя полнее проявить в музыке, песнях, танцах, в которых они достигают большого мастерства. Но к драматическому спектаклю они не подготовлены.

Основная форма выступления районного театра, а для большинства театров и единственная — концерт. Только некоторые из районных театров брались за большие пьесы: в сезон 1938/39 года Исфара, Канибадам и Пенджикенд ставили «Аршин мал аллан» и «Гюльсару», но постановки были слабы и по художественной ценности далеко уступали концертам. Даже Республиканский колхозный театр, который по составу сильнее других, не ставил пьес из-за трудности перевозки оформления.

Художественное руководство районных театров неудовлетворительно. Руководители и режиссеры, да и то малоквалифицированные, летом 1939 года имелись лишь в немногих театрах.

В Костакозе был режиссер Таджибаев, состоявший актером этого театра с его основания; за режиссуру он взялся, пройдя трехмесячные режиссерские курсы в Москве в 1936 году.

В Кулябе был режиссер Исаханов Мухидин. Начал в 1928 году работать в качестве актера в узбекском театре (Коканд, Ташкент), постепенно стал пробовать свои силы и в режиссуре. В таджикский театр перешел в 1937 году.

В Исфаре режиссерскую работу вел один из актеров, Абду-Халан, прошедший двухмесячные режиссерские курсы.

В Орджоникидзеабаде художественным руководителем был Файзулаев, танцор театра им. Лахути.

В Пенджикенде с 1932 по 1935 год был художественным руководителем Б. Тураев, теперь артист Музыкального театра в Сталинабаде. После его отъезда режиссером осталась Б. Исаева, начавшая театральную деятельность актрисой Самаркандского театра. Она училась на краткосрочных режиссерских курсах в Сталинабаде (1937).

В Шахринау режиссером числилась артистка театра Бурханова Додар, способная исполнительница песенок и дуэтов, но не имеющая режиссерской подготовки.

Все это — «концертные режиссеры»; они умеют поставить танцы, песню, дуэты, но не имеют никакого представления о работе над пьесой и ролью.

Еще менее подготовлены к выполняемой ими работе директоры районных театров. Большинство их не имеет специального образования.

Базой передвижных театров в большинстве случаев является районный клуб. Зрительный зал обычно не велик, в среднем на

300—400 мест, иногда меньше: в Шахринау — 160 мест, в Пенджикенде — 180, в Костакозе — самый большой — на 600 мест. Кое-где выстроены летние театры, например, в Пенджикенде и Ура-Тюбе, оба на 400 мест.

Театры работают не круглый год. Приведем распорядок работ Республиканского колхозного театра: «сезон» — с апреля по 15 ноября, затем полтора месяца отпуск, январь — март — репетиционная подготовка в Сталинабаде, так как выезды в эти месяцы невозможны: дороги плохи, нет зимних помещений для выступлений.

Этот распорядок года типичен и для некоторых других передвижных театров.

В теплые месяцы театры дают от 10 до 18 спектаклей, в центре и выездных, в своем и соседних районах. Соотношение тех и других различно. В Костакозе за 1938 год было 42 спектакля в центре, в районе — 75, в Ура-Тюбе в центре — 84, в районах — 43.

Пенджикендский театр дал в месяц до 13 выступлений в своем клубе (базарные дни) и 10—15 выездных, Шахринаусский всего 3 в клубе и 12 выездных и т. д. Всего в год театры должны дать по плану 100—180 спектаклей. Но план редко выполняется.

Для характеристики содержания работы театра приведу программу концерта Шахринаусского театра на смотре районных театров в июле 1939 года в Сталинабаде.

1. Оркестр и хор. Музыканты — 8 человек сидят в один ряд, хор (2 мужчин и 5 женщин) расположен позади. Исполняют 2—3 номера.

2. Танец: исполняет Салима Зарирова.

3. Песня из музыкальной драмы «Фархад и Ширин». Исполняет Исаков под оркестр.

4. Дуэт «Пираки» («Старичок»). Исполнители Джамиля и Ураков с участием хора и оркестра. Девушка с кувшином идет за водой, к ней пристает старик. Она его передразнивает, насмехается над ним, подсовывает ему кувшин, а сама убегает. Хор издевается над стариком.

5. Ляпар: «Учайлик» («Будем хорошо работать!»). Исполняет Кумрихон. Частушки с танцем и иллюстративными жестами. Хор подпевает, стоя позади оркестра.

6. Скрипка: «Саути баят» (классическая мелодия). Исполнитель играет без аккомпанемента, сидя на переднем плане.

7. Диалог, без музыки, на узбекском языке. Исполнители Исаков и Додар Бурханова.

8. Ляпар: «Дастбанд» («Браслет»). Исполняет Махсумахон под аккомпанемент оркестра.

9. Танец «Гуль-бегим-джон» (народная таджикская музыка). Исполняет Джамиля.



Танец с покрывалами. Курган-тюбинский районный театр

10. Танец «Мирза-довлят» (старинная народная мелодия). Исполняет Ташхон.

11. Танец и песня четырех девушек. Исполняют Додар, Джамиля, Кумрихон, Ташхон. Хор поет, стоя позади оркестра.

12. Оркестр: «Мухамаси Ирок» (из цикла «Шош Маком» — шесть мелодий).

13. Узбекский танец «Дильхурач». Исполняет Додар Бурханова.

14. Ашюлла (песня). Старик Яров поет и аккомпанирует себе на тамбуре.

15. Лирический любовный дуэт «Джанон». Исполнители Махсумахон и Ураков.

16. Най (тип флейты) соло.

17. Ляпар: «Хочется в Москву уехать». Исполнительница Кумрихон.

18. Горная таджикская песня «Мискин». Исполнитель Довлятов. Аккомпанирует трио: бубен, най, скрипка, сидя на авансцене.

19. Ляпар. Исполняет Махсумахон в сопровождении хора и оркестра.

20. Критические дуэты (на злободневные темы). Исполняют Додар Бурханова и Исаков. Дуэт сопровождается оживленной игрой, переходами, танцем.

Дуэты — наиболее «театральный» вид выступлений. Некоторые из них имеют форму драматических сценок. Таков вышеописанный дуэт «Старичок», который идет во многих театрах, причем в некоторых постановках введено третье лицо: девушка зовет своего жениха, и вдвоем они выгоняют старика.

Другая сценка-дуэт: юноша, переодевшись стариком, соблазняет девушку богатством, чтоб испытать ее верность. Девушка отталкивает мнимого старика, тот сбрасывает бороду. Кончается сценка любовным дуэтом.

Вахитовы из Курган-Тюбе исполняют дуэт «Ухажор»: девушка идет в школу, молодой человек останавливает ее, говорит, что она обронила платок; девушка замечает обман, бьет юношу и убегает.

Темы «критических дуэтов», например, таковы: заведующий кооперативом пускает в магазин своих знакомых, остальные покупатели ничего не получают; девушка укоряет председателя колхоза, что он не выполняет плана, и т. п.

Репертуар — музыкальный и певческий — театры иногда заимствуют у Республиканского колхозного театра. Иногда текст берут из газет или журналов, а музыку сочиняют сами. Кое-что получают от Управления по делам искусств. Широко используется народное творчество, в том числе старинные народные песни.

СТАЦИОНАРНЫЕ ТЕАТРЫ

В настоящее время в Таджикистане три стационарных театра республиканского значения: драматический и музыкальный театры в Сталинабаде, музыкально-драматический в Ленинабаде.

Эти театры выросли из таких же концертных бригад, какими являются на сегодня районные театры. Ленинабадский театр и по составу не отличается от районного: коллектив состоит из народных певцов, танцоров, музыкантов. Крепкое руководство и наличие материальных условий дали возможность дальнейшего его развития.

Сталинабадские театры по составу несколько отличны от всех остальных. Чтоб ускорить процесс перехода от концертной программы к постановке большой пьесы, руководство широко привлекало в состав труппы актеров узбекского театра (узбеков и таджиков), если и не получивших театрального образования, то по крайней мере практическим путем научившихся работе над ролью и образом.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТАДЖИКСКИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. ЛАХУТИ В ЛЕНИНАБАДЕ

Театр образовался на базе самодеятельного кружка, существовавшего еще с 1927 года при школе-десятилетке. Репертуар кружка — концерты и небольшие пьески-агитки. В начале 1934 года кружок был реорганизован в государственный театр и стал получать дотацию: на 1934 год — 150 000, на 1935 — 300 000 рублей. Театру было предоставлено помещение женского клуба со зрительным залом на 380 мест, где он находится и до настоящего времени. Художественный состав театра в первый год после организации его быстро вырос с 20 до 50 человек и в дальнейшем расширился уже не намного: летом 1939 года в театре было 34 актера и 22 оркестранта. Пополнялся театр из местных кадров народного творчества. Среди актеров много способных, но очень не многие имеют театральное образование.

Несмотря на неподготовленность исполнителей к драматическим спектаклям, коллектив еще до перехода в профессиональный театр стал включать в свой репертуар большие пьесы. Первыми постановщиками драматических спектаклей в Ленинабаде были актеры Сталинабадского театра: в 1932 году Саид-Мурадов, затем Миркарим Саидов, который поставил «Два коммуниста» Яшина и «Халиму». В 1934 году художественным руководителем театра был назначен Х. Махмудов, работавший до того режиссером Сталинабадского театра.

За последние годы из состава самого коллектива выдвинулся на руководящую творческую работу ряд товарищей, не имеющих большого теоретического опыта, но достаточно одаренных

и выросших на практической работе. Среди них: 1) режиссер Рустам Иркабаев, поставивший ряд спектаклей и завоевавший авторитет в труппе; за последнее время он пробовал свои силы и как переводчик пьесы «Проделки Скапена», которая ставится театром; 2) Дани Хусаинов — главный балетмейстер и концертный режиссер; поставленные им номера ярки, оригинальны, балетный цех под его руководством добился значительных успехов и предполагает взяться за постановку небольшого балета; 3) Нуритдинов — художник, оформлявший большинство постановок театра; 4) Н. Азимов — дирижер национального оркестра и композитор.

В репертуаре театра весной 1939 года были следующие постановки:

1. «Аршин мал аллан» Гаджибекова, постановка Иркабаева.
2. «Алькасар» Мдивани, постановка Иркабаева.
3. «Коварство и любовь», постановка Володарского.
4. «Мухаббат» («Любовь») Рахим Джалила, местного актера.
5. «Тухмат» («Клевета») Саид-Мурадова, постановка Иркабаева.
6. «Гюльсара» Яшина-Нугманова, постановка Иркабаева.
7. Несколько концертных программ.

Большинство постановок были малоудачны; лучше других «Гюльсара», хотя пьеса не была понята. По отзывам критики, мизансцены невыразительны, порой даже неграмотны. Отмечены следующие промахи: Гюльсара во всех сценах является с открытым лицом, без паранджи, что совсем искажает идею пьесы, рисующей порабощение женщины. Сговор врагов об убийстве Гюльсары был подан с излишними бытовыми подробностями, уничтожившими смысл сцены и превратившими ее в простое чаепитие.

Лучшее в репертуаре Ленинабадского театра — это концертные программы, исполняемые темпераментно и ярко. Прекрасное впечатление производят певицы Таджихон Султанова, Инохон Махмудова, Башоратхон Таджибаева, танцовщицы Розия Арсланова, Карамат Закирова. Но и на концертах сказывается недостаток художественного руководства: репертуар беден и медленно обновляется. Артисты имеют хорошие голоса, но петь не умеют, некоторые к концу спектакля хрипнут.

В июле 1939 года в Ленинабадский театр был направлен в качестве художественного руководителя М. Троянский, начинавший свою режиссерскую деятельность в Ленинградском Траме. По отзывам В. Ф. Беликова (заведующего театральным отделом Управления по делам искусств), обследовавшего Ленинабадский театр в марте 1940 года, новое руководство улучшило работу театра. Троянский внес порядок в производственно-творческую деятельность, наладил учебную работу, не мешал проявлению инициативы местных работников, обеспечил им возможность творчески проявить себя. Последняя постановка театра, «Сановбар», подготовленная к десятилетию республики, выполнена целиком силами местных работников: пьеса ленинабадского драматурга Рахим Джалила, режиссура Р. Иркабаева, музыка Н. Азимова, художник Нуритдинов.

Театр — по словам В. Ф. Беликова — производит благоприятное впечатление еще и тем, что он сумел сохранить в своих постановках национальную специфику, обогатив ее в то же время техническими достижениями европейского театра.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТАДЖИКСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. ЛАХУТИ В СТАЛИНАБАДЕ

Государственный театр в Сталинабаде возник в 1929 году на базе самодеятельного кружка при клубе таджикского батальона. Ядро кружка составляли красноармейцы и демобилизованные; в его составе было несколько женщин — явление, для тех лет необычное. Репертуар кружка — концерты и небольшие сценки-агитки. Организация театра и художественное руководство было поручено Хомид Махмудову, таджику, окончившему Узбекскую театральную студию в Москве. Первоначальный актерский состав театра — 11 человек. Основное ядро — из кружка таджикского батальона, в том числе С. Саид-Мурадов (теперь режиссер Сталинабадского музыкального театра), Якуб Фазылов, его жена Хыкоят и др. Ранее работавших в профессиональном театре в этом составе было только двое актеров бухарского передвижного театра, приехавших летом 1929 года в Сталинабад и оставшихся здесь в предвидении организации таджикского театра.

Театр начал работу в ноябре 1929 года. Репертуар его в первом сезоне состоял из концертных программ и небольших агитационных пьесок, написанных местными авторами.

Из этих агиток наиболее серьезными и в то же время типичными по теме и сюжету были две: 1) пьеска Амин-Зоде в четырех картинах «Навруз ва Гульчара». Время действия вскоре после революции 1917 года; содержание пьесы: Навруз любит дочь бедняка, Гульчару, однако отец девушки, находящийся в материальной зависимости от бая, выдает дочь за богача; доведенный до отчаяния Навруз убивает бая и бежит к партизанам, ведущим борьбу за освобождение Средней Азии; 2) комедия Самади «Ишан аферист», направленная против мулл: пионер, переодетый женщиной, приходит к ишану якобы за советом и помощью; ишан заигрывает с мнимой девушкой, пытается ее обнять; пионер его разоблачает.

Весь этот несложный репертуар агиток прорабатывался театром поверхностно. За столом проводились две-три читки, что-



Танец с шашкой

бы исполнители запомнили роли, затем режиссер на двух-трех репетициях указывал мизансцены, и постановка считалась законченной. Театр получил прекрасное здание Дома дехканина, выстроенное незадолго до того (в 1928 году) со сценой и зрительным залом на 460 мест. В этом помещении театр находится и сейчас.

Сцена была вначале плохо оборудована, не было подсобных помещений. В дальнейшем помещение несколько раз дооборудовалось. В 1933 году были пристроены декоративный и монтировочный цехи, достроен вестибюль, в 1936 году переоборудована электробудка, пристроен сарай для декораций.

В первом сезоне театр много времени проводил в разъездах по районам. Так, в 1930 году в городе было дано всего 42 спектакля, тогда как выездных спектаклей было 73.

Выезды в те годы, когда еще не было ликвидировано басмачество, были очень сложным, а подчас и опасным делом.

Как-то театр выехал в кишлак Хышт за Кулябом. В дороге некоторые из актеров заболели и не могли выступать. На концерт собралось много ишанов, кулаков, подозрительных людей. Когда выступление окончилось, вдруг один из зрителей, кулак с черной бородой, грубо потребовал, чтобы больные тоже выступили, подошел к больным, сорвал одеяла с лежавших. Поднялся шум. Видя, что дело принимает опасный оборот, артисты принуждены были уступить; больные исполнили свои номера.

Ночь прошла тревожно. По развязному поведению группы зрителей догадывались, что басмачи близко, могут напасть. Исполком собрал людей и организовал охрану. Всю ночь сидели с оружием в руках. Рано утром актеры собрались в обратный путь. Когда часть актеров уже отъехала, кулаки пытались задержать одного из них под каким-то пустячным предлогом, взяли лошадь за поводья и не отпускали. Тот ударил нагайкой по рукам державших, вырвался и ускакал. Потом узнали, что действительно басмачи готовили нападение на актеров, хотели, между прочим, похитить актрис. Кулак с черной бородой оказался агентом басмачей в этом кишлаке (передаю по рассказу заведующего литературной частью драматического театра А. Усманова).

Со второго сезона характер работы театра несколько изменился. 1 декабря 1930 года в театр был приглашен в качестве главного режиссера Ф. Умаров, также воспитанник Узбекской студии в Москве, но более опытный как режиссер.

Вплоть до осени 1934 года Умаров являлся основным руководителем Сталинабадского театра, а Махмудов остался работать очередным режиссером. За это же время были попытки привлечь к руководству театром и работников русского театра. Но эти попытки не дали желательных результатов.



Танец Ташхен

В январе 1931 года в качестве художественного руководителя таджикского театра в Сталинабад прибыл выпускник Московского театрального института Я. Танальский. По своим знаниям он стоял выше других режиссеров театра, однако он не ужился с коллективом и через год принужден был уехать из Сталинабада.

На сезон 1932/33 года к художественному руководству театром был привлечен Панов, режиссер самодеятельного театра, работник без инициативы, не имевший ни достаточных знаний, ни авторитета для управления республиканским театром. Никакого влияния на развитие театра он не оказал.

Перед началом второго сезона (летом 1930 года) более серьезно был поставлен вопрос о пополнении состава театра. Наиболее простым, на первый взгляд, казался путь привлечения исполнителей из кадров народного творчества Таджикистана. Привлекаемые из районов исполнители умели петь, плясать, но не были подготовлены к актерской работе, многие из них раньше никогда не видели спектаклей. Не имея при себе студии, молодой театр не мог включить их в работу над большой пьесой. Из актеров, завербованных в самодеятельных кружках Таджикистана, только двое вошли в основное ядро театра — М. Касымов и И. Исмаилов.

Руководство театра вынуждено было обратиться за помощью к соседней братской республике, Узбекистану, где театральное искусство — профессиональное и самодеятельное — было более развито. Актеры Ташкента, Самарканда, Бухары (среди которых было много таджиков) также не имели театрального образования, но все же обладали некоторым практическим опытом актерской игры.

Летом 1930 года делегат театра был отправлен в Бухару для вербовки актеров. Ему удалось привезти значительное пополнение из самодеятельных кружков Бухары. Из числа приехавших многие вошли в основное ядро театра, работают в нем до настоящего времени, например, А. Саидов и Ф. Исматов.

Обращение к узбекскому театру за пополнением актерского состава практиковалось неоднократно и в последующие годы. В мае 1931 года вслед за своим мужем Умаровым приехала из Ташкента Софья Туйбаева. В марте 1931 года в Сталинабад приехал из Бухары Миркарим Саидов, единственный актер таджикского театра, окончивший театральное учебное заведение — Узбекскую театральную студию в Москве со вторым выпуском (1927—1930). В 1932 году в Сталинабад перешла из ташкентского театра еще группа актеров, в том числе Ходжи Ахмедов и Азиза Азимова — в настоящее время актеры Музыкального таджикского театра.

Комплектование женского состава встречало трудности и бытового порядка: считалось зазорным для девушки итти на сцену. На актрису многие смотрели, как на сбившуюся с пути, допускали с ней вольное обращение.

Мужья не привыкли видеть своих жен в обществе других мужчин. Когда замужней женщине приходилось играть с другим актером, особенно любовную сцену, муж начинал ревновать.

Для упомянутой уже артистки Хыкаят эта ревность окончилась трагически. В пьесе «Два коммуниста» Хыкаят играла роль бача — мальчика, находящегося в услужении у басмача. Актер, игравшей басмача, на общественном просмотре допустил вольность: обнял своего бача и начал целовать его. Это взорвало ее мужа, Фазылова. На другое утро Хыкаят была найдена мертвой в его комнате.

Тормозили пополнение состава театра и бытовые условия, в которые были поставлены актеры. Враги народа, националисты, всеми силами затрудняли проникновение в край новой, советской культуры, стремились задержать рост молодого советского театра. Они искусственно создавали затруднения в бытовых отношениях, в частности не давали общежитий для актеров, которые принуждены были ютиться в помещении театра.

В докладной записке в Наркомпрос от 4 сентября 1931 года дирекция театра так описывает бытовые условия: «Театр по существу явился общежитием, в котором происходили в течение

зимы варка пищи на примусах, стирка белья и просушка прямо в помещении, купанье детей и прочие прелести семейных общежитий. Театр утопал в грязи и задыхался в тесноте». Актеры ночевали по двадцать человек в одной комнате. «Целые семьи жили на сцене, в гримировальных комнатах, подчас в коридорах». К этому надо добавить, что помещение театра зимой не отапливалось.

Театр пытался снимать для актеров квартиры у населения. Однако достать приличную комнату оказывалось крайне трудно. Многие актеры вспоминают, что в первые годы их пребывания в театре им приходилось жить в плохо оборудованных «кибитках» с глиняным полом и дырявой крышей. Летом с потолка сыпались скорпионы, зимой лилась вода. Чтобы как-нибудь защитить себя, натягивали под потолок материю, а к ней подвешивали десятки бутылок, в которые стекала вода. С 1932—1933 года театр принялся за постройку собственных домов-общежитий для актеров, чем постепенно жилищный кризис был ликвидирован.

В художественном отношении этот период характеризуется переходом от малых форм к большой пьесе.

Таджикская драматургия в тот период делала первые шаги и не могла удовлетворить предъявленных к ней требований. Поэтому естественно было обращение за помощью опять-таки к узбекскому театру, поскольку условия жизни в двух соседних республиках были однородны, и их интересовали одинаковые темы. Имело значение и знание таджикскими актерами узбекского языка. Характерно, что даже пьесы «Мятеж» и «Принцесса Турандот» переведены на таджикский язык с узбекского, так как незадолго до того они шли в узбекском театре.

За четыре сезона (в период руководства Умарова) было поставлено восемь узбекских пьес, три таджикские и три переводные с других языков. Из узбекских авторов надо упомянуть Яшина-Нугманова («Два коммуниста» и «Рафикон») и Исмаилова («Вредители хлопка»). Проникли на таджикскую сцену также и пьесы националистов, впоследствии разоблаченных врагов народа.

Из таджикских драматургов, начавших работу в тот период, отметим А. Усманова, бывшего в ту пору актером театра (теперь он заведующий литературной частью драматического театра). Первая его пьеса «Мубориза» шла на сцене таджикского театра в 1933—1934 годах. Содержание пьесы — эпизод борьбы с басмачами. Красноармеец Ризо и комсомолка Ширин попадают в плен к басмачам. Спасает их старик-домбрист Мухтар, весельчак и затейник, живущий среди басмачей, но в душе сторонник «красных». Та же тема борьбы с басмачами развита в пьесе Яшина-Нугманова «Два коммуниста» и в пьесе Сатты Хусаини «Краснопалочники» (о разгроме Ибрагим-бека). Ряд

пьес рисует классовую борьбу в колхозе с остатками разгромленного кулачества: «Вредители хлопка» Исмаилова, «Рафикон» («Товарищ») Яшина, «Душман» («Враг») Икрами и др. Пьесы эти не глубоки по разработке темы, образы не выходят за пределы шаблонных социальных схем.

Режиссеры при постановке спектакля также не умели углубить содержание пьесы. В одних постановках давалась натуралистическая разработка бытовых подробностей, в других оформление было условно-конструктивным («Краснопалочники»), но образы и там и тут оставались сухими, плоскими, без психологической разработки. Одним из самых схематических спектаклей была оперетта «Рафикон» (пьеса Яшина, постановка С. Джурабаева). Борьба с кулаком здесь развертывается на фоне любовной интриги. При этом автор показывает сразу шесть пар влюбленных, совершенно их не индивидуализируя. Так же обезличенно даны они в спектакле. Даже костюмы были одинаковы: у всех парней одного цвета, у девушек другого. Музыкальный и певческий материал оперетты был примитивный: народные мелодии типа частушек, так что драматические актрисы легко их исполняли.

К пьесам на бытовые темы относятся музыкальная драма «Халима» и «Худжум».

«Халима» рисует трагедию молодой девушки Халимы, которую отец против ее воли выдает за богача. Постановка пьесы была выполнена Умаровым в стиле условного театра. По словам рецензента, в ней было «смешение стилей — гротеска с психологизмом, оперной формы с конструкцией, условного реализма с бытовизмом». Использован был, например, такой прием: когда впервые открывается занавес, сцена затянута паутиной, которая постепенно рассеивается; паутина также скрывает сцену от зрителей по окончании спектакля. Это обозначало, что пьеса рисует старый быт, затянутый паутиной.

«Худжум» по теме очень близка к «Халиме». Опять брак молодой девушки со стариком-ишаном. Постановка Умарова в стиле буффонады. Утрированные гримы с наклеенными носами, резко очерченными губами и бровями, утрированные костюмы— широчайшие шаровары, огромные чалмы. Гротесковые, клоунадные движенья и трюки: например, один из персонажей, собираясь пить вино, попадает в стакан носом, пальцами вытирает нос и облизывает пальцы. В одной из картин был показан сон ишана: ему являлись черти, летали сапоги и другие предметы.

Увлекаясь буффонадными трюками, постановщики не сумели показать подлинную картину классовой борьбы в кишлаке, изображенную к тому же в искаженном виде авторами-вредителями.

Серьезным недостатком обоих режиссеров театра — и Махмудова и Умарова — было их неумение работать с актером. Акте-

ры, совершенно неопытные, не могли противопоставить деспотизму режиссера своей творческой инициативы. «Мы играли, как куклы, которым режиссер указывает, куда двинуть руку или ногу,— вспоминает этот период Гульчара Бакаева.— Дома не работали, даже не знали, как надо работать. Только учили наизусть роль». Все внимание уходило на то, чтобы запомнить текст и мизансцены. Играли под суфлера, причем в сложных пьесах было два, а то и три суфлера в разных местах сцены. И все же некоторые актеры не могли запомнить роль и передавали ее своими словами. Этому способствовало еще то обстоятельство, что текст пьесы в процессе репетиций неоднократно изменялся. Актеры на сцене не владели своим вниманием, иногда, сказав свои слова, начинали глазеть в зрительный зал. За сценой разговаривали, шутили, выходили неподготовленными и даже задерживались с выходом.

Несерьезное отношение к сцене рисует следующий случай. Как-то три актрисы театра выезжали с бригадой в район и в дороге много хохотали, рассказывая друг другу смешные истории. На спектакле «Турандот» в одной сцене они встретились все трое. Что-то напомнило им поездку, они посмотрели друг на друга, расхохотались, сорвали сцену и принуждены были уйти за кулисы.

Наблюдавший впоследствии игру актеров В. В. Тихонович отмечает в своем отчете за 1934/35 год следующие недостатки игры: «безыдейное отношение к образам, схематическое их разрешение, игра самого себя, игра на публику и с публикой, игра внешними приемами, пониженный самоконтроль».

Так же любительски оформлялись спектакли театра. Художники, не имевшие большой квалификации, часто подражали в декорациях спектаклям Ташкентского театра, откуда были взяты пьесы. Только делались эти декорации проще, беднее.

Монтировочная часть была плохо поставлена. Круга на сцене не было, рабочие долго и громко стучали молотками, прибивая декорации. Огромные антракты утомляли публику. И все-таки декорации оказывались плохо установленными и падали во время действия.

В июле 1933 года республика праздновала юбилей своего любимого поэта Гасема Лахути, и в связи с этим театру было присвоено его имя.

1934 год можно считать началом нового этапа в развитии театра. Организованный из концертной бригады, театр до 1933 года не отказывался от музыкальных спектаклей: ставил концерты, музыкальную драму «Халима», музыкальную комедию «Рафикон» и т. д. Актеры были универсальны: они и играли, и пели, и танцовали. Но во всем этом оставался налет любительщины.

В сезоне 1933/34 года в театре была образована специальная группа для постановки музыкальных спектаклей, названная «музтеатр». Ранее существовавший коллектив принял название «драмтеатр» и получил возможность специализироваться исключительно в области драматического спектакля. Комбинат из двух театров стал называться «Государственный Таджикский объединенный театр им. Лахути». В таком виде театр существовал до конца 1937 года, когда Музыкальный театр был выделен в самостоятельную хозяйственную единицу.

Этот этап в развитии драматического театра связан с деятельностью его нового художественного руководителя В. В. Тихоновича, приглашенного в Сталинабад осенью 1934 года. Вскоре после его назначения (в январе 1935 года) Умаров был переведен в Музыкальный театр в качестве художественного руководителя.

В. В. Тихонович — деятель и теоретик самодеятельного театра. До приезда в Сталинабад несколько лет работал в качестве режиссера в национальных театрах: в 1927—1929 годах в Узбекистане, в 1929—1931 — в Туркменистане, в 1931—1934 — в Цыганском и Татарском театрах Москвы.

Благодаря усилиям Тихоновича в театре были ликвидированы остатки любительщины, поднялась дисциплина среди актеров и в монтировочных цехах, спектакли достигли по слаженности уровня настоящего профессионального театра. Тихонович всегда сам присутствовал на спектаклях, отмечал в игре актеров все отклонения от установленных мизансцен и на следующий день выправлял их.

Тихонович пытался наладить в театре научно-исследовательскую работу. Он впервые всерьез поставил перед коллективом вопрос о специфике национальной формы таджикского театра и сопутствующие вопросы о взаимодействии иранской, таджикской и узбекской культур. Однако коллектив не был подготовлен к этой сложной теоретической работе. Дело ограничилось одним докладом Тихоновича по данному вопросу, прения продолжались четыре дня, после чего тезисы докладчика были приняты. Однако эти тезисы носили весьма общий характер.

Учебная работа при Тихоновиче была поставлена значительно серьезнее, чем при Танальском и Панове. Но недостатком учебы был уклон в теоретизирование. Мастерство актера вел сам Тихонович, причем он не столько занимался практикой сценического искусства, сколько чтением лекций, на которых знакомил актеров с различными школами игры. Это обогащало знаниями, но не повышало мастерства, что для молодого коллектива было особенно необходимо.

Характер репертуара в этот период резко изменился. Узбекские пьесы, составлявшие раньше основу репертуара, теперь совершенно сошли со сцены. Зато выросло число русских и таджикских пьес. Вот таблица, показывающая характер репертуара в различные периоды развития театра.

	Сезоны 1930/31—1933/34	Сезоны 1934/35—1936/37	Сезоны 1937/38—1939/40
Русских пьес	1	4	3
Таджикских пьес	3	5	5
Узбекских пьес	8	1	—
Иранских и армянских пьес	1	1	—
Западноевропейских пьес	1	1	2

Поставленные в сезоне 1934/35 года «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского и «Чужой ребенок» Шкваркина были для коллектива первыми пьесами, на которых актеры знакомились с русской жизнью, осваивали новые для них образы с их не всегда понятной психологией. Многие исполнители отмечают, что в понимании этих образов были для них значительные трудности. М. Касымов, например, играл в пьесе «Жизнь зовет» профессора Чадова. «Роль оказалась интересной,— рассказывает исполнитель,— но трудной. Это старик, совсем больной, на краю могилы, но он — настоящий общественник, горячий и страстный, рвущийся в бой за большую идею. Трудно было найти образ, понять его психологию. Все же это удалось. Только одно место так и осталось непрочувствованным: обморок Чадова в конце второго акта».

В сезоне 1934/35 года Тихонович сам не вел режиссерской работы, только помогал другим режиссерам в их постановках. Его собственные постановки были осуществлены в следующем сезоне, когда им были поставлены «Шах-Намэ» и «Платон Кречет».

Содержание пьесы «Шах-Намэ», написанной по мотивам рассказа «Обманутые звезды» известного азербайджанского писателя Ахундова и переведенной с армянского,— борьба за иранский престол в XVIII веке. На престоле сменяют друг друга шах Захир, шах Юсуф, военачальник Шахрух. Им противопоставляется Шер-Заде — вождь народа.

Постановка носила формалистический характер, с уклоном к символизму. Золото трона, яркие, пестрые краски дворца противопоставлялись серым, блеклым краскам народной нищеты. Колонны во дворце были с кровавыми пятнами. Трон стоял покосившийся — символ шаткости самодержавия. Некоторые персонажи, особенно обитатели дворца, двигались и говорили неестественно, вычурно, чем режиссура хотела подчеркнуть утонченность дворцовой жизни.

Хорошо были сделаны массовые сцены: четко, организованно и в то же время живо; в них не было статистов, все играли. Особенно удачна была сцена базара, яркая, красочная: навалены товары, шелк, одеяла, суетится народ, выступают народные

сказители, много движения, жизни, шума. Помогала механизация сцены: по всей окружности вращающегося круга были расставлены различные лавки, парикмахерская, чайхана и т. д., и все эти «заведения» по очереди выкатывались на передний план сцены.

В игре актеров проявилась одна из наиболее порочных сторон этой постановки. Тихонович тщательно разрабатывал внешний рисунок движения и речи актеров, но не заботился о внутренней линии их поведения. Он требовал от актеров определенных внешних форм выражения, определенных поз и интонаций, речи нараспев, выкриков. Актеры не умели оправдать и наполнить внутренним содержанием эти внешние формы, действовали холодно, иногда с ложным пафосом.

Миркарим Саидов внешне выразительно и эффектно сыграл роль шаха Захира: красивые позы, четкие движения; но критика отмечала неправильности в трактовке образа. Актер не сумел показать в образе Захира феодального деспота, хищного, властного владыки страны. Он был легкомыслен и в какой-то мере привлекал к себе симпатии, особенно в сцене отравления: «Когда евнух подносит чашу с ядом шаху, зритель невольно ужасается при мысли, что шах погибнет».

Файзула Исматов исполнял роль начальника евнухов, Ходжи Муборак. Евнух был задуман «как умнейший и коварный человек»: зерно роли — скорпион. Исматов нашел яркую внешнюю характерность роли: мягкая походка, низко склоненная голова, одно плечо выдвинуто вперед. Как змея, ползет он с ядом, чтоб отравить шаха. Умертвив его, дико хохочет. Но во всем этом актер настолько переигрывал, вел роль с таким нажимом, что сразу разоблачал свое коварство. По словам рецензента, «чрезмерная мимическая выразительность в исполнении Муборака убрала коварство, выдавая всем, даже Захиру, настроение этого умнейшего евнуха».

Не так гладко проходила работа у А. Саидова, игравшего роль Юсуфа. Режиссер трактовал Юсуфа глуповатым, смешным идолом на троне, который не умеет толком надеть на себя царское одеяние и вызывает всеобщие насмешки. Саидов не соглашался с этой характеристикой, хотел показать Юсуфа умным, ловким, пройдохой, который умеет использовать нужный момент, чтоб захватить власть.

Бурханов теплее и сердечнее других исполнил роль молодого евнуха, наивного, далекого от понимания жизни. Он искренне любит шаха Захира. В руках актера была кукла, которая «переживала» вместе с ним: плакала, когда шах отрекался от престола, целовала ноги шаха при его возвращении.

Женские роли — жен шаха Захира — исполняли лучшие актрисы театра Г. Бакаева и С. Туйбаева. Они по-разному относились к режиссерскому методу Тихоновича. Бакаева, игравшая

старшую жену шаха, без размышлений принимала указания режиссера, не заботясь об их внутреннем оправдании. Только позднее она поняла, как легко было впасть в фальшь при таком внешнем построении движений. Вот пример такой фальши: когда приносят отрубленную голову ее сына, она сидит отвернувшись, потом сразу вскакивает и кричит. Необходимый момент осознания, что сын убит, выпал из игры.

Совсем иначе относилась к указаниям режиссера С. Туйбаева. Она искала внутреннего оправдания, возражала против заранее предрешенных режиссером поз и движений. «Я не понимала,— говорит Туйбаева,— почему должна двигаться так, а не иначе. Мое внутреннее чувство подсказывало мне иную форму выражения. Например, режиссер требовал, чтоб действующее лицо ходило по сцене зигзагами. Это согласовалось с задуманным характером сцены, но не было оправдано переживаниями актера, а потому выполнялось формально». Несмотря на разногласия с режиссером, Туйбаева создала выразительный и трогательный образ жены шаха, которая соглашается итти с ним в изгнание.

Наименее удачен в спектакле был Шер-Заде, народный вождь; как отмечалось в прессе, «театр показал зрителю какого-то таинственного заговорщика, мечущегося бесцельно, появляющегося всегда таинственно и никак не похожего на революционера». В нем недоставало силы, обаяния, простоты, присущих народному вождю.

Формалистический уклон «Шах-Намэ» не мог пройти незамеченным. 14 марта 1936 года в ЦК КП(б) Таджикистана состоялось обсуждение постановки, на котором были подробно разобраны ее недостатки. В частности, был отмечен уклон в формализм и символизм.

В игре актеров упреки вызвал «неверный стиль ложного пафоса, театральной аффектации», в которую впадают многие исполнители. С этими упреками согласился В. В. Тихонович, объяснивший, что ложный пафос у большинства актеров явился в результате их неопытности: исполнители еще не овладели мастерством подлинного пафоса, который требуется в революционно-романтической пьесе.

Обсуждение спектакля в ЦК партии оказало существенное влияние на дальнейшие работы театра. Следующая постановка, «Платон Кречет», выполнена уже в реалистическом плане. Однако игра актеров и в этой постановке разрабатывалась преимущественно с внешней стороны, в ней не было достаточной глубины и психологического оправдания.

Лучше других справились с ролями А. Саидов (Платон) и Бурханов (Аркадий). Роль Платона — одна из любимейших в репертуаре А. Саидова. Он стремится подчеркнуть в Платоне его оптимизм, веру в светлое будущее. По словам рецензента

Джалал Икрами, речь его была убедительна, но движения не вполне передавали тип русского интеллигента.

Бурханов играл Аркадия горячо. Жизнерадостный, общительный характер Береста был понятен и близок Касымову. Все же, как находит рецензент, в его исполнении были пустые места.

Обе актрисы, игравшие роль Лиды, Бакаева и Туйбаева, отмечают трудность передачи малознакомого им образа русской девушки. Чтобы набрать материал для образа, Бакаева старалась чаще бывать в знакомой русской семье. Но все же роль ей не удалась. Она не могла передать переживаний Лиды, игра ее была холодна и неоправданна. Сама Бакаева объясняет неудачу различием темпераментов: «Я очень живая, а Лида — все грустит, все время чем-нибудь удручена».

В общем постановка оказалась трудной, и, кроме того, не все зрители понимали смысл пьесы.

Следующий сезон, 1936/37 года, явился переломным в развитии театра. Борьбу за реалистический метод вел новый режиссер театра Е. И. Мительман, выпускник режиссерского факультета Московского театрального института, командированный в Сталинабад.

В первое время по приезде, с осени 1936 года, Мительман взял на себя только педагогическую работу в театре: преподавал актерское мастерство. Различие методов не замедлило обнаружиться. Актеры заметили, что указания Мительмана коренным образом расходятся с практикой режиссерской работы Тихоновича. С своей стороны Мительман критически отнесся к постановкам прошлого сезона, особенно к «Шах-Намэ», отмечал позировку, внешние приемы игры, внутреннюю пустоту исполнителей.

22 декабря Мительман подал в дирекцию театра докладную записку, где резко критиковал метод работы Тихоновича. Он писал, что «метод работы с актером, практикующийся в театре, является порочным методом, уводящим актеров от подлинной реалистической школы исполнения и воспитывающим в них формалистические приемы актерской игры (ложный пафос, штамп и т. д.)», что «вся учебно-воспитательная работа в театре велась не по линии практической учебы по развитию внутренней техники актера, а по линии голого, часто методологически неверного теоретизирования, приводящего актера в его работе к сухому надумыванию и лишающего его исполнение искренности и теплоты». В постановочной работе режиссер преобладал над актером: «актер не являлся центральной фигурой в театре». Все это привело к тому, что «у большинства актеров создалось чисто формальное, ремесленническое отношение к делу, лишенное творческой инициативы».

Творческие разногласия в театре дошли до ЦК КП(б) Таджикистана. ЦК предложил провести в театре широкую дискуссию по спорным вопросам. Это предложение как раз совпало со статьями в «Правде» о постановке «Богатырей» в Камерном театре, в которых резко осуждался формализм.

14 января 1937 года в театре был поставлен доклад К. И. Рейнгерца (работника Управления по делам искусств) о «Богатырях», причем в докладе на основе анализа ошибок Камерного театра были вскрыты ошибки театра им. Лахути.

В последующей дискуссии наиболее резко указывал на ошибки театра им. Лахути Е. И. Мительман. Он подчеркнул, что в театре существует недооценка актера, нет подлинной воспитательной работы. «Шах-Намэ» — ярко выраженный формалистический спектакль. Натаскивание актеров на образ породило штампы. С другой стороны, в этом спектакле виден провинциализм: режиссер во многом беспомощен. Собрание целиком стало на сторону Мительмана, осудило ошибки «Шах-Намэ» и приняло по докладу Рейнгерца следующую резолюцию:

«Гостеатр им. Лахути, являясь национальным театром, должен с предельным вниманием отнестись к указаниям о том, что основными истоками искусства является народное творчество.

Практика театра в прошлом и настоящем грешила формалистическими ошибками («Шах-Намэ»), имеющими своими корнями разрыв между внутренней техникой актера и его внешним поведением.

Основной задачей, стоящей перед театром, является работа по воспитанию актера. Это воспитание в прошлом страдало большими недостатками, в основном сводящимися к отсутствию привития актеру элементов актерской техники (воспитание актерского мастерства) и к излишнему теоретизированию. Не снижая задачи повышения культурного уровня актера, обогащения его знанием жизни, собрание считает необходимым в центре работы поставить воспитание актера, его актерского мастерства, безоговорочно положив в основу систему воспитания актеров Художественного театра.

Собрание считает необходимым пересмотр с этих позиций всей творческой практики театра, находящейся в явном противоречии с указанными выше творческими установками».

Противоположность режиссерских методов работы сказалась также и на производственной практике театра в этом сезоне.

Тихонович взял на себя постановку пушкинского спектакля к столетию со дня смерти поэта. Предполагалось поставить ряд сцен из «Бориса Годунова», однако из-за начавшихся трений с дирекцией он ограничился постановкой одной сцены «У фонтана» и монолога «Достиг я высшей власти». Стихотворный текст еще более усилил обычные недостатки постановок Тихоновича. Вместо живой речи у актеров получилась патетическая декламация, сопровождавшаяся холодными, заученными движениями.

Вскоре после премьеры неудачного пушкинского спектакля Тихонович уехал из Сталинабада.

Мительман первые месяцы ограничивался в театре студийной работой. Однако так дальше продолжаться не могло: надо было доказать, что избранный метод хорош не только в школе, но годится и для производства. В конце 1936 года он решил взяться за постановку. Подошел он к практике, по его словам, с опасением, так как не был уверен, что удастся переломить въевшуюся в актеров старую школу. Взятая в работу пьеса «Коварство и любовь» начата была как «учебная постановка», в студийном порядке. Репетиции заняли месяца четыре. Долго сидели за столом, вскрывая смысл, ища внутреннюю линию.

Актеры были очень заинтересованы новым методом работы, на репетиции приходили даже не занятые в спектакле.

Исполнителями центральных ролей были А. Саидов и Бурханов — Фердинанд, С. Туйбаева — Луиза, Касымов — Миллер.

Исполнители с трудом переключались на новый метод, не умели работать над ролью вне репетиции, на чем очень настаивал режиссер. Но к концу репетиционной работы некоторые исполнители вошли в образ, нашли правильную линию действия, зажили на сцене, искренне заволновались. Разница в игре стала ясна всему коллективу, и он сознательно стал на сторону реалистического метода игры, хотя не все исполнители сразу его усвоили. Сам режиссер дал в газетной статье следующую оценку актерам: «Хорошо справились с реалистической трактовкой образа актеры Касымов (Миллер) и Сулейманов (президент). У обоих исполнителей Фердинанда (А. Саидов и Бурханов) еще недостаточно внутренней техники. Луизе (С. Туйбаева) недостает яркости проявления чувств. Очень много приходилось работать с артисткой Бакаевой (леди Мильфорд). И уже одно то, что она научилась правильно и реально произносить слова на сцене, говорит за начало ее отхода от ложного пафоса».

Трудно давался переход на новый метод работы Ф. Исматову, который играл Вурма. Прочтя роль, актер нашел сходство между Вурмом и Ходжи-Муборак и чуть было не свернул на уже проторенную дорожку в изображении коварства. Но режиссер отверг готовый штамп и потребовал, чтобы актер самостоятельно строил образ на основе изучения эпохи и современного общества. Только тогда Исматов понял, что немецкая и иранская хитрость очень различны, и это подсказало ему для Вурма иную характерность, чем для старого евнуха из «Шах-Намэ».

А. Саидов, Касымов, С. Туйбаева отмечают, что работа по новому методу, без навязывания внешних форм выражения доставила им большое удовлетворение, вполне соответствуя их стремлениям.

А. Саидов в роли Фердинанда впервые сознательно поставил себе задачу показать на сцене живого человека, найти его подлинные переживания — и сознательно эту задачу разрешал. Фердинанда он трактовал так: это энергичный, радостный, солнечный человек, стремится жить полной жизнью; он стремится к свободе, хочет вырваться из тисков окружающего общества, но возможностей к тому нет, и он гибнет. Касымову нравилось, что в работе над этим спектаклем режиссер не навязывал актеру заранее надуманных поз и движений, а предоставлял возможность каждому играть, как ему удобно. «В этом спектакле я себя чувствовал хорошо, свободно,— рассказывает Касымов.— Как подсказывало мне переживание, так я и играл, со стороны режиссера не было нажима. До сих пор люблю этот спектакль». Касымов настолько стремился к самостоятельности в игре, настолько боялся чужого влияния, что из-за боязни подражать не пошел смотреть этот спектакль в Театре им. Вахтангова, когда был в Москве. Образ Миллера ему рисовался так: тихий старик, ограниченный своим семейным кругом, находящий в семье свое счастье и свои радости, но он не робкий, не тряпка: при столкновении со знатью борется за свои права, не боится президента, готов жизнь отдать за дочь.

Туйбаева смотрела «Коварство и любовь» в Театре им. Вахтангова, но образ Луизы трактовала иначе. «Там Луиза — забитая, вялая, плаксивая,— говорит артистка,— мне это казалось неправильным. Она — ласковая, милая, но не плакса, держит себя мужественно». Удачно получилась сцена встречи с Фердинандом в первом акте. Луиза замечталась и не замечает появления Фердинанда. Когда он близко,— пытается скрыться, бросается к матери, мечется по комнате, хочет уйти и не может. Бежит к крыльцу и здесь прямо наталкивается на молодого человека. Вся сцена наполнена жизнью, движением, эмоцией. Эмоционально насыщенной получалась также сцена смерти. Артистка глубоко прочувствовала ее, напряженно переживала. Она вспоминает: «На репетициях я сильно переживала роль и очень уставала. После репетиций иногда долго сидела на месте, отдыхала, приходила в себя. Играть этот спектакль мне доставляет большое удовольствие, но всегда я очень устаю».

На опыте этой постановки артистка выработала для себя метод работы над ролью. Она говорит: «Некоторые из наших актеров задолбливают роль по тетрадке, кусок за куском. Я работаю иначе. Читаю сначала всю пьесу и ищу, как одна мысль следует за другой. Эту последовательность запоминаю. Текст укладывается сам собой, легко. Так по смыслу мне легко вспомнить всю роль даже через год, хотя я ее и не играю. Многие формально подходят к репликам партнера. Ждут только последних слов, а не вникают в смысл того, что он говорит. Если партнер переиначит последние слова, они теряются, не знают, когда вступать. Я всегда слушаю партнера, вникаю в смысл его слов».

У А. Бурханова, второго исполнителя роли Фердинанда, роль вначале не получалась — по его неопытности, как полагает режиссер. Это явилось источником больших творческих огорчений. «Я стал волноваться и терять уверенность в себе,— вспоминает Бурханов.— На репетициях волнение приводило к мышечному напряжению: у меня дрожали губы... Стал думать, что я плохой актер. Тогда я стал усиленно работать в периоды между репетициями. Приходил в театр ночью, работал до 4—5 часов. Обдумывал текст, разбирал подтекст, искал, как стал бы я сам такое чувство выражать в жизни. Старался вспомнить свой опыт: как бы я стал переживать, если бы мне не разрешили любить девушку. Искал и внешние особенности Фердинанда: он сын президента, двигается тонко, изящно. На этой роли я научился правильно чувствовать себя на сцене. Являясь в театр, я уже чувствую себя Фердинандом. Гримируясь, стараюсь представить себе этого человека. Перед выходом вхожу в круг, вспоминаю, откуда и куда он идет, в каком состоянии, какие у него задачи. Никогда не бываю холодным. Стараюсь слушать речь партнера и реагировать на его слова».

Несмотря на успех постановки «Коварства и любви», многие работники чувствовали, что в театре в этом сезоне было неблагополучно. И действительно, вскоре выяснилось, что директором театра работал буржуазный националист, впоследствии разоблаченный как враг народа. Придя в театр, он начал проявлять свои националистические тенденции. Минуя художественного руководителя, он вел переговоры с местными авторами, сам принимал их пьесы.

С большинством актеров обращался грубо. Многие его боялись. Были неугодные дирекции лица, которых старались выжить. Велась систематическая травля этих людей, им приписывали рвачество, антисоветское поведение. Постоянно созывались общие собрания труппы, на которых ставились эти вопросы. Создавалось нервное, озлобленное настроение. Ряд работников ушел из театра. Разжигалась национальная рознь в пестром по составу коллективе.

Ряд недовольных актеров подал в Совпроф Таджикистана жалобу, в результате разбора которой Совпроф принял резкую резолюцию. В ней отмечалось, что работа театра не отвечает его задачам. Недостатки работы: слабое привлечение национальных кадров из районных театров и кружков самодеятельности, формально-бюрократическое отношение к работникам театра, грубость, нечуткость к воспитанию кадров, привлекаемых из районов. Резолюция отмечает также, что в театре имеется шовинизм, антисемитизм, местный национализм.

Вскоре вся группа националистов была из театра изъята.

В начале сезона 1937/38 года драматический театр оказался в тяжелом положении: кроме детской пьесы «Раано», все осталь-



Танец с палками

ные были сняты с репертуара («Коварство и любовь» из-за плохого перевода). Открывать сезон было нечем.

Была спешно начата работа над репертуаром. Изменен перевод «Коварства и любви». Привлеченный к театру драматург и переводчик С. Улуг-Зода дал осенью 1937 года перевод пьесы Мдивани «Алькасар», а в начале 1938 года «Очную ставку». Кроме того, актеры Саид-Мурадов и Исмаилов написали пьесу «Тухмат» («Клевета») из колхозной жизни.

Эти три пьесы и были поставлены в том сезоне: 21 февраля 1938 года — «Алькасар» (режиссер Мительман), 1 мая — «Тухмат» (режиссер Саид-Мурадов), 4 июля — «Очная ставка» (режиссер Мительман).

«Алькасар» пользовался неизменным успехом зрителя и по количеству повторных спектаклей превзошел все остальные постановки. Хорошо прошла и «Очная ставка». Эта пьеса одновременно была поставлена и в русском театре Сталинабада. Некоторые зрители, видевшие оба спектакля, утверждают, что постановка театра им. Лахути больше захватывала их темпераментностью исполнения, эмоциональной насыщенностью.

В конце сезона на общем собрании коллектива было отмечено, что театр с честью вышел из прорыва.

Тогда же было принято решение взять в работу «Отелло». Премьера намечалась на весну 1939 года, но работа затянулась. Не легко было молодым актерам овладеть сложными образами великого драматурга, вскрыть всю глубину их психологии. Сказывался недостаток общей культуры, малое знакомство с мировой историей и литературой.

Однако упорная совместная работа коллектива и руководства преодолела эти трудности. Выпущенный в августе 1939 года спектакль является крупной победой театра. Коллектив доказал, что он в состоянии понять и передать образы великого драматурга.

Рост творческих сил коллектива сказался и в том, что он выдвинул из своей среды целый ряд режиссеров, с успехом ведущих самостоятельную постановочную работу. Кроме М. Саидова, уже имевшего ранее режиссерский опыт, за последние два года взялись за режиссуру А. Саидов («Мятеж»), М. Касымов («Патриоты»), Рахматуллаев и Латипов («Пионеры на границе»).

Учитывая рост театра, Верховный Совет Таджикской ССР в мае 1939 года присвоил звание заслуженного артиста республики Ф. Исматову, М. Касымову, А. Саидову, М. Саидову, Г. Бакаевой, С. Туйбаевой. В связи с празднованием десятилетия театра (декабрь 1939 года) было присвоено звание заслуженного деятеля искусств художественному руководителю театра Е. И. Мительману, композитору С. А. Баласаняну, звание заслуженного артиста республики А. Бурханову, А. Зияеву, А. Сулейманову, М. Халилову. Театру присвоено наименование «Государственный академический драматический театр им. Лахути».

С гордостью принял коллектив это название. За десять лет им пройден трудный путь. Слабым драмкружком, еле справляющимся с небольшими агитками, начал он свою деятельность. В упорной работе рос коллектив, овладевая общей культурой и художественным мастерством, преодолевая ошибки неопытного руководства и препятствия, которые нагромождали на его пути буржуазные националисты, враги народа. К своему десятилетию он вырос на основе ленинско-сталинской национальной политики в полноценный советский театр, доказавший свое право работать над величайшими произведениями мировой драматургии.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТАДЖИКСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В СТАЛИНАБАДЕ

Музыкальный театр, как и все прочие театры Таджикистана, развился из концертной бригады.

История его возникновения такова. В июле 1933 года в Сталинабаде был организован музыкальный ансамбль, на который была возложена функция обслуживания Сталинабада и районов концертами и музыкальными спектаклями. Раньше это входило в обязанность Гостеатра и затрудняло развитие его деятельности по линии драматических спектаклей. Вначале ансамбль существовал самостоятельно, но со 2 января 1934 года был введен в состав Гостеатра, причем получил наименование «Государственный музыкальный театр им. Лахути».

Состав ансамбля: в июле 1933 года — 14 человек, в момент присоединения к театру — 34 человека, преимущественно из числа народных музыкантов и певцов Таджикистана. Только летом 1934 года в музыкальный театр было принято несколько более опытных актеров, в том числе Туфа Фазылова, артистка Канибадамского театра, воспитанник Ленинабадской студии Валамат-Зода, Саид-Ахмедов из Бухары (теперь артист драматического театра).

Осенью 1934 года музыкальный театр дал первый большой спектакль — музыкальную комедию Гаджибекова «Аршин мал аллан». Роли исполняли: Гульчара — Туфа Фазылова, Аскар — Болта Джураев, Султан-бек — Саид-Ахмедов, Вали — Валамат-Зода, Зебо — Розия Арсланова (теперь артистка Ленинабадского театра).

Неожиданно Наркомпрос принял решение: на ближайший сезон слить музыкальный театр с туземно-еврейским театром из Самарканда, игравшим также на таджикском языке. Предполагалось, что самаркандцы, как более опытные, смогут научить игре начинающих актеров таджикского театра. 20 октября был

подписан договор, и 21 ноября 1934 года еврейский театр прибыл в Сталинабад.

Но спектакли еврейского театра оказались низкого качества, а актеры были столь беспомощны в сценическом отношении, что ничему научить не могли. Совместная работа артистов двух театров оказалась невозможной из-за языковых различий. В итоге в течение всего сезона на сцене Сталинабадского театра играл Самаркандский театр (постановки «Аршин мал аллан», «Фархад и Ширин», «Халима», подчищенные режиссерами таджикского театра), а таджикский коллектив в течение сезона разъезжал по районам и за это время растерял значительную часть своего состава.

Только после отъезда самаркандцев в мае 1935 года началось восстановление таджикского музыкального театра. В качестве художественного руководителя в музыкальный театр в начале 1935 года был переведен Ф. Умаров, которому предстояла задача собрать артистический состав и создать коллектив. В мужском составе был один квалифицированный актер—Авнер Муллокандов, перешедший из Самаркандского театра. Женскую часть труппы составляли две девочки — Мустафакулова и Полтиелова — ученицы Сталинабадского художественного комбината, проучившиеся год на театральном отделении. Позднее вернулись в театр ушедшие из него Т. Фазылова, Валамат-Зода и др.

В течение двух сезонов, до весны 1937 года репертуар театра ограничивался небольшими музыкально-драматическими пьесками сочинения местных авторов. Были поставлены: «Дохунда» по роману Айни — эпизод борьбы с басмачеством; «Бегим ки бут?» («Кто была Бегим?») А. Усманова,— пьеса о таджикской женщине до и после революции; «Иди, колхоз» — театрализованный концерт — праздник по случаю окончания уборки хлопка (текст А. Усманова, музыкальный монтаж Камалова).

По исполнению и оформлению эти спектакли не возвышались над уровнем среднего самодеятельного кружка. При оформлении пользовались старыми декорациями со складов драматического театра. Исполнители, не имевшие никакой школы, попрежнему играли, пели и танцовали по-любительски.

Возобновлена была единственная «полнометражная» постановка театра «Аршин мал аллан». На этот раз режиссером спектакля был Ф. Умаров. Он вполне грамотно и интересно перестроил спектакль, однако в общем характере постановки и трактовке отдельных персонажей не смог отойти от обычного шаблона, выработавшегося для этой пьесы.

В спектакле было много смеха ради смеха, много неоправданного, грубоватого комикования. Зебо и Вали трактовались по-балаганному — оба неуклюжие и придурковатые. Внешность их



Сцена «Старик и девушка». Орджоникидзеабадский передвижной театр

была почти клоунская: у Вали — длинный нос, у Зебо — рыжий парик.

Роль Аскара играл Муллокандов. В его игре сильно сказались присущие актеру штампы опереточного героя. Аскара он сделал грустным мечтателем, который принимал красивые позы, бросал задумчивые взгляды.

Костюмы — в каком-то диковинном «восточном стиле» вне эпохи и национальности: шальвары, чалмы, много блесток; причем и этот «стиль» не был выдержан до конца, например, Аскар появлялся в последней картине одетый по-европейски в ковер-котовый костюм! Несмотря на недостатки, спектакль имел успех.

Поставить большой спектакль в эти сезоны театр не был в состоянии. Весной 1937 года он готовился к поездке в Москву, в связи с чем взялся за большую пьесу «Восэ» — о народном герое Таджикистана, поднявшем в 80-х годах XIX века восстание против эмирского правительства. Но в самом начале работы выяснилось, что в труппе музыкального театра нехватает сил для этой пьесы. Тогда часть ролей из певческих была переделана в чисто драматические и передана актерам драматического театра, в том числе и роль самого Восэ. Постановка получилась внешне эффектная, с богатым оформлением и массовыми сценами. Но игра актеров была слаба, поверхностна. История восстания была показана неверно.

Летом 1936 года дирекция объединенного театра обратилась в Совнарком Таджикистана с докладной запиской, в которой характеризовала жалкое положение музыкального театра: состав театра — всего 17 человек, из них только двое — А. Муллокандов и Т. Фазылова — законченные актеры, остальные очень слабы и годятся лишь для массовых сцен; национальный оркестр составлен плохо: из тридцати видов существующих национальных инструментов в нем представлено всего пять видов; балет театра состоит всего из пяти человек, никакой работы по изучению и сбору народных танцев не ведется. В докладной записке указывалось на необходимость пригласить специалистов и начать в театре серьезную и систематическую учебу коллектива.

В ответ на это обращение Совнарком Таджикистана 9 июля 1936 года принял развернутое постановление «О Государственном театре им. Лахути». В нем Совнарком предлагал музыкальному театру: 1) организовать в 1936 году национальный этнографический оркестр в количестве 40 человек, используя все виды национальных инструментов и взяв решительный курс на внедрение гармонизации и нотации; 2) организовать оркестр европейских инструментов в количестве 20 человек для обслуживания драматического и музыкального театров; 3) организовать национальный таджикский балет в количестве 25 человек, приступив к изучению и обработке всех видов народных таджикских танцев; 4) организовать хор в составе 30 человек; 5) произвести широкий отбор для музыкального театра лучших актеров, певцов, танцоров и музыкантов из районных театров и из кружков самодеятельности.

Выполнение этого постановления тормозилось группой националистов, орудовавших в театре. Сопротивляясь введению нотной грамоты, научно обоснованной постановки голоса и симфонического оркестра, поддерживая формализм, эта вредительская группа искусственно задерживала развитие театра. Только после разгрома этой националистической группы в августе 1937 года расчистился путь для дальнейшего роста.

Приводимая ниже таблица показывает динамику роста состава театра с января 1936 года.

	Январь 1936	Сентябрь 1937	Январь 1938	Лето 1939
Солисты-певцы	9	20	20	24
Хор	—	—	37	42
Балет	3	12	25	42
Национальный оркестр .	10	30	42	40
Симфонический оркестр	—	36	40	40

Для пополнения кадров солистов летом 1936 года в Самарканд был отправлен в качестве вербовщика режиссер С. Джурабаев, раньше работавший в узбекских театрах и хорошо знавший их состав. Он пригласил в Сталинабад целую группу актеров, больше 20 человек, главным образом из самаркандского театра «Ленин-юлы», в котором шли и драматические и музыкальные спектакли. Многие из них прочно вошли в работу театра и до сих пор состоят в его основном ядре (Б. Тураев, Т. Гафарова, Ф. Шайдуллина и др.).

Для занятий с солистами в ноябре 1936 года был приглашен опытный педагог Е. А. Прокофьев, прекрасно наладивший учебу по постановке голоса. Свою деятельность он начал с того, что пересмотрел весь состав и музыкального и драматического театров и отобрал в солисты лучшие голоса. При этом кое у кого он обнаружил не плохие вокальные данные, о чем сами исполнители даже не подозревали (например, артист драматического театра Ходжи Ахмедов, не имевший до того большого успеха в драме). Вначале некоторые из певцов недоверчиво относились к «вокальной системе», как ее называли. Но скоро многие убедились на практике в пользе правильной постановки голоса: расширился диапазон, исчезла быстрая утомляемость. «Вокальная система» приобрела своих горячих сторонников (А. Муллокандов, Х. Ахмедов), и недоверчивое отношение актеров было изжито.

Для руководства национальным оркестром, а также для организации симфонического оркестра летом 1936 года были приглашены дирижер Гидгарц и композитор С. А. Баласанян из Москвы.

Национальный оркестр находился в плачевном состоянии. Руководители оркестра в докладной записке, поданной в Управление по делам искусств в декабре 1936 года, отметили следующие его недостатки: случайный подбор инструментов, преобладание самых несовершенных и отсутствие более звучных, неквалифицированность исполнителей, незначительное место народного творчества в репертуаре.

В том же сезоне начата учеба с оркестром, но происки врагов народа, добившихся ухода Гидгарца, эту учебу сорвали, и она наладилась только осенью 1938 года, с приходом нового руководителя — А. С. Ленского.

С его помощью национальный оркестр овладел нотной грамотой и улучшил технику. Выросли местные кадры дирижеров-руководителей (Камалов, Салиев, Бобокалонов). В настоящее время (1940) национальный оркестр находится в распоряжении филармонии, а постановки музыкального театра идут под симфонический оркестр. Таким образом, театр отказался от национальных инструментов, что нельзя признать правильным.

Организация хора началась с сентября 1937 года, после прибытия из Москвы руководителя хора П. С. Мирошниченко, выпускника консерватории. С огромными трудностями он форми-

ровал хор, привлекая вокальную самодеятельность Сталинабада, певцов из районов и др. Состав хора смешанный, в нем много русских, которые были привлечены для того, чтобы помочь хору овладеть многоголосным пением. Усложнение исполнения шло постепенно: так, в «Гюльсаре» хор не шел дальше двухголосья, но уже в «Лола» разделился на четыре голоса.

Балетный цех постепенно выделялся из состава труппы. Вначале не было разделения на певцов и танцоров, актеры были универсальны. Но уже в списках театра от января 1936 года мы видим отдельную, хотя и небольшую группу балета. Среди народных танцоров, приглашенных в балет театра, на первом месте Сангали Ходжаев, большой знаток таджикских танцев; у него учились молодые танцовщики.

Серьезная работа по национальному танцу развернулась после прихода в театр нового балетмейстера — А. Н. Исламовой, танцовщицы пластической школы, учившейся в Москве. Вместе с Валамат-Зода Исламова деятельно собирала материал по таджикскому танцу и стремилась систематизировать этот материал, создать систему преподавания, что отчасти ей удалось. Занятия классикой в балетном цехе также велись, хотя и с перерывами. Серьезно их поставил только балетмейстер А. И. Проценко, пришедший в театр в феврале 1939 года.

В настоящее время театр располагает несколькими талантливыми исполнителями, среди них на первом месте солистки балета А. Азимова, О. Исамова и А. Исхакова, пришедшие из узбекских драматических театров.

Добившись хороших успехов в повышении танцовальной техники, балетный цех в производстве пошел по линии наименьшего сопротивления. В программу «Вечера балета», выпущенную весной 1939 года, включен ряд «характерных танцев» — русский лубок, цыганский, матросский, венгерский. Все это трафаретные постановки, технически примитивные. Наряду с мастерски исполненными национальными танцами они производят впечатление любительских.

Другой недостаток этого вечера — отсутствие национального оркестра. Характерные танцы идут под симфонический оркестр, национальные — под аккомпанемент дойристов, что недостаточно выразительно и однообразно.

К осени 1937 года относится изменение художественной линии театра. После разгрома националистической группы и смены директора руководящее место в театре занял Р. А. Корох, выпускник Московского театрального института — главный режиссер театра. Им начата работа по введению в творческую практику театра системы Станиславского.



Сцена «Старик и девушка». Передвижной театр в Курган-Тюбе

В начале сезона 1937/38 года театр находился в затруднительном положении. После снятия с репертуара ряда националистических пьес театр располагал лишь одной постановкой — «Аршин мал аллан». М. Саидову было поручено пересмотреть эту постановку и выправить ее недостатки. Режиссер придал спектаклю более реалистический характер, снял налет грубой буффонады, рассчитанной на дешевый смех. Изменена была трактовка многих образов.

А. Муллокандов, опять игравший роль Аскара, значительно перестроил свое исполнение, придав Аскару жизнерадостный, бодрый характер. При такой трактовке хитрость и ловкие проделки героя оказались оправданы. Актеру удалось преодолеть штампы опереточного премьера и шире развернуть свое комедийное дарование.

Шайдуллина, следуя традициям Самаркандского театра, собиралась сделать из роли Халджан-Хала безобразную, сгорбленную старуху, занятую вязаньем чулок. Все это режиссер отверг: отменил очки, вязанье. Хала была показана значительно более молодой, веселой, разбитной, краснощекой.

Но больше всего были изменены образы Вали и Зебо. Художественное руководство считало, что традиция показывать этих слуг неуклюжими, безобразными имела корни в буржуазном театре, вытекала из презрительного отношения «господ» к

«простому народу», представителями которого были Вали и Зебо.

В постановке М. Саидова с них был снят балаганный грим, оба они были показаны жизнерадостными, веселыми, бойкими представителями народной массы. Зияев, игравший Вали, в проработку этой роли внес весь свой пыл и опыт комедийного актера. С увлечением разыгрывал он комические моменты: погоню за Зебо, которая ему прищелкивает нос, пантомимическую мольбу о поцелуе и т. д.

Гафарова прекрасно исполняла роль Зебо, хорошо ей знакомую по Самаркандскому театру. Но теперь она значительно самостоятельней подошла к разработке роли: нашла более глубокие «подтексты» в ряде сцен, нашла новые оттенки и краски. От этого многие сцены зазвучали по-новому, приобрели бóльшую глубину, например, сцена встречи Зебо и Вали в третьей картине. Свое поведение в этой сцене артистка значительно «расцветила»: в ее исполнении Зебо, опасаясь прихода хозяина, который может застать ее с Вали, стремится поскорее закончить свидание и вместе с тем борется с понятным желанием продлить его. Этим артистка подчеркивала социальную зависимость служанки от господина и в то же время выгодно расширяла игровые возможности. Подробно было разработано начало второй картины (перед приходом Аскара). Здесь у Зебо мало текста, но большая мимическая игра. Пока Гульчара поет, Зебо играет в карты с подругой, дразнит ее, показывая валета — «жениха», заводит с нею возню, вскакивает, замечает проходящего за сценой Аскара, жестами пытается описать его внешность.

Пересмотрено было также и оформление постановки: убрана экзотика, костюмы приближены к национальным азербайджанским.

К концу сезона 1937/38 года театр подготовил музыкальную драму «Гюльсара» в переводе Амин-Зода и М. Саидова (в музыкальной обработке Р. Глиэра).

Это первая постановка нового режиссера Р. А. Короха, в которой впервые в музыкальном театре Сталинабада был применен реалистический метод работы с актером. Не весь коллектив сразу перестроился на этот метод. Для некоторых неясно было значение длительного застольного периода, с анализом образа, с поисками кусков, задач и т. д.; однако основной состав с доверием шел за режиссером. В процессе практической работы, особенно после перехода на сцену, рассеялись сомнения и у скептически настроенной части. Репетиционный период длился три с половиной месяца — по двадцать репетиций в месяц в среднем. Благодаря серьезной работе основным исполнителям удалось создать образы несравненно более глубокие и значительные, чем в прежних постановках театра.

Вокальную сторону спектакля разрабатывал Е. А. Прокофьев. Впервые в этом спектакле коллектив выступал под симфонический оркестр, который предъявлял актерам более сложные требования, чем национальный оркестр.

Только в одном отношении работа над «Гюльсарой» прошла не гладко. Корох, недавно приехавший из Москвы, плохо знал жизнь Узбекистана, с ее своеобразными бытовыми особенностями, обычаями, обрядами. В постановке он неправильно показывал быт Узбекистана, что, естественно, порождало возражения актеров.

Особенно споры разгорелись вокруг первой картины, где изображен праздник по случаю рождения ребенка. Режиссер дал такие мизансцены: открывается занавес, ребенок уже лежит в люльке, потом собираются гости. По обычаю должно быть как раз наоборот: собираются гости, убирают люльку, обсыпают ее конфетами, деньгами и только после этого кладут ребенка. Дальше: режиссер рассадил женщин, притом без паранджи, вперемежку с мужчинами.

Это грубо нарушало обычай той эпохи и даже притупляло агитационное острие пьесы, направленной именно на борьбу с паранджой. Не выдержаны были и костюмы — узбекские перемешаны с таджикскими.

Под давлением коллектива режиссер изменил некоторые мизансцены, противоречившие быту Узбекистана; но ряд противоречий с бытом был сохранен в постановке и был осужден при обсуждении ее после общественного просмотра.

В работе над «Гюльсарой» исполнители впервые на практике проверяли новые методы работы, освоенные до этого в студийной учебе.

Центральную роль Кадыра играли в очередь А. Муллокандов и Х. Ахмедов. К роли Кадыра Муллокандов подошел уже во всеоружии недавно приобретенной вокальной техники, легко справился с вокальной стороной исполнения, несмотря на то, что ему впервые пришлось петь под симфонический оркестр. Однако преодолеть штампы оказалось не легко, тем более, что роль Кадыра тянула к шаблонному образу «героя-любовника». Несколько рассудочный подход к игре, привычка заботиться о внешнем рисунке, не думая о внутренней линии, тормозили органическое усвоение «системы». Только постепенно в его игре появлялось внутреннее оправдание.

Самостоятельно продумывал актер характеристику образа. «По моему представлению,— сообщает Муллокандов,— Кадыр энергичный, передовой человек. У него нет политического образования, но он по природе агитатор, решительно борется за раскрепощение женщины, против паранджи. Я старался в себе самом, в своей натуре общественника найти нужные для этого образа черты».

Для Ахмедова роль Кадыра была большим испытанием, как первое серьезное выступление в музыкальном спектакле. Опыт оказался удачным.

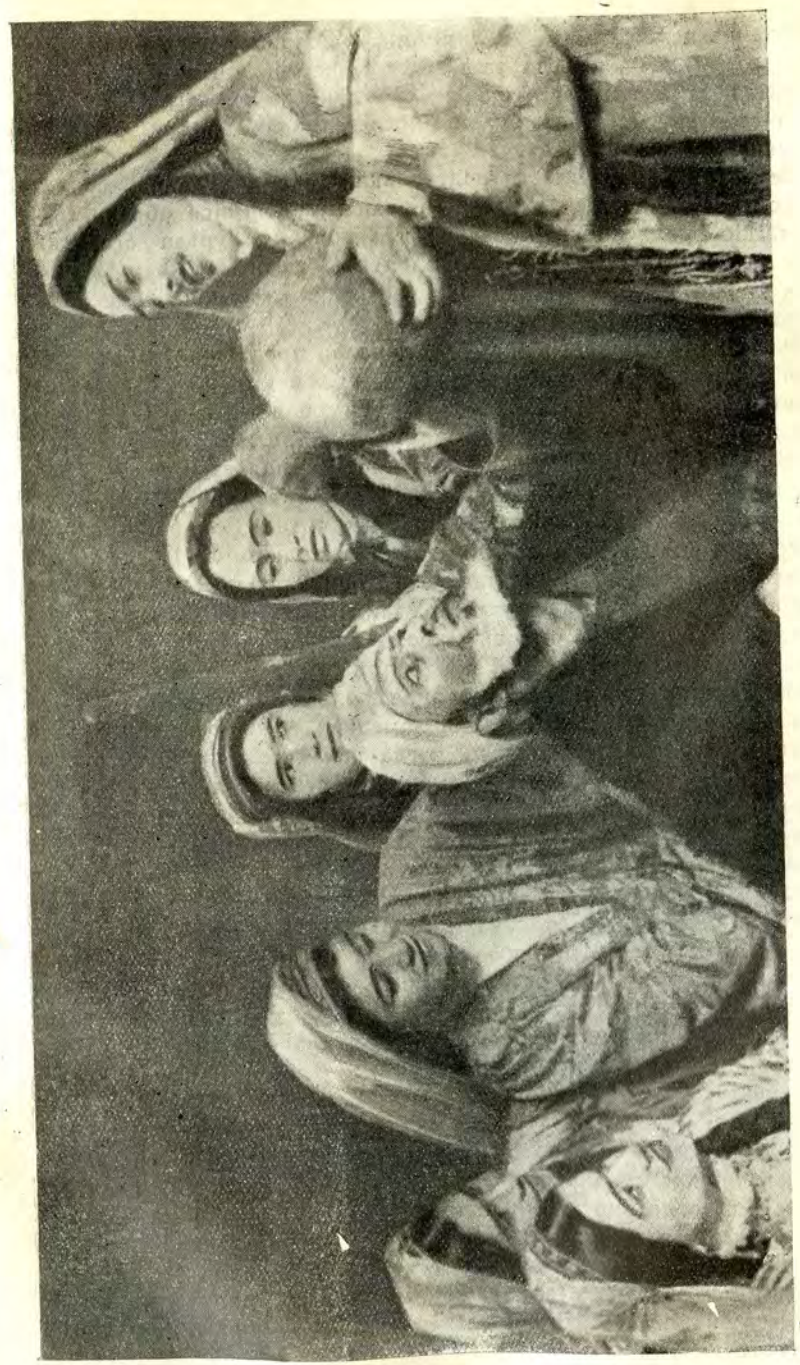
«В образе Кадыра,— рассказывает Х. Ахмедов,— мне хотелось подчеркнуть его мужественность, силу. Некоторые актеры в этой роли плачут, упрашивая Гюльсару не уходить к отцу. Мне такая трактовка кажется неправильной. Кадыр горячо, решительно требует, чтоб она осталась. Он готов бороться с отцом, пришедшим за Гюльсарой».

В то же время актер стремился выявить и другую грань в характере Кадыра — его любовь к жене, его нежность к сыну. Тихо входит он в комнату, где лежит новорожденный. Осторожно ставит принесенную им люльку. Бережно берет на руки ребенка, играет с ним, мурлыкает что-то. Потом ласково передает матери. Сам, все еще следя глазами за ребенком, садится, счастливый, за обед, который принесла мать.

Роль Гюльсары исполнялась двумя артистками — Фазыловой и Бабаевой. Драматическая сторона роли более проработана у Фазыловой. Тихой, скромной показана Гюльсара в первых актах. Она воспитана под паранджой, привыкла повиноваться отцу и мужу. Но постепенно она вырастает в сильный, способный к борьбе характер. В игре актрисы появляются драматические краски, твердость, решительность слов и действия. Глубоко пережита артисткой и выразительно передается последняя сцена со смертельно раненной матерью.

Бабаева, до поступления в театр работавшая на радио, обладает хорошим голосом, но в игре, по ее собственным словам, была беспомощна: «Зрители на репетициях меня стесняли. Я никак не могла собрать свое внимание. Начинаю играть сцену, и вдруг внимание рассеивается, внутренняя линия рвется, получается провал. Неуверенно себя чувствовала в поисках образа. Мне все казалось, что я двигаюсь слишком бойко, слишком развязно; под паранджой, наверно, узбечки были более робкими, забитыми».

Тураев в «Гюльсаре» первоначально получил незначительную роль попа (домулло). Незадолго до премьеры исполнитель роли Ибрагима, отца Гюльсары, был вызван на киносъемку, и его роль была передана Тураеву. Режиссер Р. А. Корх усиленно занимался с ним и за короткий срок помог овладеть ролью. Тураев охотно подчинился режиссеру в основных его требованиях. Вместе с тем, как актер с большой творческой инициативой, он не соглашался с отдельными указаниями, которые давал режиссер, мало знакомый с бытовыми особенностями Узбекистана. Так, например, в третьей картине Ибрагим требует, чтоб дочь не снимала паранджи: вначале он угрожает ей, готов броситься на нее с кулаками; затем, по замыслу режиссера, падает ей в ноги и умоляет подчиниться. «Такой поступок со-



«Лола». Театр им. Лахути

вершенно немыслим в Узбекистане,— доказывал Тураев. Отец смотрит на дочь, как на зависимое существо, он сможет в припадке гнева хватить ее топором, но никогда не согласится унизить себя перед ней». Только после долгих споров режиссер отменил эту мизансцену.

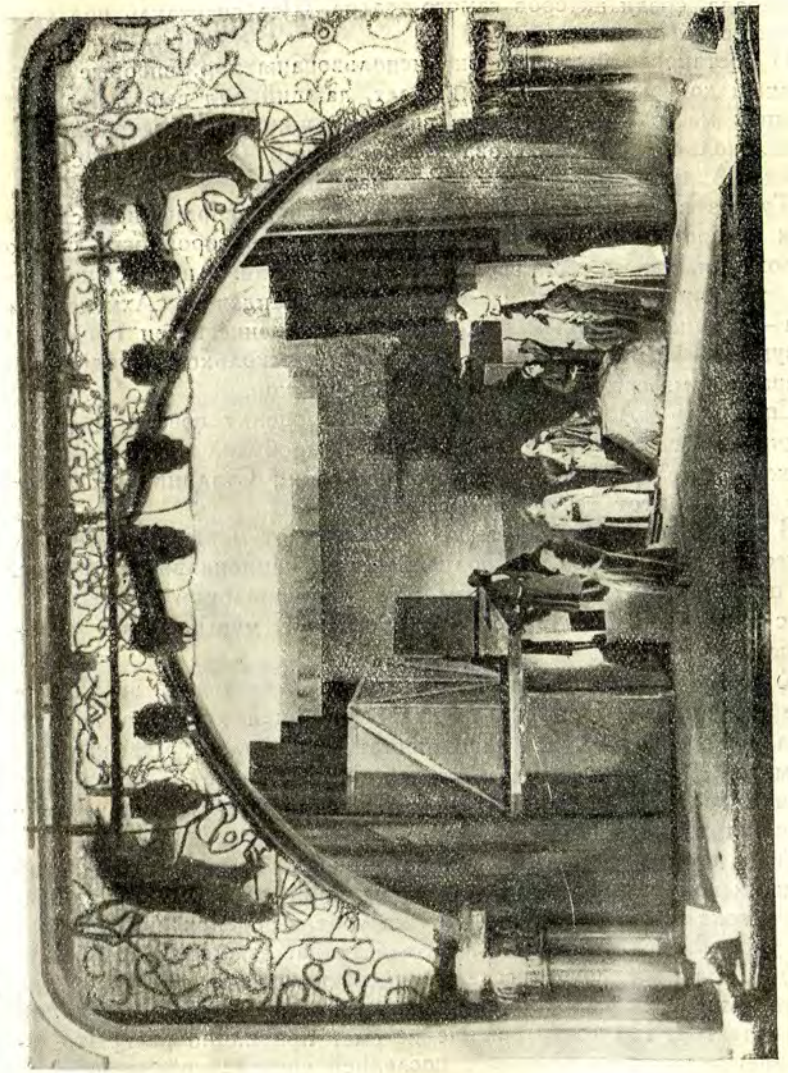
Несмотря на спешность подготовки, Тураеву удалось создать в этом спектакле выразительный, запоминающийся образ Ибрагима. По сравнению с обычной трактовкой Тураев осерьезил этот образ, исключил из него элементы комизма, которые имелись в постановках некоторых узбекских театров, подчеркнул суровость Ибрагима.

Ф. Шайдуллиной режиссер вначале предложил маленькую роль представительницы женотдела; не надеясь на ее вокальные данные, режиссер отказался отдать ей роль матери (Айсоры), которую артистка раньше с успехом исполняла в Самарканде.

«Роль женотделки меня совершенно не удовлетворяла,— говорит артистка,— не хотелось над ней работать. Я приходила домой и бросала роль в угол, даже не читала ее. Испортилось настроение, на репетициях ничего не выходило. В то же время потихоньку от режиссера начала готовить роль Айсоры; сама переписала текст, стала учить. Наконец, режиссер, видя мои страдания, разрешил готовить роль матери, но без ручательства, что буду ее играть». Случай пришел на выручку Шайдуллиной. Артистка, которая готовила роль Айсоры, была вызвана на киносъемку. Шайдуллина заменила ее на репетициях. На первых порах она растерялась, когда начались репетиции с симфоническим оркестром. «В прежних постановках оркестр подлаживался под каждого исполнителя. Теперь приходилось петь в определенном тоне. Кроме того, в оркестре звучит сразу много инструментов, каждый играет свое,— я никак не могла сразу определить, какой инструмент слушать, за каким мне вступать». Постепенно, однако, артистка преодолела эти трудности: присущая ей музыкальность победила.

Основным тормозом в дальнейшем развитии театра оказался недостаток репертуара. К сезону 1938/39 года в портфеле театра не было ни одной пьесы. Авторы, которым репертуар был заказан, или ничего не написали, или же приносили мало удачную продукцию.

Из этого затруднения театр нашел выход. Режиссер театра Саид-Мурадов составил сценарий музыкального спектакля «Лола», представляющего собой театрализованный концерт. В нем ряд отдельных концертных номеров нанизан на несложный сюжетный стержень: у мельницы собирается молодежь, мельник-старик рассказывает о старинном празднике тюльпана «Лола», которым в старину ознаменовывали окончание весеннего сева; молодежь решает провести такой же праздник «Лола» на советский лад.



«Шах-Намэ». Сталинабад

Музыку к спектаклю писали композиторы театра С. А. Баласанян и С. Ю. Урбах на основе таджикского музыкального и песенного материала. Оба композитора тщательно изучали местный фольклор в районах, в самодеятельных кружках Сталинабада, среди актеров самого театра. Шел спектакль под симфонический оркестр.

В постановке были широко использованы хор, впервые доведенный до четырехголосья, и балет, давший ряд выразительных танцев: массовый — плавный, вышивальщиц сюзане; сольные — с колокольчиками (Исамова), с чайниками (Исхакова), с цветами (Азимова), с дойрой (Валамат-Зода).

Тураев в роли мельника-старика «бобо», исполненной с мягким юмором, еще раз подтвердил как разносторонность своего дарования, так и свои вокальные достижения. Лирическую песню пограничника пели в очередь Муллокандов и Ахмедов, и оба — удачно. Удачным было также исполнение песен 1-й и 2-й девушек — Фазыловой и Галибовой. Несколько неподвижны оказались массовые сцены, где участвует хор.

Спектакль «Лола» получил высокую оценку печати и руководящих организаций Таджикистана и пробудил интерес к таджикскому театру среди русского населения Сталинабада, которое раньше этот театр не посещало.

В сезоне 1939/40 года театр переходит от музыкально-драматических постановок, выполненных в национальной манере, к постановкам, построенным на национальном материале, но с использованием приемов европейской музыкальной культуры.

К этому времени начатая в 1937 году учеба дала значительные результаты. Повысилась художественная культура коллектива, овладевшего правильной постановкой голоса, музыкальной грамотой, актерским мастерством. Хор преодолел трудности нотной грамоты и многоголосного пения. Балет значительно улучшил танцовальную технику.

Свои достижения театр демонстрировал в дни десятилетия Таджикской республики в подготовленной к этому празднику постановке «Восстание Восэ» (текст поэтов-орденоносцев Дехоти и Турсун-Зода, музыка С. А. Баласаняна, режиссер Р. А. Корох). Тема народного восстания, поднятого Восэ против бухарского эмира, не раз уже привлекала к себе внимание таджикского театра. Но театр раньше не смог правильно раскрыть ее. Сравнение прежних опытов с последней постановкой лучше всего выявляет рост театра.

Постановка 1931 года представляла собой небольшой набросок на тему о восстании Восэ, нечто вроде массовой клубной инсценировки. В 1937 году театр из-за недостатка исполнителей принужден был переделывать пьесу из оперы в драму.

«Восстание Восэ» в постановке 1939 года — полноценный оперный спектакль. Композитор С. А. Баласанян на основе народных песен свободно строил музыкальную ткань оперы, развертывая эти песни в большие арии, сложные ансамбли, многоголосые хоры. Коллектив при содействии вокального руководителя Е. А. Прокофьева благополучно преодолел все вокальные трудности, хотя по своим голосовым данным далеко не все исполнители отвечают требованиям, которые могут быть предъявлены к оперным певцам.

Б. Тураев — исполнитель роли Восэ — дал значительный образ вождя народных масс; он играл его проницательным, решительным, смелым, и верилось, что своим примером он способен зажечь народную массу и вести ее на подвиг.

Обаятельный образ дочери Восэ, Гулизор, создала Туфа Фазылова: она играет ее женственной, мягкой и убедительно показывает, как Гулизор постепенно перерождается, принимая участие в восстании наравне с мужчинами. Особенно проникновенно звучит ее печальная песнь в сцене казни Восэ. А. Муллокандов с успехом исполнял роль Назира, жениха Гулизор, энергичного, порывистого помощника Восэ, до конца преданного восстанию.

Большое значение в постановке имели массовые сцены, с мощными хоровыми выступлениями. Особенно удачно проходят: в первой картине песнь восстания, в третьем акте народное торжество по случаю взятия Больджуана и в последней сцене, сцене казни Восэ,— могучая траурно-торжественная песнь о погибшем герое.

Учитывая достижения театра, Верховный Совет Таджикской ССР в мае 1939 года присвоил звание заслуженного артиста республики А. Муллокандову, Б. Тураеву, Т. Фазыловой. 16 октября 1939 года, в связи с десятилетием республики, то же звание было присвоено солистке оперы Р. Галибовой и солисткам балета А. Азимовой и А. Исхаковой.

Постановка «Восстание Восэ» явилась одним из этапов в подготовке театра к декаде таджикского искусства. Желание показать свое творчество в Москве, сердце Советского Союза, рапортовать партии и правительству о своих достижениях зажигало коллектив новой творческой энергией, служило залогом дальнейшего творческого подъема.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список постановок Государственных Сталинабадских таджикских театров*

Название пьесы	Автор	Национальность	День премьеры	Режиссер	Художник	Композитор
Драматический театр						
1930/31 год						
Два коммуниста ...	Яшин (Нугманов)	узб.	31/I 1931	Умаров	Медведев	Успенский и Миронов
Мятеж	Фурманов и Поливанов	русск.	28/III 1931	Танальский	Медведев	
Халима		узб.	10/V 1931	Умаров	Медведев	Узб.народн.
1931/32 год						
Худжум		,,	1/XI 1931	Умаров	Бобер по эскизам Рахманова	
Вредители хлопка ..	Исмаилов	,,	1931	Танальский	Дулевский	
Рафикон(Товарищ)	Яшин (Нугманов)	,,	XII 1931	Джурабаев	Дмитриев	Узб. обраб. Т.Джалилов
Эмир Алим-хан	Багдадбеков	иранск.	22/XII 1931	Махмудов	Дулевский	
Ибрагим-бек	Сатты Хусаини	узб.	3/IV 1932	Умаров и Саид-Мурадов	Дулевский	
1932/33 год						
Тальвоса (Агония) .	Ходжаев	,,	1932	М. Саидов	Дулевский	
Халима (возобн.) ..		,,	1932	Джурабаев	Усманов и Одилов	Узб.народн.
1933/34 год						
Муборизa (Борьба).	А. Усманов	тадж.	7/XI 1933	Саид-Мурадов	Дарченко	Сурин
Турандот	Гоцци	итал.	11/I 1934	Махмудов	Дарченко	Муминов
1934/35 год						
Оташ (Огонь).....	Яшин (Нугманов)	узб.	24/I 1935	Сакай	Упит	Муминов
Душман (Враг).....	Джалал Икрами	тадж.	18/II 1935	Умаров	Упит	
Жизнь зовет	Билль-Белоцерковский (пер. Улуг-Зода)	русск.	12/IV 1935	Сакай	Упит	
Чужой ребенок	Шкваркин	русск.	IV 1935	Саид-Мурадов	Упит	
1935/36 год						
Шах-Намэ		арм.	18/XII 1935	Тихонович	Упит	Руднев
Водеи бахт (Долина счастья)	Гани Абдулло	тадж.	28/I 1936	Умаров	Упит	Руднев и Муминов
Платон Кречет	Корнейчук	укр.	18/IV 1936	Тихонович	Упит	
1936/37 год						
Духтари чупон (Дочь пастуха)...	Валидов	тадж.	7/XI 1936	М. Саидов	Жданов	Баласанян
Борис Годунов	Пушкин	русск.	6/II 1937	Тихонович	Жданов	
Раано	Саид-Мурадов	тадж.	6/V 1937	Саид-Мурадов	Рауп-Зода	Гидгард
Коварство и любовь	Шиллер (пер. Хаким Карим)	нем.	5/IV 1937	Мительман	Жданов	Баласанян
Восэ		тадж.	20/VII 1937	Умаров	Аладжанов	Баласанян

* До 1934 года список не полный.

Название пьесы	Автор	Национальность	День премьеры	Режиссер	Художник	Композитор
1937/38 год						
Алькасар	Мдивани (пер. Улуг-Зода)	тадж.	21/II 1938	Мительман	Кочетков	Ленский
Тухмат (Клевета) ..	Саид-Мурадов и Исмаилов	тадж.	1/V 1938	Саид-Мурадов	Кочетков	Ленский
Очная ставка	Бр. Гур и Шейнин (пер. Улуг-Зода)	русск.	4/VII 1938	Мительман	Ардов	
1938/39 год						
Патриоты	Самад Гани	тадж.	12/XI 1938	Касымов и Джурабаев	Ашуров и Трубицын	Ленский
Пионеры на границе	А. Усманов и Х. Обиди	,,	II 1939	Рахматуллаев и Латипов	Жданов	
1939/40 год						
Отелло	Шекспир (пер. Лахути)	англ.	30/VIII 1939	Мительман	Чемодуров и Ардов	
Шодмон	С. Улуг-Зода	тадж.	XI 1939	М. Саидов	Чемодуров	
Мятеж	Фурманов и Поливанов	русск.	28/XII 1939	А. Саидов	Чемодуров	
Музыкальный театр						
1934/35 год						
Аршин мал аллан	У. Гаджибеков	азерб.	осень 1934	Бакаев		
1935/36 год						
Тухмы муххабад ...	Джалал Икрами	тадж.	III 1936	Умаров	Сбор.декор.	
Дохунда	Айни	,,	30/III 1936	Умаров	Сбор.декор.	
Бегим ки бут?	А. Усманов	,,	2/XI 1936	Умаров		
Аршин мал аллан	У. Гаджибеков	азерб.	27/II 1937	Умаров	Сбор.декор.	Камалов
1936/37 год						
Иди, колхоз	Джурабаев и А. Усманов	тадж.	20/VII 1937	Умаров	Одилов	Народн.
Халима						
Восэ	Гани Абдулло	узб.	3/I 1938	Умаров	Аладжанов	Баласанян
1937/38 год						
Аршин мал аллан .	У. Гаджибеков	азерб.	3/V 1938	М. Саидов		
Гюльсара	Яшин (Нугманов)	узб.	6/II 1939	Корох	Кочетков	Глиэр
1938/39 год						
Лола	Саид-Мурадов	тадж.	2/VI 1939	Саид-Мурадов Проценко, Исламова, Валамат-Зода	Фуфыгин	Баласанян и Урбах
Вечер балета						
1939/40 год						
Восстание Восэ	Дехоти и Турсун-Зода	тадж.	16/X 1939	Корох	Фуфыгин	Баласа

СПРАВКИ ОБ АКТЕРАХ ТАДЖИКСКОГО ТЕАТРА

1. Азимова Азиза родилась в 1915 году. Не окончив техникума, поступила в рабочий передвижной театр (Ташкент), где играла два сезона. С 1932 года в Сталинабадском театре как драматическая актриса. В 1937 году перешла в балетный цех музыкального театра. Заслуженная артистка Таджикской ССР.

2. Бакаева Гульчира родилась в 1908 году. Вместе с бригадой Окружного бухарского театра приехала в 1929 году в Сталинабад и поступила в Таджикский театр. Работает в нем (с перерывом) до настоящего времени. Заслуженная артистка Таджикской ССР.

3. Бурханов Асли родился в 1915 году в Бухаре. Участвовал в школьном художественном кружке и вместе с другими кружковцами участвовал в массовых сценах в Бухарском музыкально-драматическом театре. Увлекшись сценой, после шестого класса школы перешел в театр. Сезон 1932/33 года работал в Гиждиванском районном театре. С конца 1933 года в Драматическом театре им. Лахути. Заслуженный артист Таджикской ССР.

4. Валамат-Зода Гафар родился в 1916 году в Ходженте, здесь же получил начатки театрального образования в студии Али Ардобуса (1930). После ликвидации студии был принят в балет Ташкентского музыкального театра. В Музыкальном театре им. Лахути с лета 1934 года, вначале играл роли в пьесах, но скоро специализировался как танцор, а позднее и как балетмейстер.

5. Гафарова Туты родилась в 1914 году. Начала играть на сцене в самодеятельном кружке Самаркандского педагогического техникума, где в то время училась. В 1931 году поступила в театр «Ленин-юлы», где муж ее, Джурабаев, был режиссером. В этом театре работала до 1936 года, впрочем, с некоторыми перерывами (1932 год — Сталинабад, 1933 — Ташкент). С 1936 года в Музыкальном театре им. Лахути, солистка оперы.

6. Исамова Офтоб родилась в 1917 году в Самарканде. С восьми лет участвовала в самодеятельном (концертном) кружке. В 1933 году поступила в еврейский театр, сезон 1935/36 года играла в театре «Ленин-юлы» драматические роли. С лета 1936 года — в балете Музыкального театра им. Лахути.

7. Исхакова Абигай родилась в 1916 году. В 1932 году поступила в Самаркандский еврейский театр как драматическая актриса. С лета 1936 года в Музыкальном театре им. Лахути. Вначале играла в пьесах, потом специализировалась как танцовщица. Заслуженная артистка Таджикской ССР.

8. Исматов Файзула родился в 1902 году. С 1925 года принимал участие в театральной самодеятельности Бухары, с 1928 года сам руководил кружком в клубе им. Горького. В декабре 1930 года привлечен в Таджикский театр. Заслуженный артист Таджикской ССР.

9. Касымов Мухамеджан родился в 1907 году. Начал выступать на сцене в самодеятельном кружке Куйбышевска. Случайно услыхав, что в Сталинабаде организуется театр, послал заявление и был принят. Заслуженный артист Таджикской ССР.

10. Махмудов Хомид. Получил театральное образование в Узбекской театральной студии в Москве (первый набор 1924—1927 годов). Летом 1929 года вызван в Сталинабад как руководитель Государственного таджикского театра. В 1934 году назначен художественным руководителем в Ленинабадский театр, где пробыл около года. Летом 1939 года был режиссером Тюза в Бухаре.

11. Муллокандов Авнер родился в 1911 году. В 1930 году учился в театрально-музыкальной студии в Ходженте (под руководством Али

Ардобуса). В 1933 году поступил актером в Самаркандский еврейский театр, откуда в 1934 году перешел в Музыкальный театр им. Лахути. Заслуженный артист Таджикской ССР.

12. Саид-Мурадов Султан родился в 1905 году в Канибадаме. Участвовал в школьном театральном кружке, позднее в красноармейских кружках. В Сталинабадском театре с его основания, вначале работал как актер, с 1933 года и как режиссер («Мубориза», «Чужой ребенок» и др.). С 1938 года главный режиссер музыкального театра. Автор пьес «Раано», «Пионер Садык», «Лола» и др.

13. Саидов Абдурахман родился в 1910 году, начал играть с 1929 года в самодеятельном кружке в Бухаре. В конце 1930 года завербован в Государственный таджикский театр. В 1932—1934 годах пополнял свое образование в заочном университете (Москва, Гитис). Заслуженный артист Таджикской ССР.

14. Саидов Миркарим родился в 1910 году. В 1927 году поступил в Узбекскую театральную студию в Москве (второй набор 1927—1930 годов). По окончании учебы весь выпуск студии был направлен в Бухару, как 2-й Государственный узбекский театр. В 1931 году Саидов перешел в Таджикский театр, где работал как актер, режиссер и педагог по актерскому мастерству. Заслуженный артист Таджикской ССР. Умер 2 сентября 1940 года.

15. Туйбаева Софья родилась в 1913 году. Играла в театральных кружках Ташкента. В 1929 году поступила в Государственный узбекский театр (Ташкент), в 1930 году участвовала на Всесоюзной олимпиаде национальных театров. В мае 1931 года перешла в Сталинабадский театр. Заслуженная артистка Таджикской ССР.

16. Тураев Бурхан родился в 1909 году. С 1923 года участвовал в театральной самодеятельности Самарканда. В профессиональном театре с 1929 года, сначала в Ташкенте, позднее в Самарканде. В 1932—1935 годах был художественным руководителем районного театра в Пенджикенде. В Музыкальном театре им. Лахути с 1936 года. Заслуженный артист Таджикской ССР.

17. Умаров Фатхулла родился в 1897 году в Ташкенте. С 1919 года участвовал в театральном кружке, который в 1920 году профессионализировался и получил название Театра им. Карла Маркса. В 1924 году Умаров вместе с большинством труппы этого театра поехал на учебу в Москву во вновь организованной Узбекской театральной студии. По окончании учебы (1927) из коллектива студии был создан 1-й Государственный узбекский театр, игравший в Самарканде и Ташкенте. Умаров был режиссером и актером этого театра, его постановка «Вредители хлопка» шла на олимпиаде национальных театров 1930 года в Москве.

В конце 1930 года Умаров перешел на работу в Сталинабадский театр, был художественным руководителем сначала драматического, потом (с января 1935 года) музыкального театра. Его постановки — «Два коммуниста», «Халима», «Худжум», «Аршин мал аллан» и др. В 1938 году после смены руководства переведен в Республиканский колхозный театр как его художественный руководитель. Был художественным руководителем таджикской самодеятельности на ВСХВ в 1939 году. В конце 1939 года уехал в Узбекистан.

19. Фазылова Туфа родилась в 1917 году в Канибадаме. Играла в школьном кружке, который постепенно перерос в районный театр. Была приглашена в Узбекский музыкальный театр (Ташкент), оттуда в 1934 году перешла в Музыкальный театр им. Лахути. Заслуженная артистка Таджикской ССР.

20. Шайдуллина Фатима родилась в 1914 году. Воспитывалась в детдоме, с 1928 года участвовала в самаркандском кружке «Синей блузы», из которой в 1930 году был организован театр «Ленин-юлы». В этом театре пробыла шесть лет, переиграв за это время множество ро-

лей. В некоторых пьесах играла поочередно все основные роли. В 1936 году перешла в Музыкальный театр им. Лахути. В начале 1940 года переведена в драматический театр.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Березин И., Путешествие по Востоку, т. II, 1852, стр. 288.
2. Лыкошин Н. С., Полжизни в Туркестане. П., 1917, стр. 326.
3. Остроумов Н. П., Сарты. Ташкент, 1890. Хотя приводимый нами факт относится к Коканду, входящему в состав Узбекской ССР, однако он характерен для театра Средней Азии вообще.
4. Березин И., цит. соч.

В. Маслих

К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ „БОРИСА ГОДУНОВА“ ПУШКИНА

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин имел в виду не столько читателя, сколько зрителя — иными словами, трагедия писалась для театра. Ею Пушкин мечтал начать преобразование русского театра, о чем и писал в одном из набросков предисловия к трагедии: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира; и принесши ему в жертву пред его алтарь два классических единства, едва сохранил последнее».

Но трагедия, законченная в 1825 году и вышедшая, после долгих мытарств, из печати в конце 1830 года, увидела свет рампы только в 1870 году.

Сценическая история «Бориса Годунова» (от первого ее появления на сцене и до наших дней) не знает спектакля, в котором бы канонический авторский текст был сыгран полностью. Тем больший интерес представляет документ, на титульном листе которого читаем:

В контору императорских московских театров

МОНТИРОВКА
драмы:

БОРИС ГОДУНОВ
В 4-х действиях с прологом
Соч. А. С. Пушкина.
Предполагается к представлению
в полуб[енефис] г-и Чумаковской.

Составлена монтировка 31 июля 1867 года (№ 58) и подписана режиссером А. Богдановым.

Трагедия, не имеющая в авторском тексте деления на акты, превратилась здесь в драму в четырех действиях с прологом.

Это обстоятельство может дать повод к заключению, что это одна из очередных попыток «сокращенного» сценического воплощения трагедии Пушкина, и только изучение монтировки приводит к выводу: мы имеем дело с попыткой театра осуществить постановку «Бориса Годунова», сохраняя полностью авторский текст.

Обратимся к самой монтировке.

В прологе две картины.

Картина первая. «Часть Девичьего поля, прилежащая к ограде Ново-Девичьего монастыря.

С правой стороны часть монастырской ограды, в ней ворота (ворота отворяются). Возвышение. (Ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церквей и самые кресты унизаны народом.)

Избрание на царство Бориса Годунова 1598 года 21 февраля».

Описание места действия первой картины пролога соответствует таковому третьей сцены трагедии — «Девичье поле. Ново-Девичий монастырь».

Но перечень действующих лиц, в котором мы находим князя Шуйского, князя Воротынского, думного дьяка Щелкалова, бабу с ребенком и толпу народа, говорит о том, что в первой картине пролога театр объединял первые три сцены трагедии — «Кремлевские палаты», «Красная площадь» и «Девичье поле. Ново-Девичий монастырь».

Картина вторая. Место действия — «Грановитая палата. Трон».

Действующие лица: царь Борис Годунов, бояре, князь Шуйский, князь Воротынский, рынды, стрельцы, дьяки.

Вторая картина пролога, таким образом, совпадает с четвертой сценой трагедии — «Кремлевские палаты».

В первом действии четыре картины.

Монтировка картины первой, соответствующей пятой сцене трагедии («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), следующая: «Небольшая низенькая комната со сводами, темная, в некоторых местах штукатурка обвалилась, с правой стороны в углу небольшая русская печь. Налево окно. Около печки связка дров, по сторонам печки две скамьи, заменяющие кровати. У окна простой деревянный стол, на нем кружка с водой, перья, бумага, книги и склянка с чернилами, лампада на подставке. У стола простой табурет».

Обстановку монастырской кельи дополняли небольшой ставец, ведро, настенный умывальник, полотенце, два табурета и скамья.

Картина вторая (седьмая сцена трагедии: «Царские палаты»): «Сцена представляет одну из внутренних палат Кремля.

Направо дверь. В глубине дверь. По стенам скамьи, покрытые парчевыми чехлами.

Действие в 1604 году».

Картина третья (восьмая сцена трагедии «Корчма на литовской границе»): «Грязная корчма на границе литовской. Одна дверь».

Действующие лица: бродяги Мисаил и Варлаам, хозяйка корчмы, Григорий Отрепьев, два пристава.

Картина четвертая: «Богатая столовая палата в доме князя Шуйского. В средине и по сторонам большие столы, убранные богато серебром. По обоим концам каждого стола стоят большие зажженные канделябры. Ковши, кубки, жбаны, кувшины, чарки».

Действующие лица: князь Шуйский, Афанасий Пушкин, бояре, дворяне, боярыни, дворянки и слуги.

В перечне действующих лиц отсутствует мальчик, читающий молитву: чтение молитвы либо опускалось вовсе, либо производилось кем-либо из гостей.

Во всех остальных деталях картина совпадает с девятой сценой трагедии — «Москва. Дом Шуйского».

Во втором действии, так же как и в первом действии, четыре картины.

Картина первая (десятая сцена трагедии: «Царские палаты»): «Небольшая палата, в которой занимаются дети царя. Географические карты, глобусы, столы с книгами, все для черчения и письма. У окна пяльцы, все для вышивания. Табуреты, скамьи».

Картина вторая (одиннадцатая сцена трагедии: «Краков. Дом Вишневецкого»): «Приемная комната в доме Вишневецкого в Кракове».

Действующие лица: Дмитрий Самозванец, патер Черниковский, слуга, придворный, князь Курбский, Гаврила Пушкин, Хрущев, Карела — атаман донских казаков, поэт, Мнишек, шляхтич Собаньский, толпа русских, толпа поляков.

Картина третья: «Уборная Марины Мнишек, небольшая готическая комната. В средине дверь. Направо богато убранный туалет, весь украшен серебром и золотом, на нем множество туалетных безделушек; по сторонам небольшие столики, покрытые богатыми салфетками, на них ящики и футляры с бриллиантами; на мебели разбросаны юбки, контуши и шапочки».

Картина соответствует исключенной Пушкиным из основного текста трагедии сцене «Замок воеводы Мнишек в Самборе (уборная Марины)».

Картина четвертая: «Тенистый сад; в глубине сцены видна терраса дома, который находится на правой стороне (его не видно). Вся терраса убрана виноградом, на ступеньках сверх-

ху донизу цветы,— на террасе мебель, по бокам ступени два огромных каштана,— далее вся сцена убрана деревьями в кадках; посредине сцены куртина, посреди нее фонтан. Темно. Выходит луна».

Действующие лица: Мнишек, Вишневецкий, Марина, Дмитрий Самозванец, гости — дамы и кавалеры.

Перечень действующих лиц позволяет установить, что в этой картине театр объединил двенадцатую («Замок воеводы Мнишка в Самборе») и тринадцатую («Ночь. Сад. Фонтан») сцены трагедии.

Разговор Мнишка с Вишневецким и проход танцующих пар происходит, по всей вероятности, на террасе: убеждает в этом короткая ремарка в конце описания сцены — «по террасе ходят».

В третьем действии три картины.

Картина первая: «Палата, где происходит заседание царской думы».

Действующие лица: царь Борис, Басманов, князь Трубецкой, князь Шуйский, Щелкалов, бояре. Среди действующих лиц пропущен патриарх; его заменил в монтировке «старик-боярин».

В остальном картина соответствует пятнадцатой сцене трагедии — «Царская дума».

Картина вторая: «Поле на границе России. В 1604 году 21 декабря».

Действующие лица: Дмитрий Самозванец, князь Курбский, Маржерет, Розен, Рожнов, Пушкин, Лях, донские и запорожские казаки, польские воины, воины Годунова, свита Самозванца.

Перечень действующих лиц позволяет установить, что в этой картине театр объединял четырнадцатую («Граница литовская»), шестнадцатую («Равнина близ Новгорода Северского») и восемнадцатую («Севск») сцены трагедии.

Картина третья соответствует авторской ремарке к семнадцатой сцене трагедии — «Площадь перед собором в Москве».

В четвертом действии четыре картины.

Картина первая — «Лес». «Поляна в лесу, по ней разбросаны кусты и мелкие деревья. Ночь». Картина соответствует девятнадцатой сцене трагедии: «Лес».

Картина вторая (двадцатая сцена трагедии: «Москва. Царские палаты») в монтировке получила следующий вид: «Внутренняя палата Кремля. Дверь в средине и по сторонам двери. 13 апреля 1605 года».

Картина третья — «Ставка Басманова» — соответствует двадцать первой сцене трагедии — «Ставка».

Картина четвертая — «Место перед домом Бориса».

Действующие лица: Пушкин, царевич Феодор, царевна Ксения, нищий, Голицын, Массальский, Молчанов, бояре, дворяне,

дьяки, стрельцы, толпа народа (крестьяне, купцы, приказные).

Перечень действующих лиц показывает, что в этой картине театр объединил две заключительные сцены трагедии: двадцать вторую («Лобное место») и двадцать третью («Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца»).

Среди действующих лиц четвертой картины четвертого действия отсутствует Шерефединов, пропущенный, по всей вероятности, по ошибке.

Таким образом, пролог и четыре действия предполагаемого спектакля заключали в себе двадцать две сцены канонического текста «Бориса Годунова» и сцену «Уборная Марины», исключенную Пушкиным. Из спектакля выпадала лишь одна — шестая сцена трагедии — «Палаты патриарха», действующими лицами в которой были патриарх и игумен.

Постановщики спектакля прекрасно понимали, что эту сцену даже при условии разрешения гражданской цензурой не допустила бы играть цензура духовная, так как выводить на сцену служителей культа было безусловно запрещено. Потому-то мы и не находим в перечне действующих лиц монтировки ни святителей (д. 4, к. 2), ни патриарха, которого в сцене «Царская дума» заменял «старик-боярин». По той же причине Пимен показан в монтировке старцем в костюме отшельника, а Мисаил и Варлаам — мирянами, бродягами-богомольцами.

Но, стараясь сохранить полностью (за исключением шестой сцены) авторский текст, театр должен был поневоле прибегнуть к соединению в одну картину нескольких сцен трагедии. Пьеса, требующая двадцати трех перемен, принимая во внимание невысокую технику сцены шестидесятых годов, не могла бы уложиться в рамки времени, отведенного для спектакля.

Во всяком случае такой полноты авторского текста, к которой стремился театр в предполагаемом спектакле, мы не встретим ни в одной из последующих постановок «Бориса Годунова».

Из монтировки вырисовывается еще одна ценная деталь этого неосуществленного спектакля: это та большая роль, которую постановка предполагала уделить народу.

Это видно хотя бы из того, что «количество выходящих», как указано в монтировке, достигало 464 человек; несколько уменьшенное впоследствии (служебная записка от 22 августа 1867 года), оно все же достигало внушительной цифры — 395 человек.

В первой картине пролога толпа народа должна была быть численностью в 126 человек. Здесь были купцы, торговцы, торговки, разносчики, крестьяне, крестьянки, подьячие, странники, нищие и мальчишки.

Во второй картине пролога должно было быть 40 человек бояр.

На пиру у князя Шуйского (д. 1, к. 4) число гостей достигло 60 человек.

На приеме у Самозванца в Кракове (д. 2, к. 2) было 70 человек поляков, дворян, купцов, бояр и запорожских и донских есаулов и атаманов.

В заседании царской думы (д. 3, к. 1) должно было принимать участие 40 бояр.

Во второй картине третьего действия, объединявшей четырнадцатую, шестнадцатую и восемнадцатую сцены трагедии, войско поляков и Годунова должно было состоять из 152 человек.

В сцене перед собором (д. 3, к. 3) было (вместе со стрельцами и пушкарями) 84 человека.

В сцене смерти Бориса Годунова (д. 4, к. 2) на сцене должно было присутствовать 71 человек — бояр, боярынь, мамок и служителей.

И, наконец, в последней картине спектакля (д. 4, к. 4) толпа состояла из 105 человек и стража из 26 человек.

Таким образом, народ в спектакле должен был играть исключительно важную роль, благодаря чему произведение Пушкина могло быть показано как подлинно народная трагедия.

Спектакль должен был итти в декорациях, сделанных для других пьес, и сборных костюмах,— об этом красноречиво говорит небольшая заметка в конце монтировки: «Руководствоваться рисунками, по которым руководствовались при постановке Воеводы, Минина и Самозванца».

Монтировка не дает ответа на вопрос о составе исполнителей. Графа эта осталась незаполненной.

Каковы же были причины, в силу которых этот замысел театра остался неосуществленным? Никаких документальных данных для разрешения этого вопроса нам не удалось найти. Можно лишь высказать некоторые предположения.

В 1866 году артистка Александринского театра Снеткова обратилась в Главное цензурное управление с ходатайством о разрешении на постановку «Бориса Годунова». Разрешение было дано, но с условием, чтобы «личность патриарха, игумена и монахов вообще, а равно монастырские обрядности, равно как все атрибуты церковного и монастырского чина были исключены из текста пьесы».

Такое же условие было поставлено, конечно, и перед Малым театром. Приняв его, театр исключил из числа действующих лиц трагедии патриарха, монаха Чудова монастыря Пимена должен был превратить в отшельника, а бродяг-монахов Варлаама и Мисаила в бродяг-богомольцев. В силу того же условия в сцене на пиру у князя Шуйского не читалась молитва, а в сцене смерти Бориса Годунова должен был быть опущен обряд пострижения царя.

Принятие театром этого условия влекло за собою не только целый ряд купюр, как целой сцены и текста отдельных ролей, но оно неминуемо влекло за собою искажение оставшегося для исполнения текста трагедии.

В сцене венчания Бориса Годунова на царство царь начинает свой монолог словами: «Ты, отче патриарх...» Слова эти должны были быть вычеркнуты, так как теряли всякий смысл ввиду отсутствия среди действующих лиц патриарха.

В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» также необходимы были большие вымарки. Обращение Григория к Пимену: «Благослови меня, честный отец», и ответ Пимена: «Благослови господь тебя и днесь и присно и во веки», слова Григория, обращенные к Пимену: «Успел бы я, как ты, на старость лет от суеты, от мира отложиться, произнести монашества обет и в тихую обитель затвориться», слова Пимена в рассказе о посещении Иоанном Грозным монастыря: «Я долго жил и многим насладился; но с той поры лишь ведаю блаженство, как в монастырь господь меня привел», и его же слова в рассказе об убиении царевича Димитрия: «Тогда я в дальний Углич на некое был послан послушанье», должны были быть вычеркнуты, так как становились бессмыслицей ввиду снятия с Пимена монашеского сана.

В сцене «Корчма на литовской границе» реплика Варлаама: «Мы божии старцы, иноки смиренные, ходим по селениям да собираем милостыню христианскую на монастырь», и весь его рассказ о сборах становился также бессмыслицей в устах мирянина-богомольца, каковым должен был быть на сцене Варлаам.

В сцене «Царская дума» замена патриарха стариком-боярином требовала изменений в тексте ролей Бориса Годунова и Шуйского; все их обращения — «святый отец», «владыко патриарх» — должны были быть заменены другими. Кроме того, рассказ патриарха в устах старика-боярина терял значение речи верховного представителя реакционного духовенства.

И все-таки не эти препятствия были решающим фактором в отказе театра от постановки трагедии Пушкина. Эту роль сыграло следующее обстоятельство: 20 августа 1867 года управляющий московскими театрами Н. И. Пельт в своей докладной записке только что назначенному директором театров С. А. Гедеонову по поводу репертуара на 1867/68 год высказывал пожелание поставить «Бориса Годунова», «который мог бы долго служить украшением нашей сцены и поддержкою сборов».

«Я совершенно разделяю Ваше мнение о постановке «Бориса Годунова»,— писал в ответ на докладную записку Н. И. Пель-

та С. А. Гедеонов. — ...Но предварительно я желал бы иметь понятие о переделке, в которой предположено поставить на сцену драму Пушкина».

Поступившись сценой «Палаты патриарха» и отдельными подробностями в остальных сценах, театр, поставивший перед собою задачу сыграть по возможности полно пушкинский текст, не мог пойти по пути его искажения: работа театра в таком случае теряла всякий смысл.

Оставался единственный выход: отказаться вовсе от постановки. Театр принял этот выход: интересный замысел, не имевший прецедента в прошлом и не повторенный в будущем, остался неосуществленным.

Раздел III

НАУЧНО-СПРАВОЧНЫЙ

А. Фриденберг

РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ХРАНЯЩИЕСЯ В ГЦТМ

В учетных книгах ГЦТМ зарегистрировано до 75 000 номеров документов рукописного отдела. Материалы рукописного отдела Музея состоят из: 1) материалов мемуарного характера (записки, воспоминания, дневники, записные книжки и т. п.); описанию этой группы материалов и посвящен печатаемый ниже обзор содержания автографов и копий автографов воспоминаний деятелей театра, актеров, драматургов, композиторов, представляющих несомненный интерес для историков театра; обзор включает 142 рукописи 92 авторов, среди которых имеются имена, такие памятные в истории русского театра, как М. С. Щепкин, А. Н. Островский, Каратыгины, Садовские и др.; 2) эпистолярный материал, составляющий самую обширную группу материалов рукописного отдела; письма-автографы охватывают почти всех выдающихся деятелей русского театра и отчасти западноевропейского; 3) списки пьес и ролей; это автографы пьес, черновики или списки, представленные в цензуру, списки пьес, которыми пользовались театры в своих постановках, а также списки пьес, до напечатания их расходившиеся по рукам (так, имеются различные списки «Горе от ума»); списки отдельных ролей в пьесах, составляющих репертуар того или иного актера, например, списки ролей Ермоловой, Федотовой, Правдина, Рыбакова и др.; режиссерские экземпляры пьес с автографическими примечаниями, вставками и заметками к постановке спектакля, например, экземпляры Станиславского, Ленского; монтировочные листы; списки постановок драм, опер, балетов и т. п.; 4) подлинные театральные документы из архива конторы императорских московских и петербургских театров — служебные дневники режиссеров и управляющих труппами, среди них дневники режиссеров драмы А. М. Кондратьева и С. Е. Павловского; дневники репетиций; списки состава трупп; договоры с актерами и пр.; 5) неопубликованные материалы по вопросам истории театра, характеристики отдель-

ных актеров; 6) альбомы с автографами, зарисовками выдающихся писателей, актеров, композиторов, певцов; 7) мемориальные материалы, юбилейные адреса, поздравления, телеграммы, подношения, автографы на книгах и пр. Среди этих групп материалов имеются отдельные документы, приобретенные основателем музея А. А. Бахрушиным или переданные ему, а также материалы, входящие в состав больших архивов и собраний, приобретенных Музеем или переданных ему после ликвидации театров (как, например, архивы б. МХТ II, Пролеткульта) или после смерти отдельных деятелей театра (таковы архивы и собрания М. И. Петипа, Н. Н. Арбатова, С. А. Черневского, К. Ф. Вальца и многих других).

В настоящее время производится подробное описание всех материалов рукописного отдела. По мере обработки материала и его систематизации на страницах «Записок» будут даваться обзоры всех примечательных документов. Музей начинает их с обзора содержания рукописей мемуарного характера. Описание мемуарного рукописного материала Музея начато было в 1927 году архивной группой театральной секции Академии художественных наук в составе А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского, Н. П. Кашина, П. А. Маркова и Н. А. Попова и частично было ими произведено. Работа, произведенная указанными лицами, положена в основание настоящего обзора. О рукописях, в настоящее время уже опубликованных, даются указания, где и когда они были напечатаны. Содержание таких рукописей не приводится, за исключением тех случаев, когда рукопись опубликована только частично или если автограф и печатный текст не совпадают.

Среди отмеченного в обзоре мемуарного материала попадаются тексты не рукописные, а машинописные, представляющие собою заверенные копии автографов, находящихся у наследников авторов (например, «А. И. Южин. Краткий перечень главнейших событий моей жизни»). В описаниях таких документов в обзоре сделаны соответствующие пометки. К обзору приложен алфавитный указатель авторов рукописей (фамилии набраны курсивом) и лиц, упоминаемых в них.

1. Афанасьев Н. Я., скрипач и композитор (1821—1898). Биография Николая Яковлевича Афанасьева и разные воспоминания прошлого до 1887 года.

Тетрадь в полулистах (25 листов) в цветной обложке. На 1 стр. надпись чернилами: «Эта автобиография Н. Я. Афанасьева писана им лично и передана мною (за безграмотностью автора) для печати, когда была помещена в «Историческом Вестнике». М. Иванов, 15 июня 1890 г.». № 10952 (13859).

Отец автора — побочный сын кн. Ивана Михайловича Долгорукого, бывшего в 1790 году во Владимире губернатором. «В 1823 году,— пишет автор,— по приезде в Москву мой отец определился в театр музыкантом. На экзамене при поступлении в театр он играл концерт Жерновики». Своих детей Афанасьев выучил игре на скрипке и виолончели. Автор и его брат стали выступать в квартетах на балах, музыкальных вечерах и концертах московских бар. Музыкальная жизнь Москвы тех годов довольно подробно описана в рукописи. Названы имена популярных в то время в Москве исполнителей — скрипача Грасси, виолончелиста Шмидта и др. Рукопись дает описания и помещичьего быта того времени. Один отрывок в рукописи называется: «О том, как генерал Шепелев женится на Баташевой». Афанасьев написал оперы «Амалак-бек» (поставлена в 1870 году в Мариинском театре), «Стенька Разин», «Борис Годунов», а также симфонии, кантаты, романсы. Автор также давал концерты в Петербурге, играл в оркестре Итальянской оперы, когда она, как говорит автор, «была в самом цветущем состоянии». В то же время он знакомится с Глинкой, Сенковским, Кукольником, Каратыгиным, Майковым и др. В 1853 году автор оставляет театр, становится преподавателем музыки и работает как композитор. Им написан проект устройства консерватории. Потом, когда благодаря А. Рубинштейну консерватория была открыта, автор получил шесть премий за свои музыкальные сочинения на конкурсах, которые устраивала Петербургская консерватория.

2. Бесселъ В. В. Несколько слов по поводу возобновления оперы «Опричник» П. Чайковского на сцене Мариинского театра (Из моих воспоминаний о Чайковском).

Рукопись-копия с поправками рукой Бесселя и с его подписью. 12 страниц в четверку листа писчей бумаги. Текстом заполнена только одна сторона каждого листа рукописи. № 987/68573.

Этот отрывок из воспоминаний Василия Васильевича Бесселя, известного петербургского нотного издателя (1843—1907), напечатан в декабрьском номере «Русской музыкальной газеты», изд. Н. Финдейзена, СПБ, 1897, стр. 1717—1720. В печатном тексте отсутствуют строки, зачеркнутые в рукописи, касающиеся конфликта, происшедшего между Чайковским и Бесселем в 1886 году из-за нежелания Бесселя напечатать «Открытое письмо» Чайковского в своей газете «Музыкальное обозрение» в том виде, как это желал Чайковский. В конце рукописи стоит дата: «Декабрь 1896 года», зачеркнутая и замененная другой: «Октябрь 1897», которая имеется также и в печатном тексте.

Воспоминания содержат интересные подробности, рисующие отношения Чайковского к своей опере «Опричник» и к ее издателю Бесселю.

3. Бренко А. А., актриса, основательница первого частного театра в Москве (Автобиография).

Машинопись на 14 листах. № 83062.

В 1873 году автор впервые выступает на сцене, заменяя заболевшую Васильеву в «Ночном» на сцене Малого театра, и в этом же году играет по приглашению в г. Владимире. До поступления на сцену казенных театров Бренко готовилась к сцене шесть лет, занимаясь под руководством режиссера Малого театра С. П. Соловьева. Политический гнет того времени, тяжелое положение пострадавших, выброшенных из университета студентов натолкнули автора на мысль устройства любительских спектаклей «в пользу студентов и обиженных судьбою лиц». Во исполнение этой мысли она устраивает во вторую половину сезона 1879 года благотворительные спектакли в помещении театра Солодовникова, над галлереей Солодовникова. В спектаклях участвовали любители и актеры-профессионалы (Писарев, Андреев-Бурлак, Ермолова, игравшая Лизавету в «Горькой судьбине»). Поступив в труппу Малого театра, Бренко была поражена положением даже больших актеров, не имевших возможности влиять на выбор репертуара, который составлялся чиновниками конторы. Из своего опыта автор выносит убеждение, что актер делает плохо, когда играет под диктовку режиссера. Режиссер должен занимать второе место на сцене, ибо первое принадлежит актеру. Точно так же на сцене не должны выступать на первый план декорации, ибо из театра тогда получается только зрелище. Пребывание Бренко на императорской сцене ни в какой мере не удовлетворяло ее. Она уходит из труппы Малого театра и при помощи Писарева и Бурлака открывает свой театр на Тверской, в доме Малкиэля, получивший название «Пушкинского» театра. Бренко протестует против названия своего дела антрепризой, потому что ею в создании театра не руководили ни корысть, ни расчет, а только желание устройства театра, отвечающего требованиям подлинного искусства. Очень подробно рассказывает автор о своих хлопотах о разрешении на открытие театра. Пушкинский театр был первым театром, который нарушил монополию императорских театров в столице. Когда Пушкинский театр за недостатком средств был закрыт, у Бренко была мысль создать народный театр, но такой театр открыть ей не разрешили. С 1890 по 1905 год автор занимался преподавательской деятельностью в своей театральной школе. В 1913 году ее приглашают режиссировать на спектаклях Пречистенских рабочих курсов. В 1912 году А. А. Бренко открывает первый рабочий театр в России. Первый спектакль этого театра был в Литературно-художественном кружке 8 сентября 1914 года. Занятия в рабочем театре, руководство им давали А. А. Бренко полное удовлетворение.

4. Брянский Александр Александрович (1866—1924), опереточный артист-режиссер. Воспоминания.

Рукопись-автограф на 48 страницах почтовой бумаги, исписанных чернилами и карандашом. № 10331.

Воспоминания содержат рассказ о первом знакомстве Брянского с театром и его первых выступлениях на сцене. Часто упоминаются М. В. Лентовский и Г. С. Вальяно.

5. Булдина С. «Краткие заметки о воспоминаниях Серафимы Булдиной о службе в Малом театре да немного и о своей частной жизни».

Тетрадь в четверку листа, 104 страницы, писаны рукою автора, большею частью чернилами, иногда карандашом. № 1059/151548.

Имеет характер дневника, но с очень большими пропусками. Иногда записи разделены несколькими месяцами. Начинаются заметки с августа 1884 года, когда Булдина, кончив Московскую консерваторию по классу Самарина, поступила в Малый театр. Даются перечни исполненных ролей и число сыгранных спектаклей, излагаются злоключения автора, отказы ей в ролях, недружелюбное отношение товарищей по труппе и режиссеров Черневского, Кондратьева. Оценка поведения товарищей (в том числе Ермоловой, Южина) очень резкая, все время говорит уязвленное самолюбие и явная неуравновешенность автора. Театральные записи касаются девяти лет, в течение которых Булдина находилась в Малом театре. Много места уделено изображению волнения по поводу того, будет ли дана ей полупенсия. Передано несколько разговоров с Пчельниковым (управляющим конторой московских театров). Вторая и большая часть записок касается личной и семейной жизни, операции, которой подверглась Булдина, и т. п. Последние, краткие записи относятся к апрелю 1919 года. К театральным частям записок следует относиться очень осторожно ввиду чрезвычайно субъективного их характера, обостренного настроением писавшей их актрисы-неудачницы.

6. Бурдин Ф. А. (1827—1887). Из воспоминаний. Материалы для истории русского театра.

Рукопись в лист на 44 листах. Лист перегнут вертикально пополам, причем текст писан на одной стороне, другая оставлена свободной для поправок и дополнений, каковые и находим на некоторых страницах. Первоначально текст кончался на 41 листе, что можно заключить из того, что весь текст писан крупным почерком, повидимому, переписан рукою переписчика. Далее же идет дополнение, очевидно, писанное рукою самого

автора, как и те дополнения, которые сделаны в основном тексте на полях. № 997/68595.

Воспоминания содержат характеристику деятельности пяти директоров императорских театров: А. М. Гедеонова, А. И. Сабурова, графа Борха, С. А. Гедеонова и барона Кистера.

Говоря о директорстве А. М. Гедеонова, автор касается деятельности Н. И. Куликова, самостоятельно распоряжавшегося русским театром. Немало внимания уделено цензуре. Кое-что из сообщаемого здесь было напечатано Ф. А. Бурдиным в его воспоминаниях об А. Н. Островском в «Вестнике Европы».

При рассказе о Кистере автор характеризует Лукашевича, его главного помощника по управлению. Подробно рассказывается также о деятельности П. С. Федорова, начальника репертуарной части, который по существу был настоящим директором театров со времени выхода в отставку А. М. Гедеонова и до вступления Кистера, да и при нем еще.

Несколько страниц воспоминаний посвящено секретарю директора Е. М. Семенову и режиссерам Воронову, Яблочкину, Лепину и Натарову. На этом заканчивается основной текст воспоминаний. Следующие затем дополнения посвящены вопросу об экономии в театральном деле и общим рассуждениям о том, что нужно для правильной его постановки.

7. Бурдин Ф. А. (из записок). Реформы и ближайшие последствия.

Рукопись-автограф в лист на 10 листах, черновая с многочисленными поправками. № 998/68596.

Рукопись составляет как бы продолжение рукописи под № 6, так как в ней рассказывается о положении императорских театров в министерство графа Воронцова-Дашкова, когда директором театров был назначен И. А. Всеволожский, а начальником русской драматической труппы А. А. Потехин. Деятельность обоих обрисовывается в этих воспоминаниях, причем предварительно несколько строк уделено деятельности комиссии под председательством директора императорских театров, имевшей задачей реформировать отжившие порядки, царившие на казенной сцене.

8. Бурдин Ф. А. Реформы и ближайшие последствия.

Рукопись в лист на 18 листах. Не автограф. Это беловой список рукописи с небольшими поправками и дополнениями. № 999/68597.

9. Бурдин Ф. А. (Из воспоминаний петербуржца). Охота на Круглом острове с артистами-охотниками.

Рукопись беловая, переписанная рукою переписчика, с незначительными поправками; тетрадь в лист на 27 страницах. № 1000/68598.

Воспоминания представляют полубеллетристический рассказ. Карандашом на полях написаны фамилии некоторых лиц, упомянутых в рассказе только по именам. Таковы Василий Григорьевич Васильев, Федор Алексеевич Бурдин, Петр Степанович Степанов, Иван Федорович Горбунов. Упоминается еще артист Петр Гаврилович С., Мишенька Ж., т. е. Живокини (сын), чиновник Орешкин, названный по фамилии, неизвестно — вымышленной или настоящей.

10. Бурдин Ф. А. Охота на Круглом острове с артистами-охотниками. Из охотничьих воспоминаний петербуржца (Посвящается А. Г. Кузнецову).

Рукопись-тетрадь в лист на 32 страницах. № 1001/68599. Это черновик рукописи под № 9, автограф, с чьими-то карандашными поправками. Сама рукопись писана чернилами. Текст представляет разночтения сравнительно с рукописью под № 9. Среди зачеркнутого можно отметить отзыв известного драматурга А. Н. О., т. е. А. Н. Островского, об И. Ф., т. е. И. Ф. Горбунове, как охотнике.

11. Вальц К. Ф., декоратор (1846—1929). Воспоминания.

а) Рукопись-автограф. Черновые листы. б) Рукопись-автограф на 16 листах красными чернилами с заголовком «Клочки воспоминаний из моей 60-летней службы в Большом Московском театре». № 166355.

Рукопись в обработанном Ю. А. Бахрушиным виде является содержанием книги «К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре», „Academia", Л., 1928.

12. Варнеке Б. В. (историк театра). Модест Иванович Писарев и его собрание.

Рукопись-автограф на 20 листах писчей бумаги. № 138326. О М. И. Писареве следует вспомнить не только как об актере, деятеле литературы, редакторе, издателе, но и как о коллекционере. Автор рукописи говорит, что московская квартира Писарева совсем не походила на квартиру актера, а скорее напоминала жилище коллекционера. У него было много рукописей, гранок несостоявшихся изданий, редкостных и памятных реликвий. У Писарева вошло в привычку записывать рассказы своих приятелей — актеров и писателей. Такого записанного им материала у него за ряд лет должно было накопиться очень много. Так, автору известно, что у Писарева были записи комментариев и разъяснений Достоевского к «Бесам» и многое другое. О судьбе собранных Писаревым материалов автору ничего неизвестно.

13. Варнеке Б. В. Из материалов о Мих. Пров. Садовском.

Рукопись-автограф на 71 листках, представляющих собою обратную сторону бланков квитанций розового цвета. Среди них 5 листов писчей линованой бумаги, исписанных с обеих сторон. № 138325.

С детства автор пользовался руководством и советами М. П. Садовского и до смерти артиста был близок к нему, следил за его жизнью. В рукописи рассказывается о ежегодных поминках по Островском, которые устраивал Садовский в домике, где, по преданию, родился драматург. Участниками этих сборищ были всегда Правдин, Лентовский и несколько купцов, почитателей Островского, посещавших его и при жизни. После Островского, по словам автора, Садовский из писателей любил В. Г. Короленко. Некоторые пьесы Ибсена, как «Доктор Штокман», Садовский очень ценил, другие, как «Дикую утку», терпеть не мог. На эту пьесу им была сочинена пародия-драма «Дикая утка по-тагански, или Кудрявый поросенок». Садовский был очень дружен с М. И. Писаревым. Но эта дружба была нарушена изданием сочинений Островского под редакцией М. И. Писарева. Предполагалось, что вступительную статью к этому изданию напишет М. П. Садовский. Но в конце концов статья была поручена П. Н. Вейнбергу, что и явилось причиной расхождения между Садовским и Писаревым. Очень много случаев из жизни Островского, рассказанных им самим, Садовский передавал автору. Некоторые из них записаны автором. Садовский был корреспондентом из Москвы газеты «Россия», когда ее редакторами были Амфитеатров и Дорошевич.

По мнению автора, основным в ролях, которые играл в последние годы Садовский, было уменье показать одиночество, оторванность от окружающей среды. Сильнее всего эта черта сказывалась у него в роли Колгуева в «Новом деле» Вл. И. Немировича-Данченко. Эта окраска последних ролей Садовского исходила из его внутреннего самочувствия последних лет. Много раньше, чем он умер, Садовский отошел от жизни. За несколько лет до смерти он стал очень редко выступать и совсем перестал писать.

14. Варнеке Б. В. Московские театры сорок лет тому назад (Клочки воспоминаний).

Рукопись на 1/4 листа писчей нелинованной бумаги. 92 листа в синей бумажной обложке. На первой странице после заголовка надпись чернильным карандашом: «Памяти М. П. Садовского». В конце рукописи дата: «15 VII 1923». № 11402/148044.

Начинается рукопись описанием быта мещанской молодежи и приказчиков из «Ножевой линии», в среде которых рос автор,

и рассказом об увлечениях Малым театром... и университетом, особенно во время празднования «Татьяниного дня». Оперные спектакли Большого театра пользовались у москвичей большим успехом, но спектакли балетные, за исключением первых рядов кресел, не собирали зрителей. По мнению автора, популярность балету в Москве создала антреприза Лентовского и балерина Л. Рославлева. Огромным успехом и любовью Москвы пользовался П. А. Хохлов, особенно в роли Онегина. Автор приводит много бытовых эпизодов, связанных с популярностью Хохлова и Ермоловой.

Автор говорит о постановках в те годы в Малом театре классиков мировой литературы. Некоторые из этих постановок, как, например, «Орлеанскую деву» с Ермоловой, он считает большим событием сцены. Сравнение Москвы и Петербурга в театральном отношении заставило автора признать превосходство Москвы в те годы. Культура актеров Москвы была более высокой, чем в Петербурге. Гастроли мировых знаменитостей в московских театрах не заслоняли, а выделяли дарования актеров Москвы. Первые шаги в создании хорошего ансамбля автор видит в антрепризе Г. Парадиза немецкого театра в «Эрмитаже». Наименее удовлетворительны в этом отношении были спектакли Малого театра. Требования хорошего ансамбля выросли у москвичей после гастролей мейнингенцев. Театр Корша в первые годы своего существования постановками классических пьес завоевал симпатии публики. Особенно много для коршевского театра сделала режиссура А. Аграмова. Много уделено в воспоминаниях места постановке «Горе от ума» в театре Корша. После ухода Аграмова «художественный облик театра сгинул». Театру Горевой в воспоминании уделено только несколько строк, и отношение автора к антрепризе Горевой отрицательное. Театр Мамонтова сразу и репертуаром и силами труппы завоевал внимание публики и стал серьезным конкурентом большой оперы. Создание Мамонтовым драмы М. М. Астапова не было так удачно. Театр просуществовал недолго. Новая театральная Москва, по мнению автора, начинается Художественным театром и музеем Бахрушина.

15. Варнеке Б. В. Воспоминания. Столичная оперетка 1882—1904.

Рукопись 1/2 листа писчей бумаги (145 листов). № 22856/163426.

Мнение А. Н. Островского, что оперетка вредит драматической сцене, автор опровергает. Лентовского автор считает прямым предшественником Станиславского и считает, что ему не хватало только образования, свободных средств и культурного окружения. Обладателем всего этого стал руководитель Художественного театра. Такие актеры, как В. Н. Давыдов, М. М.

Блюменталь-Тамарина, М. П. Никитина, вышедшие из оперетки, свидетельствуют о том, что настоящее искусство не чуждо и оперетке. Описанию достаточно своеобразного быта хористов оперетты уделено много внимания в третьей части воспоминаний. Автор с восьми лет попал на службу в оперетку Лентовского, и закулисный быт эстрады московских садов и оперетки ему достаточно знаком. Вторая часть рукописи посвящена описанию летних садов и оперетке Петербурга. Здесь материалом описания является не закулисный быт хористов, а главным образом солисты оперетты, номера программ летних садов и исполнение оперетт. В третьей части воспоминаний говорится о зимнем сезоне петербургских опереток в 90-е годы. Воспоминания заканчиваются описанием гастролей венской оперетты. В рукописи можно найти сведения о А. Д. Каменской, М. И. Воронцовой, С. К. Ленни, В. А. Вецетти, С. Ф. Сабурове, В. А. Неметти, Е. А. Шабельской, А. Д. Вяльцевой.

Начало рукописи было напечатано в журнале «Наша старина», 1915, № 2—3. Закончены воспоминания в 1931 году.

16. Васильев 2, Павел Васильевич. Отрывок из записок артиста императорских с.-петербургских театров.

Рукопись-автограф П. В. Васильева (1832—1879) на 37 страницах писчей бумаги ($2^1/_2$ листа), писанных чернилами с многочисленными поправками и дополнениями в тексте и на полях. В рукопись входят как черновые, так и беловые листы записи, так как, видимо, Васильев начинал писать свои записки несколько раз и много над ними работал. № 148094.

Воспоминания содержат описание детства Васильева, его семьи, рассказ о пребывании в Мещанском училище, первое посещение театра и впечатление, им произведенное, поступление в Театральное училище, описание работы Васильева в провинции (Тула, Харьков, Кишинев), неудачи, испытанные Васильевым в Москве, переход на Петербургскую сцену. Воспоминания доведены до 1864 года. Преимущественное внимание Васильев обращает на передачу фактических сведений о ходе своей карьеры и на освещение деятельности казенных театров.

17. Васильева, М. Г. Отрывки из воспоминаний Марии Григорьевны Васильевой о П. В. Васильеве 2.

Рукопись-автограф жены П. В. Васильева, драматической артистки М. Г. Васильевой (Соболевой) (1830—1914) на 52 страницах в $^1/_2$ листа, 4 страницах в $^1/_4$ листа. № 1628/148095.

Писана чернилами и представляет черновые наброски, не систематизированные и не сведенные в одно целое, часто представляющие варианты на одну и ту же тему. К запискам имеется план, которому следовал автор воспоминаний. Воспоминания

содержат сведения о детстве М. Васильевой, описание первого дебюта П. В. Васильева. Много места уделено описаниям свойств дарования П. В. Васильева, его характеру и отношению к другим артистам (П. М. Садовскому, брату С. В. Васильеву), его взглядам на театральное искусство.

18. Велизарий М. И., драматическая актриса. Воспоминания.

Рукопись в 4 тетрадях в $^1/_4$ листа, линованных в клетку, 2 тетради в переплете (одна в коленкоровом, другая в картонном), 2 тетради без переплета и без обложек. Текст начинается в тетради словами: «Воспоминания героя труда Марии Ивановны Велизарий за 45 лет». Слова «Марии Ивановны» зачеркнуты и наверху написано «артистка». № 80563.

Текст рукописи напечатан в книге: Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. Л., «Искусство», 1938.

19. Гейнике Н. А. Из воспоминаний оперного театра (1888—1918).

Машинопись. 165 листов. На обложке автограф посвящения автора ГЦТМ.

Рукопись состоит из двух частей: собственно воспоминаний автора (114 стр.) и обширный к ним комментарий (51 стр.). № 155999.

В своих оперно-театральных воспоминаниях автор ставит себе цель осветить, «как рядовой зритель радовался и учился, воспринимая большие и малые художественные впечатления в оперном или концертном зале», «как появляется и растет его понимание музыки». Автор наблюдает за характерными чертами театрального быта, ему доступными как зрителю; при имени артиста, которое уже полузабыто, вспоминает характер его творчества и созданные им художественные образы; оценивает черты оперного искусства прошлого. Автор начинает свои воспоминания с 1888 года, когда он был еще гимназистом казенной московской гимназии. Он рассказывает об увлечении кружков молодежи того времени оперой и музыкой эпохи. Особенно много внимания уделяется в книге портретам любимых оперных артистов, описываются особо примечательные и типичные спектакли Большого театра, итальянской оперы и частных опер Прянишникова и Мамонтова. Воспоминания дают картину музыкального развития автора и его сверстников. По окончании университета, основательно загруженный педагогической работой, автор все же остается «оперным театралом», следя за оперой в Москве, посещая оперные театры в Петербурге и за границей вплоть до осени 1914 года. Особые главы посвящены

воспоминаниям о Собинове и Шаляпине. В своих комментариях автор использует изученный им архивный материал, главным образом архив Большого театра. Примечания представляют собой как бы краткие очерки истории итальянской оперы в Москве, частной русской оперы в Москве, смены в Большом театре «статистов» мимическим ансамблем. Вторая часть «комментария» содержит краткие биографические справки об артистах, упомянутых в «Воспоминаниях»; данные об артистах Большого театра написаны на основании архивных материалов: приводятся размеры их гонорара при поступлении на сцену, сообщаются их наивысшие оклады и оклады, которые они получили в конце своей сценической карьеры; даются материалы бытового характера, в основном рисующие бесправное положение оперного артиста того времени. Таких биографических справок дано автором относительно ста артистов. В третьей части комментариев дается список опер, шедших в Большом театре за период 1888—1914 годов, с указанием места и времени их первой постановки и количества спектаклей в Большом театре, а также и всех других опер, упомянутых в «Воспоминаниях».

20. Глазунов Александр Константинович. Биография.

Автограф композитора и директора Петербургской консерватории А. К. Глазунова (род. в 1865).

Записано на 6 пронумерованных страницах 2 листов почтовой бумаги. Без подписи. Заглавие писано другой рукой. № 10954/66052.

Насколько известно, эта автобиографическая записка нигде не была напечатана. Рукопись довольно подробно говорит о начальном периоде музыкальной деятельности композитора и доведена до апреля 1886 года. В ней поименованы все первые его сочинения до ор. 16 (2-й симфонии) и даны сведения об их исполнении с хронологическими датами (последняя дата — 26 марта 1886 года). Все это дает основание предположить, что написана она была, подобно биографии композитора Б. А. Фитингофа-Шель, для предполагавшегося издания биографического словаря композиторов, задуманного О. Я. Кочетовой в апреле 1886 года, когда последняя обратилась к ряду композиторов с просьбой дать о себе сведения для этого издания.

21. Горева Е. Н., драматическая актриса (ум. в 1917). Воспоминания.

Рукопись-автограф на 240 страниц почтовой бумаги в восьмушку, писанных чернилами, и 1 вкладной лист, содержащий экспромт, посвященный Е. Н. Горевой. № 1002/148097.

«Воспоминания» писаны в разное время и несколько раз редактировались автором. По времени написания «Воспоминания»

могут быть отнесены к 1884—1885 годам. Они содержат преимущественно рассказы из личной жизни Горевой. Значительное место отведено в воспоминаниях браку Елизаветы Николаевны с Федором Петровичем Горевым, их разрыву и попыткам нового сближения. Подробно рассказано, как Горева поступила на сцену и о ее первых дебютах. Есть краткие сведения об ее гастролях за границей. Подробно переданы попытки Горевой дебютировать на Петербургской императорской сцене. Даются сведения о провинциальном быте русского актерства, о слабом его культурном уровне, о недоразумениях, скандалах и неприятностях, которые приходилось испытывать Горевой от актеров во время своих провинциальных странствований. Несколько сообщений об актерах, с которыми приходилось играть Горевой («Адриенну Лекуврер» с Давыдовым — Мишоне). Очень подробно рассказано о дружбе Горевой с Т. Ф. Карпенко. Судьбе театра, созданного Горевой, его истории, характеру его работы, причинам его краха отведено много страниц «Воспоминаний». В своих «Воспоминаниях» Горева приводит слухи и сплетни, ходившие о ней и ее личной жизни. Несколько страниц передают психологию творчества Горевой и ее впечатления от игры Сарры Бернар.

22. Горева Е. Н. Материалы воспоминаний.

Рукопись в 38 страниц, писанных чернилами с одной стороны. На обертке тетради рукой Е. Н. Горевой написано выписанное выше заглавие. № 1004/148099.

Сама тетрадь писана рукой Т. Ф. Карпенко, но многие места рукописи исправлены самой Е. Н. Горевой. В тетради находится стихотворная автобиография Е. Н. Горевой, охватывающая ее детство и писанная в 1916 году, мысли, записанные в 1875 году (во время болезни), отрывок сочиненной ею же оды «Моей собачке Зариньке», описывающей смерть собачки (писано в 1914 году). На обороте стр. 10—примечания, сделанные рукой Е. Н. Горевой, и на стр. 24 прикрепленный лист с собственным стихотворением Е. Н. Горевой, относящимся к 1892 году. На остальных страницах приведены стихотворения разных авторов, посвященных Горевой.

23. Горева Е. Н. Из бумаг Е. Н. Горевой.

Обычная тетрадь в 36 страниц. Из них заполнено 6 страниц. Написано чернилами с одной стороны. В начале записок пометка: «2 марта 1917 г.», в конце — 5 марта того же года. № 1003/148098.

Это впечатления Е. Н. Горевой по поводу Февральской революции 1917 года, рисующие ее резко отрицательное отношение к царскому режиму.

24. Горева Е. Н. Записки.

Рукопись-автограф на 46 страницах почтовой бумаги в восьмушку, написанных размашистым, неразборчивым почерком. № 10973/138578.

«Записки» содержат рассказ об обстоятельствах, сопровождавших поступление Е. Н. Горевой на Александринскую сцену, переданный с большими подробностями. Есть подробности о письме, писанном ею Николаю II. Все записки носят личный характер, написаны в приподнятом тоне, посвящены описанию обид, испытанных автором вследствие неудач на Александринской сцене, и полны намеков на различные обстоятельства, препятствовавшие поступлению на сцену. Четыре страницы представляют собою начало автобиографии Горевой в стихах.

25. Горшкова М. Н. Мои воспоминания об А. А. Горском.

Ученическая тетрадь в 1 линейку 13 листов. На обложке портрет Пушкина. Карандашом дата: «Весна 1937 г.». № 146890.

Автор «Воспоминаний» окончила Петербургскую театральную школу по классу М. М. Фокина. В 1897 году училась у А. А. Горского, который был тогда в училище помощником П. А. Гердта. Приведен положительный отзыв Гердта о постановке в Москве в 1902 году Горским балета «Дон Кихот». Упоминается о первой постановке Фокина на выпускном экзамене мифологического балета «Адис и Галатея» в исполнении Ф. В. Лопухова и автора записок. В 1910 году М. Н. Горшкова переводится в московский балет, где главным балетмейстером был А. А. Горский. «Воспоминания» отмечают различное отношение московской и петербургской публики к балету и реформам, которые в те годы претерпевал старый классический балет. В Петербурге очень интересовались реформой балета, в Москве к балету относились равнодушно. Горскому нужно было положить много труда и энергии, чтобы заинтересовать московскую публику. Дается сравнительная характеристика Горского и Фокина: «Фокин — художник малых форм, Горский — художник больших картин». Успеху постановок Горского много содействовали декорации Коровина и дирижирование балетом Арендса. Даются описания выступлений М. М. Мордкина, С. В. Федоровой, Е. А. Девильер, Е. В. Гельцер, А. И. Шелепиной.

26. Джури Аделина (род. в 1872), балерина. Воспоминания.

18 листов машинописи. № 12968/148081.

Автор «Воспоминаний» родилась в Каире. Отец — оперный певец в Триесте. Мать, дочь скульптора Готти, очень не любила театр и все относящееся к нему. Первым учителем танцовального искусства автора были Екатерина Беретта и Евр. Капротти. С четырнадцати лет Аделина живет в Москве. Своими московскими учителями автор считает Л. Н. Гейтен и В. Ф. Гельцер. Дебютировала Джури в «Эсмеральде» 1 декабря 1892 года. Весной этого же года автор гастролировала с успехом в Лондоне и Милане. Еще в молодости автор перенесла тяжелую операцию почек, в связи с чем должна была рано покинуть сцену (в 1900 году). Автор была участницей в 1900 году юбилейного спектакля Большого театра (посвященного 75-летию театра) и зрителем на 100-летнем юбилее Большого театра. Любимые балеты автора — «Жизель», «Эсмеральда», «Фея кукол», «Спящая красавица», «Раймонда». «Воспоминания» написаны в 1925 году.

27. Дмитриенко (Бут). Записки актера.

Тетрадь, сшитая из 21 странички в четвертушку писчей бумаги. № 1493/148103.

Как значится в конце рукописи, «Записки» писаны Бутом собственноручно в альбом барона Е. А. Розена, настоящая же тетрадь — копия. Датированы «Записки» 1865 годом. Описываемое относится к 1846 году и посвящено почти исключительно крепостной труппе богатого, Грайворонского уезда, Курской губ., помещика Ивана Осиповича Хорвата, страстного театрала. Знакомство Бута с крепостной труппой началось в Курске, куда труппу привез на спектакли во время ярмарки известный провинциальный антрепренер Млотковский, в ту пору распустивший свою вольную труппу. Млотковский упросил Хорвата предоставить ему для эксплоатации свою крепостную труппу, разыгрывавшую оперы и небольшие балетные дивертисменты. В описании много характерных подробностей. Описывается въезд труппы в Курск, упоминаются имена некоторых актеров, причем как наиболее талантливая и имевшая успех у публики называется Душина, любимица самого Хорвата. Затем Бут отправился в деревню Хорвата, там прожил около полутора лет на хлебах у щедрого помещика, изредка участвовал в спектаклях. Описан подробно зрительный зал, с ложами бельэтажа и партером человек на тридцать, описано освещение, даровой буфет для гостей и т. п. Первым спектаклем, который видел автор в Головине (деревне Хорвата), был «Сиротка Сусанна».

Отношения помещика к его крепостной труппе изображены в тонах идиллических. Заканчиваются воспоминания упоминанием, что в 1848 году автор оставил хлебосольного Хорвата и вернулся на сцену, выступив в Харьковском театре в водевиле «Москаль Чаровник». Автор на одной из начальных страниц рукописи упоминает, что напечатал статью (о Млотковском) в журнале «Репертуар» за 1847 год под псевдонимом Осипа

Бута, под заглавием «Судьба провинциального актера». См. № 75.

28. Зимин С. И. История оперы С. И. Зимина.

Рукопись на 20 листах большого формата. № 138592.

Автор начинает свои записки со своей биографии. Уже юношей он стал увлекаться музыкой, что вызывало протесты со стороны его строгого отца, крупного фабриканта. Мать, наоборот, поощряла музыкальные интересы сына и позднее не раз в трудные минуты материально помогала ему в его оперной антрепризе. Несколько лет автор учился пению — у Н. Н. Кедрова, А. И. Барцала и Н. П. Миллера. В 1903 году летом (23 июля) в одном из летних садов Зиминым ставятся отрывки из опер. Затем в зимнем сезоне 1903/04 года С. И. Зимин — пайщик в частной опере «Аквариум», которая вскоре, в середине сезона, прогорела. С лета 1904 года начинаются уже оперные спектакли в Кускове, зимой в Москве. И с этого сезона автор в сжатом, точном изложении ведет рассказ сезон за сезоном. Он точно перечисляет оперы, которые идут у него в антрепризе, дает характеристики певцов, режиссеров, декораторов и других работников сцены. Автор совершенно не говорит о себе лично, но с большой теплотой отзывается об артистах и организаторах его оперного дела. Особенно считает он себя обязанным П. С. Оленину, блестящий режиссерский и административный талант которого он так ценит, и художнику Моторину, тесно связанному с автором чувством дружбы. Интересны приводимые цифровые данные — сборы с отдельных опер и месячные итоги. Эти данные служат мерилом отношения публики к операм и артистам, в них выступавшим. Историю «оперы Зимина» автор доводит до 1924 года, когда частная опера в Москве была окончательно ликвидирована.

29. Каратыгин А. В. Домашний театр российского придворного актера-режиссера Андрея Васильевича Каратыгина (1774—1831), на котором играли сыновья его и дочь.

Альбом в 24 больших сшитых страницы в обложке из переплетной бумаги. № 138269.

Альбом содержит перечень домашних спектаклей у А. В. Каратыгина, начиная с февраля 1816 по февраль 1819 года. Приводится не только перечень игравших, из которых многие стали впоследствии знаменитостями, но и список «гостей, приглашенных для сего спектакля». На первой странице альбома помещен портрет Вас. Каратыгина и стихотворение, ему посвященное. Для знакомства с творчеством семьи Каратыгиных, Вальберховых, Рыкаловых альбом дает ряд сведений, нигде еще не опубликованных. Здесь же помещена пьеса «Живописец и подьячий», сочинение актера А. С. Яковлева, напечатанная в сочинениях последнего (СПБ, 1827) с некоторыми мелкими изменениями.

30. Каратыгин П. А. (1805—1879). Журнал с 1818 года.

Рукопись-автограф драматического артиста петербургского Александринского театра Петра Андреевича Каратыгина на 32 страницах в восьмушку писчей бумаги, в твердом переплете серого цвета. № 18607/1370.

П. А. Каратыгин пытается восстановить сыгранные им с августа 1821 по февраль 1827 года роли, но, как он сам пишет, «полного перечня всех сыгранных мною ролей теперь нет возможности составить». Последние три страницы и обратная сторона обложки заполнены списком сочинений, переделок и переводов, причем указывается, когда пьеса была играна в первый раз: «в дирекцию» или «в бенефис»; в последнем случае указывается, в чей.

31. Кондратьев А. М. Театральные записки (факты).

Рукопись-автограф режиссера Московского Малого театра Алексея Михайловича Кондратьева (1846—1913).

Клеенчатая тетрадь в $^1/_8$ листа на 60 листах, из которых исписаны только 10 листов, причем на первом листе находится одно заглавие. Кроме того, прикреплены 2 листа из другой рукописи. № 1020/151988.

Рукопись содержит запись мелких фактов театральной жизни, каламбуры и остроты артистов, драматургов и др. Упоминаются следующие лица: П. А. Каратыгин, А. Н. Островский, П. А. Кавелин, В. П. Бегичев, кн. В. А. Долгоруков, Н. М. Никифоров, К. А. Тарновский, К. П. Колосов, Л. Лукьянова, В. Васильева, Д. В. Живокини, А. Н. Верстовский, А. М. Купфершмидт, Д. Т. Ленский, М. А. Дурново, С. Н. Никифоров 2-й, В. Суровщиков, Н. Н. Никифорова, В. А. Крылов, А. Ф. Федотов, фигурант Шапкин, Славин, С. П. Акимова, Н. И. Черкасов, Н. Х. Рыбаков, И. В. Самарин.

Между прочим, приведен отзыв А. Н. Островского о Шиллере и речь на обеде в докторском клубе, где чествовали самого драматурга. В воспоминаниях о Н. М. Никифорове рассказывается о крепостном деспотическом управлении театрами при Верстовском. На 2 листах, вшитых в рукопись, записан неизвестным лицом рассказ о путешествии А. Н. Островского и И. Ф. Горбунова в Лондон и о том, как они после гулянья, не зная языка, не могли попасть к себе в гостиницу, которая была заперта.

32. Кондратьев А. М. Черновая рукопись — автограф без заглавия в 8 долю листа на 11 листах (с обложкой), из которых написаны 5 страниц. № 1199/151612.

Описываются причины упадка Московского Малого театра. Рассказывается о положении театра в управление Верстовского и в 1864 году при Л. Ф. Львове.

33. Кондратьев А. М. Черновая рукопись без заглавия на 2 листах. № 1099/151668.

Отчет режиссера Малого театра А. М. Кондратьева о поездке его по провинции с целью знакомства с провинциальными артистическими силами и приглашения их в Москву. Поездка продолжалась с 26 января по 20 февраля 1901 года. Автор посетил Киев, Одессу, Харьков. Упоминаются Р. А. Карелина-Раич, А. А. Пасхалова, Л. Н. Балановская, П. И. Цесевич, А. А. Андреев, В. К. Дарьял, П. Л. Вульф, А. Щепкина, А. М. Горин-Горяинов, В. М. Петипа, Е. Я. Неделин, Е. А. Лепковский, С. А. Голубева, Ю. В. Белгородский, М. Н. Славич, В. Л. Юренева, А. П. Антоновский.

34. Кондратьев А. М. Черновая рукопись-автограф без заглавия на двух листах, из которых исписаны только две с небольшим страницы. № 1098/151667.

Краткая автобиография режиссера Московского Малого театра А. М. Кондратьева за период с 1864 по 1884 год. Рассказано о выпуске в балетную труппу, о службе в ней до 1869 года, затем о службе в Тифлисе в драме до 1872 года, о переводе в Москву в драматическую труппу, о службе на сцене Артистического кружка и, наконец, о назначении помощником режиссера Малого театра. Упоминается, далее, о Потехине и реорганизации театрального дела, выразившейся в назначении поспектакльной платы артистам, отмене бенефисов и сохранении четырех наградных бенефисов для артистов первого разряда. В заключение рассказывается о хлопотах о пенсии.

35. Куликов Н. И. (1812—1891), актер, режиссер и драматург.

Две переплетенные тетради писчей бумаги — одна в 147 листов, № 148136, и другая в 160 листов, № 4590/156090.

Письма Н. И. Куликова за 1850 год к матери и письма его за 1851 год к матери его жены, А. Г. Сабуровой. Эти письма представляют собою каждодневные записи событий дня, встреч и разговоров и, таким образом, являются подробным дневником Н. И. Куликова за два года, в которые он был режиссером Александринского театра. Записи дают большой материал по истории театра, театральному быту, характеристике выдающихся актеров и деятелей театра. Самойловы, Каратыгины, Сосницкий, Мартынов, Максимов, Стрепетова и много других, менее известных актеров, нашли свое отражение в записках Н. И. Куликова. Описано чтение пьес Кукольником, чтение Тургеневым «Провинциалки», чтение Краевского, встреча с Некрасовым. Подробно описан дебют Стрепетовой в Александринском театре и дебют в «Елене Глинской» П. И. Орловой-Савиной, сестры автора. Как о большом событии автор пишет о получении от Щепкина сочинений Шекспира в переводе Кетчера. Описывая деятельность филиала Александринского театра в лагерное время в Красном Селе, автор говорит о расположении и благожелательном отношении к актерам, игравшим там, со стороны военных властей, и, наоборот, очень недоброжелательном отношении к театральным чиновникам, и рассказывает о расхождении вкусов актеров и публики в оценке пьес. Так, актеры считали слабым водевиль Ф. Кони «Беда от сердца и горе от ума», но у публики он имел большой успех. В письмах-дневниках очень ярко отражена деятельность самого автора как драматурга. Он рассказывает, как писал свои пьесы, каким материалом пользовался.

О своей пьесе «Два рода воспитания» он говорит, что сюжетом ее послужила его шалость с будочником в молодости. В большинстве случаев автор писал свои водевили для бенефисов актеров, которые его об этом просили, и создавал роли в расчете на определенных исполнителей. За это актеры платили автору довольно солидное денежное вознаграждение. Так, Сосницкая заплатила автору за «Казачку» пятьдесят рублей серебром. Много водевилей Куликова посвящено осмеянию «натурализма» гоголевской реальной школы. Упоминается о постановке повести-комедии М. Достоевского «Старшая и меньшая». Очень высоко автор ценит пьесу Тургенева «Где тонко, там и рвется». Несмотря на «благонамеренные и нравственные», по выражению автора, сюжеты, ему приходилось довольно часто иметь дело с цензурой. Многие его водевили цензура запрещала, и тогда выручал всесильный Дуббельт, благоволивший к автору. Есть записи о приятеле Пушкина П. В. Нащокине, который был давнишним знакомым Куликова.

Обе тетради испещрены отметками и условными знаками автора. Видимо, эти письма-дневники служили автору материалом, по которому он писал свои воспоминания, напечатанные в журнале «Искусство» (ред. Гриднина) за 1883 год.

36. Кшесинская М. Ф. (род. в 1872), балерина. Дневник.

Рукопись в 5 тетрадях, из них 4 в переплете, 1 без переплета в цветной обложке.

1) Тетрадь в переплете с карандашной пометкой: «тетрадь 1», на первой странице и с автографом чернилами: «Дневник М.

Кшесинской с 14 лет». 89 листов исписанной писчей линованной бумаги в 1/2 листа. № 164517.

2) Тетрадь в переплете с карандашной пометкой: «тетрадь 1 а», и с автографом чернилами: «Дневник М. Кшесинской с 1886 года. Репетиции и спектакли». 43 листа линованой бумаги. Записи начинаются на листках (3 стр.) более широкой линовки, вложенных в тетрадь. № 164515.

3) Тетрадь без переплета, линованой бумаги 6 листов, с карандашной пометкой на первой странице: «тетрадь 2-я», и автографом чернилами: «Воскресение 21-го — вторник 23-го», дважды написанная фраза: «Сегодня я узнала, что Львов...», и дважды «дневник». № 164516.

4) Тетрадь в переплете, линованой бумаги 21 страница, вложено 9 страниц без линовки и 1 лист бумаги конторского формата. № 164518.

5) Тетрадь в переплете. На переплете золотом вытеснено «Ф. Ф. Леде». № 138589.

В тетради 1 запись дневника начинается 9 декабря 1886 года и кончается 8 декабря 1887 года. Записи в тетради 1а начинаются 2 октября 1886 года по 7 апреля 1887 года и с 10 сентября 1887 года по 22 марта 1888 года. В этих тетрадях идут карандашные записи одного и того же отрезка времени. Запись тетради 1 касается главным образом домашней жизни автора и эпизодов жизни театральной школы. Записи тетради 1а, как и указывает пометка, воспроизводят то, что имело место и обращало внимание автора на репетициях и спектаклях, которые Кшесинская посещала и в которых участвовала как ученица театральной школы. Тетрадь 2 заключает в себе описание школьного выпускного спектакля в марте 1890 года, когда Кшесинская познакомилась с Николаем II. На первой чистой странице тетради 3 сделаны выписки о египтянах, повидимому, из какого-то учебника древней истории. Записи начинаются с 20 августа и кончаются 27 ноября 1890 года. Запись на отдельном листе 4 января 1892 года и последняя запись помечена 14 и 15 января 1892 года. В тетради 5 записи ведутся сначала на польском, потом на русском языке. Указаний, к какому году относятся эти записи, нет. Из содержания их можно заключить, что дневник ведется за 1892 год.

37. Кшесинский И. Ф. (род. в 1868), заслуженный артист республики. Мемуары.

Книга 1-я. «Несколько выписок из моих мемуаров, соприкасающихся с воспоминанием о Мариусе Ивановиче Петипа». 18 листов машинописи. № 137479.

Книга 2-я. «Мемуары И. Ф. Кшесинского». 30 листов машинописи, подпись — автограф автора. № 137480.

В мемуарах можно найти много сведений о выдающихся деятелях русского балета. Много места отведено воспоминаниям о М. Петипа. Дается описание его постановок и его характеристика как балетмейстера и преподавателя. Второе место в мемуарах занимает Л. И. Иванов, которого автор считает крупной величиной в истории русского балета. Касается автор и деятельности своего отца, Ф. Кшесинского, тоже артиста балета, начавшего свою деятельность в Варшаве. Из артисток балета в мемуарах дается оценка деятельности Цукки, Виноградовой, Соколовой, Вазем. Показан в мемуарах быт казенных театров и театральной школы.

38. Кюи Ц. А. Автобиография.

Автобиографическая рукопись композитора и музыкального критика Цезаря Антоновича Кюи (1835—1918). Написана на 3 занумерованных страницах писчей бумаги в лист. Без заглавия и подписи в конце. № 10956/79274.

Вначале изложены биографические сведения о Кюи как военном инженере, потом как композиторе и музыкальном писателе. В конце записки перечислены вкратце все его музыкальные сочинения и даны сведения об их исполнении. Автобиография доведена до весны 1886 года. Записка написана, вероятно, для предполагавшегося издания биографического словаря композиторов, задуманного О. Я. Кочетовой в апреле 1886 года, когда последняя обратилась к ряду композиторов с просьбой дать о себе сведения для этого издания, которое в конце концов не состоялось.

39. Лаврентьева П. Н.

24 листа машинописи, без заглавия. Из них 21 лист — воспоминания, 3 листа записей — дневник без дат. № 13108/145923.

Автор воспоминаний — дочь графа Николая Ивановича Чернышева и его крепостной крестьянки. В детстве автор знала очень близко Н. И. Новикова. У него в имении Чернышевы прожили всю войну 1812 года. Новиков и его друг С. И. Гамалей остались для автора записок на всю жизнь «незабвенными учителями». П. Н. Лаврентьева получила для того времени очень хорошее образование и прекрасно знала музыку. В 1821 году умер отец автора, и она попадает в Петербург в семью брата отца — графа Г. И. Чернышева. Дядя и тетка мало обращали внимания на дочь крепостной, за исключением тех случаев, когда хотели укорить ее и напомнить ей о происхождении. В семье дяди она близко сошлась с молодыми Чернышевыми — Захаром и Александрой Григорьевной, потом вышедшей замуж за Никиту Муравьева. Они ввели ее в круг декабристов, в среде которых в близких отношениях с Бестужевым, Рылеевым, Муравьевым, Одоевским, Оболенским прошла молодость автора записок. В кругу декабристов она встре-

тила Грибоедова, образ которого выступает в записках неотделимым от этого круга обреченной благородной молодежи, лучших сынов тогдашней России. «Лицо Грибоедова было всегда бледно, холодно и надменно. Но при общении с ним обаятельность его и теплота завораживали собеседника». Только смех Грибоедова не нравился автору: «Смех его был отвратительный». Трагическая обреченность людей 20-х годов сказалась и на авторе записок, жизнь которого после разгрома декабристов протекала только в воспоминаниях о любимом человеке, которого отняла у нее сначала царская тюрьма, а потом случайная смерть.

40. Лавров М. И., артист. Из воспоминаний.

Рукопись-автограф артиста Московского Малого театра Митрофана Ивановича Лаврова (1840—1907).

Рукопись представляет тетрадь в лист на 23 листах, из которых часть сшита, а некоторые просто вложены в эту тетрадь. Из этих 23 листов исписаны всего 20 листов, а именно — с 2-го по 21-й, а 1-й, 22-й и 23-й остались незаполненными. У 2-го листа исписана только первая страница, а 3—21-е листы исписаны с обеих сторон. № 1068/151645.

По содержанию рукопись распадается на три части: 1) листы 2—11 составляют собственно воспоминания; 2) листы 12—15 заняты воспоминаниями автора, вызванными в нем статьей С. В. Яблоновского, напечатанной в «Русском слове», 1901, № 283; 3) листы 16—21 занимает черновик письма М. И. Лаврова к Г. Н. Федотовой.

В первой части рукописи автор прежде всего говорит о той причине, которая препятствовала ему приняться за свои воспоминания. Причина та, что ему пришлось бы писать, по его словам, о сплошной нравственной грязи, царящей в театральном мире, и он сжег свой дневник, который вел раньше, и отказался от мысли писать свои воспоминания. Но смерть великих артистов — М. С. Щепкина, П. М. Садовского, Д. В. Живокини и ряда других — и быстрый упадок Московского Малого театра побудили автора вновь взяться за писание воспоминаний, с целью «передать истории театра деяния трех герострат ов», как он называет новое начальство, которое хотело хотя бы преступлением увековечить свое имя и, не понимая ничего в искусстве, только разрушало театр.

Самые воспоминания М. И. Лаврова говорят о его дебюте на сцене Малого театра в начале августа или сентября 1858 года, об участии в спектаклях всего сезона 1858/59 года и о принятии на службу 5 марта 1859 года. Руководил в это время московскими театрами всесильный А. Н. Верстовский, а директором императорских театров был А. И. Сабуров, которому автор и должен был лично подать прошение. Рассказ об этом

и составляет первую главу воспоминаний. Во второй, неоконченной главе говорится об участии М. И. Лаврова в 1859 году в бенефисе Н. В. Рыкаловой, поставившей «Короля Лира» и предложившей автору воспоминаний роль Эдмунда. Рассказ о тяжелом душевном волнении, которое по этому случаю переживал автор, особенно вследствие того, что роль Эдгара исполнял дебютировавший в то время дилетант Чернышев, и заполняет вторую главу, на которой, собственно, обрываются воспоминания.

Вторая часть рукописи занята воспоминаниями, вызванными статьею Яблоновского, который, говоря о болезни известного петербургского артиста М. И. Писарева, указывает на несправедливости, какие практикует дирекция императорских театров по отношению к заслуженным старым артистам. М. И. Лавров дополняет статью Яблоновского новыми фактами, ему известными. Он упоминает трех артисток — Н. В. Рыкалову, С. В. Яблочкину и И. П. Уманец-Райскую, из которых первая и третья, по его словам, явились жертвами несправедливости со стороны начальства, которое считало необходимым «подтянуть» и «освежить» труппу, и это «освежение» производилось с «поразительной силой». Автор, далее, рассказывает о деятельности так называемого «Совета шести» или «Застенка», как его шутя называли артисты, который выносил решения только об увольнении артистов и о сокращении им жалованья. В конце этой части воспоминаний сообщается об отношении Александра III к Н. В. Медведевой, которая благодаря ему получила положенное содержание независимо от сыгранных ею спектаклей.

Третью часть рукописи занимает черновик письма к Гликерии Николаевне Федотовой, в котором автор рассказывает о своей жизни в Грязовце Вологодской губернии после того, как вышел в отставку. Поселился он там из любви к охоте. В Грязовце автор, между прочим, взял на себя режиссерство в «кружке любителей драматического искусства», но поставил только один спектакль, а на втором оставил кружок из-за небрежного отношения любителей к своему делу.

Занимался он там также и литературой, писал стихи, печатавшиеся в журнале «Природа и охота», воспоминания, и посылал театральные заметки и сообщения в «Русское слово», где они печатались только в том случае, если были коротенькие и автор не требовал гонорара. В письме проскальзывает враждебное отношение к А. П. Ленскому, которого он иронически называет «профессором».

41. Лавров М. Мария Николаевна Ермолова (Из личных воспоминаний).

Рукопись-автограф на 35 страницах почтовой бумаги большого формата, писанных чернилами. № 1522/148031.

Воспоминания напечатаны в книге «М. Н. Ермолова» (1905, издание А. А. Бахрушина).

42. Ленский А. П. Пережитое.

Рукопись-автограф драматического артиста Московского Малого театра Александра Павловича Ленского (1847—1908) на 55 листах писчей бумаги в лист. № 10937.

43. Ленский А. П. Заметки о театре (Исполнение опер с точки зрения драматического актера).

Девять заполненных рукою А. П. Ленского страниц линованой писчей бумаги в лист, с рядом помарок и поправок. № 10958.

44. Ленский А. П. Театральные впечатления за границей.

10 страниц писчей бумаги в лист, заполненных рукою А. П. Ленского, с помарками и поправками. № 10959/136836.

№№ 42—44 вошли в книгу «А. П. Ленский. Статьи, письма, записки», редакция М. Ф. Ленина и Вл. Филиппова, «Academia», 1935.

45. Лентовский М. Черновые наброски.

Клеенчатая тетрадь в 66 страниц бумаги в четвертку, исписанных размашистым почерком чернилами известным артистом-антрепренером Михаилом Валентиновичем Лентовским (1843—1906). № 10970. На заглавной странице надпись:

«Тетрадка глупого маранья,
Тебе пришлось существовать
Для образца, для назиданья,
Как не след стихов писать».

Рукопись содержит лирические стихотворения Лентовского и ряд эпиграмм на отдельные театры (Большой, Малый, Художественный, Корша) и на ряд театральных деятелей (Бахрушина, Пуаре, Корсова). По времени написания относится преимущественно к 1898—1906 годам. Ряд стихов, помеченных в тетради крестиком, после обработки напечатаны в «Новостях дня», «Московском листке», «Развлечении». Кроме того, в тетради находится список антреприз Лентовского с указанием дат и игранных им ролей.

В тетрадь вложены две рукописи:

46. А. Мое управление театрами. № 10971.

Тетрадь в 24 страницы, исписанные мелким почерком с многочисленными поправками.

Содержит рассказ о постройках и переделках различных театров, предпринятых Лентовским, с указанием дат (начиная с

1877 и кончая 1890 годом). В конце тетради карандашная запись о предпринятой в 1895 году организации сада «Чикаго». Приписка сделана рукой не Лентовского.

47. Б. Заграничный дневник Лентовского. № 10972.

4 длинных листа бумаги, писанных рукою Лентовского.

Дневник содержит данные о посещении им Берлина, Парижа, Гамбурга, о театрах и варьете, в которых он бывал. Без обозначения года.

48. Львов Л. Ф. Из воспоминаний.

Рукопись — тетрадь писчей бумаги в лист, 41 страница, которые исписаны рукою управляющего императорских Московских театров Леонида Федоровича Львова. № 1484/136529.

Рукопись распадается на две части. Первая, 24 страницы, очень старательно переписанная, почти без поправок. Это — воспоминания о пребывании автора в 1857—1859 годах в Ницце, куда он поехал лечить больную жену. Там получил назначение помощника директора придворной певческой капеллы, с откомандированием состоять при находившейся тогда в Ницце императрице Александре Федоровне (вдове Николая I). Передаются некоторые подробности жизни маленького двора последней, имеются краткие воспоминания об известной оперной французской певице Софи Крувелин, для которой Верди написал оперу «Сицилийская вечерня», о певце Тамбурини, о Мейербере, со слов которого переданы некоторые подробности о первых спектаклях его опер, о роли клаки, о том, как он работает над своими композициями; передаются восторженные отзывы Мейербера о духовных композициях брата автора воспоминаний — Алексея Федоровича Львова.

Вторая часть воспоминаний — черновик, на первых пяти страницах представляющий более или менее связный рассказ, начиная с шестой — лишь обрывки, по большей части зачеркнутые, запутанные поправками, последние страницы писаны карандашом и также по большей части перечеркнуты.

Рассказывая о своем назначении в 1860 году управляющим Московскими императорскими театрами, Львов касается исключительно школы при этих театрах, которую застал в самом расстроенном, запущенном состоянии, и передает те меры, которые он принял для упорядочения школы: школа была переведена в новое помещение на Софийке, которое до того времени было отведено, как сообщает Львов, для кантонистов; были приглашены преподаватели — Басистов, Самарин — и выписан для руководства преподаванием балета знаток классического танца Блазиус. Упоминается об успехах воспитанниц Дюшен,

Рябовой, двух Карпаковых, причем про первую говорится, что она обещала стать первоклассной классической танцовщицей. Есть анекдотического характера воспоминание о танцовщице Лебедевой. Последние страницы воспоминаний, насколько можно расшифровать их беспорядочное карандашное перечеркнутое письмо, касаются барышничества и мер, принимавшихся для борьбы с ними, и порядка назначения актерам и театральным чиновникам пенсии. Этот порядок Львов считал не во всем правильным. Управляющим московскими театрами Львов пробыл недолго. Имеются намеки на нелады с министром двора Адлербергом, которые и повели к отставке. Но это отразилось в воспоминаниях лишь очень смутно.

49. Михайловский В. А. (1862—1923), преподаватель Московского театрального училища, театральный критик. Дневник.

4 тетради. 1 тетрадь в переплете, 2 в клеенчатой обложке и 1 без обложки. № 138594/1—4.

Рукопись дневника с 1878 по 1917 год. Первые две тетради записаны автором в бытность его студентом Московского университета и касаются главным образом событий личной жизни автора. По окончании университета в 1888 году автор поступает надзирателем в Московское театральное училище. Дневник с 1900 года (тетрадь третья) и до конца (1917 год) представляет собою подробную летопись Малого театра и Театрального училища. В дневнике находят отражение все постановки Малого театра за семнадцать лет, занесены впечатления игры всех выдающихся актеров Малого театра. Даются и сравнительные характеристики игры разных актеров в одной и той же роли. Так, описана игра в роли Катерины в «Грозе» Пашенной, Найденовой и Рощиной-Инсаровой. Автор касается в своем дневнике и театральной жизни других театров Москвы за эти годы, но только в случаях, когда жизнь этих театров принимала форму скандальных инцидентов. Он много говорит о том, каким врагом Театрального училища была Московская контора императорских театров.

В течение ряд лет московская администрация императорских театров старалась под тем или иным предлогом закрыть училище или всячески тормозить его деятельность. В 1909 году была создана комиссия для проведения реформ в училище. Комиссия состояла из театрального доктора, театрального архитектора и чиновника Нелидова. Ни одного актера или преподавателя училища в комиссию не вошло. В своих записях автор дает историю возникновения и развития Московского литературно-художественного кружка. Мысль об организации кружка возникла среди актеров Малого театра. В 1913 году В. А. Михайловский оставляет службу в Театральном училище и становится хранителем Театрального музея А. А. Бахрушина, где работает до своей смерти. В. А. Михайловскому принадлежит ряд статей о выдающихся актерах Малого театра, напечатанных в «Ежегоднике императорских театров».

50. Надимов Павел Моисеевич (карандашная пометка на заглавном листе). Воспоминания актера.

Судя по тексту, автор «Воспоминаний» — провинциальный суфлер, актер, режиссер, а позднее и антрепренер, деятельность которого протекала в южных городах России.

Написано на сшитых в тетрадь листах писчей бумаги (79 страниц) на половине страницы карандашом. К 5-й странице — пять страниц дополнения тем же почерком, карандашом. № 1015/151521.

Записки начинаются с середины 40-х годов, когда автор еще мальчиком вступил в Драматический театр в Одессе, вероятно, выходным актером. Несколько лет, проведенных в одесском театре, описаны довольно подробно: даны сведения о репертуаре театра, об актерах, о размерах жалованья, закулисных порядках, отношении администрации. Довольно много сведений об антрепренере и актере Иване Лукиче Мочалове, пользовавшемся на юге успехом. Имеются краткие сведения о Сергее Шумском (в Одессе выдвинувшемся на первый план и в Москву приехавшем уже крупным актером), о режиссере А. Богданове, позднее режиссере Малого театра, о В. В. Самойлове, Н. Рыбакове, провинциальном актере Н. Николаеве, К. Полтавцеве, Н. М. Медведевой, чтеце Никитине. Рассказывается о пребывании в Одессе Гоголя, о вечере, устроенном для него, на котором сам Гоголь читал отрывки из «Мертвых душ», и о его присутствии на спектакле «Ревизора», о распределении ролей в этом спектакле, об успехе автора. Есть краткое сообщение о пребывании на спектаклях больного Мартынова, приехавшего в сопровождении Островского; несколько фраз о спектаклях Олдриджа.

Дальнейшее изложение, начиная с 1867 по 1874 год, касается драматических спектаклей в Новочеркасске (репертуарные сведения, составы трупп, размеры жалованья, всякие подробности закулисного обихода). Между прочим, упоминается, что в пору первого расцвета оперетты в ней принимал участие и А. Ленский, хотя уже был актером с именем. Он играл, между прочим, одного из нотариусов в «Птичках певчих». Сообщаются сведения о собственной антрепризе в Житомире, причем тут преобладают жалобы на актеров, на их интриги.

51. Невский А. М. К статье «Мария Николаевна Ермолова».

Рукопись на 5 страницах писчей бумаги в лист, исписанных чернилами рукою драматического артиста Московского Малого

театра Александра Максимовича Невского (1842—1904). № 1523/148033.

Ряд комментариев к воспоминаниям М. И. Лаврова, сделанных по просьбе А. А. Бахрушина. Все поправки, внесенные Невским, касаются вопросов стиля, с одной стороны, и некоторых дополнений к воспоминаниям Лаврова о живых лицах, с другой. Ни одна из указанных поправок в статью Лаврова не внесена.

52. Опочинин Е. Н. (1858—1928). Неудачные чудеса и театральные машинисты.

Рукопись на 5 листах в 1/2 листа. № 992.

Содержание рукописи — рассказ о механике Казимире Янкевиче («дело» о котором было «под рукой» у автора), в 1824 году обратившемся к директору императорских театров А. А. Майкову с запиской о неудовлетворительном состоянии механического оборудования сцены Малого театра, и предложение его устранить эти недостатки устройства сцены. А. А. Майков отказал Янкевичу, и последний подал «записку» Александру I. В рукописи приводятся мероприятия, которые Янкевич предлагал провести на сцене императорских театров. Рассказан случай, имевший место 17 января 1824 года во время представления драмы «Уголино», когда в четвертом акте башня, которая должна была разрушиться от одного прикосновения графа Уголино, не могла быть разрушена и усилиями многих рабочих, призванных с топорами на сцену.

53. Орлова-Савина П. И. Автобиография.

Рукопись в 428 страниц писчей бумаги в лист, писанных рукою драматической артистки Московского Малого театра Прасковьи Ивановны Орловой (1816—1900). Рукопись представляет собою черновой материал к тексту под № 54. Первая, бо́льшая половина писана карандашом, вторая половина — чернилами. № 996/137471.

54. Орлова-Савина П. И. Автобиография.

Рукопись в 592 страницы писчей бумаги в лист чернилами, без помарок. Отметка автора о времени написания — 7 июля 1885 года. № 995/137470.

П. И. Орлова в своей «Автобиографии» пользуется, помимо личных воспоминаний, записками своего брата Н. Куликова. Приведена также выписка из записок Ф. Г. Солнцева («Русская старина», 1870, т. XVI, стр. 156).

«Автобиография» начинается с описания детских лет в помещичьем доме П. А. Анненской, где будущая артистка жила в качестве воспитанницы. Значительное место занимают страницы, посвященные Театральному училищу, куда П. И. Куликова поступила в 1854 году. Живо встает картина школьной

обстановки, воспитательных приемов, детских спектаклей, любовных увлечений воспитанниц. Характеристики и беглые упоминания о бывших крепостных артистках и актерах — питомцах Театрального училища. Все это занимает большое место в рукописи. Далее рассказывается о сценических успехах автора в Петербурге и Одессе в 40-х годах, о партнерах. Особенно интересны воспоминания о Мочалове как человеке и артисте, о его игре в пьесах «Майко», «Коварство и любовь», «Гамлет» (Офелию играла Орлова), «Уголино» Полевого, «Отелло», «Король Лир». Рассказывает о семейной жизни с Орловым, с вторым мужем Ф. К. Савиным. Много интересного рассказывает П. И. Орлова о своей работе в качестве сестры милосердия в Крымскую кампанию. В бытность в Петербурге П. И. Орлова окружена была выдающимися писателями 40—50-х годов; она упоминает о знакомстве с Ф. Н. и А. И. Глинкой, Н. И. Гречем, В. И. Панаевым, О. Ф. Миллером, приводит выдержки из своего дневника о знакомстве в 1854 году с И. С. Тургеневым, сообщает о литературном вечере, на котором присутствовали Тургенев, Гончаров, Полонский, Потехин, Краевский. Из ряда лиц, кого автор более подробно описывает, заслуживают упоминания В. А. Аксенова, Н. В. Репина, Е. Семенова, В. Живокини, В. В. Самойлов, А. Е. Мартынов, А. М. Максимов.

55. Островский А. Н. 1. Дневники.

Тетрадь в 1/16 листа на 32 листах, из которых первый и последний служат обложками и два предпоследние — чистые. Исписана рукою драматурга Александра Николаевича Островского (1823—1886). № 10590.

56. 2. Путешествие по Волге от истоков до Нижнего-Новгорода.

Тетрадь в лист на 44 листах с полями, исписанная рукою А. Н. Островского чернилами, с помарками и вставками в тексте на полях. № 10948/138587.

57. 3. Поездка за границу в апреле 1862 года.

Тетрадь в 1/16 листа на 47 листах, из которых 40 листов с обеих сторон, составляя, таким образом, 80 нумерованных автором страниц, исписаны рукою А. Н. Островского. № 6424/138584.

58. 4. Щелыково, 1867.

Тетрадь в 1/16 листа на 16 листах, из которых 8 исписаны с обеих сторон рукою А. Н. Островского. Первые 1 1/2 страницы писаны чернилами, остальные — карандашом. № 6423/166715.

Дневник пребывания А. Н. Островского в Щелыкове с 30 мая по 9 августа 1867 года. Настоящий дневник напечатан в «Ежегоднике императорских театров», 1910, вып. VI.

59. 5. Записная книжка.

Книжка в 1/16 листа, в шагреневом переплете, на 34 листах, исписанных карандашом рукою А. Н. Островского. № 10949/166715.

60. 6. Дневник 1883 г. Сентябрь 28 — ноябрь 3.

Тетрадь обычного формата в 1/4 листа линованой бумаги в картонной папке, в 45 листов, из которых 13 исписаны карандашом рукою А. Н. Островского. № 10950.

№ 56—60 вошли в книгу «Островский А. Н. Дневники и письма под ред. В. Филиппова». Труды Гос. Центр. Театрального музея им. А. Бахрушина. М.—Л., «Academia», 1937.

№ 60 напечатан в сборнике «Островский. К 100-летней годовщине со дня рождения», РТО, М., 1923. «Из дневника А. Н. Островского».

61. Островская М. В. Дневник 1896 г.

Два листа почтовой бумаги, один — большого формата, другой — малого, исписанные — первый целиком, а второй — только одна страница рукой жены драматурга А. Н. Островского— Марией Васильевной Островской. № 10951.

Записи представляют собой жалобы на тягости жизни, размышления о счастье, радости, добродетели. Из фактических данных только две заметки: 1) «1 февраля 1900 года. Не стало моей бесценной дочери Любови», 2) «Ноября 24 1904 года. Мои дорогие сыновья уехали на Дальний Восток».

62. Павловский С. Е. Записные книжки.

Семь книжек в 1/8 листа, обернутых в синюю полукартонную бумагу, писанных рукою режиссера и учителя сцены оперной труппы Московского Большого театра Сергея Евграфовича Павловского (1847—1915). № 1549/155282.

Записные книжки образца, принятого в императорских театрах для режиссеров, разграфлены с печатными рубрикациями различных наименований, на каждую оперу отдельно. В книжках помечены следующие оперы: 1) «Волшебная флейта», сезон 1889/90; 2) «Жизнь за царя», сезон 1890/91; 3) «Евгений Онегин», сезон 1890/91; 4) «Снегурочка», сезон 1892/93; 5) «Жидовка», сезон 1893/94; 6) «Демон» и 7) «Вильгельм Телль», сезон не указан. Каждая из книжек дает богатейший, исчерпывающий материал по вопросам постановки, не только характерный для режиссуры оперы Большого театра 80—90-х годов, но и для манеры постановок в оперных театрах вообще в указанное двадцатилетие.

63. Петипа Мариус (1822—1910), балетмейстер. Мемуары.

Рукопись на французском языке на 43 листах писчей линованой бумаги. № 138593.

Опубликовано в книге «Мемуары Мариуса Петипа», СПБ. 1906.

64. Погожев В. П., управляющий Петербургской конторой императорских театров. Силуэты театрального прошлого. Дмитрий Васильевич Григорович.

31 лист машинописи. № 138334.

По замыслу автора, очерки, которые предполагает писать автор и первым из которых служит настоящий, должны быть «просто правдивым зачерчиванием образов и событий, оставивших впечатление в памяти автора». Образ Д. В. Григоровича отразился в памяти автора «своим реверсом». В памяти остались от встреч и деловых сношений с писателем его мелкие слабости, часто комического характера. Главным образом автору приходилось встречаться с писателем в кабинете директора императорских театров И. А. Всеволожского. В кабинете директора с приходом туда писателя по какому-нибудь «неотложному делу», почти всегда оказывавшемуся пустячком, набиралось довольно много людей, которых автор называет «вольнослушателями». Из них постоянным был Н. Н. Всеволожский — муж Савиной, нередко А. А. Потехин. Комната наполнялась дымом папирос и бесконечными разговорами, имеющими очень отдаленное отношение к деловым разговорам. Дружбы между директором и писателем не было, но тяготение друг к другу было потому, по мнению автора, что оба они были «французы»: Всеволожский «по душе», а Григорович наполовину по происхождению и по воспитанию. На обязанности Григоровича лежала художественная цензура репертуара театров. Автор отмечает большое остроумие Григоровича, часто не лишенное едкости, и его большую способность карикатуриста. Домашний образ жизни писателя для всех был загадкой. Относились все к Григоровичу хорошо, но ни у кого не было к нему искреннего расположения — ему не верили. Председатель театрально-литературного комитета, Григорович был врагом бюрократизма и формализма в делах Комитета, что имело и свои нежелательные стороны: в Комитете царила страшная беспорядочность. Гораздо организованнее и академичнее был Театрально-литературный комитет московских театров. Вначале хорошие отношения автора с Григоровичем потом изменились, и Григорович перестал «замечать» автора и разговаривать с ним. В памяти автора Григорович остался талантливым энтузиастом.

65. Погожев В. А. Из дневника. Г. Ярославль 24-го Генваря 1856 года.

Рукопись в 4 страницы большого формата. № 1497/148106. Автор высказывает свои соображения по поводу любительских домашних театров и делится впечатлениями после спектакля в доме ярославского помещика Д. М. Свечина, программа

коего состояла из водевиля в одном действии «Полковник старых времен», шутки-водевиля в одном действии «Полюбовный дележ» и хора цыган, в коем участвовали наряду с настоящими цыганами местные любители из дворянского общества.

66. Покровский И. Е. Записная книжка.

Тетрадка в 1/16 листа на 24 листах, писанных рукою смотрителя здания, а потом экзекутора Московского Малого театра Ивана Евдокимовича Покровского. № 10974/163495.

На первой странице, служащей обложкой, надпись: «Боги за усердие платят милостями, за обожание — покровительством». Большая часть тетрадки занята разного рода вычислениями; последние 6 листов, за исключением одного, заполнены разного рода заметками за 1830—1841-е годы, касающимися спектаклей, сроков представления смет, продажи дома Варгина, где находился Малый театр, отпуска денег на ремонт Большого театра.

67. Правдин О. А. Результаты художественной работы Государственного академического Московского Малого театра за сентябрь и октябрь месяцы сезона 1920/21 года.

Линованая тетрадь в 1/4 писчей бумаги, 10 страниц которой исписаны рукою драматического артиста Московского Малого театра Осипа Андреевича Правдина (1849—1921). № 10968/138579.

Это подробный отчет о работе театра, предложенный Правдиным в бытность его директором театра, повидимому, на утверждение общему собранию или делегатам.

68. Правдин О. А. Рецензии драматических произведений.

Клеенчатая тетрадь в 1/4 писчей бумаги, писанная рукою О. А. Правдина. № 10969/138580.

Содержит рецензии его на пьесы, представленные, повидимому, в дирекцию Малого театра. Разобраны «Узор из роз», «Летний роман» Айзмана, «Миниатюры» Вильде, «Право и долг» Кедриной, «Женщина, не заслуживающая внимания» Уайльда и «Дон Жуан» А. Толстого. В отдельных характерных словечках ярко проглядывает личность автора. Тут же на отдельных листках находится выработанный им «Опыт проекта программы первого года практических занятий на драматических курсах Московского театрального училища». Программа весьма показательна для характеристики педагогической деятельности Правдина.

69. Преображенский В. П. «Знай наших».

Рукопись в 16 страниц писчей бумаги в лист. Рукопись — копия, писанная писарским почерком. № 1007/68600.

Имя автора не обозначено. Но несомненно, что автор — Владимир Петрович Преображенский, присяжный поверенный, товарищ председателя Московского совета присяжных поверенных, одно время (с конца 90-х и до середины 900-х годов) много занимавшийся театральной критикой (писал в «Новостях дня» и в «Артисте» под инициалами «В. П.»). Написал несколько небольших пьес.

Содержание — облеченный в драматическую форму в стихах фельетон, высмеивающий Художественный театр и главным образом Станиславского. Фельетон отражает точку зрения, которая была у части московской публики на Художественный театр в первые годы его существования. Все дело Художественного театра и Станиславского расценивалось как беспардонное кривлянье и шарлатанство, чуждое подлинному театральному искусству. А как социальная подпочва этого занятия — блажь шалых денег крупной буржуазии. В. Преображенский к Художественному театру относился резко отрицательно.

70. Преображенский Н. А. Список ролей.

Переплетенная тетрадь в 1/16 листа, писанная рукою оперного артиста Московского Большого театра Николая Алексеевича Преображенского (ум. в 1910). № 1548.

Содержит перечень спетых оперных партий, начиная с сезона 1886/87 по декабрь 1895 года в Корфу, Александрии, Болонье, Падуе, Одессе, Москве, Харькове, Нижнем и др. Даны указания получаемого вознаграждения. Подведены итоги: так, например, указано, что «всего спето в Италии 132 спектакля».

71. Пчельников П. М. Дневник.

Автограф-рукопись в переплете на 92 листах линованой бумаги. На первой странице надпись: «Журнал начат 27 марта 1889». Последняя запись помечена 29 августа 1908 года. Автор — управляющий Московской конторой императорских театров с 1882 по 1898 год.

Журнал охватывает период времени от 1889 по 1908 год, нося характер несистематических заметок по поводу службы автора, когда он был управляющим Московской конторой театров, или вообще на темы, связанные с театром. Культурный уровень и объем интересов автора не велик. Пчельников прежде всего считает себя хозяйственником, и в первой части журнала значительное место уделяется хозяйственным вопросам театральной жизни. Когда же тема журнала касается вопросов художественной жизни театра, то автор обнаруживает свою некультурность. Так, например, сожалея о смерти Чайковского, Пчельников перечисляет «весь наш композиторский ресурс»; в этом перечне нет ни Римского-Корсакова, ни Кюи.

Описывает автор работу Малого театра над «Плодами просвещения» и посещение Л. Н. Толстым одного из спектаклей этой пьесы, но рассказ этот бесцветен; он шаблонно хвалит Толстого как писателя и бранит его как мыслителя.

Наиболее существенными страницами журнала являются материалы по драматической цензуре того времени. Пчельников приводит ряд невероятных нелепостей, касающихся вычеркивания отдельных фраз и слов и замены их. Вычеркивают такие слова, как «офицер», «священник», если они находятся в контексте, относящемся к представителям этих социальных групп несколько неодобрительно.

В пьесе «Христианин» цензор заменяет слово «мирской священник» словами «точно нотариус», слова «возвели его в духовный сан» — словами «отвели ему приход», слова «священник господствующей церкви» заменены словами «нотариус в хорошем расположении духа».

Другой материал, написанный в 1907 году, когда на прошлое своей карьеры Пчельников смотрит уже издалека, касается реформы 1882 года. Автор, сам непосредственный участник передачи императорских театров в руки «гвардейских офицеров», строго осуждает эту «реформу», отмечая, что вопросами искусства должны ведать люди, в искусстве понимающие. Любопытны характеристики наиболее видных лиц этой «реформы», особенно Всеволожского, в котором автор видит единственного человека, знающего искусство, и Погожева, которому автор дает отрицательную характеристику.

72. Пчельников П. М. Судьба одного талантливого изобретения.

Рукопись на 11 листах писчей линованой бумаги. № 146887.

Сообщение об артисте кордебалета Петербургской сцены Владимире Ивановиче Степанове и об изобретенной им системе нотной записи хореографических движений. В 1891 году система Степанова получила одобрение дирекции императорских театров, но на практике в петербургском балете применения не получила. В. И. Степанов поехал в Париж. Там он добился того, что профессор Шарко заинтересовался его изобретением и стал применять его к записыванию движений нервных больных у себя в salpêtrier. Шарко же дал Степанову мысль записывать его методом движения врачебной гимнастики. В 1892 году Степанову удалось выпустить на французском языке брошюрку с изложением своей системы. Эту брошюрку он посвятил Петербургскому театральному училищу. В 1894 году Степанов в Москве прочел несколько лекций, посвященных вопросу записи движений в балете. Но в этом же году он умер в нищете в одной из московских больниц. В связи с судьбой Степанова и его изобретений автор касается порядков, быта балета императорских

театров и Театрального училища, говорит о малой культурности работников балета и невысоком уровне образования в Театральной школе.

73. Рассказов А. А. Из записок. Июль 1894 г.

Тетрадь в 12 страниц, 11 листков которой исписаны рукою драматического артиста Московского Малого театра, позднее провинциального антрепренера Александра Андреевича Рассказова (1832—1902). № 1496/148100.

Автор передает несколько анекдотов, связанных с именем Д. Т. Ленского. В стихотворных шутках Ленский обращается к С. В. Шумскому, П. М. Садовскому, П. И. и И. В. Орловым, к Верстовскому; дважды довольно резко рисует облик артистки П. И. Орловой; имеется экспромт (апрель 1849) — стихотворение «Это правда» («На убийство кн. Голицыной Зымковым») и друзьям «Мертвой кошки»; пародия на драматический репертуар (на пьесу «Детский доктор»). Из стихотворного острословия обращает на себя внимание резкое по тону обращение к П. Садовскому, в котором автор видит «мужика со скотного двора», думающего, что «там лишь Русь, где гашник да портки».

74. Розен Евгений. Записки.

22 тетради в $^1/_4$ листа помещика-театрала, сына декабриста А. Е. Розена, Евгения Андреевича Розена. № 1518/148113.

В предисловии автор указывает, что его записки состоят из четырех частей. Первые две части озаглавлены «Записки правоведа» (охватывают время от 1840 до 1845 года), писаны в 1867, 1870 и 1871 годах. «Записки офицера» (1845—1852 годы) писаны в 1873 и 1874 годах. «Записки дворянина» — в 1869—1878 и 1880 годах.

Первая часть «Записок» в 10 тетрадях, 9 в переплете. «Записки» даны крупным четким почерком, с пометками автора или стилистического характера или с изъятием отдельных характеристик. «Записки» начинаются с момента отъезда Розена из дому в Петербург для определения в Императорское училище правоведения. Это было 28 июля 1840 года, когда автору было четырнадцать лет. Все тетради преимущественно заполнены описанием школьной жизни. Дана мрачная характеристика Училища правоведения и его преподавателей. Праздничные дни правовед Розен проводил у знакомых или родственников. При описании образа жизни этих семейств автор также не щадит красок, подчеркивая мелочность, пустоту их интересов и испытываемую им скуку от времяпрепровождения в их обществе.

При изображении своей семьи Розен нередко высказывает осуждение политическим взглядам отца и вообще рисует свою семью как что-то чуждое себе.

В тех местах записок, где дается описание образа жизни отца Розена в имении Солдина близ Нарвы, читатель находит подробности о декабристском движении. Розен-декабрист вырисовывается в этих «Записках» чрезвычайно характерной фигурой, будучи одним из фанатических членов «Зеленой книги» и ревностным деятелем в день 14 декабря 1825 года.

Декабрист Розен много рассказывал сыну о своих товарищах (тетрадь № 8). Ценные подробности о декабристах имеются в тетради № 4, сообщенные со слов одного из участников движения. Автор «Записок» развенчивает героев 14 декабря и в частности подчеркивает в своем отце словесный либерализм, расходящийся с суровым деспотическим отношением к детям.

Единственной отрадой правоведа Розена были посещения петербургских театров — Александринского и Михайловского. В его «Записках» рассыпаны любопытные подробности о внешнем стиле театров, о театральной публике, об авторах. Наибольшими симпатиями у него пользовались артисты Каратыгин и Сосницкий; первого из них он называет гениальным.

Встречаются довольно подробные описания спектаклей с водевилями Каратыгина, Ленского и Чернышева. К автору водевиля «Дядюшка, или Живые портреты» Розен относится с резким осуждением. Довольно много автор записок говорит об игре М. Д. Дюр. Заслуживают внимания приведенные в тетради № 11 куплет писательницы Небосклоновой, посвященный памяти Пушкина, и куплет Ленского по адресу Белинского.

Тетради № 11 и 12 (336 и 318 стр.) четко переписаны, в переплетах. Очень редки карандашные или чернильные поправки рукою самого Розена. В этих тетрадях говорится о 1843 и 1844 годах, когда Розен был в четвертом классе Училища правоведения. Главный его интерес, страстное увлечение,— театр. В соответствии с этим и преимущественное содержание «Записок» — рассказ о театре, о виденных им почти исключительно русских драматических спектаклях в Александринском театре. О каждом виденном спектакле Розен пишет очень подробно, излагает детально самую пьесу, оценивает ее и затем внимательно останавливается на исполнении актеров. Любимый его актер, предмет самого восторженного поклонения — Василий Каратыгин, в котором был, пишет Розен, «прометеевский огонь». В Каратыгине автор «Записок» ценит и блестящие внешние качества, и громадную вдумчивость исполнения, и его красоту, но также и способность захватить чувствами. В последовательном порядке Розен пишет об исполнении Каратыгиным разных ролей. Восторженно отзывается Розен об игре Мартынова, причем дано подробное описание исполнения им роли Гарпагона, первой серьезной роли после нескончаемого множества водевилей. Говорится с громадной похвалою об исполнении Сосницкого в комедии Полевого «Иван Иванович Недотрога», в водевиле «Демокрит и Гераклий», в пьесе «Русский человек добро вспомнит» (роль Светловского), Полония (исполнение неудачное, по мнению Розена, по вине переводчика, обратившего эту фигуру в шутовскую). При разборе исполнения водевиля «Дочь русского актера» говорит об игре Петра Каратыгина, Толченова (резко отрицательные отзывы), В. Самойлова (отзыв очень сдержанный, не разделяющий господствовавших тогда восторгов). В Самойлове он ценит больше всего певца с прекрасным голосом и жалеет, что Самойлов не пошел в оперу. Автор пишет об игре М. Дюр, которую считает одной из лучших актрис, Каратыгиной (Колосовой), в частности в роли Нервезы в «Эсмеральде», о Максимове 1-м, которого считает одним из самых лучших премьеров русского театра (в частности в пьесе «Прихоть кокетки»). К Левкеевой (в «Дочери русского актера» и «Эсмеральде») отношение Розена резко отрицательное. Есть один отзыв об исполнении Е. Гусевой (в «Монументе» роль Феклы), причем подчеркивается мастерство изображения замоскворецкого купечества. Упоминаются и еще многие актеры. Между прочим, сообщается со слов генерала И. И. Корфа, директора департамента военных поселений, как были запрещены «Разбойники», уже двадцать лет игравшиеся на сцене. Под этим запретом «Разбойники» пробыли до 1868 года. Между прочим, сообщается о первых годах в Петербурге Итальянской оперы и о том успехе, какой она имела у петербургской аристократии. Много места уделено сетованиям на то, что водевиль заполнил русскую сцену и заградил путь более серьезному репертуару. Имеются пространные рассуждения о сценическом искусстве и о несправедливом предрассудке против него в высших классах. Эта тема особенно занимает и волнует Розена, потому что он сам, принадлежа к высшему дворянству, обучаясь в Училище правоведения, уже мечтал о карьере актера и все более укреплялся в решении вступить на нее, но должен был это старательно скрывать от семьи, от родных, зная, что встретит самый решительный отпор. Имеются случайные указания на французские и немецкие спектакли.

Тетради № 13 (332 стр.) и 14 (320 стр.), того же внешнего вида, что и предыдущие, заключают воспоминания Розена, касающиеся конца 40-х годов. Бо́льшая их часть посвящена виденным в Александринском театре спектаклям, меньшая — рассуждениям на всякие житейские темы, вроде игры в преферанс. Имеются отчеты о спектакле «Горе от ума» 22 мая 1844 года с Чацким — Максимовым, Фамусовым — П. Григорьевым, Молчалиным — В. Самойловым, Репетиловым — П. Каратыгиным; о спектакле «Ревизора» с Сосницким — городничим, Максимовым — Хлестаковым (по поводу этого исполнения Розен замечает, что лучшим Хлестаковым был П. А. Никитин). В петербургских гастролях автор видел в ту пору Щепкина и востор-

женно говорит об исполнении им ролей Фамусова, Чупруна и Утешительного. Сообщается об уходе со сцены А. Каратыгиной, о многих водевилях П. Каратыгина и Григорьева, об участии в некоторых Мартынова, о соперничестве на сцене Левкеевой и Линской. Приводится небольшое письмо Сосницкого к автору и описывается визит к нему (разговор на тему о желании Розена сделаться актером и заниматься под руководством Сосницкого). Много страниц 14-й тетради уделено провинциальному антрепренеру Млотковскому. Несколько сведений о провинциальном трагике Крылове. В конце тетради дата окончания ее — 22 августа 1871 года.

Тетради № 16—19 заключают третью часть «Записки офицера» в семи главах. Эта часть посвящена полковой службе и жизни в Чугуеве. Театральный материал в ней почти отсутствует. Имеется, впрочем, несколько воспоминаний о провинциальных комиках Соленике и Иосифе Дранш, которого автор записок ценит очень высоко, говорит о некоторых их ролях, о печальном конце жизни Дранша. Мельком упоминается о гастролях в Харькове Щепкина и Живокини; также мельком упоминается о Николае Рыбакове и И. И. Лаврове, провинциальных трагиках. Но все эти театральные впечатления «Записок офицера» и количественно малы и незначительны по содержанию. Доминируют другие темы — полкового быта, семейные. Начиная с 16-й тетради, «Записки» писаны карандашом (исключение — вторая половина 19-й тетради кем-то переписана чернилами). Почерк крайне неразборчивый, старческий, изложение запутанное, не стройное.

Тетради № 20, 21 и 22 носят заглавие «Записки дворянина». Автор посвятил эту часть записок А. Ф. Бантышу. На заглавном листе эпиграф из Ж.-Ж. Руссо: «Брак не в природе». Эта часть посвящена преимущественно описанию хозяйственной и семейной жизни автора. Лишь изредка встречаются указания о театральных делах того времени. В 60-х годах Розен в Харьковском театре видел В. А. Виноградова и П. А. Никитина. Имеется характеристика труппы Чернослива начала 70-х годов; дана отрицательная оценка игры актеров Зуброва, Монахова. Впечатления от постановки «Бориса Годунова» Пушкина на Мариинском театре (4 ноября 1871 года). Любопытно отметить, что Розен, страстный театрал, хотел видеть своего сына во что бы то ни стало на сцене и с гордостью заявлял, что сына своего, четырнадцатилетнего мальчика, в течение десяти лет готовил к поступлению на сцену. В 1859 году его сын впервые выступил на домашнем спектакле у неких Туркиных в драме Полевого «Ермак».

75. Розен Е. Альбом.

Альбом в темнозеленом с золотым обрезом сафьяновом переплете небольшого формата в 60 исписанных карандашом и чернилами листков, подаренный в 1837 году Евгению Андреевичу Розену, на одиннадцатом году его жизни, его воспитательницей. № 10975/148134.

Запись начинается в 1867 году выпиской из Карамзина. Вслед за ней следующие строки: «Долго колебался я, что писать в сей книге, наконец, решил писать в ней мой сценический журнал». В этом альбоме имеется до полутораста записей спектаклей, виденных автором в Харькове, Изюме, Славянске и Петербурге с 1863 по 1886 год, а также выписки из куплетов, стихов, ролей. С 4-й по 7-ю страницу занимает запись о встрече с Вас. Каратыгиным и Сосницким и неудачных попытках автора записок поступить на Александринскую сцену.

Здесь же оригинал записи актера Дмитриенко (Бут), сделанной по просьбе Е. А. Розена в его деревне о пребывании Дмитриенко у помещика Курской губернии Грайворонского уезда И. О. Хорвата и о театральной труппе его из крепостных людей (см. под № 27). Запись эта частью была напечатана А. Ярцевым в «Московских ведомостях», но в фельетоне приведена только часть материалов записок, причем самое описание театра не приведено.

76. Розен Евгений. Биография барона Вячеслава Евгениевича Розена, по театру Святославлева (начата 18 августа 1822 года, в июле, кончена 28 августа 1882 г.).

Тетрадь в 130 страниц, которые заняты биографией Розена, написана карандашом, размашистым почерком, с малым количеством поправок. № 1519/148135.

В «Биографии» подробно рассказано детство и все места службы В. Розена-Святославлева. Рассказы о воспитании и жизни сына тесно переплетены с рассказом о семейной жизни Евгения Розена; они полны бытовыми подробностями.

77. Рыбаков К. Н. Роли, сыгранные им на сцене Московского Малого театра за 25 лет.

5 страниц писчей бумаги в клетку, исписанные рукой драматического артиста Московского Малого театра Константина Николаевича Рыбакова (1836—1916). № 1660/145868.

Перечень ролей, сыгранных К. Н. Рыбаковым за 25 лет, причем роли распределены по авторам и подсчитано, сколько сыграно ролей каждого автора (больше всего Островского — 26 ролей) и сколько сыграно всего (180 ролей). Перечень полный.

78. Рыбаков К. Н. Репертуар.

Клеенчатая тетрадь в 1/8 листа, заполненная рукою К. Н. Рыбакова. № 1661/138582.

Содержит в себе запись всех спектаклей, шедших с участием К. Н. Рыбакова, начиная с 22 августа 1880 года вплоть до последнего спектакля 1 мая 1916 года, на котором он почувствовал себя больным и еле доиграл спектакль до конца.

Отмечены бенефисы, первые спектакли, открытие и закрытие сезонов, производится подсчет сыгранных спектаклей помесячно, посезонно или отмечается, сколько раз сыграна какая-либо роль (например, Фамусова); иногда попадаются отдельные замечания, касающиеся получения ордена, звания заслуженного, чьего-нибудь первого «выхода».

79. Рябов П. Я. Записки старого актера.

Тетрадь в лист, исписанная на 44 листах с обеих сторон рукою драматического артиста Московского Малого театра Павла Яковлевича Рябова (1837—1906).

Рукопись сохранилась не вполне: нехватает 1-го, 12-го и 14-го листов. Заглавие рукописи взято из рукописи под № 80, представляющей первоначальную ее редакцию. Имя, отчество и фамилия автора находятся в конце настоящей рукописи. № 1018.

С этой рукописи были напечатаны «Записки» в «Русской старине», 1905, № 1 и 2.

80. Рябов П. Я. Записки старого актера.

Синяя тетрадь в лист на 24 листах, исписанных с обеих сторон рукою П. Я. Рябова. Рукопись сохранилась не вполне и обрывается на незаконченной фразе. № 1017/151522.

По содержанию рукопись является первоначальной редакцией рукописи под № 79, откуда и взято имя автора: в настоящей рукописи его нет. Эта первоначальная редакция кое-чем отличается от № 79. Так, например, в этой последней есть рассказ об инспекторе репертуара Красавине; фамилия, очевидно, вымышленная, а в рукописи под № 80 названа его настоящая фамилия — Бегичев, причем имя и отчество этого лица в обеих рукописях совпадают — Владимир Петрович. В иных случаях в рукописи под № 79 фамилия обозначена не полностью, как, например, в начале второй главы инспектор репертуара П.....в. В рукописи под № 80 он назван полностью Пороховщиков. Да и самое начало этой второй главы в рукописи под № 80 значительно полнее, чем в рукописи под № 79. Помимо общего замечания об отступлениях в порядке общего изложения и характеристики начальников, рассказывается об отношениях Верстовского к артистам и искусству, причем сообщается, что у него «всегда избирался какой-нибудь музыкант управляющим по дому», и, далее, повествуется о том, что приходилось претерпевать этому служителю искусства. Ничего этого в рукописи под № 79 нет. Почти в конце второй главы в рукописи под № 80 в рассказе о раздаче ролей при Верстовском добавлена

подробность о раздаче ролей по приказанию директора театра А. М. Гедеонова, что иногда оправдывало Верстовского, если роли были розданы несправедливо. Начало третьей главы также отличается в обеих рукописях. В рукописи под № 79 эта глава начинается с рассказа о том, как автор «начал ежедневно посещать Малый театр» в 1842 году. В рукописи под № 80 перед этим рассказывается о ходе репетиций при Верстовском и о невежестве некоего Мухина, который замещал инспектора репертуара Пороховщикова и не знал того, что в Малом театре шло «Горе от ума», каковую пьесу, по его мнению, «миленькую, с недурными ролями», он рекомендовал Шумскому, искавшему пьесу для своего бенефиса. Рассказ о Мухине в рукописи под № 79 перенесен в другое место, именно в пятую главу, а рассказа о ходе репетиций при Верстовском в рукописи под № 79 совсем нет. В рассказе о трагиках Леонидове и Черкасове в рукописи под № 80 приведена маленькая подробность, отсутствующая в рукописи под № 79, именно: «Это тот Черкасов, смотреть которого И. С. Тургенев, бывая в Москве, всегда ездил в театр, чтобы слушать удивительную нелепицу, которую произносил этот актер со сцены».

81—93. Воспоминания о М. Г. Савиной. Ряд воспоминаний учеников, товарищей по сцене, почитателей актрисы. Рукописи, повидимому, из материалов А. Е. Молчанова (письмо с рукописью Н. Н. Арбатова адресовано Молчанову), собранных в 1915—1916 годах для сборника памяти М. Г. Савиной. Сборник не вышел. Следует отметить из этих рукописей следующие:

81. Агарева Ж. Т.

Рукопись в 4 листа. № 90878.

Автор — участница гастролей Савиной. Потом автор становится заведующей убежищем для престарелых артистов, основанном Савиной. Воспоминания рисуют Савину чутким и отзывчивым человеком.

82. Арбатов Н. Н. Воспоминания о М. Г. Савиной.

8 листов машинописи с автографом-подписью. № 90892.

Воспоминания начинаются с сезона 1904/05 года в Одессе, когда Савина гастролировала с труппой А. И. Долинова, а автор режиссировал в антрепризе А. И. Сибирякова. Приводятся высказывания артистки о существе сценического действия, необходимости в нем непосредственности и жизненности. В постановках автора она видела надуманность, трактат в лицах, а не представление. В Петрограде автор встретился с Савиной на спектакле «Эдипа» в постановке Рейнгардта с Моисси в заглавной роли. Спектакль произвел на артистку отрицательное

впечатление. По поводу постановки автором в Суворинском театре пьесы «Человек», к удивлению автора и Суворина не имевшей успеха, Савина говорит, что недостатком пьесы было то, что в первом действии сосредоточены все наиболее сильные места пьесы, а в последующем действии пьеса теряла свою напряженность; необходимо, чтобы с ходом действия сила их возрастала.

83. Воспоминания о М. Г. Савиной, записанные со слов балетмейстера П. А. Гердта, артистки Е. П. Корчагиной-Александровской, артиста Ф. И. Израилева.

Рукопись на 6 листах. № 90886.

П. А. Гердт знает двух артистов настолько совершенных, что игра других артистов в тех же ролях уже не воспринимается. Это — Мартынов и Савина. Рассказ Корчагиной-Александровской характеризует Савину со стороны ее отношения к начинающим и молодым актерам, в которых она вселяла бодрость и уверенность своей похвалой и отзывчивостью. Ф. И. Израилев подчеркивает отзывчивость М. Г. Савиной к старым актерам. Израилева хотели удалить из Александринского театра, не дав ему возможности дослужить до пенсии несколько лет. Благодаря вмешательству Савиной актеру дали возможность дослужить до пенсии.

84. Глазунов Н. Л.

Рукопись-автограф на 4 листах. № 90876.

Автор говорит о деятельности Савиной в театральной школе А. С. Суворина. Директорство артистки в школе было плодотворно для дела и удовлетворяло артистку. Савина сама участвовала в нескольких спектаклях. Очень часто в школе устраивались концерты. Много давала Савина учащимся, делясь с ними своим богатым сценическим опытом, устраивая беседы о театре, постановках классических пьес и классическом исполнении ролей.

85. Опочинин Е. Н. Последняя роль.

Рукопись-автограф на 4 листах. № 90902.

Пьеса автора (название пьесы не указано) должна была итти в Александринском театре в сезон 1915 года. Роль, которую должна была играть в пьесе Савина, была последней ролью артистки. Автор приводит свои разговоры с Савиной об этой пьесе, ее указания и высказывания.

86. Осокина В. А.

Рукопись-автограф на 14 листах. № 90900.

Автор познакомился с Савиной в 1871 году в Казани, когда артистка играла в труппе П. М. Медведева. Между прочим,

автор замечает, что тогда Савину звали не «Марией Гавриловной», а «Марией Николаевной». Это делалось по желанию ее мужа, Н. Н. Савина, который настоящее ее отчество считал неблагозвучным. Воспоминания касаются Савиной не как артистки, а как человека, притом благожелательного, отзывчивого, всегда готового притти на помощь к тем, кто нуждался в ней.

87. Плансон-Леткова Е. П.

Рукопись-автограф на 8 листах. № 90888.

Автор — ученица Суворинской театральной школы по классу Гламы-Мещерской. Но своей основной руководительницей автор считает Савину, которая управляла тогда школой. Ее советы, указания навсегда остались в памяти автора и руководили ею. Своим ученицам Савина всегда старалась доказать, что в искусстве все — школа и не требуется больших переживаний и искренних слез. На практике же ученицы в исполнении Савиной видели переживание роли. По окончании школы автор воспоминаний поступила в драматическую труппу (режиссура Н. Синельникова) в Харьков. Савина приезжает в Харьков на первый спектакль сезона посмотреть свою ученицу.

88. Россов Н. «Некоторые впечатления от дивной чаровницы русской сцены М. Г. Савиной».

Рукопись-автограф на 14 листах. № 90984.

Впервые автор увидел юношей Савину на гастрольном спектакле в Воронеже, где она имела огромный успех. Здесь автор и познакомился с артисткой. В разговоре Савина высказала взгляд, что актер, о котором не пишут,— мертвец для сцены, надо заставить писать о себе. Савина всегда создавала законченный образ и всегда вызывала в зрителе впечатление целостности спектакля, несмотря на часто неудовлетворительный ансамбль. Роли характерные, жанровые находили в артистке идеальную исполнительницу.

89. Суворина Е.

Автограф-рукопись на 4 листах. № 90889.

Автор рассказывает о совместном пребывании с Савиной в санатории в Ессентуках в последний год жизни артистки. Подробности ежедневного обихода артистки, ее манера обращения с людьми, ее привычки очерчивает автор воспоминаний.

90. Тиме Елиз. Ив.

Рукопись с подписью-автографом на 7 листах. № 90896.

Автор говорит о той постоянной заботе и внимании, с которыми относилась Савина к сценической карьере актера. Щедрость и большой душевный такт в отношениях с людьми были

присущи артистке. Савина — человек глубокого, умного и большого сердца. Но зачастую она была сурова и недоступна.

91. Ходотов Н. Н. (1878—1932), драматический актер.

Рукопись с подписью-автографом на 6 листах. № 90895.

В 1900 году автор получил приглашение Савиной участвовать в ее гастролях в провинции. Автор отмечает, что Савина никогда не играла пассивно и не могла воплощать страдающие натуры. Бьющая в ней всегда энергия мешала этому. В Александринском театре автор играл с Савиной в «Привидениях», в «Чайке». Свое огромное влияние в театре Савина никогда не употребляла во зло. В той массе добра, которое сделала она, тонут те немногие обиды, которые, быть может, она бессознательно причинила в своей долгой деятельности иным людям.

92. Чернов А. С.

Рукопись на 2 листах. № 90908.

Автор прослужил с Савиной тридцать лет на сцене Александринского театра и не помнит, чтобы за этот долгий срок артистка хотя бы один раз опоздала на репетицию. Савина всегда оказывала товарищеские услуги своим партнерам по сцене. Так, на спектакле «Невольницы» Савина устроила на сцене длинную паузу, чтобы дать время актеру вспомнить реплику, забытую им. И это спасло положение.

93. Чехов В. В. Мысли и воспоминания о Савиной.

Рукопись-автограф на 44 листах. № 90890.

С Савиной вошла в Александринский театр «искорка подлинной жизни». В пьесе «Искорки» автор и увидал в первый раз Савину в роли юной девушки, какой она и была тогда. От Савиной запоминались отдельные фразы, их произношение. Однажды в пьесе М. Достоевского «Старшая и меньшая» интонацией одной фразы Савиной осветилась вся пьеса. В памяти автора забылось содержание многих пьес, в которых он видел Савину, но не забылись в каждой из них ее жесты, интонации. Игру Савиной автор называет «кружевной, ажурной работой». В 80-е годы среди молодежи Петербурга были две партии театралов — «савинисты» и «стрепетисты». Выступление в 1888 году Савиной в роли Катерины в «Грозе» в бенефис Горбунова вызвало среди этих двух партий немало всяческих волнений и осложнений. Только сцена в овраге была проведена Савиной изумительно, в остальном эта роль в исполнении Стрепетовой была ярче. Автор воспоминаний был врачом психиатрической больницы, и каждый год Савина ставила пьесу по своему выбору и играла в больнице для душевнобольных. Одной из любимых ролей Савиной в последние годы была роль Юлии в

«Последней жертве» Островского. Автор опровергает существовавшее в театральном мире мнение, что Савина была велика только в малом репертуаре, между тем только в пьесах Островского Савина выступала в 26 ролях. Еще в 1884 году в свой бенефис Савина играла Нору Ибсена впервые на русской сцене. Приводятся слышанные автором от артистки сравнительные отзывы об игре С. Бернар, Дузе, Комиссаржевской. Автор говорит о впечатлении от Савиной на литературных вечерах и приводит репертуар ее чтений.

94. Савиной М. Г. репертуар.

5 листов почтовой бумаги малого формата, исписанных рукой драматической артистки Александринского театра Марии Гавриловны Савиной (1854—1915). № 1095/15451.

Рукопись содержит на 4 листах хронологический перечень ролей, игранных Савиной, начиная с ее первого спектакля в Петербурге, в зале Благородного собрания 17 марта 1874 года, и кончая январем 1884 года. Савина отмечает бенефисы, повышение разовых, ею получаемых, подводит количество сыгранных ею за месяц и за сезон спектаклей, делая попутно отдельные замечания, касающиеся спектакля или каких-либо театральных событий. Пятый лист, у которого заполнена лишь первая страница, заключает в себе список «лучших моих ролей», причем «крестики означают любимые роли».

Кое в чем данный репертуар не совпадает со «списком ролей, исполненных М. Г. Савиной на сцене императорских театров (1874—1899)», напечатанном в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1899/1900, или с таким же списком в книге «Гордость русского театра — Мария Гавриловна Савина» (СПБ, 1900).

95. Садовская Е. М., артистка Московского Малого театра.

Рукопись без заглавия на 10 линованых листах писчей бумаги с подписью «Е. Садовская». № 178621.

Воспоминания Е. М. Садовской подробно охватывают период детства и школьных лет артистки и только бегло касаются ее дальнейшей сценической деятельности. У автора были способности к музыке, и родители хотели устроить ее в филармонию. Но потом это намерение было оставлено. Первой пьесой, которую Е. М. Садовская видела в Малом театре восьми лет, была «Шалость» И. А. Крылова. С детства артистка была поклонницей Ермоловой, которую в первый раз на сцене увидела в «Орлеанской деве». Четырнадцати лет Е. М. Садовская в первый раз играла на сцене с занавесом в спектакле, который устроили на своей даче ее родители. Потом каждое лето отец артистки, М. П. Садовский, снимал на один спектакль театр в Петров-

ском парке, в котором участвовали взрослые и из детей только автор, ее сестра и брат. Свою сценическую деятельность артистка хотела начать с игры на провинциальной сцене, но родители уговорили ее поступить на драматические курсы при Малом театре. Первые два года на курсах артистка считает вычеркнутыми из своей жизни. Последний год на курсах она занималась под руководством отца. Дебютировала на сцене Малого театра в роли царицы Анны в «Василисе Мелентьевой» после двух репетиций. «Приняли меня замечательно»,— замечает автор. Вторым выступлением в Малом театре была роль Аксюши в «Лесе» в 25-летний юбилей отца. Следует отметить в воспоминаниях восторженный отзыв об А. П. Ленском, под руководством которого автору пришлось изучить многие роли. В конце воспоминаний приводится список пьес, в которых артистка играла.

96. Садовский М. П. Дневник.

Сшитые листы писчей бумаги в 1/4 листа (8 двойных страниц), имеющие нумерацию от 60 до 77 страниц, исписанных рукою драматического артиста Московского Малого театра Михаила Прововича Садовского (1847—1910). № 10966.

Здесь за время с 15 октября по 12 ноября 1864 года дается ряд записей, касающихся главным образом отдельных спектаклей, виденных Садовским, приведен ряд стихотворений. Любопытен разбор «Шутников» Островского и взгляд на творчество Шумского.

97. Садовский М. П. Тетрадь.

Тетрадь в 1/4 листа в картонном переплете. № 10967.

Черновая тетрадь, почти вся заполненная сделанными рукою М. П. Садовского пером и карандашом виньетками, монограммами; здесь же ряд мыслей «о целях вегетарианства», «о приеме в училище» (театральное), «о задачах школы и преподавателе драматического искусства», разбор отдельных пьес и цитаты из Платона, Монтескье, с одной стороны, и Веселовского, Стороженко, с другой. Тетрадь характерна для определения педагогических взглядов М. П. Садовского.

98. Рассказ Самарина И. В., как П. С. Мочалов готовил роль короля Лира.

Рукопись на 3 страницах почтовой бумаги малого формата, писанная чернилами. № 1310/79676.

Записан рассказ И. В. Самарина о том, как Мочалову дали роль короля Лира, как он долго отказывался от роли, затем взял ее, долго к ней не приступал, не находил образа, не понимал его, как сам говорил, и вдруг заявил обрадованно, что «нашел, нашел Лира».

99. Сандунова-Кони И. С. Записки. Отрывки из воспоминаний о театре в Петербурге и Москве. Написаны в 1889—1890 годы.

Записки, принадлежащие известной в своей время драматической артистке Ирине Семеновне Сандуновой (1823—1891), жене издателя «Пантеона» и водевилиста Федора Кони, состоят из трех тетрадок, в четвертку писчей бумаги; первая — в 18 страниц (обрывается на середине фразы), вторая — в 9 страниц (тоже обрывается на середине фразы), третья — в 15 страниц. Все писаны чернилами рукою Сандуновой, с небольшими, больше стилистическими поправками, сделанными другою рукой. № 862/136991.

Первая и вторая тетради над текстом имеют заголовок «Воспоминания старушки». В первой Сандунова коротко вспоминает о Московской драматической труппе (Малом театре), где начинала свою актерскую деятельность. Дата не обозначена, но по некоторым указаниям и упоминаниям автора можно отнести эти воспоминания к 40-м годам. Эта часть воспоминаний касается главным образом Н. В. Репиной, причем отмечается та доминирующая роль, какую Репина играла в труппе, как любимица начальника репертуара Верстовского. Признавая большую талантливость Репиной, Сандунова изображает ее чертами непривлекательными, как интриганку, не дававшую хода другим актрисам, особенно молодежи. Есть небольшое воспоминание о Щепкине, об устраивавшихся им летом прогулках молодежи за город. Есть сопоставление игры Мочалова и В. Каратыгина. Заканчивается первая тетрадь рассказом об устраивавшемся аристократическими любителями спектакле пьесы Коцебу «Ненависть к людям», к участию в котором хотели привлечь Мочалова для роли Неизвестного. Рассказ обрывается посредине очень интересного момента — ответа Мочалова на обращенное к нему приглашение. Вторая тетрадь содержит рассказ о Елизавете Сандуновой, уже состарившейся, оставившей сцену. Далее краткое воспоминание о Н. О. Дюре, уже близком к смерти (волнение Дюра по поводу того, что его роль в пьесе «Артист-студент» была передана В. Самойлову). Третья тетрадь касается Александринского театра, печального в его жизни 1858 года, когда в течение трех недель умерли Брянская, Гусева и Каратыгин. Наиболее подробно рассказано о Гусевой, о том спектакле, во время которого она скончалась, а роль ее доигрывала другая актриса.

100. Серов А. Н. Подлинная автобиографическая записка.

Рукопись-автограф музыкального критика и композитора Александра Николаевича Серова (1820—1871), автора опер

«Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила». Состоит из 4 занумерованных по страницам (16 стр.) листов почтовой бумаги, в переплете, полностью заполненных текстом. Написана очень мелким почерком, чернилами, с многочисленными поправками и вставками как под строчками текста и на краях страниц, так и в конце рукописи, где 3 предпоследние страницы заняты исключительно нумерованными дополнениями. Рукопись не имеет заглавия, которое заимствовано из печатных изданий автобиографии. № 10953/138581.

Автобиографическая записка была напечатана трижды: 1) впервые в музыкальном журнале «Баян», 1889, № 1—6; 2) в отдельной книжке журнала «Баян», СПБ, 1889 («Александр Николаевич Серов. Материалы к биографии»); 3) в IV томе критических статей А. Н. Серова, СПБ, 1895.

Печатный текст автобиографии не был достаточно внимательно сверен с подлинной авторской рукописью, вследствие чего в нем встречается целый ряд небольших, но многочисленных отступлений от подлинника.

101. Серполетти А. З. Московские увеселительные сады.

Рукопись на 66 узких листиках писчей бумаги. № 138402.

Автор работал на московской эстраде свыше сорока лет. Из личного опыта ему были известны все летние антрепризы Москвы за полвека. Рукопись заключает в себе обзор репертуара актеров, описание постановок и характерных особенностей увеселительных летних московских садов с 1867 по 1918 год. Первым предприятием такого рода был в Москве сад Сакса в Петровском парке, открытый в 1867 году. О нем говорится в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги».

Много места в рукописи уделено описанию антрепризы Лентовского. Рукопись, как говорит пометка автора, написана в 1928 году.

102. Смирнова Е. А., балерина (1888—1935). Дневник. 1903—1906.

Ученическая тетрадь в клетку. 21 лист. На левой половине страниц календарные записи дней с указанием дней, остающихся «до выпуска и до праздников». № 1116/146080.

Дневник ученических лет автора. Записи домашнего и школьного обихода за четыре года. Начинается дневник с кратких записей: «был экзамен», «была на приеме мама», «французик не спросил», «историк спросил». В дальнейшем, по выражению автора, ведется «распространенный дневник». Подробно рассказывается о прогулках, домашнем времяпрепровождении, уроках и репетициях в школе.

103. Смирнов А. Ф. Журнал балетмейстера.

13 страниц в ½ листа и 2 вкладные страницы в ¼ листа, исписанные рукою балетмейстера и режиссера балетной труппы Московского Большого театра Александра Федоровича Смирнова. № 1476/161887.

Журнал ведется день за днем с апреля 1844 до августа 1857 года по графам: число, день, название спектакля, краткие сведения о спектакле (первые представления, бенефисы и т. д.).

104. Смирнов Д. А. Два утра у Щепкина.

Рукопись на 26 страницах писчей бумаги в лист, из которых 23 страницы исписаны рукою племянника А. С. Грибоедова — Дмитрия Александровича Смирнова. № 10960/163490.

Черновая рукопись, писанная чернилами, с многочисленными поправками, опубликованная Н. В. Шаломытовым в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1907/08.

105. Смирнов Д. А. Андрей Андреевич Жандр.

Рукопись на 32 страницах писчей бумаги в лист, исписанных рукою Д. А. Смирнова. № 10962/163492.

Рукопись опубликована Н. В. Шаломытовым с его комментариями в «Историческом вестнике», 1909, № 3 и 4, под названием «Из неизданных материалов Д. А. Смирнова к биографии А. С. Грибоедова».

106. Смирнов Д. А. Иван Иванович Сосницкий.

Рукопись на 8 страницах писчей бумаги в ¼ листа, исписанных чернилами рукою Д. А. Смирнова. № 10961/163491.

Рукопись содержит запись рассказов о А. С. Грибоедове И. И. Сосницкого; опубликована Н. В. Шаломытовым в «Историческом вестнике», 1909, № 3 и 4, в статье «Из неизданных материалов Д. А. Смирнова».

Исследовавший эту и предыдущие рукописи Н. К. Пиксанов (Академ. изд. Грибоедова, т. II, стр. 283) указывает, что печатный текст их «сильно переработан в интересах беллетристической занимательности, отчего страдает точность рассказа».

107. Собинов Л. В. (1872—1934), народный артист республики.

Автограф речи, произнесенной на 100-летнем юбилее Московского Большого театра 1 февраля 1925 года.

Рукопись на 16 листах писчей бумаги с подписью автора. № 11398/148043.

108. Соболева-Васильева М. Г. (авторство по указанию А. А. Бахрушина) (1830—1914). Воспоминание о первом выступлении в Императорском театральном училище Любови Павловны Косицкой.

Рукопись на 5 страницах в 1/4 писчей бумаги чернилами, мелким убористым почерком. № 1626/148093.

Содержит рассказ о первом появлении драматической артистки Московского Малого театра Л. П. Косицкой (1829—1868) в училище в сопровождении Верстовского, ее пребывании в школе, ее первых дебютах в «Параше Сибирячке» и в «Коварстве и любви», успехе этих дебютов, причинах дальнейших неудач Л. П. Косицкой и возрождении ее таланта с появлением пьес Островского. Есть указания на М. С. Щепкина и то очевидное участие, которое он принимал в Л. П. Косицкой.

109. Соколов Н. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове.

Рукопись профессора Петербургской консерватории, композитора Николая Александровича Соколова (1859—1922). На 50 страницах полулистов писчей бумаги. 25 пронумерованных страниц текста с большими полями, писанного только с одной стороны каждого листа рукописи. № 1053/151542.

Воспоминания напечатаны: 1) в четырех номерах «Русской музыкальной газеты», изд. Н. Финдейзена, СПБ, 1908, № 39—40, гл. I—III; № 41, гл. IV—VIII; № 42, гл. VIII—IX; № 43, гл. X, и 2) отдельной книжкой, изд. редакции «Русской музыкальной газеты», СПБ, 1909.

110. Старый театрал. «Дочь фараона» на Московской сцене.

Рукопись на 4 сшитых листах писчей бумаги с подписью «Старый театрал 19 ноября 1886 г.». Москва. № 146885.

Рецензия о постановке в Московском Большом театре 16 ноября 1886 года балета «Дочь фараона». Отрицательный отзыв автор дает об исполнении артистов, костюмировке и декорациях балета. В спектакле участвовали Нелидова, Гейтен, Домашева, Манохина, Поливанов, Татаринов и др. Декоративная сторона балета обращала внимание, по выражению автора, «своим жалким и обтрепанным видом». Автор вспоминает постановку этого балета в 70-х годах с участием Собещанской, Соколова и Кузнецова; прежняя постановка была много лучше настоящей.

111. Стрепетова П. А. (1850—1903), драматическая актриса. Минувшие дни (Из воспоминаний актрисы).

Рукопись разными почерками на 284 линованых листах, в кожаном переплете, с серебряной монограммой. № 12500/162041. Опубликовано в книге «Стрепетова П. А. Воспоминания». Подготовлено к печати М. Д. Прыгуновым, «Academia», 1934.

112. Стуколкин Т. А. Воспоминания артиста императорских театров Т. А. Стуколкина (1829—1894), записанные по его рассказу А. Вальбергом.

Рукопись в лист на 33 листах, исписанных с обеих сторон; конца рукописи нехватает и на 66 стр. текст прерывается на слове «якобы». № 1062/151644.

Данная рукопись является оригиналом, по которому эти записки печатались в журнале «Артист» (1895, кн. 1 и 2) и по случаю прекращения журнала не были закончены печатанием. В печатном тексте есть пропуски сравнительно с рукописью. Так, во второй главе (рукопись не имеет разделений на главы) пропущено распределение ролей в водевиле «Казак-стихотворец», в третьей главе пропущено указание на исполнителей ролей в балете «Мельник». Далее, пропущен рассказ о танцмейстерской деятельности Т. А. Стуколкина по выходе его из школы. В ненапечатанной части рукописи говорится о пребывании артиста в Берлине, Париже, о лечении в Барьер-де-Люшоне.

113. Телешев Н. Д. О Малом театре. Из книги воспоминаний (по поводу 100-летнего юбилея театра 27 октября 1924 года).

Тетрадь в картонной желтой обложке разграфленной в клетку писчей бумаги. Рукопись-автограф на 32 страницах (16 листов). На первой странице посвящение автора А. А. Бахрушину. «В день тридцатилетия театрального музея. 1924 г. 29 октября». № 11394/148039.

Автор был свидетелем чествования в день 50-летнего юбилея Самарина в Малом театре, подробное описание чествования приведено в рукописи. Далее автор говорит о культурной роли Малого театра в московском обществе. Н. Телешев в ранней юности стал посещать спектакли Малого театра и полвека был его постоянным зрителем. Несколько страниц рукописи посвящены основателю Театрального музея в Москве А. А. Бахрушину, деятельность которого положила основание увековечению творчества актера. Теперь история Малого театра может быть не только написана, но и показана в экспонатах, документах и материалах Музея Бахрушина. Из актеров Малого театра автор довольно подробно останавливается на исполнении ролей Федотовой, Ермоловой, Южиным, Ленским, Лешковской, Рыбаковым, М. Садовским.

114. Троепольская Т. М. Биография 1-й российской трагической актрисы Татьяны Михайловны Троепольской (до поступления ее на сцену в трагедиях женские роли играли мужчины). Составленная под руководством знаменитого Российского актера, образователя театра, основателя императорского театрального училища, члена Акаде-

мии наук, историографа, о первоначальном заведении в России театров, которую он в 1804 году написал по просьбе президента Академии словесных наук Александра Васильевича Новосильцева, Ивана Афанасьевича Дмитревского.

Рукопись на 13 листах большого формата. № 975/68565.

Рукопись заключает в себе сведения о ролях и спектаклях, в которых выступала Троепольская за 1757—1774 годы, списки афиш спектаклей, описание различных случаев и эпизодов, имевших место на сцене, за кулисами и в зрительном зале. Первое появление Троепольской на сцене было 15 февраля 1757 года в трагедии Сумарокова «Семира».

115. Трутовский К. А. (1826—1893), художник. Воспоминание о своей встрече с крепостным актером-музыкантом.

Незаконченная рукопись на 8 листах писчей бумаги. № 12967/148079.

Летом в уездном городе Обояне автор забрел в городской клуб. Описание захолустного уездного городка, представления в клубе «труппы» актеров в составе 24 человек, из которых один и был старик, крепостной актер-музыкант, собственно и составляет содержание незаконченной рукописи.

116. Фитингоф-Шель Б. А., барон. Биография.

Рукопись-автограф барона Бориса Александровича Фитингофа-Шель (1829—1901). Написана на 2 листах почтовой бумаги; текстом заняты только 6 пронумерованных страниц. Заглавие писано другой рукой; рукопись без подписи автора. № 10955/74153.

Напечатано в «Русской музыкальной газете», 1901, № 38.

117. Д. Х[арламова]. Еще несколько слов о Грибоедове.

Рукопись на 13 страницах линованой бумаги в лист, исписанных, как помечено в конце рукописи, рукою дочери Д. Ф. Харламовой, М. Н. Шмидт, 11 ноября 1901 года. № 10963/163494.

Рукопись содержит воспоминание о А. С. Грибоедове Дарьи Федоровны Харламовой, в доме матери которой П. Н. Ахвердовой в Тифлисе «он был ежедневным гостем». Рассказывается о семье Ахвердовых, о Нине Чавчавадзе и передается несколько эпизодов, характеризующих Грибоедова.

118. Цырвинцов А. Х. Записки декоратора-самоучки.

Рукопись на 85 страницах, написанная в 1901 году, предназначалась для Совета Русского театрального общества. К рукописи приложены три карандашных рисунка. Судя по содержанию рукописи, это объяснительная записка к ряду акварельных рисунков, присланных для выставки при бюро Общества. № 1337/136953.

Автор — самоучка-декоратор провинциальных театров, человек больной, жалующийся на несправедливость судьбы, после 25-летней театральной работы мечтающий подарить России целую «панораму родных картин». Автор, не только любя театр, но и «болея душой об униженных и лишенных света просвещения», предлагает обществу принять его проект сооружения передвижных народных театров, считая, что крестьянин скорее пойдет в базарный день в театр-балаган, чем в обыкновенный театр.

Автор дает также ряд советов, как приостановить обмеление Волги, как создать альбомы облачного неба в качестве подсобного материала для драматургов, нуждающихся в точных описаниях природы и ее явлений для ремарок к своим пьесам.

119. Чаев Н. А. Записные книжки.

29 записных книжек (4—1894 года, 4—1896, 1—1899, 2—1900, 3—1901, 1—1902, 1—1907, 1—1911, 8—1912—1914, 4 — без обозначения года), исписанных рукою драматурга Николая Александровича Чаева (1828—1914) неразборчивым и мелким почерком. № 195/149053—149081.

Часть этих книжек содержит дневник Чаева, в который он точно и последовательно вносил все случившееся за день. Обычный порядок записи — час пробуждения, погода, что сделал, куда ездил, с кем встретился.

Записные книжки, не давая большого исторического материала, в то же время очень четко характеризуют внутренний облик автора.

120. Чаев Н. М. С. Щепкин в моих воспоминаниях.

4 почти одинаковых, с незначительными редакционными вариантами текста, из коих один — подлинная рукопись Н. А. Чаева и три копии, снятые на машинке. № 189—192/136385—136388.

Речь Чаева на торжественном заседании в память 125-летия со дня рождения М. С. Щепкина в Московском Малом театре 15 ноября 1913 года. Напечатана в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1914, кн. 1.

121. Черневский С. А. Отрывки из воспоминаний.

Рукопись на 58 страницах писчей бумаги в лист, исписанных рукой режиссера драматической труппы Московского Малого театра Сергея Антиповича Черневского (1839—1901). № 1019/151523.

Рассказ о пожаре Московского Большого театра в 1853 году, которого Черневский был очевидцем; он едва спасся от огня. Попутно с рассказом о пожаре сообщены некоторые сведения о самом авторе записок, о его пребывании в Театральной школе и первых шагах в театре.

В следующей части записок даны краткие воспоминания и характеристики Щепкина, Прова Садовского, Сергея Васильева (между прочим, кратко сообщается о том, как исполнялась последним роль сапожника Ганса в комедии «Заколдованный принц», и сравнивается его исполнение с исполнением Мартынова, причем отдается предпочтение исполнению Васильева).

Третья, самая обширная часть записок — рассказ о московском театре Медокса, причем Черневским использованы тут неизданные записки С. Н. Глинки и дополнены, как указано в заголовке этой части записок, «изустные рассказы старожилов». Даются краткие характеристики актеров Померанцева, Плавильщикова, Шушерина, Силы Сандунова (в том числе эпизод его женитьбы на Лизе Урановой).

Следующая часть записок, озаглавленная «Петербургские достопримечательности», описывает возникновение петербургских театров при Петре.

Наконец, последняя часть — описание спектаклей французской труппы в доме Познякова во время пребывания Наполеона в Москве в 1812 году. Рассказ довольно обстоятельный, иногда детальный, со многими анекдотическими подробностями.

122. Черневский С. А. Тетрадь для памяти режиссера.

Рукопись на 12 страницах бумаги в ¼ листа, писанных рукою С. А. Черневского. На обложке дата—27 апреля 1881 года. № 1197/151610.

Собраны коротенькие заметки самого разнообразного и случайного содержания. Так, есть пометки о характере различных частей польской одежды (повидимому, материал для постановки «Бориса Годунова»), указания, где можно найти такой-то портрет. Ряд заметок, в 2—3 строки каждая, о греческих богах, о музах и их традиционных атрибутах.

123. Черневский С. А. Из воспоминаний режиссера драматической труппы Московского Малого театра.

3 страницы в ½ листа, писанные чернилами рукою С. А. Черневского. № 1595/136537.

Содержание — анекдоты из жизни директора московских театров А. А. Майкова, артистов Н. И. Музиля, Д. В. Гарина, М. И. Лаврова, М. А. Решимова, И. В. Самарина, М. С. Щепкина, К. А. Семеновой, Черкасова.

124. Черневский С. А. Тетради.

9 тетрадей в мягких клеенчатых переплетах, писанных рукою С. А. Черневского. № 10392/137068. Содержат список актеров и репертуар Малого театра, с указанием количества исполненных спектаклей, ролей, окладов жалованья за сезоны 1893—1901 годов. В некоторых тетрадях содержатся краткие впечатления о некоторых спектаклях с разбором игры актеров.

125. Чинаров, Рубенс. М. Г. Савина. Воспоминания.

25 листов машинописи. № 137820.

Автор воспоминаний — актер, участник гастролей Савиной в 1887 году в Тифлисе, Казани, Самаре, Саратове, в 1888 году в Киеве, Курске, Харькове, Одессе. В 1892 году автор играл с Савиной в Харькове, Екатеринославле, Ростове-на-Дону, в 1894 году участвовал в гастрольной поездке Савиной по югу России. В воспоминаниях говорится о Савиной больше как об отзывчивом и чутком человеке, чем как об актрисе. Автор приводит списки пьес, в которых играла Савина в своих гастрольных поездках, заметки газет о гастролях, состав труппы Савиной. Рассказываются эпизоды, имевшие место в гастрольных выступлениях Ермоловой, Южина, Иванова-Козельского. Воспоминания написаны в 1933 году.

126. М. Ш[вачкин]. Из воспоминаний о П. И. Чайковском.

Рукопись поручика Михаила Тарасовича Швачкина. 4 писанные страницы в ¼ листа писчей бумаги с полями. № 1211/151618.

В конце рукописи, после инициалов М. Ш., следует адрес автора воспоминаний, с полным его именем, отчеством и фамилией. Насколько известно, воспоминания эти никогда не были напечатаны и содержат рассказ с чужих слов, местами мало правдоподобный, о подробностях пребывания Чайковского в Каменке, имении мужа его сестры Л. В. Давыдова в Киевской губернии при жизни сестры композитора (она скончалась в 1891 году). В рукописи ошибочно написана все три раза начальная буква отчества Давыдова: Л. Н. вместо Л. В. (Лев Васильевич). Единственная сестра Чайковского Александра Ильинична названа Натальей Ильиничной.

127. Шиловский К. Эхо курилки Московского Малого театра.

Альбом в большую четвертку листа в переплете с замком, 29 страниц исписаны рукою драматического артиста Московского Малого театра Константина Степановича Шиловского-Лошивского (1849—1893). № 1543/161886.

На переплете надпись красной краской: «Песни прожитых счастья и горя». Страницы заполнены различными анекдотами, экспромтами, стихами. Много характерного для отдельных актеров — его современников.

128. Шуберт А. И. Записная книжка.

Маленькая записная книжка в 92 листа бумаги в 1/16 листа, писанная рукою драматической артистки Александринского театра Александры Ивановны Шуберт (1827—1909). № 5923.

В этой книжке А. И. Шуберт записывала, «где она была и какие пьесы шли». Кроме этого, записан гонорар, какой она получала, приведен список разных трупп, например, в Орле, Твери; подробно записан одесский репертуар 1847—1852 годов, причем перечислено 412 пьес.

129. Шуберт А. И. Воспоминания актрисы.

Черновая рукопись «Воспоминаний» А. И. Шуберт, напечатанных в «Ежегоднике императорских театров», 1911 и 1912, под заглавием: «Моя жизнь. Воспоминания артистки А. И. Шуберт». Рукопись в лист на 218 листах, из которых 7 чистых, не исписанных. Несколько исписанных листов вырезаны. Некоторые места в рукописи зачеркнуты чернилами и карандашом так, что ничего невозможно разобрать, и, следовательно, восстановить текст нельзя. № 5921.

130. Шуберт А. И. Воспоминания.

Другая, более исправленная рукопись тех же «Воспоминаний», представляющая переплетенную книжку формата обычной тетрадки. № 5922.

Воспоминания напечатаны: «Ежегодник императорских театров», 1911—1912; «Русская старина», 1888, «Воспоминания Шуберт о М. С. Щепкине»; А. Шуберт, «Моя жизнь», введение, редакция и примечания А. Дермана, Л., «Academia», 1929.

131. Щепкиной Елены Дмитриевны записки.

Шесть тетрадей — 168 двойных страниц — в 1/4 листа писчей бумаги без нумерации страниц. № 10976/136397.

Рукопись без знаков препинания, весьма невыдержанная по орфографии и писанная рукою жены М. С. Щепкина, содержит воспоминания, касающиеся ее плена (она был взята русскими под Анапой), детства и юности, первого знакомства с М. С. Щепкиным, посещения спектаклей, семейной жизни, рожденья и болезней детей. Привлекательный образ Е. Д. Щепкиной встает ярко в этих записках. Кроме того, дан ряд весьма интересных бытовых подробностей, делающих записки чрезвычайно интересным памятником конца XVIII и начала XIX века.

132. Щепкин М. С. Записки.

Рукопись на 4 страницах желтой писчей бумаги в лист, писанная рукою драматического артиста Московского Малого театра Михаила Семеновича Щепкина (1788—1863). № 7080.

Рукопись содержит характеристику А. И. Писарева и князя Д. В. Голицына и рассказ о приеме, сделанном московским главнокомандующим актерам. Рукопись опубликована А. Ярцевым («Записки М. С. Щепкина. Новая глава», М., 1896) без сохранения характерного для Щепкина правописания. К рукописи приложена снятая рукою Ярцева копия с его примечаниями.

133. Щепкин М. С. Воспоминания М. С. Щепкина о своем выкупе.

Рукопись на 4 страницах желтой писчей бумаги в лист, писанная рукою М. С. Щепкина. № 7079.

Заглавие написано рукою внука артиста М. А. Щепкина, приписавшего в начале рукописи: «Начало утеряно 1889», и в конце: «Принадлежит М. А. Щепкину г. Мценск 1889».

Рукопись представляет отрывок подробно рассказанного эпизода выкупа М. С. Щепкина из крепостной зависимости. Отрывок опубликован впервые в «Ежегоднике императорских театров», 1895/96, и затем во всех изданиях книги «Записки М. С. Щепкина».

134. Эпизод из жизни М. С. Щепкина.

Рукопись на 2 страницах почтовой бумаги малого формата, писанная чернилами. № 1311/74327.

Записан рассказ о Щепкине в старости, уже пережившем свою славу и все реже получавшем роли, что очень мучило старика. Рассказ относится ко времени приблизительно за два года до смерти Щепкина.

135. Щепкин А. Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистическая его деятельность на сценическом поприще.

Рукопись представляет тетрадь в 1/4 писчей бумаги в 104 страницы. Писано рукой автора. Автор, Абрам Семенович Щепкин, младший брат великого актера, моложе его на семнадцать лет (1805—1895), окончил кандидатом Московский университет. Время составления воспоминаний не указано. Во всяком случае писано много позже смерти М. С. Щепкина. № 146974.

Воспоминания включают в себя небольшое предисловие, с рассказом о детских школьных годах Щепкина и три главы: первые две о сценической деятельности Щепкина в провинции, третья — о деятельности в Москве. Годом начала сценической деятельности М. С. Щепкина брат его указывает 1808, однако

с оговоркой — «как кажется». Передаются немногие подробности службы Щепкина в Харькове у антрепренера Ивана Федоровича Штейна (в том числе довольно подробно — эпизод на спектакле какого-то балета, изображавшего взятие крепости), более подробно — о службе в Полтаве с 1818 года. С переездом туда связана и история выкупа Щепкина у его владельцев. Тут сообщен ряд интересных подробностей и обозначена неблаговидная роль некоторых лиц, вследствие чего вместо освобождения на волю получился лишь переход в руки другого владельца. В записке сообщается, что на выкуп Щепкина евреи в Ромнах собрали 700 рублей, и эти деньги застряли в карманах чиновников.

Из полтавской поры автор вспоминает более подробно о двух ролях М. С. Щепкина — в опере «Мнимый невидимка», где он играл содержателя гостиницы, который, чтобы подстеречь подозреваемую в измене жену, обращается в невидимку, т. е. сам думает, что стал таким, и это создает ряд комических положений, и в комедии «Подложный клад», где Щепкин играл роль богача-скряги. Кратко перечисляются другие пьесы, в которых играл Щепкин: «Полубарские затеи», «Богатонов», «Роман на большой дороге», «Притворная неверность», «Воздушные замки», «Марфа и угар», «Бот, или Английский купец», «Школа злословия», «Зоя», «Рекрутский набор», «Семейство Старичковых», «Ненависть к людям и раскаяние», «Уездный город», «Ябеда», «Недоросль», «Своя семья», «Подложный клад» и др. Указывается, что М. С. Щепкин участвовал и в операх «Мнимый невидимка», «Жидовская корчма», «Новые оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся», «Ломоносов», «Наталка Полтавка», «Казак-стихотворец» и др. Сообщается, что М. С. Щепкин, не знавший музыки, разучивал свои оперные роли при помощи капельмейстера Данильченко, который наигрывал на скрипке его арии, пока актер не запоминал их. Даны в одном примечании некоторые сведения о двух товарищах Щепкина по полтавской труппе — драматическом актере Павлове и комике Иване Федоровиче Угарове. Рассказан анекдот о том, как в опере «Жидовская корчма» публика узнала в гриме М. С. Щепкина полтавского городского голову Абрама Моисеевича Зеленского и как близкие к нему евреи предложили снять пьесу с репертуара и уплатить за это 2 тысячи рублей; сделка состоялась, но губернатор Репнин потребовал, чтобы деньги вернули, оперу ставили, и принудил Зеленского присутствовать на каждом спектакле. Плохие денежные дела заставили ликвидировать полтавские спектакли. На последнем публика потребовала, чтобы Щепкину был дан бенефис, и это состоялось. Далее сообщаются некоторые сведения о работе М. С. Щепкина в Туле. В третьей главе даны краткие сведения о московской поре, о трех дебютах на императорской сцене (дебютными пьесами бы-

ли «Богатонов», «Марфа и угар» и «Водовоз» Керубини), о неласковом отношении московских актеров к артисту. Наилучшие отношения установились, сообщает автор, с Львовой-Синецкой, Репиной и Д. Ленским. Упоминается о щепкинских бенефисах, в которые были поставлены «Венецианский купец» в переводе Павлова (М. С. Щепкин в роли Шейлока), «Ромео и Юлия». Упоминается о большом мастерстве артиста как рассказчика и передается содержание одного из его рассказов о бунте крестьян в селе Смелом. Упоминается об участии Щепкина в «Горе от ума» и в гоголевских комедиях.

136. Щуровский П. А. Из личных воспоминаний русского музыканта.

Обычная тетрадь в 77 страниц, писанная рукою композитора, музыканта Петра Андреевича Щуровского (1850—1908). № 1550.

Воспоминания анонимные, с эпиграфом: «Что в имени тебе моем». Карандашная надпись на рукописи устанавливает автора. В форме рассказов автор передает свои воспоминания о более или менее выдающихся событиях своей жизни. Всех рассказов четыре: 1) Смерть хориста, 2) Неожиданная благодарность, 3) Странное требование и 4) Мой дальний родственник Григорий Анисимович Голопупенко и «Евгений Онегин» Чайковского. Собственно говоря, интерес представляет только последний рассказ, заключающий в себе указания на некоторые недочеты оперы Чайковского.

137. Южин А. И. (1857—1927), народный артист республики. Краткий перечень главнейших событий моей жизни.

29 листов машинописи. № 117185/104.

По существу это автобиография, почти переходящая в дневник. Автор не только подробно описывает события своей жизни, но дает и оценки и характеристики совершающегося в личной, театральной и общественной жизни, участником и свидетелем которого он был. Записи кончаются 1910 годом. Повидимому, записи не предназначались автором для печати, а должны были служить только материалом к автобиографии. Иначе автор едва ли бы допустил ту резкость отзывов, грубость выражений, которые попадаются в записях. Резкой критике автор подвергает и свои собственные поступки и интимные события своей личной жизни. «Перечень» проливает свет на многое в творчестве автора, как актера и драматурга. Для истории Малого театра в «Перечне» находится также достаточно богатый материал. За полвека своей деятельности актера и драматурга автору приходилось сталкиваться в деловых и личных

отношениях со многими деятелями русского и западного театра и литературы. Большинство из них упоминается на страницах «Перечня».

138. Южин А. И. (Сумбатов). Дневник сезона 1909—1910 года.

3 листа машинописи. № 117185/122.

Записи о подготовительной работе, репетициях постановок «Самозванца» и «Идеального мужа». Записи начинаются с 10 апреля и кончаются 23 сентября. Записано о впечатлении, которое произвела на актеров речь А. И. Южина, произнесенная перед труппой Малого театра. Отзывы о работах над ролью Гзовской, Лешковской, Яблочкиной, Худолеева, Климова. О декорации к «Самозванцу» Коровина.

139. Южин А. И. М. Н. Ермолова.

Рукопись на 11 страницах линованной в клетку бумаги в лист, исписанных чернилами и с поправками, внесенными на полях рукою драматического артиста Московского Малого театра Александра Ивановича Южина. № 1520/136832.

Опубликовано в книге «М. Н. Ермолова», изд. А. Бахрушина, М., 1905 год.

140. Ярцев А. А. Театр.

Рукопись в 140 страниц обычного тетрадного формата, из которых не все заполнены, плюс 2 страницы, представляющие начало дневника за 1892 год, написанные (по указанию А. А. Бахрушина) рукою артиста украинской труппы и историка русского театра Алексея Алексеевича Ярцева (умер в 1907). № 1012/68604.

Время написания рукописи — 1880—1888 годы. В ней находится список театральной литературы и фамилии актеров, когда-либо виденных автором.

Другой алфавитный список актеров занимает стр. 111—123. Остальные страницы тетради отданы воспоминаниям и рецензиям, особенно подробным, когда говорится о труппе Кропивницкого, игре Заньковецкой, Затыркевич. Остальные рецензии — о Цукки, некоторых спектаклях Александринского театра, исполнении Жулевой, Далматова, Иванова-Козельского, Горевой и А. А. Мичуриной.

141. Ярцев А. А. Из рассказов Н. В. Рыкаловой.

Рыкалова Надежда Васильевна (1824—1914), драматическая артистка Московского Малого театра. № 1005/139837.

40 страниц обычного тетрадного формата, писанных рукою А. Ярцева чернилами, и 1 вкладной лист, писанный карандашом и содержащий стихотворный экспромт Д. Т. Ленского.

Заглавие не совсем точно. Кроме рассказов, слышанных от Н. В. Рыкаловой, сюда же внесены рассказы М. В. Лентовского, А. М. Кондратьева, А. И. Колпаковой и Миленского. По времени передачи рассказы относятся к 1891—1893 годам. Запись может быть приурочена к тому же времени. Указаний на имя записавшего нет. Рассказы биографического и анекдотического свойства, касающиеся самой Рыкаловой, Шумского, Шаховского, Д. Т. Ленского, А. А. Краевского, М. С. Синявской, Е. М. Семенова, А. А. Майкова, П. М. Пчельникова, Л. Н. Толстого, Н. М. Медведевой, П. Г. Степанова, И. М. Никулина, Л. П. Никулиной-Косицкой, П. С. Мочалова. И. В. Самарина, А. Т. Сабуровой, Н. А. Никулиной, А. И. Южина, А. И. Колпаковой, Чернышева, Гедеонова, Репиной и др.

142. Ярцев А. А. Из бумаг Н. В. Рыкаловой.

14 страниц, писанных чернилами и той же рукой, что и тетрадь за № 1005. № 1006/148096.

Копии документов, полученных от Н. В. Рыкаловой. Сюда относятся: письма Загоскина и Степанова, отказ Степанова от режиссерства, описание экземпляра роли Тугоуховского, рукописные афиши театральной школы (1821, 1823, 1824, 1825 и 1826), аттестаты Театральной школы, шуточное письмо Степанова из Петербурга, описывающее посещение Николаем I спектакля «Горе от ума» и впечатление, произведенное Степановым на царя.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ РУКОПИСЕЙ (ФАМИЛИИ НАБРАНЫ КУРСИВОМ) И ЛИЦ, УПОМИНАЕМЫХ В ОБЗОРЕ. ЦИФРЫ ОБОЗНАЧАЮТ ПОРЯДКОВЫЕ №№ РУКОПИСЕЙ.

А

Агарева Ж. Т. 81
Аграмов А. 14
Адлерберг В. Ф. 48
Айзман Д. Я. 68
Акимова С. П. 31
Александр I 52
Александр III 40
Амфитеатров А. В. 13
Александра Федоровна 48
Андреев А. А. 33
Андреев-Бурлак В. Н. 3
Анненская П. А. 54
Антоновский А. П. 33
Арбатов Н. Н. 82
Арендс А. Ф. 25
Асенкова В. А. 54
Астапов М. М. 14, 15
Афанасьев Н. Я. 1
Ахвердова П. Н. 117

Б

Балановская Л. Н. 33
Бантыш А. Ф. 74
Барцал А. И. 28
Басистов П. Е. 48
Бахрушин А. А. 14, 41, 45, 49, 51, 108, 113, 139, 140
Бахрушин Ю. А. 11
Бегичев В. П. 31, 80
Белгородский Ю. В. 33
Белинский В. Г. 74
Бернар Сарра 21, 93
Беретта Е. 26
Бессель В. В. 2
Бестужев А. А. 39

Блазиус К. 48
Блюменталь-Тамарина М. М. 15
Богданов А. Ф. 50
Борх А. М. 6
Бренко А. А. 3
Брянская А. М. 99
Брянский А. А. 4
Булдина С. А. 5
Бурдин Ф. А. 6, 7, 8, 9, 10

В

Вазем Е. О. 37
Вальберг А. 112
Вальберховы (семья) 29
Вальц К. Ф. 11
Вальяно Г. С. 4
Варнеке Б. В. 12, 13, 14, 15
Васильева М. Г. 17
Васильев В. Г. 9
Васильева В. С. 3, 31
Васильев П. В. 16, 17
Васильев С. В. 17, 121
Вейнберг П. Н. 13
Велизарий М. И. 18
Верди Дж. 48
Верстовский А. Н. 31, 32, 40, 73, 80, 99, 108
Веселовский А. Н. 97
Вецетти В. А. 15
Вильде Н. Н. 68
Виноградов В. А. 74
Виноградова С. 37
Воронов Е. И. 6
Воронцова М. И. 15
Воронцов-Дашков И. И. 7
Всеволожский И. А. 7, 64, 71
Всеволожский Н. Н. 64
Вульф П. Л. 33
Вяльцева А. Д. 15

Г

Гамалей С. И. 39
Гарин Д. В. 123
Гедеонов А. М. 6, 80, 141
Гедеонов С. А. 6
Гейнике Н. А. 19
Гейтен Л. Н. 26, 110
Гельцер В. Ф. 26
Гельцер Е. В. 25
Гердт П. А. 25, 83
Гзовская О. В. 138
Глазунов А. К. 20
Глазунов Н. Л. 84
Глама-Мещерская А. Я. 87
Глинка А. И. 54
Глинка М. М. 1
Глинка С. Н. 121
Глинка Ф. Н. 54
Гоголь Н. В. 50
Голицын Д. В. 132
Голубева С. А. 33
Гончаров И. А. 54
Горбунов И. Ф. 9, 10, 31, 93
Горева Е. Н. 14, 21, 22, 23, 24, 140
Горев Ф. П. 21
Горин-Горяинов А. М. 33
Горский А. А. 25
Готти (скульптор) 26
Горшкова М. Н. 25
Грасси (скрипач) 1
Греч Н. И. 54
Грибоедов А. С. 39, 104, 105, 106, 117
Григорович Д. В. 64
Григорьев П. И. 74
Гусева Е. И. 74, 99

Д

Давыдов В. Н. 15, 21
Давыдов Л. В. 126
Далматов В. П. 140
Данильченко Ф. П. 135
Дарьял В. К. 33
Дерман А. 130
Девильер Е. А. 25
Джури А. 26
Дмитревский И. А. 114
Дмитриенко (Бут), актер 27, 75
Долгоруков В. А. 31
Долгоруков И. М. 1
Долинов А. И. 82
Домашева Е. Д. 110
Дорошевич В. 13
Достоевский М. М. 35, 93
Достоевский Ф. М. 12
Дранш И. 74
Дуббельт Л. В. 35
Дузе Э. 93
Дурново М. А. 31
Душина (провинц. актриса) 27
Дюр М. Д. 74
Дюр Н. О. 99
Дюшен (балерина) 48

Е

Ермолова М. Н. 3, 5, 14, 41, 51, 95, 113, 125, 139

Ж

Жандр А. А. 105
Живокини В. И. 54, 74
Живокини Д. В. 31, 40
Живокини М. 9
Жулева Е. Н. 140

З

Загоскин М. Н. 142
Заньковецкая М. К. 140
Затыркевич А. П. 140
Зеленский А. М. 135
Зимин С. И. 28
Зубров П. И. 74

И

Ибсен Г. 13, 93
Иванов Л. И. 37
Иванов М. 1
Иванов-Козельский М. Т. 125, 140
Израилев Ф. И. 83

К

Кавелин П. А. 31
Каменская А. Д. 15
Капротти Е. 26
Карамзин Н. М. 75
Каратыгин А. В. 29
Каратыгин В. А. 29, 74, 75, 99
Каратыгин П. А. 1, 30, 31, 35, 74
Каратыгина А. 74
Карелина-Раич Р. А. 33
Карпаковы (балерины) 48
Карпенко Т. Ф. 21, 22
Кедров Н. Н. 28
Кедрина В. Е. 68
Керубини 135
Кетчер Н. Х. 35
Кистер Н. К. 6
Климов М. М. 138
Колосов К. П. 31
Колпакова А. И. 141
Комиссаржевская В. Ф. 93
Кондратьев А. М. 5, 31, 32, 33, 34, 141
Кони Ф. А. 35, 99
Коровин К. А. 25, 138
Короленко В. Г. 13
Корсов В. Б. 45
Корф И. И. 74
Корчагина-Александровская Е. П. 83
Корш Ф. А. 14
Косицкая Л. П. 108, 141
Коцебу А. 99
Кочетова О. Я. 20, 38
Краевский А. А. 35, 54, 141
Кропивницкий М. Л. 140
Крувелин С. 48
Крылов В. А. 31
Крылов И. А. 95
Крылов (провинц. трагик) 74
Кузнецов А. Г. 10
Кузнецов Д. И. 110
Кукольник Н. В. 1, 35
Куликов Н. И. 6, 35, 54
Купфершмидт А. М. 31
Кшесинская М. Ф. 36
Кшесинский И. Ф. 37
Кшесинский Ф. 37
Кюи Ц. А. 38, 71

Л

Лаврентьева П. Н. 39
Лавров И. И. 74
Лавров М. И. 40, 41, 51, 123
Лебедева П. П. 48
Левкеева Е. М. 74
Ленин М. Ф. 44
Ленни С. К. 15
Ленский А. П. 40, 42, 43, 44, 50, 95, 113
Ленский Д. Т. 31, 73, 74, 135, 141
Лентовский М. В. 4, 13, 14, 15, 45, 46, 47, 101, 141
Леонидов Л. Л. 80
Лепин П. А. 6
Лепковский Е. А. 33
Лешковская Е. К. 113, 138
Линская Ю. Н. 74
Лопухов Ф. В. 25
Лукашевич Н. А. 6
Лукьянова Л. 31
Львов А. Ф. 48
Львов Л. Ф. 32, 48
Львова-Синецкая М. Д. 135

М

Майков А. А. 1, 52, 123, 141
Максимов А. М. 54, 74
Максимов С. В. 35
Мамонтов С. И. 14, 19
Манохина (балерина) 110
Мартынов А. Е. 35, 50, 54, 74, 83, 121
Медведев П. М. 86
Медведева Н. М. 40, 50, 141
Медокс М. Е. 121
Мейербер Д. 48
Миленский Д. И. 141
Миллер Н. П. 28
Миллер О. Ф. 54
Млотковский (антрепренер) 27, 74
Михайловский В. А. 49
Мичурина А. 140
Моисси Сандро 82
Монахов И. И. 74
Монтескье 97
Мордкин М. М. 25
Мочалов И. Л. 50
Мочалов П. С. 54, 98, 99, 141
Моторин (художник) 28
Музиль Н. И. 123
Муравьев-Апостол Н. 39
Мухин 80

Н

Надимов П. М. 50
Найденова Е. И. 49
Наполеон I 121
Натаров П. П. 6
Нащокин П. В. 35
Небосклонова (писательница) 74
Невский А. М. 51
Неделин Е. Я. 33
Некрасов Н. А. 35
Нелидов В. А. 49
Нелидова Л. Р. 110
Неметти В. А. 15
Немирович-Данченко Вл. И. 13
Никитин П. А. 50, 74
Никитина М. П. 15
Николаев Н. 50
Николай I 48, 142
Николай II 24, 36
Никифоров Н. М. 31
Никифоров 2-й С. Н. 31
Никифорова Н. Н. 31
Никулина Н. А. 141
Никулин И. М. 141
Никулина-Косицкая Л. П.—см. Косицкая
Новиков Н. И. 39
Новосильцев А. В. 114

О

Оболенский 39
Одоевский А. 39
Олдридж А. 50
Оленин П. С. 28
Опочинин В. 85
Опочинин Е. Н. 52
Орешкин 9
Орлов И. В. 54, 73
Орлова-Савина П. И. 35, 53, 54, 73
Осокина В. А. 86
Островский А. Н. 6, 10, 13, 15 31, 50, 55, 56, 57, 58, *59, 60,* 61, 77, 93, 96, 101, 108
Островская М. В. 61

П

Павлов Н. Ф. 135
Павловский С. Е. 62
Панаев В. И. 54
Парадиз Г. 14
Пасхалова А. А. 33
Пашенная В. Н. 49
Петипа В. М. 33
Петипа М. И. 37, *63*
Петр I 121
Пиксанов Н. К. 106
Писарев А. И. 132
Писарев М. И. 3, 12, 13, 40
Плавильщиков П. А. 121
Плансон-Леткова Е. П. 87
Платон (философ) 97
Погожев В. А. 65
Погожев В. П. 64, 71
Позняков П. А. 121
Покровский И. Е. 66
Полевой Н. А. 54, 74
Поливанов М. М. 110
Полонский Н. П. 54
Полтавцев К. И. 50
Померанцев В. П. 121
Пороховщиков А. А. 80
Потехин А. А. 7, 34, 54, 64
Правдин О. А. 13, *67, 68*
Преображенский В. П. 69
Преображенский Н. А. 70
Прыгунов М. Д. 111
Прянишников И. П. 19
Пуаре М. Я. 45
Пушкин А. С. 35, 74
Пчельников П. М. 5, *71, 72,* 141

Р

Рассказов А. А. 73
Рейнгардт М. 82
Репина Н. В. 54, 99, 135, 141
Репнин, кн. Волконский И. Г. 135
Решимов М. А. 123
Римский-Корсаков Н. А. 71, 109
Розен А. Е. 74
Розен (Святославлев) В. Е. 76
Розен Е. А. 27, *74, 75, 76*
Рославлева Л. 14
Россов Н. П. 88
Рощина-Инсарова Е. Н. 49
Рубинштейн А. Г. 1
Руссо Ж. 74
Рыбаков К. Н. 77, 78
Рыбаков Н. Х. 31, 50, 74, 113
Рыкалова Н. В. 40, 141, 142
Рыкаловы (семья) 29
Рылеев К. Ф. 39
Рябов П. Я. 79, 80
Рябова Е. Ф. 48

С

Сабуров А. И. 6, 40
Сабуров С. Ф. 15
Сабурова А. Г. 35, 141
Савин Н. Н. 86
Савин Ф. К. 54
Савина М. Г. 64, 81—93, *94,* 125
Садовский М. П. 13, 14, 95, *96, 97,* 113
Садовский П. М. 17, 40, 73, 121
Садовская Е. М. 95
Сакс (антрепренер) 101
Самарин И. В. 5, 31, 48, *98,* 113, 123, 141
Самойлов В. В. 35, 50, 54, 74, 99
Самойлова Е. С. 35
Сандунов Сила 121
Сандунова Е. С. 99
Сандунова-Кони И. С. 99
Свечин Д. М. 65
Семенов Е. М. 6, 141
Семенова Е. С. 54
Семенова К. А. 123
Сенковский Д. Ю. 1
Серов А. Н. 100
Серполетти А. З. 101
Сибиряков А. И. 82
Синельников Н. 87
Синявская М. С. 141
Славин 31
Славич М. Н. 33
Смирнов А. Ф. 103
Смирнов Д. А. 104, 105, 106
Смирнова Е. А. 102
Собещанская А. О. 110
Собинов Л. В. 19, *107*
Соболева-Васильева М. Г. 108
Соколов Н. А. 109
Соколов С. П. 110
Соколова Е. П. 37
Соленик К. Т. 74
Солнцев Ф. Г. 54
Соловьев С. П. 3
Сосницкая Е. Я. 35
Сосницкий И. И. 35, 74, 75, 106
Станиславский К. С. 15, 69
«Старый театрал» 110
Степанов В. И. 72
Степанов П. Г. 141, 142
Степанов П. С. 9
Стороженко Н. И. 97
Стрепетова П. А. 35, 93, *111*
Стуколкин Т. А. 112
Суворин А. С. 82, 84
Суворина Е. А. 89
Сумароков А. П. 114
Сумбатов А. И.—см. Южин
Суровщиков В. 31

Т

Тамбурини А. 48
Тарновский К. А. 31
Татаринов Н. И. 110
Телешев Н. Д. 113
Тиме Е. И. 90
Толстой А. К. 68
Толстой Л. Н. 71, 141
Толченов 74
Троепольская Т. М. 114
Трутовский К. А. 115
Тургенев И. С. 35, 54, 80
Туркины 74

У

Уайльд О. 68
Угаров И. Ф. 135
Уманец-Райский И. П. 40
Уранова Е. С. 121

Ф

Федоров П. С. 6
Федорова С. В. 25
Федотов А. Ф. 31
Федотова Г. Н. 40, 113
Филиппов В. А. 44, 60
Финдейзен Н. 2, 109
Фитингоф-Шель Б. А. 20, *116*
Фокин М. М. 25

Х

Харламова Д. Ф. 117
Ходотов Н. Н. 91
Хорват И. О. 27, 75
Хохлов П. А. 14
Худолеев И. Н. 138

Ц

Цесевич П. И. 33
Цукки В. 37, 140
Цырвинцев А. Х. 118

Ч

Чавчавадзе Н. А. 117
Чаев Н. А. 119, 120
Чайковская А. И. 126
Чайковский П. И. 2, 71, 126, 136
Черкасов Н. И. 31, 80, 123
Черневский С. А. 5, 121, 122, 123, 124
Чернов А. С. 92
Чернослив (антрепренер) 74
Чернышев (дебютант в Малом театре) 40
Чернышев Г. И. 39
Чернышев Захар 39
Чернышев И. Е. 74, 141
Чернышев Н. И. 39
Чернышева А. Г. 39
Чехов В. В. 93
Чинаров Рубенс 125

Ш

Шабельская Е. А. 15
Шаломытов Н. В. 104, 105, 106
Шаляпин Ф. И. 19
Шапкин (фигурант) 31

Шарко Ж. 72
Шаховской А. А. 141
Швачкин М. Т. 126
Шекспир 35
Шелепина А. И. 25
Шиллер Ф. 31
Шиловский К. С. 127
Шмидт 1
Шмидт М. Н. 117
Штейн И. Ф. 135
Шуберт А. И. 128, 129, 130
Шумский С. В. 50, 73, 80, 96, 141
Шушерин Я. Е. 121

Щ

Щепкин А. С. 33, 135
Щепкин М. С. 35, 40, 74, 99, 104, 108, 120, 121, 123, 130, 131, *132, 133, 134, 135*
Щепкин М. А. 133
Щепкина А. 33
Щепкина Е. Д. 131
Щуровский П. А. 136

Ю

Южин А. И. 5, 113, 125, *137, 138, 139,* 141
Юренева В. Л. 33

Я

Яблочкин А. А. 6
Яблочкина А. А. 138
Яблочкина С. В. 40
Яблоновский С. В. 40
Яковлев А. С. 29
Янкевич К. 52
Ярцев А. А. 75, 132, *140, 141, 142*

М. С. ЩЕПКИН

Материалы выставки ГЦТМ

В связи со стопятидесятилетием со дня рождения великого основоположника русского реалистического сценического искусства М. С. Щепкина Музеем были организованы три выставки, посвященные его жизни и творчеству. Первая из них была развернута на родине знаменитого актера «в Курской губернии, Обоянского уезда, в селе Красном», вторая в самом Курске, где Щепкин в 1805 году впервые выступил на профессиональной сцене (здесь выставка была размещена в нижнем фойе Курского областного театра им. Пушкина), третья — в Москве, в стенах Государственного Центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. Данная выставка по количеству показанных экспонатов была неизмеримо более полной, чем все дореволюционные выставки, посвященные М. С. Щепкину, даже включая наиболее значительную из них, которая была в 1913 году развернута в Московском театральном училище в связи со стодвадцатипятилетним юбилеем со дня рождения артиста (см. каталог выставки, библиография, № 723).

Помимо вводного раздела, занимавшего отдельный зал и посвященного теме «Крупнейшие русские актеры — предшественники Щепкина», и заключительного раздела «Щепкинские дни в Стране Советов», в трех залах ГЦТМ были показаны экспонаты, раскрывавшие «жизненный путь Щепкина», «творчество Щепкина» и «его теоретические взгляды», а также знакомившие с продолжателями реалистической школы, им созданной (вплоть до крупнейших современных нам актеров Малого и Художественного театров) *.

Во многих фрагментах выставки удалось показать ряд малоизвестных или впервые ставших доступными для обозрения материалов. Так, например, в фрагменте «Места, связанные со Щепкиным» был показан давно уничтоженный домик уездного училища в Судже, где Щепкин ребенком впервые в своей жизни участвовал в спектакле; здесь же были даны планы и современные Щепкину зарисовки видов Суджи, Обояни, Мирополья, Белгорода, зарисовки видов и старинные литографии Курска, среди данных экспонатов представляли особенный интерес два ранее неизвестных, изображавших виды города с домом Волькенштейна, где жил М. С. Щепкин, и со зданием дворянского собрания, где находился театр, в ко-

* Принципы построения выставки и краткое содержание ее разделов были отмечены в журнале «Советский музей», 1939, № 1, в статье «Великий русский актер» (см. библиографию, № 734).

тором Щепкин начал свою профессиональную деятельность; здесь же были показаны театры, в которых выступал Щепкин: московский «большой» (до пожара 1853 года и после него), московский «малый» в доме купца Варгина и «Малый театр», построенный в 1840 году, театр Петровского парка, «Александрынский театр» в Петербурге, театры Казани, Нижнего-Новгорода и т. д.; вид села «Рождествено», о посещении которого вспоминает Щепкин (автограф воспоминаний Щепкина, хранящийся в ГЦТМ, был показан на выставке), напоминал о том месте, где «были мы в первый раз приняты не как актеры, а тоже как люди»; наконец, старинная гравюра Алупкинского дворца Воронцовых, где Щепкин провел последний вечер своей жизни, заканчивала данный фрагмент.

В разделе, посвященном творчеству, Музей выставил значительное количество имеющихся в его распоряжении афиш, благодаря чему удалось не только уточнить ряд фактов, но и установить ряд пьес, в которых играл Щепкин. По словам Аксакова, Щепкин «играл все, что было необходимо для составления спектакля. Так, например, в «Железной маске» он, начиная с часового, дошел до маркиза Лаваза». И посетитель выставки не мог не получить представления о «страшном» (по выражению того же Аксакова) количестве ролей, сыгранных Щепкиным. Подлинные афиши с несомненностью позволили установить отдельные факты (вроде, например, того, что Щепкин играл Любима Торцова не только на гастролях в Нижнем, но и в Москве, в Малом театре, или, что к шекспировским его ролям должна быть прибавлена роль «2-го убийцы», в «Жизни и смерти Ричарда III») и раскрыть имена авторов пьес, в которых Щепкин создавал свои шедевры (так, например, с точностью устанавливаются авторы драматического водевиля «Матрос» — Соваж и Делюрье, имена которых не упоминаются исследователями); афиши позволяют опровергнуть постоянно повторяемые, начиная с академика Тихонравова, неверные сведения о первом спектакле «Ревизора» в Москве, будто бы состоявшемся 25 мая 1836 года в Малом театре, тогда как на самом деле пьеса шла впервые в Большом театре 24 мая того же года.

Существенным разделом выставки была иконография Щепкина в жизни и ролях. Предварительные изыскания позволили не только значительно увеличить количество различного рода изображений его в жизни — портретов, литографий, дагеротипов и современных фотографий, восходящих к двадцати двум оригиналам, но и уточнить кое-что достаточно существенное. Так, общеизвестная литография 1824 года всеми исследователями принималась за «Щепкина в роли учителя Шеллинга» из водевиля Писарева «Учитель и ученик», в котором Михаил Семенович действительно играл эту роль. Данное апокрифическое утверждение возникло потому, что литография была помещена в качестве фронтисписа к изданию этой пьесы в 1824 году. Но в действительности здесь Щепкин изображен не в роли, а в жизни. В этом нас убеждает полнейшее несоответствие жизнерадостного и молодого Щепкина образу роли: достаточно указать, что по пьесе Шеллинг — старик («старый филин»), который «вечно ходит надувшись».



Ранний портрет М. С. Щепкина (1824 г.)
(см. стр. 246, № 2)

Другое изображение Щепкина, являющееся зарисовкой, сделанной с натуры, до сих пор было неизвестно: найденное среди негативного фонда ГЦТМ, оно несомненно дополняет его иконографию в ролях. Сопоставление его со всеми имеющимися изображениями Щепкина в жизни убеждает в том, что здесь Щепкин изображен в гриме. Как известно по ранним портретам его, он сравнительно молодым сильно полысел, здесь же он, будучи старым, изображен в волосах; вместо щепкинского «срезанного лба» (о чем говорят и все его портреты и современные ему скульптуры) имеем «выпуклый лоб». Все это говорит о том, что здесь Щепкин в парике — его наличие подтверждается отчетливо видной на лбу полоской. Подпись, имеющаяся на портрете — «Актер Московский Щепкин»,— не может не вызвать предположения, что зарисовка сделана не в Москве или не москвичом. Изыскания, предпринятые в данном направлении, убедили в том, что по манере, с которой она сделана, она очень близка манере В. В. Самойлова. Если последнее предположение справедливо, то допустимо выдвинуть гипотезу, что знаменитый петербургский актер зарисовал «актера московского» в одной из тех пьес, в которых он играл вместе с ним, а Самойлов и Щепкин в последние годы, к которым относится зарисовка, выступали вместе в «Свадьбе Кречинского», где Щепкин играл Муромского. Полное соответствие зарисовки внешнему образу Муромского делает выдвигаемую гипотезу убедительной.



М. С. Щепкин

(см. стр. 247, № 7)

(см. стр. 247 № 8)

На выставке были показаны имеющиеся в Музее автографы Щепкина, а также пьесы и различного рода печатные издания, связанные с ним. Составленная Музеем библиография по Щепкину значительно дополняет известную библиографию А. С. Полякова («Русский библиофил», 1914, № 7, ноябрь, стр. 31—50) не только материалами, вышедшими после 1913 года, но и не вошедшими в его указатель книгами, статьями, заметками.

Представляя интерес не только как отображение, хотя и незначительной части, каталога выставки, но и как материал для будущих исследователей, «Архив М. С. Щепкина», «Иконография Щепкина», «Список пьес, в которых участвовал Щепкин», «Библиография по Щепкину» публикуются в «Ученых записках ГЦТМ» *.

А. АРХИВ М. С. ЩЕПКИНА

Воспоминания М. С. Щепкина о празднике в селе Рождествене, Рукописный отдел ГЦТМ, № 7080 (см. «М. С. Щепкин», 1914, гл. XI).

Воспоминания М. С. Щепкина о переходе его и семьи из крепостной зависимости от Волькенштейнов к Репнину (ГЦТМ, № 7079).

Письма М. С. Щепкина к жене: от 30 сентября 1849 г.— 3 стр. (ГЦТМ, № 7059), от 25 мая 1857 г. — 3 стр. (ГЦТМ, № 7063), от 2 августа 1857 г.— 2 стр. (ГЦТМ, № 7066), без даты — 3 стр. (ГЦТМ,

* Материалы к выставке и для печати подготовлены бригадой научных сотрудников ГЦТМ (Е. М. Берман, Т. К. Кацоевой, А. Э. Фриденбергом) при ближайшем участии и под руководством Вл. Филиппова.



М. С. Щепкин

(см. стр. 247, № 9)

(см. стр. 251)

№ 7075), без даты — 2 стр. (ГЦТМ, № 7076), от 11 апреля 1858 г. (Ярославль) — 2 стр. (ГЦТМ, № 7077).

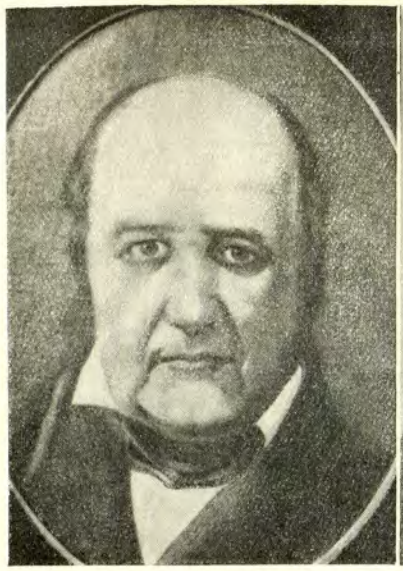
Письма М. С. Щепкина к семье: от 12 июня 1863 г.— 3 стр. (ГЦТМ, № 7070), от 14 июня 1863 г. (Казань) — 4 стр. (ГЦТМ, № 7071), от 21 июня — 1 стр. (ГЦТМ, № 7072), от 29 июня 1863 г. (Ростов) — 2 стр. (ГЦТМ, № 7073), от 10 июля — 3 стр. (ГЦТМ, № 7074).

Письма М. С. Щепкина к сыну А. М. Щепкину: от 12 марта 1854 г.— 2 стр. (ГЦТМ, № 16021), от 23 марта 1854 г.— 4 стр. (ГЦТМ, № 16022), от 22 августа 1854 г. (Нижний-Новгород) — 8 стр. (ГЦТМ, № 7060), от 6 октября 1856 г. — 4 стр. (ГЦТМ, № 7061), от 4 февраля 1857 г.— 1 стр. (ГЦТМ, № 7062), от 29 июля 1857 г.— 2 стр. (ГЦТМ, № 7065), от 29 августа 1858 г.— 4 стр. (ГЦТМ, № 7067).

Письмо М. С. Щепкина к сыну Д. М. Щепкину: от 29 мая 1857 г.— 2 стр. (ГЦТМ, № 7064).

Письма М. С. Щепкина к разным лицам: к племяннику от 8 июня 1858 г. (Москва) — 3 стр. (ГЦТМ, № 7097), к А. И. Герцену (без даты) — 6 стр. (ГЦТМ, № 7078), к И. Ф. Жукову от 22 марта 1844 г.— 1 стр. (ГЦТМ, № 7058), к М. В. Лентовскому от 4 ноября 1862 г.— 4 стр. (ГЦТМ, № 7068), к М. В. Лентовскому (без даты) — 3 стр. (ГЦТМ, № 7069), приписка на письме М. В. Лентовского к его отцу, письмо к И. И. Сосницкому от 11 мая 1833 г.— 2 стр. (ГЦТМ, № 7056), к П. Г. Степанову от 28 ноября 1834 г.— 4 стр. (ГЦТМ, № 7057).

Из семейной переписки: 5 писем Г. М. Араловой к М. С. и Е. Д. Щепкиным (ГЦТМ, № 16522, 16524—27), 2 письма А. В. Щепкиной к Е. Д. Щепкиной (ГЦТМ, № 16468—69), письмо А. С. Щепкина к В. И. Уколову от 1 декабря 1860 г.— 1 стр. (ГЦТМ, № 7083), 2 письма





М. С. Щепкин

(см. стр. 248, № 19) *(см. стр. 248, № 31)*

А. С. Щепкина к М. С. и Е. Д. Щепкиным (ГЦТМ, № 16255—56), 3 письма к А. М. Щепкину (ГЦТМ, № 16265, 16267—68), письмо Д. М. Щепкина к Е. Д. Щепкиной от 15 ноября 1857 г. (ГЦТМ, № 16261), 5 писем Д. М. Щепкина к родителям (ГЦТМ, № 16258—60, 16262—63), письмо Н. М. Щепкина к Е. Д. Щепкиной (ГЦТМ, № 16269), 2 письма В. М. Щепкиной к А. М. Щепкину (ГЦТМ, № 16271б, 16273), 10 писем Е. Д. Щепкиной к А. М. Щепкину (ГЦТМ, № 16159—168), 5 писем Д. М. Щепкина к А. М. Щепкину (ГЦТМ, № 7086—90), 21 письмо А. М. Щепкина к родителям (ГЦТМ, № 16320—29, 16400—410).

Письма разных лиц к М. С. Щепкину и его семье: письмо А. Богдановой от 24 июня 1848 г.— 4 стр. (ГЦТМ, № 4499), 4 письма Волькенштейна (ГЦТМ, № 4493—96), письмо М. В. Лентовского от 16 октября 1862 г.— 3 стр. (ГЦТМ, № 5472), письмо А. Станкевич к Е. Д. Щепкиной от 16 февраля 1848 г. — 4 стр. (ГЦТМ, № 4506), письмо С. В. Шумского к П. М. Щепкину (без даты) — 2 стр. (ГЦТМ, № 4507).

Записная книжка Е. Д. Щепкиной (ГЦТМ, № 16143).

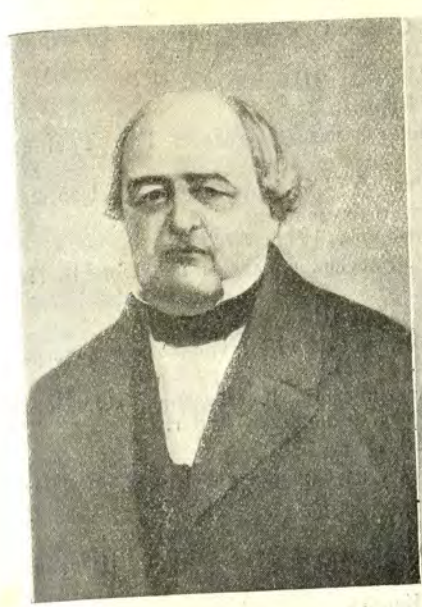
Записки Е. Д. Щепкиной (ГЦТМ, № 10976).

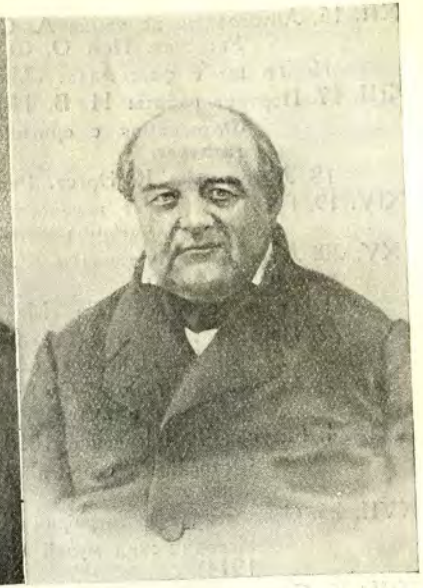
Б. ИКОНОГРАФИЯ М. С. ЩЕПКИНА

а) В жизни

I. 1. Литография.
«рисо: Н. Баранов. лечат: у В. Рыкалова»
«Михайла Семеновичъ Щепкин»

2. Литография.
«р: Н. Баранов»
Фронтиспис к изданию оперы-водевиля А. И. Писарева «Учитель и ученик». М., 1824 г.





М. С. Щепкин

(см. стр. 248, № 29) *(см. стр. 248, № 26)*

II. 3. Портрет работы В. А. Тропинина.
Фотоснимок с оригинала, находящегося в Гос. Третьяковской галлерее.

III. 4. Автопортрет «из коллекции Хвощинского».
Фотоснимок из журнала «Театр и искусство», 1913, № 32.

IV. 5. Акварель с натуры академика А. Добровольского.
Подписной оригинал (19 × 15).

6. Гравюра Гоберта с акварели А. Добровольского.
«Москва 1839 г. Генварь».
(«Репертуар», 1839, т. II.)

V. 7. Литография А. Раппольта в Москве.
Факсимиле: «М. Щепкин».
(«Драматический альбом» Арапова, 1850, стр. LXXII).

VI. 8. Литография Поль-Пети. Работа Клюквина.

VII. 9. Тушь работы неизвестного художника (20 × 15,5).
Автограф: «М. Щепкин».

VIII. 10. Рисунок с натуры К. А. Горбунова, на камне — Краузольд. 1845 г.

IX. 11. Акварель с натуры А. А. Козлова — Щепкин в рост (34 × 20,5).

12. Карандашный рисунок с акварели А. А. Козлова неизвестного художника. Бюст.

X. 13. Щепкин на могиле Гоголя.
Масло работы Голованова. 1852 г. (45 × 36).

XI. 14. Карандашный рисунок А. А. Попова.
«1853 г. Маия 22».
Фотоснимок с оригинала, находящегося в Гос. Третьяковской галлерее.

XII. 15. Литография на камне А. Скино. С натуры рисовала Екатерина Раевская. Печ. О. Ф. Дене в Москве. 1857 г.

16. То же с факсимиле: «Михайло Щепкин».

XIII. 17. Портрет работы Н. В. Неврева.
Фотоснимок с оригинала, находящегося в Гос. Третьяк. галлерее.

18. Литография К. Эргот. Рис. А. Скино (с портрета Неврева).

XIV. 19. Рисунок (тушь) неизвестного художника (21 × 16).
(Журнал «Рампа и жизнь», 1913, № 32).

XV. 20. Литография Каткова и К°. Рисунок с натуры на камне В. Пукирева, 1857 г.

21. То же с факсимиле: «Михайло Щепкин»

22. Портрет на жести (масло), работы Н. С. Волкова с литографии В. Пукирева (26 × 22).

23 Литография работы С. Ягужинского. К заседанию «Общества искусства и литературы». 5 ноября 1888 г.

XVI. 24. Рисунок Т. Шевченко 1858 г.
Фотоснимок с оригинала, находящегося в Музее им. Шевченко.

XVII. 25. Современная фотография (Щепкин сидит на скамейке).
Исторический музей (помещена в книге «М. С. Щепкин», 1914).

XVIII. 26. Современная фотография Бореля.

27. То же: «Рисован с фотографии Бореля»
(«Портретная галлерея Мюнстера», 1865—1869, т. II.)

XIX. 28. Современная фотография (Щепкин стоит с палкой в правой руке и с цилиндром в левой) (6 × 10).

29. То же. Фототипия. München Brukmann (13 × 18).

XX. 30. Современная фотография (бюст, Щепкин в цветном жилете) (13 × 18).

XXI. 31. Современная фототипия Гольгамера (Щепкин сидит, в левой руке шляпа) (овал 8 × 14).

XXII. 32. Портрет работы И. Е. Репина.
Фотография К. Фишера с оригинала, находящегося в Московском Малом театре.

33. Масло. Копия с портрета Репина (бюст 85 × 64).

34. Воспроизведение рисунка И. Е. Репина 1877 г. «из собрания Дашковской галлереи»

XXIII. 35. Щепкин в гробу.
Тушь (11,5 × 15,5).

36. Бюст гипсовый, работы Н. А. Рамазанова. 1853 г.
Подпись:
«Ревизор. Богатонов. Скупой. Утешительный.
М. С. Щепкин.
Трактирщица. Фамусов. Арнольф. Оргонт».

37. Бюст гипсовый, работы В. С. Бровского.

38. Бюст мраморный, работы М. С. Рукавишникова. 1938 г.

39. Снимок с памятника Щепкину в Судже.

40. Шарж, работы Н. Степанова завода Терихова и Киселева. 1830 г.

41—45. Четыре фарфоровые статуэтки — шаржи типа 50-х годов.

46—48. Фарфоровые статуэтки — шаржи типа 60-х годов.

49. Карикатура — Щепкин везет Малый театр. Карандаш (123 × 18).



М. С. Щепкин
(см. стр. 247, № 11)

б) М. С. Щепкин в ролях

Щепкин в роли повара Суфле (20 × 12,5).
Комедия «Секретарь и повар» в 1 действии, соч. Скриба и Мельзвиля, пер. с франц. П. Арапова. М., 1825 г.
Литография с рисунка И. Беггерова. Под портретом: «М. С. Щепкин. Бейте! только наперед отведайте (Секретарь и повар, явление 23)».

«Недельная безделка «Секретарь и повар» обязана большею частью своего успеха прелестной игре актера Московского театра Михаила Семеновича Щепкина; она выходит в свет с его портретом для изъявления ему моей благодарности. Не смею отвечать за сходство последнего, но ручаюсь за то, что я не первый, которого очаровал Щепкин своим талантом» (П. Арапов).

Щепкин в роли Репейкина.
Водевиль «Хлопотун, или Дело мастера боится».
Гравирован пунктиром. «Драматический альбом для любителей театра и музыки», М., 1826 г. Под портретом: «М. С. Щепкин. В роли Репейкина, водевиль «Хлопотун».

«Хлопотун принят был публикой с восторгом. Щепкин в роли Хлопотуна был совершенство» (С. Т. Аксаков).

Щепкин в роли Чупруна.
Пьеса «Москаль-чаривник» Котляревского (24 × 15,5).
Литография «Im. Paul Petit» («Репертуар и пантеон», 1844, XI).

«Одной этой ролью он мог бы прославить себя. Тут-то весь неподдельный комизм выказал в высшей степени. Неуловимыми оттенками смешана в нем и робость, и леность, и наивность, и неповоротливость, и уморительное молодечество, и во всем блеске врожденный юмор малороссиянина». «Щепкин перенес на русскую сцену настоящую малороссийскую народность, со всем ее юмором и комизмом. До него мы видели в театре только грубые фарсы, карикатуры на певучую поэтическую Малороссию... Можно ли забыть Щепкина в «Москале-чаривнике», в «Наталке Полтавке» (С. Т. Аксаков).

Щепкин в роли матроса.
Драматический водевиль «Матрос» Соважа и Делюрье.
Рис. пером Данненберг (12,5 × 19).
Под портретом: «(из драм. водевиля «Матрос»)

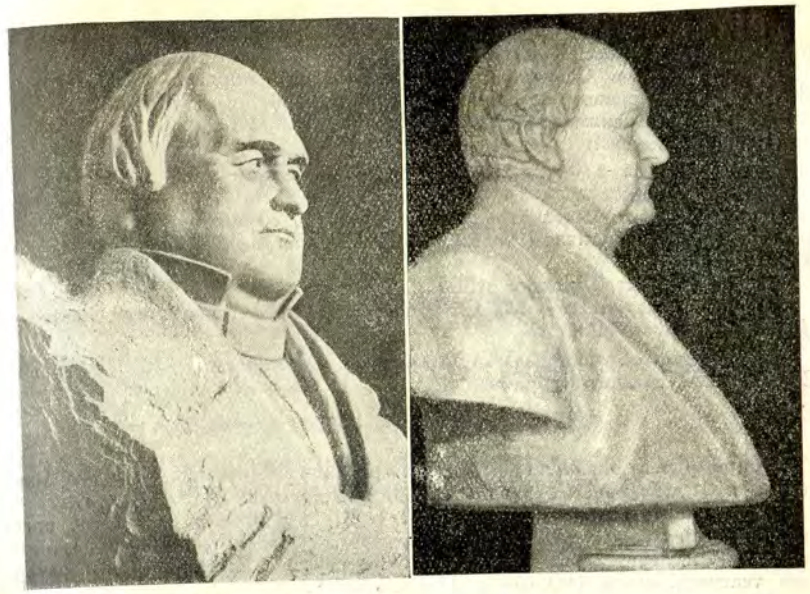
Прости, мой друг, до сладкого свиданья,—
Быть может, там увидимся с тобой».

«Кто видел Щепкина в маленькой роли матроса в пьесе того же имени (а кто же не видел его в ней?), тот легко может составить себе идею о настоящем амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мещанские, роли простых людей, которые требуют не одного комического, но и глубокого патетического элемента в таланте артиста... Щепкин умеет заставить зрителей рыдать и трепетать от страданий какого-нибудь матроса, как Мочалов заставляет их рыдать от страданий принца Гамлета или полководца Отелло» (Белинский).

Щепкин в роли Фамусова.
Комедия «Горе от ума» Грибоедова, действие III, явление 22.
Чацкий — Самарин, Фамусов — Щепкин, Скалозуб — Ольгин.
Фотография Панова в Москве.

«Московским барином двадцатых годов был в этой роли Щепкин... Он один вполне создал этот тип, и, к сожалению, со Щепкиным умер и Фамусов» (Стахович).

Щепкин в роли Гарпагона.
Комедия «Скупой» Мольера.
Снимок с рисунка пером В. И. Сизова. Оригинал в Историческом музее.



М. С. Щепкин

Бюст работы Бровского — *Бюст работы М. С. Рукавишникова*

«Никакая пьеса, никакое описание не могут дать понятия о том, до каких размеров скупость, как страсть, может овладеть человеком... Влияние его игры было так сильно, что сострадание к несчастному послышалось со всех сторон театра, все было потрясено, но все взоры невольно отворачивались от этого страдальца. Сцена похищения денег была поразительна, многие думали, что Щепкин совсем забылся и начал импровизировать» («Московские ведомости», 1856, № 61).

Щепкин в роли Муромского [?]. «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина.
Снимок с зарисовки В. В. Самойлова.
Подпись: «Актер Московский Щепкин».

В. ПЬЕСЫ, В КОТОРЫХ ИГРАЛ М. С. ЩЕПКИН

I

«Вздорщица». Комедия *Александра Сумарокова*. Изд. третье. Моск. Университетская типография Н. Новикова, 1786 г.
Школа в Судже. 1796.
Восьмилетний Щепкин — *Розмарин*.
«Несчастье от кареты». Комическая опера в 2-х действиях, представленная в первый раз в присутствии ее имп. в-ва и их имп. выс-в в Эрмитаже.
Усадьба Волькенштейнов. Домашний театр. 1802 г.
Щепкин — *Фирюлин*.

«Редкая вещь». Опера комическая в 2-х действиях. Переложение с итальянского на российский язык под музыку Г. Мартини.

Представлена в Санктпетербурге российскими придворными актерами. С дозволения Управы благочиния. В Санктпетербурге. 1792 г.

Усадьба Волькенштейнов. Домашний театр. 1802 г.

Щепкин — *Инфант.*

«Зоа». Драма в 3-х действиях, сочинение французское г. *Мерсера.* В первый раз представлена 14 сентября 1786 г.

Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре. Москва, типография при театре у Хр. Клаудия. 1790 г.

Курский театр. Ноябрь 1805 г.

Первое выступление М. С. Щепкина в профессиональном театре — Щепкин — *почтарь Андрей.*

Кроме того, участвовал в ряде пьес, упоминаемых А. Щепкиным. См. стр. 282 данного сборника.

II

«Актер на родине, или Прерванная свадьба», опера-водевиль в 1 действии. Сочинение *А. А. Шаховского.* СПБ. 1822 г.

Театр на Моховой, М., 9/XI 1823 г. В. П. Погожев, «Столетие организации императорских московских театров». («Последовательный по дням репертуар императорских московских театров».) «Ежегодник императорских театров», сезон 1905/06 г. Приложение *.

«Актриса». Драма в 5 действиях *А. Буржуа* и *Т. Баррьера.* Перев. с франц.

Афиши. Малый т-р в 1-й раз. М., 25/IX 1859 г., 29/IX 1859, 16/X 1859, 20/X 1859, 22/XII 1859, 13/II 1860 (утро), 12/X 1860, 11/XII 1860, 27/II 1861.

М. С. Щепкин — *Сенфар, старый актер французской комедии.*

«Аллепский горбун, или Размен ума и красоты». Волшебн. комич. водевиль в 2 действиях. Перед. с франц. кн. А. А. Шаховского. Муз. Шелихова.

3/I 1824 г. — объявление.

М. С. Щепкин — *Куртыш.*

«Антверпенские сироты». Драматическое представление в 6 отдел. Перев. с франц. *К. А. Тарновского.*

В 1-й раз — Большой театр, М., 22/IX 1847 г. В пользу актера П. Степанова. Объявление к № 112 «Московских ведомостей», 1847 г.

М. С. Щепкин — *Даниель, содержатель гостиницы Трех дорог.*

«Аристофан, или Представление комедии Всадники». Сочинение кн. *А. А. Шаховского.* С помещением многих мыслей и изречений из Аристофанова театра.

Издание. Москва, в типографии Николая Степанова при имп. театре. 1828 г.

М. С. Щепкин — *Созий.*

«Барон фон Тренк». Комедия водевиль в 2 действиях, перев. *Д. Т. Ленского.*

Малый т-р, М., 15/I 1830 г. — объявление «Московских ведомостей», № 4.

М. С. Щепкин — *барон фон Мюльдорф.*

«Бедность не порок». Комедия в 3 действиях *А. Н. Островского.* Издание II. Издание Кушелева-Безбородко. 1859 г.

Малый т-р, М., 25/I 1854 г. М. С. Щепкин — *Коршунов.*

* В дальнейшем ссылки на этот источник «П. р. т.»

Нижний-Новгород. 1855 г. Гастроль. Малый т-р, М., 3/VI 1858 г. М. С. Щепкин — *Любим Карпович Торцов.*

«Битва жизни». Комедия с куплетами в 3 действиях. Перев. *К. А. Тарновского.* Муз. Гербера.

Афиши. Малый т-р, М., 19/I 1855 г.

Малый т-р, М., 2/XII 1860 г. — 1-й раз по возобновлению.

М. С. Щепкин — *Джэдлер, доктор, старик.*

«Благородный театр». Комедия в 4 действиях в стихах. Сочинение *М. Н. Загоскина.*

Издание. Москва, в типографии Н. Степанова при Имп. театре. 1828 г.

Афиши. Малый т-р, М., 24/XI 1831 г.

Большой т-р, М., 8/II 1833 г.

М. С. Щепкин — *г. Любской, дядя Олиньки.*

«Богатая старушка и родственники ее». Комедия в 2 действиях.

Афиши. Малый т-р, М., 5/V 1861 г. в 1-й раз по возобновлению; 5/VI 1861 г.

М. С. Щепкин — *Агафон Мартынович Чаркин, отставной бранд-мейстер.*

«Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе». Комедия в 4 действиях. Сочинение *М. Н. Загоскина.* М., 1826.

Театр на Моховой. 17/VIII 1824 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Богатонов.*

«Бот, или Аглинской купец». Комедия в 3 действиях. Перевод с французского. Издание. Москва, 1804 г., в большой типографии Гария и компании.

Театр на Моховой. М., 2/V 1823 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Бот.*

«Братья Бодри». Водевиль в 2 действ.

Казань. Гастроль 1841 г. «Репертуар русского театра». Изд. Песоцкого. СПБ. 1841 г.*

М. С. Щепкин — *Петр Бодри.*

«Бригадир». Комедия в 5 действиях *Фонвизина.*

Афиши. Малый т-р., М., 9/XI 1859 г. В пользу актрисы Акимовой. 17/XI 1859 г., 20/XI 1859, 26/IV 1860, 18/X 1860.

М. С. Щепкин — *Советник.*

«В людях ангел не жена, дома с мужем — сатана». Комедия-водевиль в 3 д. Перевод с франц.

Казань. Гастроль 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.

М. С. Щепкин — *Размазня.*

«В тихом омуте черти водятся». Старая русская пословица в лицах и в одном действии *Федора Кони.*

Издание. Москва, в типографии Лазаревского Института Восточных языков 1834 г.

Афиши. Большой т-р, М., 28/IX 1834 г. в пользу Кавалеровой.

Театр Петровского парка, М., 25/VI 1835 г.

М. С. Щепкин — *Михайло Семенович Незацепин, гусарский полковник.*

«Венецианский купец». Драма в 5 действиях. Сочинение *Шекспира.* Перев. с англ. Василий Якимов.

Санктпетербург. Печатано в типографии Х. Гинца. 1833 г.

М. С. Щепкин — *Шейлок.*

«Вина». Драма в 2 действиях *Скриба.*

Афиши. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 21/IX 1859 г. В пользу актера Никифорова 1/X 1859 г.

М. С. Щепкин — *Бальтазар, старый слуга.*

* В дальнейшем ссылка на данный источник «Р. р. т.» 1841 г.

«Внучатый племянник, или Остановка дилижанса». Комедия в 4 действиях Пикара, пер. А. И. Писарева.

Большой т-р, М., 16/I 1830 г.— объявление «Московских ведомостей», № 4.

М. С. Щепкин — *Ласуш.*

«Водовоз, или Двухдневное приключение». Комедия лирическая в 3 действиях *Г. Гульи.* Положена на музыку Г. Керубини.

«Суфлировал Димитрий Любчиков 1815 года. 1817 генваря 16-го дня, 1815-го августа 25-го дня на Пашковском театре». Рукопись 50 страниц.

Анонс после программы «Г. Богатонова». Театр на Моховой, М., 23/XI 1822 г.

М. С. Щепкин — *Микелли Водовоз.*

«Война с тещей, или Насилу за ум взялись». Комедия в 3 действиях, перев. с франц. *Д. Ленским.*

Афиша. Малый т-р, М., 11/IV 1860 г.

М. С. Щепкин — *Меркул Сидорович Пузырьков, домашний друг.*

«Волшебное стекло, или Белый голубь». Заимствовано из арабских сказок Араповым.

Малый т-р, М., 14/XII 1824 г.— объявление.

Малый т-р, М., 20/I 1826 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Корби, дровосек.*

«Волшебный нос, или Талисманы и финики». Волшебная опера-водевиль в 6 действиях, перед. с французского *А. И. Писаревым.*

Москва, в типографии Имп. Московского театра у содержателя А. Похорского. 1825 г.

Большой т-р, М., 8/X 1825 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Бенальтан, паша Дамасский.*

«Воспитание, или Вот приданое». Комедия в 4 действиях в стихах *Кокошкина.*

Москва, в типографии Имп. Московского театра у содержателя А. Похорского. 1824 г.

Театр на Моховой, 5/II 1824 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Ведеркин.*

«Гамлет, принц Датский». Сочинение *Шекспира.* Драматическое представление. Перев. с англ. Полевого. М., 1837 г.

М. С. Щепкин — *Полоний.*

«Галлиом и Лоретта, или Возвращение Станислава». Водевиль в 1 действии. Пер. с франц.

Афиша. Большой т-р, М., 27/I 1833 г.

М. С. Щепкин — *Станислав.*

«Горбуны в модной лавке». Новый водевиль в 1 действии *Д. Н. Баркова.* Муз. В. А. Панина.

Афиша. Большой т-р, М., 30/IV 1825 г. В пользу актера Рыкалова.

М. С. Щепкин — *Тупиль, модный портной.*

«Горе от ума». Комедия *А. С. Грибоедова.*

Первое печатное издание. М., типография Семена. 1833 г.

Афиши. Театр Петровского парка, М., 21/VI 1835 г. (в 9-й раз), 19/VII 1835 г. (в 21-й раз), 27/V 1838 г.

Малый т-р, М., 14/II 1857, 21/VI 1857, 9/IX 1857, 6/XI 1857, 8/I 1858, 30/IX 1858, 26/XI 1858, 19/I 1859, 24/VIII 1859, 22/IX 1859, 2/XI 1859, 7/XII 1859, 14/IV 1860, 20/IX 1860, 19/I 1861, 24/II 1861, 2/III 1861, 23/VIII 1861, 6/X 1861, 2/I 1862, 16/II 1862, 21/VIII 1862 (Б. т-р), 25/X 1862, 21/XI 1862, 13/XII 1862.

М. С. Щепкин — *Павел Афанасьевич Фамусов, управляющий казенным местом.*

«Г-н Блажнин, или Старый друг лучше новых двух». Комедия в 1 действии в стихах. Заимствовано Араповым П. И. из франц. водевиля (M. Sans-Géne). М., Универ. типография, 1826 г.

Афиша. Большой т-р, М., 30/IV 1825 г. в пользу актера Рыкалова.

М. С. Щепкин — *г. Блажнин, старый шалун.*

«Г-н Богатонов, или Провинциал в столице». Комедия в 5 действиях. Сочинение *М. Загоскина.* Издание 2-е.

Представлена в первый раз в С.-Петербургском Малом т-ре 27/VI 1817 г. Москва, в Университетской типографии, 1823 г.

Дебют Щепкина — Театр на Моховой, М., 20/IV 1822 г.

Афиша. Театр на Моховой, М., 23/XI 1822 г., 21/V 1823. «П.р.т.»

М. С. Щепкин — *Богатонов, недавно приехавший в столицу.*

«Господин Пик-Асиет, или Новый искатель обедов». Водевиль в 1 действии, перев. с франц.

Большой т-р, М., 12/XI 1824 г. «П. р. т.»

«Далила». Драма в 3 действиях *Октава Фелье.* Перев. с франц., муз. Жосса.

Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 7/I 1858 г. В пользу актрисы Львовой-Синецкой.

14/I 1858 г., 16/I 1858, 22/I 1858, 29/I 1858, 3/IX 1858, 7/XI 1858, 21/XII 1858, 8/X 1859, 16/XII 1859.

М. С. Щепкин — *Сертарий, виолончелист и учитель контрапункта.*

«Два купца и два отца». Комедия-водевиль в 1 действии, перев. с французского Д. Ленским.

Афиши. Малый т-р, М., 9/V 1861 г., 22/V 1861, 16/X 1861.

М. С. Щепкин — *г. Бонар.*

«Два Фигаро». Комедия в 5 действиях. Перев. с франц. Баркова.

Театр на Моховой, 5/V 1823 г. «П. р. т.»

«Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь». Оригин. романтич. драма в 2 частях и 5 сутках, в прозе и стихах старинного русского размера кн. *А. А. Шаховского.*

Афиша. Малый т-р, М., 27/VIII 1857 г. В пользу актера Дмитревского.

М. С. Щепкин — *Савватий, нищий слепой.*

«Девица-отшельница». Комедия в 1 действии, перев. с франц. П. И. Григорьевым 1-м.

Афиша. Малый т-р, М., 10/V 1860 г. В 1-й раз по возобновлении.

М. С. Щепкин — *генерал Бургашард.*

«Девушка-лунатик, или Доктор магнетизер». Комедия в 1 действии, перев. с франц. Ф. Р.

Афиша. Большой т-р, М., 3/V 1840 г. В пользу актера Орлова.

М. С. Щепкин — *Фишер.*

«Дедушка русского флота». Русская быль. Сочинение *Николая Полевого.* Санктпетербург, в типографии Э. Праци и Комп. 1838.

Афиша. Малый т-р, М., 19/II 1843 г.

М. С. Щепкин — *Карстен Бранд, корабельный мастер, живущий в Москве.*

«Дезертир, или Тоска по отчизне». Опера-водевиль в 1 действии, перев. с франц. *Д. Т. Ленского.*

Афиша. Большой т-р, М., 12/V 1832 г. В пользу Живокини и Никифорова.

М. С. Щепкин — *Фридрих, любовник Лизбетты.*

«Демьянова уха, или Нечаянный сговор в Ямской слободе». Водевиль в 1 действии из басен Крылова.

Театр на Моховой, 3/I 1824 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Демьян.*

«Детский доктор». Драма в 5 действиях *А. Буржуа* и *А. Деляри*. Перев. с франц. П. Востокова.
Афиша. Малый т-р, М., 7/VI 1857 г.
М. С. Щепкин — *Жером, старый крестьянин.*

«Добрый малый». Комедия в 3 дейст. Соч. *М. Н. Загоскина.*
Предст. 1-й раз в Санктпетербурге на Большом т-ре, 23/VI 1820 г.
Санктпетербург, в типографии Имп. театров. 1820 г.
Театр на Моховой, М., 8/XI 1823 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Ладов.*

«Дока на доку нашел». Комедия в 4 действиях *Н. Потехина.*
Афиша. В 1-й раз. Большой т-р., М., 23/I 1861 г. В пользу актера Шумского. 26/I 1861, 29/I 1861.
М. С. Щепкин — *князь Лука Лукич, в делах по торговой компании Барона.*

«Дон-Карлос, инфант испанский». Трагедия в 5 действиях *Шиллера.* Перев. П. Ободовского.
Большой т-р, М., 8/I 1830 г.— объявление «Московских ведомостей», № 3.
М. С. Щепкин — *Доминго.*

«Дом сумасшедших, или Странная свадьба». Опера-водевиль. Музыка А. Н. Верстовского. СПБ, 1823 г.
Большой т-р, М., 28/V 1825 г. «П. р. т.»

«Дочь скупого». Драма в 2 действиях, перев. с франц. П. И. Вальберховым.
Афиша. Малый т-р, М., 20/IX 1857. В 1-й раз по возобновлении. В пользу актрисы Васильевой. 24/IX 1857 г.
М. С. Щепкин — *Гранде.*

«Дядя напрокат». Водевиль в одном действии. Рукописный экземпляр из театральной библиотеки Вейхеля.
Письмо М. С. Щепкина И. И. Сосницкому от 17 июня 1831 г.

«Жакар, или Жакардов станок». Пьеса *Фурнье.* Перев. с франц. Н. П. Чернышева и В. И. Родиславского. 1858 г.
Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 13/I 1858 г., 15/I 1858. В пользу актера Щепкина.
М. С. Щепкин — *Жакар.*

«Железная маска». Драма в 5 дейст., перед. с нем. П. Краснопольским. Изд. 3-е. Санктпетербург, в тип. В. Плавильщикова. 1821 г.
М. С. Щепкин «играл все... начиная с *часового,* дошел до маркиза *Лавааа*» (см. Аксаков).

«Женатый проказник, или Рискнул, да закаялся».
Афиша. Во 2-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 12/V 1861 г.
М. С. Щепкин — *Симон Бониве.*

«Женитьба». Комедия в 2 действиях *Н. В. Гоголя.*
Афиша. В 1-й раз. Большой т-р, М., 5/II 1843 г.
М. С. Щепкин — *Подколесин, служащий, надворный советник.*
Афиша. Малый т-р, М., 20/VI 1858 г.
М. С. Щепкин — *Кочкарев.*

«Женитьба Фигаро». Комедия в 5 действиях *Бомарше.*
«Молва», 1831 г., № 38.
М. С. Щепкин — *Бартоло.*

«Жених по доверенности». Водевиль в 1 действии, перед. с франц. *Федором Кони.*
Москва, в типографии Н. Степанова. 1833 г.
Афиша. Большой т-р, М., 10/XII 1832 г. В пользу танцовщицы Глушковской.
М. С. Щепкин — *Терция, старый часовщик.*

«Женихи, или Век живи и век учись». Комедия *Ф. Иванова.*
Афиша. Малый т-р, М., 15/IX 1861 г. В пользу актера Колосова. 19/IX 1861, 21/I 1863.
М. С. Щепкин *читает* сцену охотника.

«Женихи, или Седина в бороду, а бес в ребро».
Афиши. В 1-й раз по возобновлении. Большой т-р, М., 8/II 1861 г. В пользу актера Щепкина.
Малый т-р, М., 20/XI 1862 г.
М. С. Щепкин — *Василий Васильевич Клушин, помещик.*

«Женская дружба, или Молодые вдовушки». Комедия в 3 действиях. Перев. с франц. П. Каратыгина.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 27/IX 1857 г. В пользу актрисы Бороздиной 2-й. 16/X 1857 г.
М. С. Щепкин — *Шапусар, доктор.*

«Женщины арестанты». Шутка-водевиль в 1 действии, перев. с франц. Н. П. К.
Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 3/X 1860 г. В пользу актрисы Шуберт.
М. С. Щепкин — *Надзиратель бала.*

«Женщины солдаты, или Худо защищаемая крепость». Опера-водевиль в 1 действии (пер. Кувшинского). М., 1810.
Большой т-р, М., 23/X 1825 г. «П. р. т.»

«Жертва за жертву». Драма в 3 действиях *В. Дьяченко.*
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р., М., 15/I 1862 г. В пользу актера Шумского. 17/I 1862, 18/I 1862.
М. С. Щепкин — *Карпенко, пересыльный арестант.*

«Жизнь и смерть Ричарда III». Трагическая хроника в 5 дейст. *Шекспира,* переложенная в стихи из буквального перевода с английского Я. Г. Брянским, с принадлежащей к оной музыкой и сражениями.
Афиши. Большой т-р, М., 18/I 1835 г. В пользу актера Мочалова.
М. С. Щепкин — *2-й убийца.*

«Забавы Калифа, или Шутки на одни сутки». Опера-водевиль в 3 действиях. Соч. *А. И. Писарева.* Сюжет взят из арабских сказок. Музыка в первом действии соч. Ф. Е. Шольца, во втором А. А. Алябьева, в третьем А. Н. Верстовского.
Москва, в тип. Имп. Моск. т-ра. 1825 г. У содержателя А. Похорского.
Малый т-р, М., 14/IV 1826 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Гассан, сапожник.*

«Иван Иванович Недотрога». Комедия в 1 действии. Перев. с франц. Полевого.
Казань. Гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.
М. С. Щепкин — *Милованов.*

«Игнашка дурачок, или Нечаянное сумасшествие». Водевиль в 1 действии *А. А. Шаховского.*
Театр на Моховой, М., 1/V 1826. «П. р. т.»

«Игроки». Комические сцены в 1 действии *Н. В. Гоголя.*
Афиши. В 1-й раз. Большой т-р, М., 5/II 1843 г. Малый т-р, М., 27/VI 1848, 4/IX 1859.
М. С. Щепкин — *Степан Иванович Утешительный.*

«Извозчик». Комедия в 2 действиях и 7 картинах. Перев. с франц. К. А. Тарновского и В. П. Бегичева. Муз. Эрлангера.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р. М., 7/XII 1860 г. В пользу актрисы Васильевой. 9/XII 1860, 13/XII 1860, 9/I 1861, 12/I 1861, 16/I 1861, 23/II 1861, 5/III 1861, 14/V 1861, 20/VIII 1861.
М. С. Щепкин — *Морель.*

«И рад бы поверить». Комедия в 2 действиях, перев. с франц. Барсовым.

Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 13/I 1858 г. В пользу актера Щепкина. 15/I 1858 г.

М. С. Щепкин — *Николай Сергеевич Покровский.*

«Именины городничего, или Старый друг лучше новых двух». Комедия с куплетами в 1 действии *С. Соловьева.* Сюжет взят из франц. водевиля.

Большой т-р, М., 14/V 1846 г. В пользу актера с.-петербургских т-ров Мартынова. Объявление к № 58 «Московских ведомостей», 1846 г.

М. С. Щепкин — *Григорий Григорьевич Григорьев, отставной капитан, смотритель училищ.*

«Как аукнется, так и откликнется». Комедия с куплетами в 1 действии, перев. с франц. К. Тарновским.

Афиши. Малый т-р, М., 7/XII 1854 г. В пользу танцовщицы Санковской. 15/IX 1858. В пользу актрисы Никифоровой 1-й.

М. С. Щепкин — *Мишель, старик, столяр.*

«Карл XII на возвратном пути в Швецию». Историко-военно-анекдотическая драма в 4 действиях, служащая продолжением драмы «Карл XII при Бендерах», сочин. доктора *Тейфера.* Перев. с немецкого И. Г. Эрлинга.

Афиша. Большой т-р, М., 27/I 1833 г.

М. С. Щепкин — *Адам Веллих.*

«Карьера». Оригин. комедия в 4 действиях.

Афиша. Малый т-р, М., 28/XI 1857 г.

М. С. Щепкин — *Иван Панкратьевич Окулов.*

«Керим-Гирей, крымский хан». Романтическая трилогия в 5 действиях, в стихах, с пением, хорами, разными танцами и мелодрамами, соч. *А. А. Шаховского;* содержание взято из «Бахчисарайского фонтана», поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов. Музыка Кавоса.

Афиша. Большой т-р, М., 20/VI 1830 г.

М. С. Щепкин — *Хаим.*

«Кегли». Опера-водевиль в 1 действии. Перев. с франц. Ленского.

Казань, Гастроль. «Р. р. т.» 1841 г.

М. С. Щепкин — *Франц.*

«Кин, или Гений и беспутство». Комедия в 5 действиях *А. Дюма,* перев. с франц. В. А. Каратыгиным.

Афиши. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 5/V 1858 г. В пользу актрисы Стрепетовой. 7/V 1858, 16/I 1859, 22/I 1859, 31/VIII 1859, 30/X 1859, 5/XII 1860.

М. С. Щепкин — *Соломон.*

«Коварство и любовь». Трагедия г-на *Шиллера* в 5 дейст., перев. С. Смирновым. Изд. 2-е. Москва, в Университетской тип. 1824 г.

Афиша. Большой т-р, М., 25/V 1845 г. В пользу актера Мочалова.

М. С. Щепкин — *Вурм, секретарь президента.*

«Козак-стихотворец». Опера-водевиль в 1 действии *А. А. Шаховского.*

Театр на Моховой, М., 9/VII 1823 г. «П. р. т.» 14/I 1824.

Афиша. Большой т-р, М., 27/I 1833 г.

М. С. Щепкин — *Грицко.*

«Король и пастух, или Сумасшедший в уме». Опера-водевиль в 1 действии *А. А. Шаховского.*

Театр на Моховой, М., 24/V 1823 г. «П. р. т.»

Театр в саду Нескучном, М., 25/VI 1830 г. Объявление в № 51 «Московских ведомостей», 1830 г.

М. С. Щепкин — *Альварец.*

«Король Лир». Трагедия *В. Шекспира.* Перев. Дружинина. СПБ, 1858 г.

Афиши. В 1-й раз в новом перев. Малый т-р, М., 2/XII 1859 г. В пользу актрисы Рыкаловой. 9/XII 1859.

М. С. Щепкин — *Шут.*

«Костромские леса». Русская быль в 2 дейст. *Н. А. Полевого.*

Афиша. Большой т-р, М., 2/V 1847 г. В пользу актера Никифорова.

М. С. Щепкин — *Пан хорунжий.*

«Кремнев, русский солдат». Оригинальное драматическое представление в трех действиях. Сочинение русского инвалида *И. Скобелева.* Санктпетербург, в типографии Н. Греча. 1839 г.

Казань, гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.

«Московские жители лишены удовольствия восхищаться им в этой роли» («Р. р. т.» 1841 г.).

«Щепкин был загляденье в Кремневе: слова, взгляд, движение, поступь, ну, настоящий фельдфебель. Какое молодечество, удальство, благородство, огонь...» («Р. р. т.», 1841 г.).

М. С. Щепкин — *Кремнев.*

«Лауретта». Драма в 1 действии. Перев. с франц.

Казань. Гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.

М. С. Щепкин — *Рено.*

«Лукавин». Комедия в 5 действиях в стихах, перед. с англ. А. Писаревым. М., 1823 г. («Школа злословия» Шеридана).

Театр на Моховой, М., 10/VII 1824 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Досажаев.*

«Лунная ночь, или Домовые». Комическая опера в 2 действиях *Муханова* и *Храпова.* Музыка Алябьева.

Театр на Моховой, М., 3/VII 1823 г. «П. р. т.»

«Любовник напрокат». Опера-водевиль в 1 действии *Скриба* и *Мелесвиля,* перев. с франц. Ф. А. Кони. Музыка из франц. опер и водевилей.

Афиша. Большой т-р, М., 14/X 1832 г. В пользу артистки Надежды Репиной.

М. С. Щепкин — *Дюмо, управитель.*

«Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец». Опера-водевиль *Д. Ленского* в 1 действии, перед. с франц.

Афиша. Большой т-р, М., 15/IX 1835 г. В пользу актрисы Кавалеровой.

М. С. Щепкин — *Лаверже, цирюльник.*

«Львица». Драма в 5 действиях *Эмиля Ожье* и *Эд. Фуссье.* Перев. с франц. И. Каншина.

Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 6/II 1859 г. В пользу актера Щепкина. 16/II 1859.

М. С. Щепкин — *Поммо.*

«Любовь и предрассудок». Комедия в 3 действиях. Перев. с франц. П. С. Федорова.

Афиша. Малый т-р, М., 24/XI 1853 г., 16/IX, 28/X, 24/XI 1858, 21/II, 21/VIII, 1/XI 1859, 8/XII 1860, 28/II, 16/V, 12/IX 1861.

М. С. Щепкин — *Никольс Дженкинс, богатый негоциант.*

«Любовь по приказу, или Первые опыты кокетства». Комедия в 1 действии, перед. с франц.

Афиши. Малый т-р, М., 26/I 1860 г., 20/IV 1860, 27/V 1860, 23/VIII 1860, 1/XII 1861.

М. С. Щепкин — *Вельский, помещик.*

«Мак-Довель». Драма в 3 действиях. Перев. с франц.

Афиши. Большой т-р, М., 28/IX 1834 г. В пользу Кавалеровой.

М. С. Щепкин — *Симон, старый служитель.*

«Мальтийский кавалер». Водевиль в 1 действии. Перев. с франц. Офросимовым.
Казань. Гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.
М. С. Щепкин — *Сандфорт.*

«Маркиз поневоле, или Все наоборот». Комедия-водевиль в одном действии, перед. с франц. П. С. Федоровым. Представлено в первый раз на Имп. Санктпетербургском т-ре 19/XI 1834 г. в пользу актера Г. Самойлова. Санктпетербург. В тип. вдовы Плюшар с сыном. 1835 г.
Афиша. Большой т-р, М., 25/I 1835 г. В пользу актрисы Львовой-Синецкой.
М. С. Щепкин — *барон Фридерлек.*

«Марта и Угар, или Лакейская война».
Дебют Щепкина — Театр на Моховой, М., 20/IX 1822 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Угар.*

«Матрос». Драматический водевиль в 1 действии *Соважа и Делюрье.* Перев. с франц. Д. А. Шепелева. 1838 г.
Афиша. Малый т-р, М., 11/XI 1859 г. Большой т-р, М., 28/IV 1860.
М. С. Щепкин — *Матрос.*

«Мещанин во дворянстве». Комедия с балетом. Сочинение господина *Мольера.* Перевод с французского. Москва, в Университетской типографии у Н. Новикова. 1788 г.
Афиша. Большой т-р, М., 8/II 1825 г. Дневной спектакль.
М. С. Щепкин — *г. Дурман.*

«Мизантроп». Комедия в 5 действиях в стихах. Сочинение *Мольера.* Перевод Ф. Кокошкина. Москва, 1816 г.
Театр на Моховой, М., 1/II 1824 г. «П. р. т.»

«Мирандолина, или Седина в бороду, а бес в ребро». Комедия в 3 действиях. Перев. с нем.
Афиша. Театр Петровского парка, М., 7/VI 1835 г.
Казань, гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.
Орел, гастроль. 1842 г.
Афиша. Малый т-р, М., 2/VI 1859 г., 4/V 1860, 18/X 1861.
М. С. Щепкин — *Вальдорер, старый путешествующий банкир.*

«Мишура». Комедия в 4 действиях *Алексея Потехина.* Москва, в типографии Каткова и К-о. 1858 г.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 12/XI 1862 г. В пользу актрисы Васильевой. 14/XI 1862, 15/XI 1862, 20/XI 1862, 22/XI 1862. 27/XI 1862, 17/XII 1862.
М. С. Щепкин — *Потап Егорыч Зайчиков, секретарь городской думы.*

«Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире». Опера-водевиль в 1 действии.
Афиша. Большой т-р, М., 11/XII 1831 г. В пользу танцовщицы Глушковской.
М. С. Щепкин — *Бирсуп, содержатель постоялого двора.*

«Модная лавка». Комедия в 3 действиях *И. А. Крылова.* Издание 2-е. Санктпетербург, в типографии Императорского театра, 1816 год.
Тетр на Моховой, М., 16/VIII 1823 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Сумбуров.*

«Модный уборщик голов и цирульник, или В чужие сани не садись». Водевиль в 1 дейст. Перев. с франц. Тарновского.
Малый т-р, М., 1/XII 1824 г. «П. р. т.»

«Молодость Генриха». Комедия в 3 действиях *Дюваля.* Перев. Вальберха.
Малый т-р, М., 25/V 1829 г. — объявление к «Московским ведомостям», 1829, № 42.
М. С. Щепкин — *капитан Коп* (письмо М. С. Щепкина И. И. Сосницкому от 17 июня 1831 г.).

«Морской разбойник, или Волшебство не волшебное». Комедия в 5 действиях в стихах и прозе *Жандра.* Взято из романа Вальтер Скотта.
Большой т-р, М., 23/VI 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Даниил Капуцци, боцман на корабле Цампы.*

«Москаль-чаривных». Малороссийский водевиль в 1 действии. Сочинение *И. П. Котляревского.* Киев, в тип. В. Л. Францкевича. 1878 г.
Афиши. Большой т-р, М., 25/V 1845 г. В пользу актера Мочалова. Малый т-р, М., 21/II 1848 г., 22/VIII 1857, 5/XII 1857. В пользу инвалидов 27/VI 1858, 5/XII 1858, 26/I 1860, 5/II 1861, 6/V 1862, 19/IX 1862.
М. С. Щепкин — *Михайло Чупрун, казак.*

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина
Бенефис М. С. Щепкина 10/I 1840 («Пантеон»).
М. С. Щепкин — *Сальери.*

«Муж и жена». Комедия-водевиль в одном действии *Ленского Д.* Представлена в первый раз в Большом Петровском театре 23 мая 1830 года. Муз. А. Н. Верстовского и Маурера.
Афиша. Театр Петровского парка, М., 14/VI 1835 г.
М. С. Щепкин — *Дюпре, содержатель гостиницы.*

«Муж в камине, а жена в гостях». Шутка-водевиль. Перев. с франц. Ф. А. Кони.
Афиша. Большой т-р, М., 30/I 1834 г. В счет абонемента.
М. Щепкин — *Труфельян, купец, разбогатевший от овощных товаров.*

«Наталка Полтавка», опера, соч. *Котляревского,* музыка национальная. Дивертисмент.
Афиша. Александринский т-р, СПБ, 5/V 1838 г. В пользу актера Григорьева.
М. С. Щепкин — *Макогоненко.*

«Нахлебник» — см. «Чужой хлеб».

«Невинный в вине, или Судейский приговор». Опера-водевиль в 1 действии. Перев. с франц. Д. Т. Ленского. Музыка Обера.
Большой т-р, М., 10/II 1829 г. — объявление к «Московским ведомостям», № 12.
М. С. Щепкин — *Рампоно.*

«Непосед». Комедия в 1 действии *А. М. Комарова.*
Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 3/V 1857 г. В пользу актера Никифорова.
М. С. Щепкин — *Савватий Петрович Норозов, помещик.*

«Новый Парис». Опера-водевиль в 1 действии, подражание французскому *Н. И. Хмельницкого.* Музыка А. Верстовского и Маурера.
Афиши. Большой т-р, М., 20/VI 1830 г., Малый т-р, М., 7/XII 1833. В счет абонемента.
М. С. Щепкин — *Мишо, арендатор.*

«Обезьянка-воровка, или Жертва злобы и ослепления». Опера-буффа водевиль в 1 действии, шуточное подражание опере «Сорока-воровка».
Афиша. Большой т-р, М., 23/II 1829 г.
М. С. Щепкин — *Пуфлар, старый арендатор.*

«Обман в пользу любви». Ком. в 3 действ., соч. *Мариво.* Перев. с франц. Павла Катенина. Санктпетербург, в тип. Имп. т-ров. 1827 г.
Афиша. Большой т-р, М., 12/V 1832 г. В пользу Живокини и Никифорова.
М. С. Щепкин — *Реми, стряпчий.*

«Обритая борода». Комедия в 3 действиях *А. С.*
Казань. Гастроль. «Р. р. т.» 1841 г.
М. С. Щепкин — *Мухин.*

«Он остепенился, или Весь дом вверх дном». Комедия-водевиль в 1 действии, взятая с франц.

Афиша. Театр Петровского парка, 7/VI 1840 г.

М. С. Щепкин — *Иван Никифорович Ницкий.*

«Она помешала». Драма в 2 действиях. Перев. с франц.

Афиша. Большой т-р, М., 27/VIII 1862 г.

М. С. Щепкин — *Гаррисон, доктор.*

«Опека». Комедия в 4 действ. *Цветкова.*

Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 9/XII 1857 г. В пользу актера Шумского. 10/XII 1857, 13/XII 1857, 17/XII 1857. По возобновлении в 1-й раз 22/IX 1861, 24/IX 1861, 25/IX 1861, 26/IX 1861, 2/X 1861 г.

М. С. Щепкин — *Клим Филиппыч Пузыревич, опекун.*

«Опыт искусства на Ильинской ярмарке». См. стр. 325, № 96.

«От добра добра не ищут». Комедия-водевиль в 2 частях, перев. с франц. Д. Н. Барковым.

Афиша. Большой т-р, М., 10/I 1835 г. В абонемент.

М. С. Щепкин — *Петр Барди.*

«Отголоски прошлого». Комедия в 3 действиях. Перев. с франц. К. А Тарновского.

Афиша. Большой т-р, М., 8/II 1861 г. В пользу актера Щепкина.

М. С. Щепкин — *Годар, капиталист.*

«Отец, каких мало». Водевиль в 1 действии *Н. А. Коровкина.*

М. С. Щепкин — *Разгулин.* «Р. р. т.» 1839 г.

«Отплата, или Долг платежом красен». Комедия в 3 действиях. Перев. с франц.

Малый т-р, М., 29/X 1826 г. «П. р. т.»

«Ошибки». Комедия *И. Муравьева-Апостола.* С. Петербург. 1794 г.

Театр на Моховой. М., 1824 г. «П. р. т.»

«Партия в пикет». Ком. в 1 действ. Перев. с франц. Я. Утина.

Афиши. Во 2-й раз. Малый театр, М., 20/XII 1861 г., 18/I 1862, 6/II 1862, 13/II 1862, 14/V 1862, 17/IX 1862, 13/XI 1862.

М. С. Щепкин — *Шевалье.*

«Пепелина». Волшебная опера в 3 действиях с хорами, балетами и великолепным спектаклем. Музыка Стейбельта и Николо.

Театр на Моховой, 13/VI 1823 г. Объявление к № 47 «Московских ведомостей», 1823 г.

М. С. Щепкин — *Индей.*

«Первое представление мельника — колдуна, обманщика и свата». Комедия в одном действии *Николая Полевого.*

Белинский (см. стр. 324, № 71).

М. С. Щепкин — *Тредьяковский.*

«Писатели между собой». Комедия в 5 действиях в стихах *В. И. Головина.*

Малый т-р, М., 10/I 1827 г. — объявление к «Московским ведомостям», 1827, № 3.

М. С. Щепкин — *Трушнев.*

«Повара — дипломаты». Комедия в 1 действии *Рошефера, Бертелеми* и *Масона.* Перев. с франц. А. Н. П.

Афиша. Большой т-р, М., 11/VI 1831 г. В пользу актера Живокини.

М. С. Щепкин — *Мароко-повар.*

«Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей». Ком. в 1 действ. *Гофмана.* С франц. переложена на русские нравы Николаем Ильиным. Москва, в тип. С. Селиванского. 1805.

Афиши. Большой т-р, М.. 29/XII 1833 г. и 15/I 1835 г. Театр Петровского парка, М., 20/I 1859. В пользу актера Садовского 23/I 1859.

М. С. Щепкин — *Подслухин, старик.*

«Поездка в Кронштадт». Комедия в трех действиях в стихах, перед. с франц. (Le Voyage Dieppe) А. Писаревым. Москва, в Университетской типографии, 1824 г.

Театр на Моховой, 14/I 1824 г.

М. С. Щепкин — *Клешнин.*

«Полубарские затеи». Ком. в 5 действ. *А. А. Шаховского.*

Театр на Моховой, М., 29/V 1823 г. «П. р. т.»

«Посещение принца, или Воин и купец». Водевиль в 1 действии с франц. А. Шаховского.

Театр на Моховой, М., 16/VII 1824 г. «П. р. т.»

«Посланник». Комедия-водевиль в 1 действии *Скриба* и *Мелесвиля.* Перев. с франц.

Афиша. Большой т-р, М., 10/XI 1833 г. В пользу танцовщика Т. И. Лобанова.

М. С. Щепкин — *граф Аранда, посланник испанский в Неаполе.*

«Пощечина». Водевиль в 1 д. *Дюмануара.* Перев. К. А. Тарновского.

Афиша. Малый т-р, М., 21/II 1848 г.

М. С. Щепкин — *Фин-Муш, адвокат.*

«Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать». Комедия-водевиль в 1 действии. Перев. с франц. Кубишта.

Малый т-р, М., 20/V 1826 г. «П. р. т.»

М. С. Щепкин — *Твердцев, орловский помещик.*

«Предубеждение». Комедия в 2 картинах Н. М. Львова.

Афиша. В 1-й раз. Малый т-р, М., 26/I 1859 г. В пользу актера Шумского. 28/I 1859, 1/II 1859, 12/II 1859, 17/VIII 1859.

М. С. Щепкин — *Александр Всеволодович Словомирский, отставной генерал и помещик.*

«Прекрасный паж, или Арестант крепости Шпандау». Опера в 1 действии. Музыка Крейцера.

Большой т-р, М., 10/XI 1825 г. «П. р. т.»

«Приключение на станции, или Который-то час?» Водевиль в 1 действии.

Малый театр, М., 15/XII 1824 г. «П. р. т.»

«Приемыш». Комедия в 3 действиях в прозе кн. *Г. В. Кугушева.*

Афиша. Малый т-р, М., 19/IV 1860 г. В пользу актера Колосова.

М. С. Щепкин — *граф Онинский, старик, подагрик.*

«Принц с хохлом, бельмом и горбом». Волшебная сказка-водевиль в одном действии, перев. с франц. Федором Кони. Москва, в типографии Н. Степанова. 1836.

Афиши. Большой т-р, М., 7/I 1835 г. в абонемент. Малый т-р, М., 16/XII 1860. В пользу актрисы Колосовой.

М. С. Щепкин — *губернатор Зеленого острова.*

«Принцесса Требизонская, или Остров немых». Комический балет *А. Шаховского.*

Театр на Моховой, 23/VIII 1824 г. «П. р. т.»

«Притчи, или Эзоп у Ксанфа». Комедия с куплетами в 2 действиях *А. А. Шаховского.* Пантеон Р. т-ра. 1824 г.

Афиши. Большой т-р, М., 16/XII 1826 г. В пользу актера Воеводина. Большой т-р, М., 18/XII 1833 в счет абонемента и 19/I 1835 не в счет абонемента.

М. С. Щепкин — *Эзоп.*

«Провинциалка». Комедия в одном действии *И. С. Тургенева.* На домашнем спектакле в доме Щепкина («Анненков и его друзья», СПБ, 1892, стр. 557) в 1849 г.

Афиша. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, 12/IX 1860 г.

В пользу актера Дмитревского.
М. С. Щепкин — *Алексей Иванович Ступендьев.*

«Провинциальные оригиналы». Драматич. сцены, составлен. из «Губернских очерков» в 2 картинах П. И. Г.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 16/XII 1857 г. В пользу актера Немчинова. 18/XII 1857, анонс: 16/XI 1860.
М. С. Щепкин — *Дмитрий Борисыч Желваков, городничий в Крутогорске.*

«Продавец детских игрушек». Комедия в 1-м действии, перед. с франц.
Афиши. Малый т-р, М., 19/X 1859 г. В пользу актрисы Васильевой. 23/X 1859, 31/V 1860.
М. С. Щепкин — *Плюммер, разорившийся купец.*

«Путешествующая танцовщица-актриса, или Три сестры невесты». Комедия-водевиль в 1 действии, перев. с франц. П. Н. Араповым.
Большой т-р, М., 14/II 1829 г.— объявление к «Московским ведомостям», 1829, № 12.
М. С. Щепкин — *Помещик и содержатель театра.*

«Пустодомы». Комедия в 5 действиях в стихах, соч. *кн. А. А. Шаховского.* Представлена в 1-й раз в Санктпетербурге на Большом театре октября 10 дня 1819 г. Санктпетербург, в типографии. Имп. театров. 1820 г.
Малый т-р, М., 19/VII 1826 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *князь Радугин.*

«Пятидесятилетний дядюшка, или Странная болезнь». Драма в 5 действ. Пер. В. Г. Белинского. Оттиск из журнала.
М. С. Щепкин — *Горский* (см. библиографию № 202).

«Пять лет в два часа, или Как дороги утки». Опера-водевиль в 2 действ., переложенная с франц. А. И. Писаревым. Музыка А. Н. Верстовского. Москва, в Унизерситетской тип. 1829 г.
Афиша. Театр Петровского парка, М., 5/VII 1835 г.
М. С. Щепкин — *Джон Пудинг, пирожник.*

«Ревизор». Комедия в 5 действиях, соч. *Н. Гоголя.* Санктпетербург, 1836 г.
Афиши. В 1-й раз. Большой т-р, М., 24/V 1836 г. Малый т-р, М., 26/VII 1842, 29/I 1847, 31/VII 1857, 18/IX 1857, 24/X 1857, 26/I 1858, 30/V 1858, 21/VIII 1858, 29/X 1858, 3/II 1859, 19/VI 1859, 2/IX 1859, 15/XI 1859, 19/VIII 1860, 8/IX 1860, 30/IX 1860, 26/V 1861, 1/X 1861, 30/VIII 1862. Б. т-р, 28/XII 1862.
М. С. Щепкин — *Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, городничий.*

«Репетиция на станции, или Доброму служить сердце лежит». Апологический водевиль. М., 1845 г.
Село Рождествено. «Воспоминания Щепкина» (Рукописный отдел ГЦТМ, № 7080 — см. «М. С. Щепкин», 1914, гл. XI).
М. С. Щепкин — *М. С. Щепкин, актер Московского придворного театра.*

«Розовый павильон». Мелодрама в 4 действиях с прологом, перед. с англ. К. А. Тарновским.
Афиша. В 11-й раз. Малый т-р, М., 26/XI 1859 г. В пользу актрисы Медведевой. 28/XI 1859, 29/X 1859, 4/XI 1859, 28/XII 1859, 29/XII 1859, 5/II 1860, 9/II 1860, 6/IX 1861, 13/IX 1861.
М. С. Щепкин — *Бернар, управитель Ноанкейльского поместья.*

«Рославлев». Романтическое зрелище в 5 сутках с пением, хорами и военными эволюциями, взятое *кн. А. А. Шаховским* из романа М. Н. Загоскина.
Афиши. Большой т-р, М., 14/X 1832 г. В пользу артистки Надежды Репиной. 5/II 1833 г.
М. С. Щепкин — *Николай Степанович Ижарский, богатый помещик.*

«Ростовщик, или Нашла коса на камень». Комедия в 1 действии актера *Брянцева* (сюжет заимствован из соч. Гребенки).
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 5/IX 1858 г. В пользу актера Никифорова 10/IX 1858 г.
М. С. Щепкин — *Спиридон Егорыч Бакизаки, таганрогский грек.*

«Русалка». Опера комическая в 3 действиях; перед. с нем. Н. Краснопольским. Музыка г-на Каурова и Давыдова. П., 1804 г.
Театр на Моховой, М., 26/V 1823 г. «П. р. т.»

«Русские в Германии, или Вечер на ярмарке». Разнохарактерный дивертисмент соч. *Лобанова.*
Театр на Моховой, М. 13/VI 1823 г.— объявление к № 47 «Московских ведомостей», 1823.

«Саардамский корабельный мастер». Комедия в 2 действиях *Зотова.*
Казань. Гастроль. 1841 г. «Р. р. т.» 1841 г.
М. С. Щепкин — *Бидер.*

«Свадьба Кречинского». Комедия в 3 действиях *А. В. Сухово-Кобылина.*
Афиши. Малый т-р, М., 26/XII 1856 г., 20/VIII 1857. В пользу актрисы Акимовой. 10/IX 1857, 3/X 1857, 11/X 1857, 20/XI 1857, 10/I 1858, 20/I 1858, 18/VIII 1858, 18/IX 1858, 26/X 1858, 1/XII 1858, 9/XII 1858, 6/I 1859, 21/I 1859, 5/II 1859, 18/II 1859, 12/VI 1859, 18/VIII 1859, 11/IX 1859, 17/IX 1859, 13/X 1859, 10/XI 1859, 4/XII 1859, 15/XII 1859, 28/I 1860, 12/II 1860 — утр. сп., 12/IV 1860, 18/VIII 1860, 1/IX 1860, 18/IX 1860, 17/X 1860, 15/XII 1860, 22/I 1861, 3/III 1861 — утр. сп., 11/V 1861, 25/V 1861, 4/IX 1861, 28/IX 1861, 26/X 1861, 14/II 1862, 25/V 1862, 22/VIII 1862 — Большой т-р, 30/IX 1862.
М. С. Щепкин — *Петр Константинович Муромский.*

«Свадьба по журналу». Комедия в 1 действии *Титова.*
Театр на Моховой, М., 6/IX 1823 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Глупомысл.*

«Сверху вниз, или Банкир и лоскутник». Комедия в 2 действиях с куплетами и танцами *Скриба.* Перев. с франц. В. Горского.
Афиши. Большой т-р, М., 26/XI 1846 г. В пользу актера Живокини.
М. С. Щепкин — *Лорио, торгующий старым, поношенным платьем.*

«Свои люди — сочтемся». Комедия в 4 действиях *А. Н. Островского.*
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 31/I 1861 г. В пользу актера Садовского. 3/II 1861, 6/II 1861, 9/II 1861, 10/II 1861, 14/II 1861, 15/II 1861, 17/II 1861, 20/II 1861, 22/II 1861, 1/III 1861, 4/III 1861 — утр. сп., Большой т-р 4/V 1861, 24/V 1861.
М. С. Щепкин — *Самсон Силыч Большов, купец.*

«Сганарель, или Муж, думающий, что он обманут женой». Комедия в 1 действии *Мольера.* Перев. с франц.
Афиша. 1-й раз. Большой т-р, М., 4/X 1840 г. В пользу актера Никифорова.
М. С. Щепкин — *Сганарель, мещанин.*

«Севильский цирюльник». Комедия в 3 действиях *Бомарше*.
М. С. Щепкин — *Бартоло* («Молва», 1831, № 32).

«Сент-Жерменская ярмарка — аналогическая интермедия».
Большой т-р, М., 15/IX 1827 г. — объявление к «Московским ведомостям», 1827, № 73.
М. С. Щепкин — *Савояр*.

«Серебряная свадьба». Театр Августа Коцебу, содержащий полное собрание новейших трагедий, комедий, драм, опер и других театральных сочинений славного сего писателя, переведенный с немецкого. Часть первая. Москва, в сенатской типографии у Селивановского. 1802 г.
Большой т-р, М., 16/IV 1825 г. «П. р. т.»

«Секретарь и повар». Комедия-водевиль в 1 действии, соч. *Скриба* и *Мелесвиля*, перев. с французского П. Н. Араповым. Москва, в тип. Императорского т-ра, 1825 год, у содержателя А. Похорского.
Большой т-р, М., 23/VIII 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *повар Суфле*.

«Скапиновы обманы». Комедия славного господина *Мольера*, в 3 действиях. Перев. с франц. Ивана Смирнова. Москва, 1803, в Университетской типографии у Любия, Гария и Попова.
Большой т-р, М., 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Жеронт*.

«Скользкий путь». Драма в 3 действ. и 4 карт. *Е. Королева*.
Афиши. Малый т-р, М., в 1-й раз по возобновлении. 22/VIII 1857 г., 24/VIII 1860, 4/IX 1860, 6/X 1860, 16/X 1860.
М. С. Щепкин — *Петр Степанович Топоров, отставной военный*.

«Скромный поневоле, или Отгадка после». Комедия в 3 действиях.
Афиша. Большой т-р, М., 11/I 1835 г. В пользу актера Бантышева. 14/I 1835 г. в абонемент.
М. С. Щепкин — г. *Боно*.

«Скупой». Комедия в 5 действиях *Мольера*, перев. с франц. С. Т. Аксаковым.
Афиши. Большой т-р, М., 22/I 1835 г. Малый т-р, М., 18/VII 1857, 28/V 1858, 7/XII 1858, 4/II 1859, 21/II 1859, 5/VI 1859, 24/I 1860, 17/V 1860.
М. С. Щепкин — *Гарпагон*.

«Скупой рыцарь» *А. С. Пушкина*.
Бенефис М. С. Щепкина 9/I 1853 («Пантеон»).
М. С. Щепкин — *Барон*.

«Слепой». Драма в 5 действиях *Анисе-Буржуа* и *А. Деммери*. Перев. с франц. И. А. Салова и В. И. Родиславского.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 30/I 1859 г. В пользу актера Самарина. 17/II 1859, 20/II 1859, 22/II 1859, 7/IX 1859, 24/IX 1859, 18/X 1859.
М. С. Щепкин — *Дюперрье, банкир*.

«Сонливый и проказник, или Шутка за шуткой». Комедия в 3 действиях с нем.
Большой т-р, М., 24/IX 1829 г. — объявление к «Московским ведомостям», 1829, № 76.
М. С. Щепкин — *Лангвальм*.

«Со всем прибором сатана, или Сумбурная жена». Комич. опера в 3 действиях. Перев. с франц. Музыка Салье.
Театр на Моховой, М., 9/V 1823 г. «П. р. т.»

«Ссора, или Два соседа». Комедия в 1 действии *А. А. Шаховского*. СПБ, 1821 г.
Театр на Моховой, М., 4/VII 1823 г. «П. р. т.»

«Стар и молод».
Письмо М. С. Щепкина И. И. Сосницкому от 17 июня 1831 г.

«Старый гусар, или Пажи Фридриха II». Опера-водевиль в 3 действиях. Представлена в первый раз в Большом Петровском театре 5 июня 1831 г. Издание 1836 г.
Афиша. Театр Петровского парка. М., 7/VII 1835 г.
М. С. Щепкин — *Брант, старый гусар*.

«Странный припадок, или Подложный лорд». Комедия в 2 действиях.
Театр на Моховой, М., 23/VII 1823 г. «П. р. т.»

«Странный человек, или Повеса из повес». Комедия в 4 действиях. Перев. с франц. Лифанова.
Театр на Моховой, М., 18/VII 1824 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *дядя Решим*.

«Страсть сватать». Комедия в 1 действии. Перев. с франц.
Афиша. Большой т-р, М., 9/XII 1829 г. В пользу капельмейстера Шольца.
М. С. Щепкин — *Казичи, богатый дворянин*.

«Студент, артист, хорист и аферист». Водевиль в 2 действиях. Перев. с нем. Ф. А. Кони.
Афиши. Большой т-р, М., 30/XII 1838 г. В пользу актера Живокини.
М. С. Щепкин — *Егор Ильич Служакин, майор в отставке*.

«Суеверов, или Понедельникам верить не должно». Комедия в 1 действии *Хотяинцева*.
Большой т-р, М., 3/XII 1825 г. «П. р. т.»

«Тартюф». Комедия в 5 действиях. Перев. *Норова*.
М. С. Щепкин — *Оргон* (письмо М. С. Щепкина И. И. Сосницкому от 26 июня 1831 г.).

«Титулярные советники в домашнем быту». Водевиль в 1 действии *Ф. Кони*. Санктпетербург, в типографии И. Греча. 1837 г.
Афиши. Театр Петровского парка, М., 29/V 1838 г.
М. С. Щепкин — *Петр Герасимович Курочкин*.

«Тереза, или Женевская сирота». Мелодрама в 3 действиях.
Большой т-р, М., 12/IX 1824 г. «П. р. т.»

«Трактирщик судья и цирульник стряпчий». Водевиль в 1 действии. Перев. с франц.
Большой т-р, М., 23/XI 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Гонинберг (?)*.

«Три десятка, или Новое двухдневное приключение». Опера-водевиль в 3 действиях, перев. с франц. А. И. Писаревым. Музыка А. Верстовского и А. Алябьева.
Афиша. Большой т-р, М., 18/VI 1831 г. В пользу актера Орлова.
М. С. Щепкин — *Вальбель, банкир*.

«Тридцать лет, или Жизнь игрока». Драма в 3 действиях *В. дю Ганжа* и *Дино*. Перев. с франц.
Афиши. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 22/IV 1857 г. В пользу актрисы Барановой. 23/IV 1857, 4/VI 1857 г.
М. С. Щепкин — *Жерман, старик*.

«Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери». Комедия в 1 действии. Перев. с франц. Писарева. Музыка Верстовского.
Большой т-р, М., 7/V 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Тухман, купец, торгующий сукном*.

«30 Августа 1756 года». Комедия в 3 действиях гр. *Соллогуба*.
Афиша. Большой т-р, М., 6/XII 1856 г. К 100-летию русского театра.
М. С. Щепкин — *Михайло Кузьмич Пушкин.*

«Ты и Вы, Волтерово послание, или Шестьдесят лет антракта». Комедия в 2 действиях *А. Шаховского.*
Театр на Моховой, М., 27/VIII 1824 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Маркиз де Шателет.*

«Тяжба». Сцена *Н. В. Гоголя.*
Афиша. Малый т-р, М., 10/I 1847 г., 2/V 1858. В пользу актрисы Литвиновой. 17/V 1861, 11/XII 1861.
М. С. Щепкин — *Христофор Петрович Бурдюков.*

«Убийца и сирота». Мелодрама в 3 действиях. Перев. с нем. Р. Зотова.
Афиша. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 2/IX 1858 г. В пользу актера Усачева. 4/IX 1858.
М. С. Щепкин — *Марциал, инвалидный капитан.*

«Уголино». Драматическое представление в 4 действиях, соч. *Николая Полевого.* Санктпетербург, в типографии Сахарова, 1838.
Афиша. Малый т-р, 1/I 1852 г.
М. С. Щепкин — *Руджиеро, граф Убольдини.*

«Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме». Водевиль. П., 1818.
Театр на Моховой, М., 7/V 1822 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Израиль.*

«Урок ревнивым, или Ревность не ведет к добру». Комедия-водевиль в 1 действии. Подражание франц. Зотова.
Большой т-р, М., 28/VI 1825 г. «П. р. т.»

«Урок старикам» *Делавиня.*
Афиша. Большой т-р, М., 29/I 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Данвиль.*
На гастролях в Петербурге — *Данвиль* и *Бонар* (по очереди).
(Письмо М. С. Щепкина И. И. Сосницкому от 17 июня 1831 г.)

«Урок холостым, или Наследники». Ком. в стихах в 1 действии *М. Н. Загоскина.* Представлено в первый раз на Имп. Московском театре 4/V 1822 г. Москва, в тип. Августа Семена. 1822 г.
Афиши. Театр Петровского парка, 21/VII 1835 г. Большой т-р, М., 18/XII 1841.
М. С. Щепкин — *Турусин, двоюродный брат Звонкиной.*

«Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье». Опера-водевиль в 1 действии, перед. с франц. А. И. Писаревым. Музыка сочинения гг. Алябьева, Верстовского и Шольца, М., 1824 г.
Афиши. Театр Петровского парка, 18/VI 1835 г.
М. С. Щепкин — *Шеллинг, учитель Ипполита.*

«Федул с детьми». Комич. опера в 1 действии Екатерины II. СПБ, 1792.
Театр на Моховой, М., 12/IX 1824 г. «П. р. т.»

«Филипп, или Фамильная гордость». Комедия-водевиль в 1 действии *Скриба, Малесвиля, Баярда.* Перев. Д. Т. Ленского. 1831 г. Фрагмент объявления «Московских ведомостей».
М. С. Щепкин — *Филипп.*

«Фин». Волшебная трилогия в 3 частях с прологом и интермедиею, соч. кн. *А. А. Шаховского.* Заимствована из поэмы А. Пушкина «Руслан и Людмила». Издание 1840 г.
Большой т-р, М., 27/XI 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Бундутай.*

«Хлопотун, или Дело мастера боится». Опера-водевиль в одном действии, перед. с франц. А. И. Писаревым. Музыка сочинена гг. Алябьевым и Верстовским. Москва. В типографии Имп. Московского театра, 1825 г., у содержателя А. Похорского.
Большой т-р, М., 11/VI 1825 г. «П. р. т.»
М. С. Щепкин — *Репейкин.*

«Холостяк» *И. С. Тургенева* (см. библиографию № 99).
М. С. Щепкин — *Мошкин.*

«Хороша и дурна, и глупа и умна». Водевиль в одном действии. Перев. с французского Дмитрием Ленским. Представлено в 1-й раз в Большом Петровском театре 15 сентября 1833 года в пользу актрисы г-жи Кавалеровой. Москва, в тип. Николая Степанова. 1839 г.
Афиши. Большой т-р, М., 15/IX 1835 г. В пользу актрисы Кавалеровой. Театр Петровского парка, М., 23/VI 1835. Малый т-р, М., 8/XI 1840. К открытию Малого т-ра.
М. С. Щепкин — *Константин Прохорович Яузов, отставной штабс-капитан.*

«Хоть тресни, а женись». Комедия в 1 действии *Мольера.* Вольный перевод стихами Д. Ленского.
Афиши. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 2/IX 1860. В пользу актера Соколова. 6/IX 1860.
М. С. Щепкин — *Сганарель, жених Доримены.*

«Хризомания, или Страсть к деньгам», драматическое зрелище *А. Шаховского.*
М. С. Щепкин — *Чекалинский.*

«Чванство Транжирина, или Следствие полубарских затей». Комедия в 3 действиях *А. А. Шаховского.*
Театр на Моховой, М., 7/XII 1823 г. «П. р. т.» Бенефис М. С. Щепкина.
М. С. Щепкин — *Транжирин.*

«Чертенок розового цвета в отпуску». Опера в 1 действии. Музыка Гаво.
Театр на Моховой, М., 14/IV 1823 г. «П. р. т.»

«Честность». Драма в 4 действиях.
Афиши. В 1-й раз. Малый т-р, М., 26/IV 1857 г. В пользу актера П. Степанова. 18/VI 1857, 15/VII 1857.
М. С. Щепкин — *Василий Никифорович Зюлин.*

«Честь и деньги». Комедия в 5 действиях в стихах *Понсара.* Вольный перевод с франц. Ф. Руднева.
Афиша. Малый т-р, М., 17/VI 1858 г., 9/X 1858.
М. С. Щепкин — *г. Мерсье.*

«Чудные встречи, или Суматоха в маскараде». Оригинальная комедия в 5 действиях в стихах, соч. *Б. Федорова.* Санктпетербург, в типографии Императорских театров 1819 г.
Театр на Моховой, М., 7/X 1823 г. «П. р. т.»

«Чужой хлеб». Комедия в 2 действиях *И. С. Тургенева.* Оттиск из журнала «Современник».
Афиша. В 1-й раз. Большой т-р, М., 30/I 1862 г. В пользу актера Щепкина. Малый т-р, М., 1/II 1862, 9/II 1862, 15/II 1862, 30/X 1862.
М. С. Щепкин — *Кузовкин, дворянин, проживающий на хлебах у Елецкого.*

«Шалость, или Тщетная предосторожность». Опера в 2 действиях *Мегюля.*
Большой т-р, М., 23/XI 1825 г. «П. р. т.»

«Школа женщин». Комедия в 5 действиях в стихах *Мольера.* Перевод Н. И. Хмельницкого.

Афиши. Большой т-р, М., 8/I 1835 г. В 1-й раз по возобновлении. Малый т-р, М., 16/VIII 1857, 28/VIII 1857. В первый раз по возобновлении. Малый т-р, М., 17/IV 1860, 20/V 1860.
М. С. Щепкин — *Арнольф.*

«Юрий Милославский». Романтическое представление в 5 сутках, взятое из романа М. Н. Загоскина («Русские в 1812 году») кн. *А. А. Шаховского.*

Афиша. Большой т-р, М., 11/VI 1831 г. В пользу актера Живокини.
М. С. Щепкин — *Митя.*

«Я — мой брат». Комедия в 1 действии, с куплетами, перев. с немецкого Ф. А. Кони.

Афиша. Большой т-р, М., 11/VI 1831 г. В пользу актера Живокини.
М. С. Щепкин — *Альберт.*

«Ябеда». Комедия в 5 действиях *Василия Капниста.* В Санктпетербурге. 1798 г. Печатана в Имп. типографии иждивением С. Крутицкого. 6/VI 1823 г. «П. р. т.» 15/II 1829 — объявление «Москозских ведомостей».
М. С. Щепкин — *Кривосудов.*

Г. БИБЛИОГРАФИЯ

1. ЗАПИСКИ, ПИСЬМА, РАССКАЗЫ М. С. ЩЕПКИНА

а) Записки Щепкина

1. Библиотека для чтения, 1851, т. 107, отд. 5, стр. 17—43. — Отрывки из «Записок» и переписки М. С. Щепкина.
2. «Два отрывка из записок артиста». Альманах «Комета», изд. Н. М. Щепкиным. М., 1851, стр. 167—180.
3. «Московские ведомости», 1851, № 69, 70, 71. — Материалы к Запискам и переписке М. С. Щепкина.
4. «Современник», 1851, т. 27, стр. 6. — Рецензия на отрывки из «Записок» М. С. Щепкина в альманахе «Комета».
5. «Сын отечества», 1851, т. 4, кн. 7, отд. 6, стр. 16—22. — Из «Записок» М. С. Щепкина.
6. «Из моих записок». «Русский вестник», 1856, № 10, т. 3, кн. 2, стр. 280—294. — Воспоминания о театре 1808—1816 гг.
7. Archiv für wissenchaft. Kunde Russlands, von Erman. 1857. 16 Б., ss. 392—399. — Рецензия на отрывки из «Записок» М. С. Щепкина.
8. «Из записок М. С. Щепкина». «Атеней», 1858, ч. III, № 17, стр. 3—14; ч. V, № 36, стр. 25—36. — Учебные годы. Первый успех на губернской сцене.
9. «Из записок М. С. Щепкина». «Московские ведомости», 1859, № 24.
10. «С.-Петербургские ведомости», 1863, № 146. — Выдержки из «Записок» М. С. Щепкина.
11. «Записки и письма М. С. Щепкина с его портретом, факсимиле и статьей о его сценическом таланте, писанною С. Т. Аксаковым». М., 1864.
12. Афанасьев А. Н., М. С. Щепкин и его «Записки». «Библиотека для чтения», 1864, № 2 (февраль), стр. 1—16.
13. «Книжный вестник», 1864, № 4, стр. 79. — О М. С. Щепкине и его «Записках».
14. «Отечественные записки», 1864, № 4, стр. 178—184. — О М. С. Щепкине и его «Записках».
15. «Русская сцена», 1864, № 3. — О М. С. Щепкине и его «Записках».
16. «Современник», 1864, № 4, стр. 255—258. — О М. С. Щепкине и его «Записках».
17. «Театральные афиши и антракт», 1864, 22 января. — О М. С. Щепкине и его «Записках».

18. «Записки М. С. Щепкина» (Новая глава). «Московские ведомости», 1896, №№ 223, 342, 345. — О приеме Щепкина кн. Д. В. Голицыным; характеристика водевилиста А. И. Писарева.
19. Ярцев А. А., «Записки М. С. Щепкина» (Еще новая глава). — «Ежегодник императорских театров», 1895/6 г., прил. 2, стр. 115—122. — Рассказ Щепкина о его выкупе.
20. «Михаил Семенович Щепкин». 1788—1863. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. С портр. и др. иллюстр. СПБ, 1914. Под ред. М. А. Щепкина.
21. Долгов Н., «Записки актера Щепкина». «Русская мысль», М., 1914, кн. 7, стр. 27—28. — Рецензия на книгу «М. С. Щепкин. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. Составил М. А. Щепкин». СПБ, 1914.
22. «Русские ведомости», М., 1914, 29 января. Библиографические заметки. — Рецензия на книгу «М. С. Щепкин. Записки его, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная. Составил М. А. Щепкин». СПБ 1914.
23. «Записки крепостного актера М. С. Щепкина». Предисл., примеч. и статья А. Б. Дермана. «Современные проблемы», М., 1928.
24. «Записки актера Щепкина». С приложением статьи А. Б. Дермана «Черты из биографии и творчества М. С. Щепкина». Перераб. и дополн. издание (с прилож. рассказа В. А. Соллогуба «Собачка»). «Academia», 1933.
25. Бродский Н., «Записки Щепкина». «Литературный критик», М., 1934, № 3, стр. 216—217. — Рецензия на книгу «Записки актера» М. С. Щепкина» «Academia», 1933.
26. «Театральная декада», М., 1934, № 51. «Читая театральные новинки...» — Рецензия на книгу «Записки актера Щепкина». «Academia», М., 1933.
27. «Записки актера Щепкина». Предисловие, примечания и статья А. Б. Дермана. 1788—1938. М., «Искусство», 1938.

б) Письма Щепкина

28. 3 письма Щепкина к П. В. Анненкову от 1853 и 1854 гг. «Ежегодник императорских театров», 1894/95 г., прил. 2. То же: *см. № 20,* стр. 182—188. — Оценка игры Рашели.
29. Письмо Щепкина к кн. А. И. Барятинскому от апреля 1857 г. «Записки и письма Щепкина», М., 1864, изд. Н. М. Щепкина. То же: *см. № 20.* — Отказ ехать на гастроли в Тифлис. Советы в связи с организацией спектаклей в Тифлисе.
30. Письмо Щепкина к А. Д. Галахову от 15 ноября 1860 г. — «Русская старина», 1886, № 6. То же: *см. № 20,* стр. 200—201. — Замечания Щепкина о «Грозе» Островского.
31. «Бирюч петроградских государственных театров», П., 1918, № 4, стр. 60—62. — Письмо Щепкина к А. Галахову, в котором он критикует «Грозу» Островского.
32. Письмо Щепкина к Герцену от 1853 г. «Голос минувшего», 1913, август, стр. 213—215. То же: *см. № 27.* — По поводу деятельности Герцена как редактора «Колокола».
33. Письмо Щепкина к Н. В. Гоголю от 1836 г. «Русская старина», 1886, № 10. То же: *см. № 20.* — По поводу постановки в Москве «Ревизора», присланного Гоголем к бенефису Щепкина.
34. Письмо Щепкина к Н. В. Гоголю от 24 октября 1842 г. «Русский архив», 1889, т. I. То же: *см. № 20.* — Об остром недовольстве репертуаром Московского театра. Просит разрешения и советов Гоголя к постановке «Женитьбы» и «Игроков» в свой бенефис. О толках в Москве по поводу «Мертвых душ», которые «разбудили Русь».

35. Письмо Щепкина к Н. В. Гоголю от 2 мая 1847 г. «Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864, изд. Н. М. Щепкина. То же: *см. № 20.*— Ответ на письма Гоголя с просьбой пропагандировать в Москве «Развязку Ревизора». Мотивированный отказ Щепкина.

36. Письмо Щепкина к М. В. Лентовскому. «Исторический вестник», 1900, № 9. То же: *см. № 20.*— Посылает Лентовскому деньги на проезд для поступления на сцену.

37. 19 писем Щепкина к И. И. Сосницкому. 1826—1831 и 1836—1837 гг. «Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864. То же: *см. № 20.*— О текущих новостях, бенефисах, гастролях, о новых пьесах.

38. 10 писем Щепкина к И. И. Сосницкому. 1830—1833 и 1846 гг. «Русская старина», 1880, № 10. То же: *см. № 20.*— Спектакли в Нескучном. Театральные новости. О гастролях Каратыгина в Москве.

39. Письмо Щепкина к И. И. Сосницкому от 11 августа 1825 г. (с припиской жены М. С. Щепкина). *См. № 20*, стр. 139—141.

40. 18 писем М. С. Щепкина к И. И. Сосницкому. 1825—1831 гг. Публикация С. Н. Дурылина. «Театр», 1938, № 8.

41. Письма Щепкина к В. И. Уколову от 1858 г. «Ежегодник императорских театров», 1894/5, прил. 1, стр. 57. То же: *см. № 20.*— Об отношении к родственникам.

42. «Из записок украинца». Материалы к биографии М. С. Щепкина. Письма Щепкина к Шевченко от 1857—1858 гг. «Киевлянин», 1870, №№ 40, 41, 43. То же: *см. № 20.*

43. Письмо Щепкина к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 г. «Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864, изд. Н. М. Щепкина. То же: *см. № 20.*— Советы относительно игры. О таланте Мочалова.

44. Письмо Щепкина к А. И. Шуберт от 27 марта 1848 г. «Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864, изд. Н. М. Щепкина. То же: *см. № 20.*— Советы Щепкина относительно игры.

45. Письма М. С. Щепкина к А. И. Шуберт. Предисловие и примечания В. Филиппова. «Голос минувшего», 1914, июнь.

46. Письмо Щепкина к сыну Н. М. Щепкину от 26 августа 1848 г. «Записки и письма М. С. Щепкина», М., 1864, изд. Н. М. Щепкина. То же: *см. № 20.*— Жалобы на отсутствие настоящей роли, на однообразие репертуара Московского театра.

47. Письмо Щепкина к сыну А. М. Щепкину от 27 августа 1855 г. «Исторический вестник», 1900, № 8. То же: *см. № 20.*— Щепкин в Нижнем. Отзыв о роли Любима Торцова.

48. Из неопубликованных писем М. С. Щепкина. «Советское искусство», М., 1938, 22 августа.— Отрывки из 3 писем Щепкина от 1853 г. к жене Е. Д. Щепкиной и к сыну Н. М. Щепкину.

в) Рассказы М. С. Щепкина

49. Вьельгорский М. Ю., Из писем к В. А. Жуковскому. «Русский архив», 1902, т. II, стр. 450.— Упоминание о повести Соллогуба «Воспитанница», составленной по рассказу Щепкина «Вторая, или Последствия Каменноостровской ярмарки».

50. Галахов А. Д., Сороковые годы. «Исторический вестник», 1892, т. 67, стр. 405—406.— Рассказы Щепкина о Гоголе.

51. Герцен, Сорока-воровка. Повесть (посвящ. М. С. Щепкину). «Современник», 1848, февраль. То же: Женевское изд., под ред. Вырубова. То же: «Русская старина», 1889, т. 62 (в 1-й черновой редакции).

52. Письмо А. О. Смирновой к Гоголю от 12 сентября 1845 г. «Русская старина», 1890, т. 66, стр. 648.— О повести Соллогуба «Воспитанница», навеянной рассказом Щепкина.

53. «Современник», 1849, т. XVIII, № 11, стр. 58—60.— «Психологическая задача». Обработка рассказа Щепкина. То же: «Советское искусство», 1938, 22 августа.

54. Соллогуб В. А., Собачка. Повесть. Литературный сборник «Вчера и сегодня», сост. В. А. Соллогубом, кн. 1, СПБ, 1845/46. «Повесть из быта провинциальных актеров». Написана со слов Щепкина. То же: *см. № 24.*

55. Сухово-Кобылин А., Свадьба Кречинского. Смерть Тарелкина. Дело. М., 1869.— В «Дело» (стр. 198) вошел рассказ Щепкина. См. об этом «Библиотека В. В. Протопопова», СПБ, 1912, стр. 27.

56. Рассказы М. С. Щепкина. «Исторический вестник», 1898, т. 76 (октябрь), стр. 211—227. То же — *см. № 20.*

57. Рассказы М. С. Щепкина, записанные Н. М. Сатиным: 1) О крепостном музыканте и генеральской дочке и 2) О дяде, племяннице и их казачке. «Русские пропилеи», т. I. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. М., Т-во Сабашниковых, 1915, стр. 205. То же: «Рампа и жизнь», М., 1915, № 25 и 27.

2. ЩЕПКИН В ВОСПОМИНАНИЯХ И ХАРАКТЕРИСТИКАХ СОВРЕМЕННИКОВ

а) Статьи, воспоминания и письма современников Щепкина

58. А. Ж., Московские гости в Казани. «Москвитянин», 1841, ч. 4, № 8, стр. 537—566. То же: «Репертуар русского театра», 1841, т. I.— О гастролях Щепкина.

59. Аксаков С. Т., Несколько слов о М. С. Щепкине, по случаю наступающего 50-летия его театрального поприща (читано на юбилее М. С. Щепкина). «Москвитянин», 1855, № 21, 22. То же: Собрание сочинений под ред. А. Горнфельда, СПБ, 1910, т. IV, стр. 459—472. То же: «Разные сочинения Аксакова», М., 1872, стр. 345. То же: *см. № 20.* То же: Отдельное издание, М., 1855.

60. Аксаков С. Т., Собрание сочинений, под ред. А. Горнфельда, СПБ, 1910, т. IV. Биография М. Н. Загоскина, стр. 104.— Щепкин в роли Любского в комедии «Благородный театр».

61. Аксаков С. Т., Собрание сочинений, под ред. А. Г. Горнфельда, СПБ, 1910, т. IV. Литературные и театральные воспоминания.— Знакомство Аксакова со Щепкиным, отзывы о Щепкине как артисте, стр. 225—227, 230, 231, 239, 245, 246, 258, 259, 261—265, 292, 296, 313, 318, 324—326, 337. То же: «Русская беседа», 1856, № 4, 1858, №№ 1, 2, 3.

62. Аксаков С. Т., История моего знакомства с Гоголем, со включением всей переписки с 1832 по 1852 г. Собрание сочинений, под ред. А. Г. Горнфельда, СПБ, 1910, т. IV.— О Щепкине, стр. 357—359, 362, 363, 389, 404, 426. То же: «Русский архив», 1890, т. XXIV, стр. 11—15, 31, 36—51, 89—94, 109, 112, 131, 132, 141, 150, 169, 178, 182.

63. Аксакова В. С., Дневник. СПБ, 1913.— К биографии Щепкина. Стр. 40, 43, 45, 47, 162.

64. Андреев А. Н., Давние встречи. «Русский архив», 1890, т. XXVIII, стр. 539—540.— Упоминание об обеде, данном Щепкину.

65. Анненков П. В., Литературные воспоминания. «Academia», 1928.— О Щепкине, стр. 70, 103, 119, 418.

66. П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка. 1835—1885 гг. СПБ. Изд. А. С. Суворина, 1892.— О Щепкине см. в письмах Боткина, стр. 523, 540, 557, 565, 567.

67. Арапов П., Летопись русского театра. СПБ, 1861.— О дебюте Щепкина «на Большом театре» 2 июля 1825 г. в комедии «Чванство Гранжирина», стр. 250—341, 371—372.

68. Аргилландер Н. А., В. Г. Белинский. Из моей студенческой жизни с ним. «Русская старина», 1880, май.— Посещение Щепкиными в 1830 г. студенческих спектаклей в Москве.

69. Баженов А. Н., Сочинения и переводы. М., 1869, т. I, стр. 26—28. К биографии Щепкина. Стр. 40—53 — «Московские театральные письма». Щепкин в роли Сен-Фара. Стр. 67—178 — «Заметки о московском театре». Щепкин в роли Большова в комедии «Свои люди — сочтемся». Указание на роли, игранные в 1861 г. Стр. 186—228 — «Беседы о театре». Указание на бенефис и роли Щепкина в 1862—1863 гг. Стр. 230—369 — «Антракт 1864 г.». Упоминание о Щепкине в связи с разбором игры других актеров. Стр. 757—795 — «Антракт 1864 г.». О Щепкине в роли городничего.

70. Барсуков Н., Жизнь и труды Погодина. 22 тома. СПБ, 1888—1910.— О Щепкине см. указатель, приложенный к XXII тому. Обширный материал о Щепкине.

71. Белинский В. Г., Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, 1903.

Т. 2. Стр. 65, 104, 326 — Замечания об особенностях таланта Щепкина.

Т. 3. «Мочалов в роли Гамлета».— Щепкин — Полоний. Стр. 302, 329, 360, 470 — краткие сообщения о Щепкине в ролях городничего («Ревизор»), Руджиеро («Уголино» Полевого). Характеристика основных черт Щепкина-художника.

Т. 4. Стр. 116, 119, 378, 391 — Щепкин в «Женитьбе Фигаро», «Дедушка русского флота» и 1-м представлении «Мельника...» Полевого. Высота щепкинского исполнения. Отношение публики. Стр. 396—397 — Александринский театр. О соединении в игре Щепкина вдохновения и искусства. Стр. 436—437, 442 — сравнение Щепкина и Сосницкого, Щепкина и Мочалова.

Т. 5. Стр. 235, 383 — сравнение Щепкина с Сосницким и Мартыновым.

Т. 9. Стр. 39 — «Русский театр в Петербурге».— Гастроли Щепкина. Стр. 68—70 — пьесы, в которых выступал Щепкин в Петербурге. Характеристика его в ряде ролей. Отношение публики. Стр. 259—261 — Александринский театр. О патетическом элементе в игре Щепкина. Щепкин как создатель своего мастерства. Стр. 278—279 — отношение публики к Щепкину.

72. Белинский В. Г., Из письма к родителям 9 октября 1829 г. из Москвы. Белинский, Письма, под ред. Е. А. Ляцкого, СПБ, 1914, т. I, стр. 4.— Характеристика Щепкина как лучшего комического актера.

73. Белинский В. Г., Письмо к М. С. Щепкину от 14 апреля. 1842 г. Белинский, Письма, под ред. Е. А. Ляцкого, СПБ, 1914, т. 2, стр. 302—305.— О литературных новостях. О судьбе рукописи Гоголя «Мертвые души».

74. Енгалычев Н. Н., В. Г. Белинский. «Русская старина», 1876, т. XV (январь), стр. 57.— Письмо Белинского к родителям об игре Щепкина.

75. Берг Н. В., Воспоминания о Гоголе. «Русская старина», 1872, т. 3, стр. 121, 125.— О Щепкине как чтеце гоголевских произведений; оценка Гоголем игры Щепкина в его пьесах.

76. Блудова А. Д., Воспоминания. «Русский архив», 1889, кн. I, стр. 87.

77. Боборыкин П. Д., Кончина Щепкина. «Библиотека для чтения», 1863, № 7, Раздел XVIII.

78. Боборыкин П. Д., Русский актер перед обществом и литературой. «Библиотека для чтения», 1865, т. 2.— Характеристика сценического и общественного значения М. С. Щепкина.

79. Боборыкин П. Д., Мир успеха. Очерки Парижской драматургии. «Русский вестник», 1866, № 8, т. 64, стр. 637—689; т. 65, стр. 55—104.— Памяти М. С. Щепкина. Посвящение.

80. Боборыкин П. Д., За полвека (Мои воспоминания). Ред., пред. и прим. Б. П. Козьмина. М.—Л. «Земля и фабрика». 1929.— Стр. 39—44, 123, 195, 203, 204.

81. Булгаков А. Я., Из писем к его брату. «Русский архив», 1902, кн. 1, стр. 584.— Щепкин как рассказчик.

82. Буслаев Ф., К воспоминаниям о Щепкине. «Современная летопись», 1863, № 42, стр. 6—7.

83. Буслаев Ф., Мои досуги, ч. II, М., 1886. Стр. 235. Комик Щепкин о Гоголе.

84. В. Н. (Д. А. Смирнов), Проезд через Орел М. С. Щепкина (Мая 29, 1842 г.). «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, ч. II, № 13; «Театральная хроника», стр. 23—29.— Щепкин в пьесах «Матрос» и «Мирандолина».

85. Вагнер Н. П. (Кот Мурлыка), Дубовая кора. Из записной книжки туриста. «Вестник Европы», 1888, № 12, стр. 619—638.— О последних днях Щепкина. То же: см. № 20.

86. Вейнберг П. И., Из моих театральных воспоминаний (М. С. Щепкин). «Театр и искусство», 1898, № 14, стр. 279—281. То же: «Ежегодник императорских театров», 1894/5, прилож. 1, стр. 72—84.— Щепкин и Мочалов.

87. Вильде Н., М. С. Щепкин. «Русская старина», 1880, № 10.— Характеристика Щепкина по личным воспоминаниям. То же: см. № 20.

88. Вольф А., Хроника Петербургских театров. СПБ, 1887, ч. I, стр. 21, 25, 44, 68, 79, 104, 121, 136, 137, 161.— К биографии Щепкина. Ч. II, стр. 12, 28, 56, 110, 112, 154, 157, 187, 190.— Указание на роли Щепкина и бенефисы в петербургских театрах.

89. Галахов А. Д., Литературная кофейня в Москве. 1830—1840 гг. Воспоминания. «Русская старина», 1886, № 6.— Характеристика Щепкина, стр. 692—698, 700—703.

90. Галахов А. Д., М. С. Щепкин. Заметка. «Русская старина», 1886, № 10, стр. 230.— О смерти Щепкина в Ялте.

91. Герцен А. И., Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, Гиз, 1923.— Отношения со Щепкиным и рассказы о нем. См. указатель имен, приложенный к XXII т., стр. 547.

92. Герцен А. И., М. С. Щепкин. Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, П., Гиз, 1920, т. XVI. См.: Италия 1863 г.

То же: Полное собрание сочинений, СПБ, 1905, т. VI, стр. 340—345. Некролог М. С. Щепкину. Впервые напечатан в «Колоколе» 10 сентября 1863 г.— Характеристика Щепкина. Рассказ о свидании с ним в Лондоне в 1853 г.

93. Герцен А., Письма к М. К. Рейхель от 24 февраля, 9 июня и 16 сентября 1853 г. Полное собрание сочинений и писем, ред. Лемке, П., 1919, т. VII.— О поездке Щепкина в Лондон. Взгляд на его «миссию».

94. Гоголь Н., Письма. Редакция В. Г. Шенрока. В 4 томах. СПБ, изд. А. Ф. Маркса. Т. I. Письма к Щепкину: 1) от 29 апреля 1836 г., 2) от 10 мая 1836 г., 3) от 15 мая 1836 г. Т. II: 1) от 26 ноября 1842 г., 2) от 28 ноября 1842 г., 3) ответ на письмо Щепкина от 24 октября 1842 г. Т. III: 1) 1846 г. без даты, 2) 1846 г. без даты, 3) от 16 декабря 1846 г., 4) 1847 г., в конце мая.

95. Сообщение И. Ф. Горбунова: письмо Гоголя с указанием И. И. Сосницкому и М. С. Щепкину, как играть «Ревизора». «Русская старина», 1872, т. VI, стр. 441—444.

96. Головин В., Воспоминания о Ф. Ф. Кокошкине. «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1843, т. I, кн. I, стр. 107—108.— Щепкин в пьесе «Опыт искусства».

97. Горбунов И., М. С. Щепкин. Из моего дневника. «Новое

время», 1888, 6 ноября, № 4559. См. также Полное собрание сочинений, изд. (3) Маркса, СПБ, 1904, т. II, кн. 4.

98. Горленко В., Из бумаг И. П. Котляревского. «Киевская старина», 1883, № 5.— О Полтавском театре.

99. Григорьев А., Сочинения, т. I, СПБ, 1876, стр. 350.— О Щепкине в роли Мошкина («Холостяк» Тургенева).

100. Григорьев А., Летопись Московского театра. «Москвитянин», 1851, № 13, стр. 42, 56.— Щепкин в роли городничего («Ревизор» Гоголя) и Ступендьева («Провинциалка» Тургенева).

101. Григорьев А., Летопись Московского театра. «Москвитянин», 1851, № 18, стр. 125.— Щепкин в пьесах Мольера «Жорж Данден» и «Скупой». Краткая общая оценка деятельности Щепкина в 1851 г.

102. Григорьев А. «Москвитянин», 1852, № 8.— О Щепкине в роли городничего и Кочкарева в комедиях Гоголя.

103. Данилов А., Из воспоминаний старика.— «Современные известия», 1888, № 329.

104. Дацков И., Воронежский театр. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1840, т. II, кн. 7, стр. 2.— Гастроли Щепкина.

105. Добролюбов Н. А., Первое полное собрание сочинений, под ред. Лемке, СПБ, 1912, т. II.— О Щепкине, стр. 935, 977, 980, 984—986.

106. Добролюбов Н. А., Рецензии 1859—61 гг. «Разные сочинения» С. Аксакова. Полное собрание сочинений, под ред. П. И. Лебедева-Полянского, Гослитиздат, 1935, стр. 457—458.— Отношение Добролюбова к игре Щепкина.

107. Дьяченко В., Харьковский театр. «Репертуар русского и Пантеон европейских театров», СПБ, 1843, т. IV, кн. 11, стр. 158—163.— Гастроли Щепкина в Харькове в роли матроса и в роли Гарпагона.

108. Имберх М. А., Выкуп артиста М. С. Щепкина из крепостной зависимости (1818). «Русская старина», 1875, т. XIII, май, стр. 152—154.

109. Имберх А. О., М. С. Щепкин в Полтаве (Из воспоминаний Имберха). «Искусство», 1883, № 8, стр. 87.

110. Казанский житель. Письмо из Казани. «Литературная газета», 1840, № 62, стр. 1394—1397.— О приезде Щепкина в Казань.

111. Каратыгин П. А., Записки. Новое издание по рукописи под ред. Б. В. Казанского, Л., «Academia», 1930. См. указатель имен, т. II, стр. 490. То же: СПБ, 1886. То же: «Русская старина», 1876, январь, стр. 95—97.

112. Каратыгин П. А., Портрет Гоголя. «Исторический вестник», 1883, т. 13, сентябрь, стр. 735.— Отношение Щепкина к «Ревизору».

113. Каратыгин П. А., Ленский и Щепкин. Из бумаг Каратыгина. «Русская старина», 1880, т. XXIX, стр. 335—337.

114. Письмо М. Н. Каткова, читанное на юбилее Щепкина, по случаю 50-летия его службы. «Московские ведомости», 1855, №143; «Москвитянин», М., 1855, №№ 21, 22. *См. № 20*, стр. 307—311.

115. Квитка-Основьяненко, История Харьковского театра. «Харьковские ведомости», 1841, №№ 2, 3—4.— Воспоминания о Щепкине и другие материалы. То же: «Литературная газета», 1841, №№ 114—115.

116. Кетчер Н. Х., Воспоминания А. В. Станкевича. «Русский архив», 1887, № 3, стр. 367.— Советы Кетчера Щепкину.

117. Комаров М., Из записной книжки. «Киевская старина», 1887, № 3, стр. 580.— Свидание Щепкина с Шевченко в Н.-Новгороде в 1857 г.

118. Кони Ф., Московские театры. «Пантеон и репертуар русской сцены», изд. Ф. Кони, СПБ, 1850, т. IV, кн. 8, стр. 2—3.— О Щепкине в роли Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя.

119. Кони Ф., На жизненном пути. СПБ, 1912, т. II, стр. 69—74.—

Взгляд Щепкина на Островского, визит трагика Айра Олдриджа к Щепкину и мнение Щепкина о игре Олдриджа.

120. Кони А. Ф., Из далекого прошлого. Сборник «Сто лет Малому театру», М., 1924, стр. 94—98.

121. Кони А. Ф., Из воспоминаний. М. С. Щепкин.— «Ежегодник императорских театров», 1911, в. I.

122. Корсаков Д. А., Из литературной переписки Кавелина. «Русская мысль», 1892, № 3.— К биографии Щепкина.

123. Кукольник К. Н., Письма к потомкам. «Голос», 1864, №№ 77 и 78. То же: «Русская старина», 1888, № 11. То же: *см. № 20*.— Гастроли Щепкина на пути в Ялту в 1863 г. Характеристика Щепкина как актера и человека.

124. Куликов Н. И., Театральные воспоминания. Биографическче черты из жизни замечательных артистов Московского театра. «Искусство», 1883, № 9, стр. 97—98.

125. Куликов Н. И., А. С. Пушкин и П. В. Нащокин (Очерки и воспоминания). «Русская старина», 1881, август.

126. Из записок К. Н. Лебедева. «Русский архив», 1889, том 1, стр. 152.— Об обеде по случаю 50-летнего юбилея Щепкина и о тосте К. Аксакова.

127. Майков Л. Н., Щепкин о Рашели. «Ежегодник императорских театров», 1894/5, прил. 2, стр. 1—12. То же: *см. № 20*.— Свидание Щепкина с Рашелью в 1853 г.

128. Мамонтов Сергей, Очевидец М. С. Щепкина. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 34, стр. 6—7.— Воспоминания служащего села Абрамцево о Н. В. Гоголе и М. С. Щепкине.

129. Межевич В., Пров Михайлович Садовский. «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1843, т. III, кн. 8, стр. 140, 146, 147.— Роль Щепкина в развитии таланта П. М. Садовского.

130. Мейн А. Д., Материалы для биографии Щепкина. «Театральные афиши и антракт», 1864, 2 октября, № 160.— Воспоминания о Щепкине директора Полтавского театра Имберха. Отношение Щепкина к своему делу и товарищам.

131. Н. Д., Студенческие воспоминания о Московском университете. «Отечественные записки», 1859, № 1, т. CXXII, стр. 1—14. К биографии Щепкина.

132. Никитенко А. В., Записки и дневник. СПБ, 1904, т. I, стр. 467.— Об обеде Щепкину в 1853 г.

133. Оболенский Д., О первом издании посмертных сочинений Гоголя. Воспоминания (1855). «Русская старина», 1873, т. VIII, стр. 940—953.— Щепкин, читая произведения Гоголя в домах влиятельных людей в Петербурге, защищает его имя, в то время гонимое.

134. Панаев И., Литературные воспоминания. 1876, ч. II, гл. 2, стр. 221—236.— М. С. Щепкин и его семейство. Характеристика Щепкина. То же: «Academia», 1928.

135. Панаева А. (Е. Я. Головачева), Воспоминания. 1824—1840. 4-е исправленное издание под ред. К. Чуковского, М.—Л., «Academia», 1933.— О М. С. Щепкине см. указатель имен, стр. 580. То же: Воспоминания, СПБ, 1890, стр. 65—67, 165, 168, 174, 252. То же: «Исторический вестник», 1889, февраль, март, апрель, июнь.

136. Пассек Т. П., Из дальних лет. Воспоминания Т. П. Пассек. «Русская старина», 1877, т. XX, октябрь, стр. 291, 292, 446, 470. То же: СПБ, 1878, т. II, стр. 350, 375, 377, 402—404. То же: «Academia», 1931, стр. 357, 368, 370.— Отдельные указания на близость Щепкина с кружком Герцена. Письмо Шевченко о радости свидания со Щепкиным в Н.-Новгороде в 1857 г.

137. Погодин М., Современные известия. «Москвитянин», 1851, № 7, стр. 195.— Участие М. С. Щепкина в литературных вечерах.

138. Пушкин А. С., Сочинения и письма, под ред. П. О. Морозова. СПБ (1906), т. 8, стр. 388.— Письмо к Н. Н. Пушкиной от 6 мая 1836 г. с упоминанием о М. С. Щепкине.

139. Пушкин А. С., Сочинения. Переписка. СПБ, изд. Академии наук, стр. 427.— Письмо Нащокина Пушкину с просьбой, чтобы он похлопотал о разрешении Щепкину поставить в свой бенефис «Дворянские выборы» Квитки. Письмо от декабря 1836 г. То же: «Русский архив», 1904, т. III, стр. 449.

140. Пыляев М. И., Вековой памяти М. С. Щепкина. «Новое время», 1888, № 4561.

141. Ригельман, Вечера для чтения. «Москвитянин», 1843, ч. III, № 5, стр. 290—298.— О чтении Щепкиным произведений Гоголя.

142. Родиславский В., Пров Михайлович Садовский. «Русский вестник», 1872, июль, т. 100, стр. 436—437, 440—442, 446, 447, 454.

143. Родиславский В., Московский театр доброго старого времени.— «Ежегодник императорских театров», 1900/1, прил. 2, стр. 1—31.— Щепкин как исполнитель ролей Мольера.

144. Самойлов В. В., Первые годы артистической деятельности. Воспоминания. «Русская старина», 1885, т. XII, стр. 209, 210.— Щепкин прослушал Самойлова перед поступлением его на сцену.

145. Серов А. Н., Письмо В. В. Стасову от 4 февраля 1854 г. «Русская старина», 1877, т. XX, стр. 530—531.— Отзыв об игре Щепкина в пьесах Островского.

146. Серов А. Н., Письма В. В. Стасову от 30 августа и 15 сентября 1846 г. «Русская старина», 1877, т. XVIII, стр. 526—528.— Отзыв об игре Щепкина. Отзыв Щепкина о Каратыгине, Асенковой и др.

147. Смирнов Д. А., Два утра у Щепкина. С пред. Н. В. Шаломытова. «Ежегодник императорских театров», 1907/8, стр. 173—220.— Беседы со Щепкиным о «Горе от ума».

148. Смирнова-Россет А. О., Автобиография. С пред. Д. Благого. Кооп. изд. «Мир», М., 1931.— О Щепкине см. главу «Из воспоминаний о Гоголе», стр. 303, 305. Краткие рассказы.

149. Соколов Н., Заметки о М. С. Щепкине (выдержки из дневника). «Библиотека для чтения», 1864, № 8, август, стр. 1—6.— Характеристика Щепкина; рассказ Щепкина о знакомстве Гоголя с Тургеневым.

150. Стахович А. А., Клочки воспоминаний. «Русская мысль», 1898, № 2, стр. 901; 1899, № 7. То же: отдельное издание, М., 1904, стр. 9, 26, 51—62, 76—81, 86, 112—118.

151. Л. Т. (Леонид Трефлев), Заметки об Ярославском театре. «Ярославские губернские ведомости», 1858, № 46, 47.— Щепкин в Ярославле.

152. Тур Евгения, Профессор П. Н. Кудрявцев (Воспоминания). «Полярная звезда», 1881, № 3, стр. 33.— Щепкин и его восхищение Рашелью.

153. Тургенев И. С., Литературные и житейские воспоминания. Ред., комм. и статья А. Островского. Издательство писателей в Ленинграде, 1934.— О знакомстве с Гоголем через Щепкина и другие заметки о Щепкине. См. стр. 116, 119, 121, 122, 282, 283.

154. Тургенев И. С., Полное собрание сочинений. 4-е изд., 1897, т. X, стр. 65—67, 69.— Упоминания о Щепкине.

155. Тургенев И. С., Письма Щепкину. 1848 г. Труды Оренбургской ученой архивной комиссии, 1898, стр. 118—119.

156. Урусов А. И., Кончина М. С. Щепкина. «Библиотека для чтения», 1863, № 7. То же: в книге «Кн. А. И. Урусов. Статьи его. Письма его. Воспоминания о нем», т. I, М., 1907.

157. Хмыров М. Д., Щепкин М. С. «Портретная галлерея», изд. Мюнстера, 1865—1869, т. II.

158. Храповицкий А. И., Дневник А. И. Храповицкого, инспектора репертуара российской труппы 1829—1839. «Русская старина», 1879, т. XXIV, стр. 352.— Отзыв об игре Щепкина в 1838 г.

159. Чаев Н., М. С. Щепкин в моих воспоминаниях (1844—1850). «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. I, стр. 96—108.

160. Шевченко Т. Г., Неофіті (поэма). Кобзарь. С отдельным посвящением Щепкину (На память 24 декабря 1857 г.).

161. Шевченко Т. Г., Пустка (М. С. Щепкину). 1846 г. Кобзарь. СПБ, 1867, изд. Д. Е. Лисенкова, стр. 264—265.

162. Шевченко Т. Г., Дневник. М., «Academia», 1931.— Многочисленные упоминания о Щепкине см. в записях за 1857 и 1858 гг. См. указатель имен. То же: Харьков, 1925.

163. Листи Шевченко до Я. Г. Кухаренко и М. С. Щепкина. «Основа», 1861, № 10; 1862, № 2, 3, 5, 7.

164. Шуберт А. И., Моя жизнь и воспоминания. Под ред. и прим. А. Дермана, Л., «Academia», 1929.— О Щепкине множество указаний на протяжении всей книги. См. указатель имен на стр. 308. То же: изд. дирекции императорских театров в СПБ, стр. 17, 18, 51—62. То же: «Ежегодник императорских театров», СПБ, 1911, вып. 1—3, 6. То же (в отрывках), «Русская старина», 1888, № 11.

165. Шумилова-Мочалова Е. П., Воспоминания.— «Исторический вестник», 1896, ноябрь, стр. 479—480. То же: «Исторический вестник», 1888, т. 66, ноябрь, стр. 475, 479.

166. Щепкин М. А., Из воспоминаний о его деде М. С. Щепкине. «Московские ведомости», 1897, № 29.

167. Щепкин М. А., Воспоминания о М. С. Щепкине. «Исторический вестник», 1900, т. LXXXI, август, стр. 435—446, сентябрь, стр. 798—824. То же: *см. № 20.*

168. А. Щ. [Щепкина А.], М. С. Щепкин в семье и на сцене. «Русские ведомости», 1887, № 85 и 89.

169. А. Щ. [Щепкина А.], Кружок друзей Грановского. «Русские ведомости», 1898, № 263 и 264.

170. Щепкина А. В., М. С. Щепкин в семье и на сцене. Воспоминания. «Русский архив», 1889, т. I (№ 4), стр. 529—554.

171. Щепкина А. В., Воспоминания. Сергиев-Посад, 1915.

172. Якушкин В. «Русские ведомости», 1915, № 102.— Рецензия на книгу «Воспоминания А. В. Щепкиной, содержащие данные о ее свекоре М. С. Щепкине и кружке его друзей».

173. Якушкин В., Михаил Семенович Щепкин. «Русские ведомости», 1888, 6 ноября, № 306.— В основе статьи — записки брата Щепкина Абрама Семеновича.

174. Юнк Альфред, Материалы для истории Киевского театра. «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 23, стр. 380.— Киевская труппа и Щепкин.

б) Статьи и заметки в современной Щепкину периодике

175. «Атеней», издание Павлова. М., 1829, стр. 499—500. Известие о театре.— Участие Щепкина в «Недоросле» и др.

176. «Биржевые ведомости», 1864, № 265.— Материал к биографии Щепкина.

177. «Воскресный досуг», 1863, т. II, № 32, стр. 111.— Некролог М. С. Щепкину.

178. «Время», 1862, № 11, стр. 179. Русский театр.— Щепкин в роли Коршунова — «Бедность не порок» Островского. Общая характеристика.

179. «Голос», 1864, № 282.— Материалы к биографии Щепкина.

180. «День», 1863, № 39.— Некролог М. С. Щепкину.

181. «Иллюстрированная газета», 1863, т. 12, № 8, стр. 128.— Некролог М. С. Щепкину.
182. «Кавказ», 1863, № 68, стр. 423—424.— Некролог М. С. Щепкину.
183. «Литературная газета», 1844, № 49.— Гастроли Щепкина в Петербурге.
184. «Месяцеслов», 1863, прил., стр. 39.— Некролог М. С. Щепкину.
185. «Молва», 1832, № 33—35. Театр.— Гастроли Щепкина в Петербурге.
186. «Москвитянин», 1841, ч. VI, № 11, стр. 275—276.— О подписке на портрет Щепкина от партизана изящных искусств.
187. «Москвитянин», 1853, т. III, № 10, кн. 2.— Прощальный обед М. С. Щепкину (10 мая 1853 г., по случаю отъезда за границу). Описание обеда. То же: *см. № 20.*
188. «Москвитянин», М., 1853, т. V, № 20, отд. 8, стр. 179—180.— Объяснение снимка.— Свидание Щепкина с Рашелью в Париже.
189. «Москвитянин», М., 1855, № 21, 22.— Описание 50-летнего юбилея Щепкина. Речи и письма, читанные на нем (С. П. Аксакова, М. П. Погодина, С. П. Шевырева, М. Н. Каткова и др.). То же: «Московские ведомости», 1855, № 143. То же: отдельно, М., 1855. То же: *см. № 20.*
190. «Московские ведомости», 1863, № 178.— Некролог М. С. Щепкину, написанный В. Якушкиным.
191. «Московский вестник», 1828, № 11.— Нечто об игре г. Щепкина. По поводу замечаний «Северной пчелы». Любитель русского театра, стр. 333—337.— Отзыв о Щепкине в роли Эзопа в водевиле Шаховского.
192. «Московские губернские ведомости», 1863, № 55, 56.— Некролог М. С. Щепкину.
193. «Московский телеграф», изд. Н. Полевого, 1829, № 23, стр. 383—385.— Щепкин в роли Кифара в пьесе «Днепровская русалка».
194. «Московский телеграф», изд. Н. Полевого, 1830, № 3, стр. 418—420, 421—422, 423—424.— Русский театр. Щепкин в роли Гарпагона в комедии «Скупой» Мольера и др.
195. «Одесский вестник», 1864, № 230, вып. 3.— К биографии Щепкина.
196. «Пантеон», изд. Ф. Кони, СПБ, 1848, т. V—VI, кн. 8—9. Московские театры (Театральная летопись).— Указание на ряд ролей, игранных Щепкиным.
197. «Пантеон», изд. Ф. Кони, СПБ, 1848, т. VII, кн. 10, 11, стр. 78, 81.— Московский театр (Театральная летопись).— Указание на роли, игранные в 1848 г.
198. «Пантеон», изд. Ф. Кони, СПБ, 1853, т. IX, кн. 5, стр. 3—7.— О бюсте Щепкина, исполненном Н. А. Рамазановым.
199. «Пантеон», изд. Ф. Кони, СПБ, 1854, кн. 4, отдел «Московские вести», стр. 5.— О подарке Рашели Щепкину — Расина и о подарке Щепкина Рашели — «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина.
200. «Репертуар и Пантеон», изд. Межевича и Песоцкого, СПБ, 1844, том 1, стр. 40—41, 103, 104; том 6, стр. 123, 124, 125.— Указание на роли, игранные в 1844 г.
201. «Репертуар и Пантеон», изд. Межевича и Песоцкого, СПБ, 1844, т. 8, стр. 36, 37.— О гастролях Щепкина в петербургских театрах в 1844 г.
202. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1839, т. I, стр. 4, 5, 8, 9, 17, 18.— Щепкин в роли Карстена Бранда в «Дедушке русского флота» Полевого, в роли Горского в «Пятидесятилетнем дядюшке».

203. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1839 г., т. II, кн. 12, стр. 13. Хроника московских театров. Щепкин в водевиле «Отец, каких мало».
204. «Репертуар русского театра» на 1839 г., т. II, стр. 2, 9, 13, 16, 17, 18.— Щепкин в роли Кремнева в «Кремневе, русском солдате» Скобелева и других ролях.
205. «Репертуар русского театра» на 1839 г., т. II, стр. 6. Отчет о Московском театре за 1 полугодие.— Щепкин в драме Белинского «Пятидесятилетний дядюшка».
206. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1840, т. I, кн. 1. Хроника Московского театра с 1/XI по 10/XII 1839 г., стр. 10, 11, 17; кн. 2. Хроника Московского театра с 15/XII 1839 по 15/I 1840.— Указание на разные роли Щепкина.
207. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1840, т. II. Несколько слов об Одесском театре.— Щепкин в Одессе.
208. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1841, т. II. Одесский театр.— Щепкин в Одессе.
209. «Репертуар русского театра», изд. Песоцкого, СПБ, 1841, т. II.— О Казанском театре в 1840 г. (Щепкин в Казани).
210. «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1843, т. III, кн. 9, стр. 137, 138. Д. Г. Т. Киевский театр.— Приезд Щепкина.
211. «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1844, т. VI, кн. 5, стр. 123, 124, 125.— Творческая характеристика; игранные Щепкиным роли.
212. «Репертуар и Пантеон», изд. Межевича и Песоцкого, СПБ, 1845, т. X, кн. 4, стр. 252—253.— 1844 театральный год (Материалы для истории русского театра).— Указание на роли, игранные Щепкиным в 1844 г.
213. «Репертуар и Пантеон», изд. Межевича, СПБ, 1846, т. XV, кн. 7, стр. 22—23. Московский театр (Театральная летопись).— Указание на игранные Щепкиным роли.
214. «Репертуар и Пантеон», изд. Межевича, СПБ, 1846, т. XV, кн. 6, стр. 89—90. Александринский театр.— Сравнение Щепкина и Брянского в роли Фамусова.
215. «Русские ведомости», 1863, № 10. Некролог М. С. Щепкину.
216. «Русский инвалид», 1863, № 180.— Некролог М. С. Щепкину.
217. «Russische Lebensbilder» M. S. Schtscepkin—S. Petersburg Wochenschrift. 1866, № 41—43.
218. «Северная пчела», 1863, № 197.— Некролог М. С. Щепкину.
219. «Северная пчела», 1832, № 139.— Щепкин в роли Арнольфа в «Школе женщин» Мольера.
220. «Северная пчела», 1832, № 143.— Выступление Щепкина в комедии «Скупой» Мольера, переложенной Аксаковым.
221. «Северная пчела», 1844, № 239. Александринский театр.— Гастроли Щепкина в Петербурге.
222. «Северная пчела», 1863, № 228.— Некролог М. С. Щепкину.
223. «Современная летопись», 1863, № 32.— Некролог М. С. Щепкину.
224. «Современный листок», 1863, № 34, стр. 381—382.— Некролог М. С. Щепкину.
225. «Современник», 1852, № 10. Современные заметки.— Гастроли Щепкина в Петербурге.
226. «Современник», 1855, № 11, стр. 259—270.— Письмо петербургских литераторов к М. С. Щепкину по случаю его 50-летнего юбилея.

227. «Петербургские ведомости», 1863, № 183, стр. 745.— Некролог М. С. Щепкину.

228. «Петербургские ведомости», 1864, № 222.— К биографии Щепкина.

229. «Таврические губернские ведомости», 1846, № 39, стр. 158—160.— Посещение Симферополя М. С. Щепкиным.

230. «Театр, афиши и антракт», 1864, № 41, 44, 47.— Материалы к биографии Щепкина.

231. «Украинский вестник», 1819, № 1, 4. Театральные рецензии — О полтавской труппе и игре Щепкина.

232. «Харьковские губернские ведомости», 1863. Прибавление № 83.— Некролог М. С. Щепкину.

233. «Якорь», 1863, № 25, стр. 490.— Некролог М. С. Щепкину.

3. ИССЛЕДОВАНИЯ О ЩЕПКИНЕ И БИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

а) Отдельные книги о Щепкине

234. Алтаев А. и Феличе А., От цепей к славе. Картины из жизни артиста М. С. Щепкина. 1920.

235. Данилов С. С., Михаил Семенович Щепкин. 1788—1938. К 150-летию со дня рождения. «Искусство», М.—Л., 1938.

236. Ростоцкий Б., Книга о Щепкине. «Театр», 1939, № 2/3, стр. 190.— Рецензия на книгу С. С. Данилова «М. С. Щепкин», «Искусство», 1938.

237. Дерман А., Михаил Семенович Щепкин (1788—1863). «Искусство», М.—Л., 1937.

238. Николаев Д., Щепкин. «Театральная декада», М., 1937, № 27.— Рецензия на книгу А. Дермана «М. С. Щепкин».

239. Ермилов В. Е., Великий артист-крестьянин М. С. Щепкин. Биографический очерк. М., 1892, с портр. То же: М., 1897.

240. Ермилов В. Е., От лакейской до дворцовых палат. Рассказы о детстве и юности великого артиста М. С. Щепкина. М., 1911.

241. Кизеветтер А. А., М. С. Щепкин (эпизод из истории русского сценического искусства). «Задруга», М., 1916.

242. Долгов Н., Новый труд о Щепкине. «Театр и искусство», 1916, № 31, стр. 624—625.— О книге о Щепкине А. А. Кизеветтера.

243. «Народный театр», М., 1918, № 2, стр. 30. А. Кизеветтер, «М. С. Щепкин», М., 1916.— Рецензия на книгу А. Кизеветтера.

244. Носков Н., Наши самоучки. С 12 портр. М. С. Щепкина. Изд. редакции журнала «Всходы», СПБ, 1907.

245. Островинская, Великий актер из народа. Изд. Ф. Павленкова, СПБ, 1885. То же: «Детское чтение», 1883, кн. 37.— Составлено по «Запискам» Щепкина.

246. Павловский И. Ф., Заботы Н. Г. Репнина о полтавском театре и о выкупе артиста Щепкина. Киев, 1905. То же: «Киевская старина», 1904, ноябрь, стр. 217—226. То же: *см. № 20.*

247. Сандомирский М., Крепостной актер Щепкин.— Материал для радиопередачи. М., Радиоиздат, 1937.

248. Соболев Юрий, М. С. Щепкин. Изд. Жургазобъединение, М., 1933.

249. Загорский М., Проблемы щепкинского наследства. «Советское искусство», М., 1933, 20 июня.—Рецензия на книгу Ю. Соболева «М. С. Щепкин», М., 1933. Серия: Жизнь замечательных людей.

250. Тальников Д., Система Щепкина. «Искусство», М.—Л., 1939.

251. Филиппов Вл., М. С. Щепкин и его роль в истории русского театра. К стопятидесятилетию со дня рождения и семидесятипятилетию со дня смерти. ВТО, Л.— М., 1938.

252. Эфрос Н. Е., М. С. Щепкин. Опыт характеристики. Изд. «Светозар», П., 1920.

253. Бескин Эм., «Новая книга о Щепкине. «Вестник театра», М., 1921, № 80—81, стр. 25.— О книге Н. Е. Эфроса «М. С. Щепкин», изд. «Светозар». П., 1920.

254. «Книга и революция», 1921, № 8—9, стр. 105.— Рецензия на книгу Н. Эфроса «М. С. Щепкин», 1920.

255. Носков Н., Книга о Щепкине. «Жизнь искусства», П., 1921, № 696—698, стр. 2.— Рецензия на книгу Н. Эфроса «М. С. Щепкин», П., 1920.

256. Ярцев А., Шевченко и Щепкин. Очерк. Киев, 1898.

257. Ярцев А., М. С. Щепкин, его жизнь и сценическая деятельность. Биографическая библиотека Павленкова, СПБ, 1893.

258. Михаил Семенович Щепкин, Из детской и школьной жизни. Издание Общества распространения полезных книг, М., 1904.

259. Щепкин М. С. (1788—1938). Курское областное издательство, 1938. Б. Юркевич., М. С. Щепкин; М. Горбовцев, На родине Щепкина; В. Г. Белинский, Щепкин на петербургской сцене. Современники о Щепкине. Отзывы об игре М. С. Щепкина современной ему журнальной критики. Хронологические даты.

б) Материалы о жизни и творчестве Щепкина в собраниях сочинений, в книгах по истории литературы и театра

260. Алексеев А. А., Воспоминания. М., 1894.— О Щепкине, стр. 67—71.

261. Алексеев М. Н., Запрещение «Грозы» в Одессе. Сборник «А. Н. Островский», под ред. Б. Варнеке, Госиздат Украины, Одесса, 1923, стр. 176.— Щепкин о «Грозе» Островского.

262. Арапов П. и А. Раппольт, Драматический альбом. М., 1850.

263. Барсов П., Об античном и новейшем сценическом искусстве (статья проф. Мейлин, перев. с нем. в память М. С. Щепкина). Изд. Московского университета, б. г., стр. 45.

264. Бельчиков Н. Ф., Буткова И. Е., Летопись жизни Белинского. Ред. Н. Н. Пиксанова. Рос. Ак. худ. наук. Гиз, 1924.— О Щепкине см. указатель имен в конце книги. Встречи Белинского со Щепкиным. Отзывы Белинского в письмах.

265. Бертенсон С., Дед русской сцены. О жизни и деятельности И. И. Сосницкого. 1916.— О Щепкине, стр. 45—118.

266. Бескин Э. М., От водевиля к Островскому. Предисловие к книге Папаригопуло «Судьба актера», «Теакинопечать», 1930, стр. 10, 11.

267. Бестужев К., Крепостной театр. М., 1913.— О Щепкине, стр. 75—96.

268. Бирман С., Актер и образ, I вып. Творчество актера. Изд. Московского клуба мастеров искусств, 1934, стр. 16.

269. Божерянов И. Н., Иллюстрированная история русского театра XIX века. III отдел, стр. 15, СПБ, 1903.— Краткая биография М. С. Щепкина.

270. Бродский Н. Л., В Малом театре 50—70-х гг. В книге «Малый театр. 1824—1924» [1924], стр. 278—280.

271. Быков П., Щепкин М. С. Энциклопедический словарь изд. Брокгауза и Эфрона, 1904, том XL, п/т. 79.

272. Варнеке Б. В., История русского театра, ч. II. Казань, 1910, стр. 203—223. См. также указатель.

273. То же: изд. 2-е, СПБ [1914], стр. 108, 446, 483—500, 508, 512, 514—515, 517—518, 526, 572, 595, 642.

274. То же: изд. 3-е, «Искусство», 1939.— О Щепкине — «Театр первой половины XIX века», глава XVII.

275. Варнеке Б. В., А. Н. Островский и сценические исполнители. Сборник «Творчество А. Н. Островского», под ред. С. Шамбинаго, Госиздат, М.—П., 1923, стр. 176.

276. Варнеке Б. В., Приемы творчества А. Н. Островского (Сборник «А. Н. Островский», под ред. Б. Варнеке). Госиздат Украины, Одесса, 1923, стр. 62—63.— Отношение Щепкина к Островскому.

277. Ветринский Ч., В сороковых годах. Историко-литературные очерки и характеристики. М., 1899.— К биографии Щепкина.

278. Всеволодский-Гернгросс В. Н., Краткий курс истории русского театра. ГИХЛ, М., 1936. стр. 86—87, 103, 117, 118—121, 123, 127, 132—133, 135—137, 167, 209—211.— Взгляд Щепкина на актерское искусство. Общая характеристика его творчества.

279. Всеволодский-Гернгросс В. Н., Хрестоматия по истории русского театра. Гослитиздат, М., 1936. Соловьев О., Из воспоминаний о Щепкине, стр. 279; письмо Щепкина к С. В. Шумскому (1848 г.), стр. 283; письмо Щепкина к А. И. Шуберт (1848 г.), стр. 285; письмо Гоголя к Щепкину от 1836 г. (о «Ревизоре»); Поливанов Л., Предисловие к переводу трагедии Расина «Гофолия», стр. 293.

280. Гнедич П., Отрывки из воспоминаний. Сборник «100 лет Малому театру», РТО., М., 1924, стр. 116.

281. Горе от ума. Гос. ордена Ленина Малый театр. Постановки 1938 г. Ю. Соболев, М. С. Щепкин; С. Дурылин, «Горе от ума» на сцене Малого театра; В. Маслих, Щепкин — Фамусов (Из истории создания образа).

282. Горнфельд А., С. Т. Аксаков. Очерк жизни и литературной деятельности. Пред. к собранию сочинений С. Т. Аксакова. Изд. «Просвещение», т. I.

283. Грот Я. К., Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. 3 тома. СПБ, 1896.— О Щепкине: т. II, стр. 322, 327, 852, 958, 960, 961; т. III, стр. 487, 693.

284. Давыдов В. Н., Рассказ о прошлом. Запись, введение и прим. А. М. Брянского. «Academia», М.— Л., 1931, стр. 133, 151, 155.— О Щепкине со слов других артистов.

285. Данилевский Г. П., Полное собрание сочинений. Изд. Маркса, СПБ, 1901, т. XXI. Г. Ф. Квитка-Основьяненко, стр. 154.— Щепкин в Харьковском театре, его знакомство с Квитка-Основьяненко.

286. Данилов С., Гоголь и театр. Гослитиздат, Л., 1936.— Сношения Щепкина с Гоголем. Роль Щепкина в создании комедий Гоголя и их сценическом воплощении.

287. Данилов С., «Женитьба» Н. В. Гоголя. Гос. академический театр драмы. 1931.— О Щепкине см. стр. 9, 18, 36, 43, 50, 53 и 55. Щепкин и «Женитьба» Гоголя.

288. Долгов Н., А. Н. Островский. Госиздат, М.—П., 1923, стр. 56—58, 97, 98, 109.— Отношение Щепкина к Островскому. Исполнение роли Большова в «Свои люди — сочтемся».

289. Дризен Н. В., Материалы к истории русского театра. 2-е изд., М., 1913.— О М. С. Щепкине, стр. 204—206, см. указатель.

290. Кугель А. Р., Общественно-культурное значение Малого театра. Сборник «Московский Малый театр. 1824—1924», М. [1924], стр. 54—58.

291. Купчинский И. А., Театр в Курске, 1887.— О Щепкине, стр. 7—8.

292. Лавров И. И., Сцена и жизнь в провинции и в столице. М., 1889, стр. 132, 201, 202.

293. Ленский А. П., Статьи, письма, записки. Ред. М. Ф. Ленина и В. А. Филиппова. Статьи П. И. Новицкого и М. Ф. Ленина. Комм. В. А. Филиппова. «Academia», 1935.— О Щепкине, стр. 247, 277, 439—440, 579.

294. Луначарский А. В., К столетию Малого театра. Сборник «Московский Малый театр. 1824—1924», М. [1924].

295. Луначарский А. В., Пути современного театра. Доклад. Госиздат, 1926.— Указания Луначарского на Щепкина как на основоположника реализма на русской сцене.

296. Львов Н. и Максимов И., Мастерство актера. Хрестоматия, под ред. Б. Алперса и П. Новицкого. М., Гослитиздат, 1935.— О М. С. Щепкине, стр. 119—132. Краткая биография Щепкина; справки о мастерстве и игре актера.

297. Максимов С., Островский. «Русская мысль», 1898, № 1 и 4; см. также «Драматические сочинения А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева и П. М. Невежина», изд. «Просвещение», т. I, ст. Максимова «А. Н. Островский».— О Щепкине в пьесах Островского.

298. Маслих В., Ревизор на сцене Малого театра. Изд. Музея Малого театра, М., 1938.

299. Марков П. А., Малый театр тридцатых и сороковых годов. Период: Щепкин — Мочалов.— Сборник «Московский Малый театр. 1824—1924», М., Госиздат, 1924, стр. 234—244.

300. Медведев П., Воспоминания. «Academia», 1929.— О Щепкине, стр. 179—180.

301. Медведев П. М., 60 лет на сценических подмостках. Воспоминания. «Библиотека театра и искусства», 1905, кн. 10, стр. 14—15.— Об отношении Щепкина к плохому дебютанту.

302. Николаев Н. Н., Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803—1893). Киев, 1898.— О Щепкине, державшем в Киеве антрепризу, стр. 16—27, 28.

303. Нильский А. А., Закулисная хроника. 1856—1894. СПБ, 1897. То же: изд. 2-е, СПБ, 1900, стр. 293, 294—298. То же: «Исторический вестник». 1893—1894.— Щепкин как человек и артист.

303а. Павловский И. Ф., Полтава. Исторический очерк. Полтава, 1919, стр. 219 — 220.— О выкупе Щепкина из крепостной зависимости.

304. «И. Н. Певцов». Сборник, ред. К. Державина, Л., Гос. академический театр драмы, 1935.— О Щепкине, стр. 57—58.

305. Погожев В. П., Столетие организации императорских московских театров. Вып. I, кн. 1. СПБ, 1906, стр. 268, 272—273, 283.

306. Поливанов Л., Произношение русского стиха на сцене. Расин, «Гофолия». М., 1892.— Читка Щепкина в роли Фамусова. См. также № 279.

307. Пругавин, Московский календарь-альманах на 1887 г.— К биографии Щепкина.

308. Пыпин А. Н., История русской литературы. СПБ, 1903.— О Щепкине, стр. 355, 485, 524.

309. «Ревизор». 1836—1936. Сценическая история в иллюстративных материалах. Текст С. С. Данилова. Изогиз, М.— Л., 1936.— О Щепкине см. указатель имен в книге.

310. Русьев С., М. С. Щепкин. Русский биографический словарь, изд. Русского исторического общества, П., 1912. См. том Щапов — Юшневский.

311. Сахновский В., Влияние театра Островского на русское сценическое искусство. «Творчество А. Н. Островского», Госиздат, 1923, стр. 212.— Щепкин в роли Любима Торцова.

312. Сведенцов Н., Руководство к изучению сценического искусства. СПБ, 1874, стр. 4.— О Щепкине.

313. Селиванов В. В., Сочинения, 2 т. Владимир, 1901.— О Щепкине, стр. 144.

314. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве. Изд. 3, «Academia», Л.—М., 1931.— О Щепкине см. в гл. «Драматическая школа (Артистическое детство)», стр. 106—108, 111—112; в гл. «Счастливая

случайность (Артистическое отрочество)», стр. 184, и в гл. «Отъезд и возвращение (Артистическая зрелость)», стр. 682.

314а. Стороженко Н. И., Щепкин и Шевченко. Речь, произнесенная в торжественном собрании общества любителей российской словесности в день столетней годовщины рождения М. С. Щепкина. В книге Стороженко Н.—Из области литературы. М., 1902, стр. 444—452.

315. Судженская, Исторические заметки о городе Судже и его уезде. Памятная книжка Курской губ. на 1894 г. с планом г. Суджи.

316. Сумбатов-Южин А. И., О Щепкине. Сборник «В пользу военнопленных», М., 1916.

317. Танеев С., Театральные мелочи. Из прошлого императорских театров. Вып. V, СПБ, 1888, стр. 20, 27, 50.—К биографии Щепкина.

318. Тихонравов Н. С., Н. В. Гоголь в письмах его к М. С. Щепкину от 1836—1847 гг. из СПБ и заграницы. Сообщ. Н. С. Тихонравова. «Русская старина», 1886, № 10, стр. 129—148.

319. Тихонравов Н. С., Первое представление «Ревизора» на Московской сцене. «Русская мысль», 1886, № 5. То же: Полное собрание сочинений, М., 1898, т. III, стр. 560—584.

320. Тихонравов Н. С., «Женитьба». Статья в 10-томном собрании сочинений Гоголя, т. 2, М., 1893, стр. 695.

321. Тихонравов Н. С., Сочинения. М., 1898, т. III. То же: «Русская старина», 1886, № 10, стр. 123—148. То же: «Артист», 1890, январь, кн. 5, стр. 84—99.—М. С. Щепкин и Гоголь.

322. Филиппов Вл., Пять Фамусовых. Сборник «100 лет Малому театру», РТО [1924], ред. А. Кугель, В. Филиппов, стр. 61—74.

322а. Филиппов Вл., Школа Садовского. Сборник «Семья Садовских», ВТО, М.—Л., 1939, стр. 9—18, 20—26, 28, 34—38, 44—47, 50, 51, 55.

323. Чалый М., Жизнь и произведения Т. Шевченко. 1882.—Близость Щепкина с Шевченко и приезд Щепкина в Н.-Новгород в 1857 г., стр. 110—111.

324. Шамбинаго С. К., А. Н. Островский и П. М. Садовский. Сборник «Московский Малый театр. 1824—1924», М. [1924], стр. 318, 326, 336, 338.

325. Шенрок В. И., Материалы для биографии Гоголя. М., 1892, 4 тома.—Об отношениях Гоголя и Щепкина см. указатель в т. IV, стр. 963.

326. Щепкина-Куперник Т., М. С. Щепкин. Словарь «Граната», т. 50, изд. 1932.

327. М. С. Щепкин, Ст. Ю. С. Большая Советская Энциклопедия, т. 62, 1933.

328. М. С. Щепкин. Малая Советская Энциклопедия, т. X, М., 1931.

329. Эфрос Н., Из детских и отроческих воспоминаний Г. Н. Федотовой. Галлерея сценических деятелей. Изд. журнала «Рампа и жизнь», т. II, стр. 37—38.

330. Эфрос Н., Пров Садовский. Опыт характеристики. «Светозар», П., 1920.—Внимание Щепкина к юному П. Садовскому. Ряд сравнений П. Садовского со Щепкиным по отзывам современников — стр. 31, 36, 39, 41, 42.

331. Юшков Н., Материалы для истории русской литературы и театра. Казань, 1893.—О Щепкине, стр. 257—268.

332. Ярцев А. А., Основание и основатель русского театра Ф. Г. Волков. М., 1900.—О Щепкине, стр. 101—103.

в) Статьи и заметки о Щепкине в журналах и газетах. Периодика до 1913 г.

333. А—в В., Известие о театре. «Атеней», изд. Павлова, М., 1829.—Участие Щепкина в спектакле «Недоросль» и др., стр. 499—500.

334. Аверкиев Д., Народный театр в Москве. «Московские ведомости», 1872, № 146.

335. Барсов Н. И., О портретах М. С. Щепкина. «Исторический вестник», 1889, т. XXXV, стр. 264, т. XXXVI, стр. 35, 39.

336. Батуринский В. П., Материалы для биографии А. А. Иванова и М. С. Щепкина. «Вестник всемирной истории», СПБ, 1900, октябрь, № 11.

337. Благовещенский А. А., Шевченко в Петербурге. «Исторический вестник», 1896, № 64, стр. 898.—Шевченко гостит у Щепкина (1858, март).

338. Боборыкин П. Д., За полвека. «Русская мысль», М., 1906, кн. 2, стр. 29—38.—Воспоминания о С. Васильеве, П. Степанове, С. В. Шумском, М. С. Щепкине, Косицкой и др.

339. Бураковский С., Очерк истории развития русской сцены в биографиях ее главных деятелей. «Музыкальный свет», 1876, № 41, 42, 45.

340. В. С., Памяти М. С. Щепкина. «Русский курьер», 1888, 6 ноября.

341. Варнеке Б., От холопа до гражданина. «Театр и искусство», 1906, № 11, стр. 168—170.

342. Веселовский В. И., Первое знакомство Гоголя с М. С. Щепкиным. «Русская старина», 1872, т. V, стр. 282—283.

343. Геннади Г. Н., Краткие сведения о русских писателях и ученых, умерших в 1863 г. «Русский архив», 1865, т. I, стр. 1387.

344. Городецкий Н., Гликерия Николаевна Федотова. «Русские ведомости», 1887, № 23.—Щепкин как руководитель Г. Н. Федотовой.

345. Горновский И. А., К столетию первого выхода на публичную сцену М. С. Щепкина. «Ежегодник императорских театров», 1905/6, приложение, стр. 143—155.

346. Горновский И. А., Памяти М. С. Щепкина. «Театр и искусство», 1905, № 49, стр. 766.—О значении творчества Щепкина для русского театра.

347. Громницкий М., Из прошлого. «Русская мысль», 1899, № 3.—К биографии Щепкина.

348. Ермилов В., М. С. Щепкин как артист и человек. «Киевская старина», 1889, № 6, стр. 548—569.

349. И. Б—в, К столетней годовщине дня рождения М. С. Щепкина. «Новости», 1888, 6 октября, № 276.

350. Иванов И., Малый театр. «Горе от ума». «Артист», 1891, № 13, февраль, стр. 110.

351. Иванов И., Горе современного театра. «Артист», 1894, № 41, сентябрь, стр. 171.

352. Карнеев М., Мих. Сем. Щепкин и его литературные друзья. «Новости дня», 1888, № 1918.—О знакомстве Щепкина с некоторыми литераторами и учеными.

353. Карнеев М., М. С. Щепкин. «Театр и жизнь», 1888, 6 ноября, № 179.—Характеристика Щепкина.

354. Карнеев М., Из прошлого Казанского театра. «Театр и искусство», 1897, № 42, стр. 460.—Гастроли Щепкина с дочерью в Казани в труппе Соколова.

355. Кашин Н. П., Из переписки А. Н. Верстовского (1849—1855). «Ежегодник императорских театров», 1910, № 2, стр. 62—63.

356. Колюпанов Н. П., История русского театра до 1812 г. «Русская мысль», 1889, июль, стр. 17; август, стр. 41.—К биографии Щепкина.

357. Л., М. С. Щепкин и Н. В. Гоголь. «Театр», М., 1909, № 444, стр. 3—5.—Щепкин о переделках Гоголем текста «Ревизора» и «Женитьбы».

358. Лебедев К. Н., Из записок сенатора. «Русский архив», 1889, т. I, стр. 152.
359. Лохвицкий И. В., М. С. Щепкин (Рассказ из его жизни). «Русская старина», 1880, т. XXIX (№ 10), стр. 338.
360. Мейн А., Материалы для биографии М. С. Щепкина. «Театр, афиши и антракт», 1864, 28 сентября, № 156; «Русская сцена», 1864, № 9.— Подписной лист для сбора денег на освобождение Щепкина.
361. Михайловский В., Роль и значение императорского Малого театра в культурном и сценическом отношении. Исторический очерк. «Рампа и жизнь», М., 1910, № 10, стр. 155—157, и № 11, стр. 172—174.— Мочалов, Щепкин, П. Садовский.
362. Михайловский В., Комедии Гоголя и их исполнители на сцене Малого театра в Москве. «Русская мысль», М., 1902, кн. 5, стр. 168—178.
363. Н. Ч., Старинный Харьковский театр. «Древняя и новая Россия», 1881, № 2.— О игре Щепкина.
364. Негорев Н., Крепостной театр. «Театр и искусство», 1911, № 7, стр. 151.— О Щепкине и его первом выступлении.
365. Негорев Н., Отзывы и суждения о комедиях Гоголя. «Театр и искусство», 1902, № 9, стр. 189.— Щепкин в роли городничего.
366. Некрасова Е. С., Актер М. С. Щепкин и А. И. Герцен. По рассказам и воспоминаниям. «Русская мысль», 1904, январь, стр. 72—85.
367. Опочинин Е. Н., За кулисами театра. «Исторический вестник», 1889, т. XXXVIII, стр. 548—549.— Спектакли Щепкина в Петербурге.
368. О. А., Памяти М. С. Щепкина. «Театр и жизнь», 1888, 6 ноября, № 179.— Воспоминания о семействе Щепкина, времяпрепровождении. Отношение Щепкина к артистам и в частности к Федотовой. То же: «Новости дня», 1888, № 1919 (выдержки).
369. Панаев В. А., Воспоминания. «Русская старина», 1901, № 108, стр. 119, 124, 125.— Отзыв об игре Щепкина.
370. Полнер Т., Михаил Семенович Щепкин. «Живописное обозрение», 1888, № 46.
371. Поповкин А., 35 лет со дня смерти Щепкина. «Русские ведомости», М., 1898, № 159.— Письмо в редакцию об изыскании средств на устройство в г. Судже ремесленного училища.
372. Рогожин В. Н., Первое появление М. С. Щепкина на сцене Московского театра. «Русский архив», 1898, т. III, стр. 547—549.
373. Россиев Павел, Щепкин гастролер. «Ежегодник императорских театров», вып. III, 1912, стр. 60—67.
374. Рябов Н. Я., Записки старого актера. «Русская старина», 1905, январь, февраль, март.— Отношение к Щепкину театрального начальства и отзыв об его игре.
375. Сиротинин А. Н., Щепкин и его значение в развитии русского искусства. «Русский курьер», 1888, № 308, 311, 312.
376. Сиротинин А. Н., Михаил Семенович Щепкин. «Русская старина», 1889, т. LXI, стр. 200.
377. Сиротинин А. Н., Очерк развития сценического искусства. «Артист», 1893, январь, № 26, стр. 90—93.
378. Соловьев С. П., Отрывки из памятной книжки отставного режиссера С. П. Соловьева. «Ежегодник императорских театров», 1895/6, прил. 1, стр. 119—169.— Характеристика Щепкина как человека и артиста, стр. 134—138. То же: «Антракт», 1865, № 45, 46, 48, 50, 53, 55, 57, 60, 68, 69, 73, 78.
379. Соловьев С. П., Двадцать пять лет из жизни Московского театра. «Ежегодник императорских театров», 1902/3, прил. 1, стр. 108—110.— Отношение Щепкина к пьесам Шекспира в переделке Дюсиса. Щепкин и Мочалов.

380. Треплев Георгий, Щепкинский театр. «Рампа и жизнь», М., 1911, № 49.— Кратко о деятельности артиста в Курске.
381. Филиппов С., М. С. Щепкин до поступления на Московскую сцену. «Русский курьер», 1888, № 307, 6 ноября.
382. Черняев Н. И., М. С. Щепкин. «Южный край», 1895, № 4921—22, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 36, 39, 50, 54, 56, 64, 67, 71, 78, 99 и 5000 (май, июнь, июль).
383. Шенрок В., Семейство Самойловых. «Русская старина», 1903, сентябрь, стр. 563—564.
384. Шенрок В. И., Комедии Гоголя в отзывах критики и на сцене. «Артист», 1894, № 39.— Отношение Щепкина к Гоголю.
385. Шенрок В. И., Н. В. Гоголь. «Вестник Европы», 1894, № 9, стр. 76—78, 89.— Гоголь переводит для Щепкина комедию Жиро «Дядька в затруднительном положении».
386. Шенрок В. И., П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин. «Русская старина», 1898, № 94 (апрель), стр. 110.— Отзыв Щепкина об игре Мочалова.
387. Шмаков И. А., Белинский в Симферополе, «Древняя и новая Россия», 1876, т. I (№ 2), стр. 197—198.— К характеристике отношений Белинского и Щепкина.
388. Эфрос Н., Герцен и Щепкин. «Студия», 1912, № 25, стр. 1—4.
389. Ярцев А., М. С. Щепкин. «Московские ведомости», 1888, № 308, 313.— Характеристика Щепкина как артиста и человека по воспоминаниям и отзывам о нем. То же: «Новости дня», 1888, № 1919.
390. Ярцев А., Смерть Щепкина. «Московские ведомости», 1893, № 219.
391. «Всемирная иллюстрация», 1887, № 963.— Васса Петровна Маркс. Ученица Щепкина в Харькове.
392. «Ежегодник императорских театров», 1891/2, стр. 253—377. «Женитьба» и «Игроки» Н. В. Гоголя.— Помещена афиша 1-го представления «Женитьбы» и «Игроков» на московской сцене в бенефис Щепкина.
393. «Ежегодник императорских театров», 1902/3, прил. 2, стр. 79—96. М. С. Щепкин. Материалы для его биографии (по поводу сорокалетия его смерти).— Из бумаг В. И. Родиславского.
394. «Ежегодник императорских театров», 1902/3, прил. 2.— Служба М. С. Щепкина на Московской сцене. То же: *см. № 20.*
395. «Ежегодник императорских театров», 1907/8.— Сколько получал Щепкин жалованья на императорской сцене, стр. 226.
396. «Журнал министерства народного просвещения», 1858, ч. II, июнь, отд. 7.— Портрет основателя русского театра Волкова, принесенный в дар городу Ярославлю артистом М. С. Щепкиным, стр. 199—200.
397. «Известия Калужской архивной комиссии», вып. XXI.— Данные об игре Щепкина в Калуге.
398. «Искусство», 1883, № 6, стр. 60.— Выкуп М. С. Щепкина из крепостной зависимости.
399. «Московские ведомости», 1898, № 219.— Памяти М. С. Щепкина.
400. «Московские ведомости», 1898, № 320.— Памяти М. С. Щепкина.
401. «Нива», 1888, № 34.— Памяти М. С. Щепкина.
402. «Новое время», 1898, № 8055.— М. С. Щепкин (К 35-летию его смерти).
403. «Новости», 1888, 7 ноября, № 308.— Памяти М. С. Щепкина.
404. «Новости», 1898, № 221.— Памяти М. С. Щепкина.

405. «Новости дня», 1888, 6 ноября, № 1918. М. С. Щепкин.— Биографические сведения и характеристика, основанная на выписках из его воспоминаний.

406. «Одесские новости», 1897, № 3883.— Знакомство Щепкина с Гоголем и Тургеневым.

407. Петербургская газета», 1888, № 294.— По поводу 25-летия со дня смерти М. С. Щепкина.

408. «Петербургский листок», 1888, 7 ноября.

409. «Петербургский листок», 1888, 6 ноября, № 304.— М. С. Щепкин. Краткий очерк жизни и деятельности.

410. «Русская старина», 1875, т. XIII, стр. 456.— Анекдот о Щепкине-артисте.

410а. «Русская старина», 1880, т. XXIX, октябрь, стр. 296—298. И. И. Сосницкий, М. С. Щепкин, В. И. Рязанцев, В. Н. Асенкова и др. Письма, заметки и воспоминания. Сообщили Горбунов И. Ф. и Каратыгин П.

410б. «Русская старина», 1880, т. XXIX, октябрь, стр. 317—325. Дм. Тим. Ленский. Письма, стихотворения, эпиграммы. Сообщили Горбунов И. Ф. и Каратыгин П.— Есть материалы о Щепкине.

411. «Русская старина», 1880, т. XXIX, октябрь, стр. 346—350.— Письма к И. И. Сосницкому его друзей и сослуживцев. Сообщил П. Ф. Горбунов.

412. «Русская старина», 1881, т. XXXI, стр. 615—618.— А. С. Пушкин и П. В. Нащокин. (Горе Щепкина в день смерти А. С. Пушкина.)

413. «Русская старина», 1896, т. 87, стр. 212—214. Воспоминания. Мысли смоленского дворянина.— Об игре Щепкина.

414. «Русские ведомости», 1888, 7 ноября, № 307.— Подробное содержание речей в заседании Общества любителей российской словесности, посвященном памяти М. С. Щепкина.

415. «Русские ведомости», 1888, 6 ноября, № 306.— О значении Щепкина для Московского Малого театра. То же: «Новости дня», 1888, № 1919.

416. «Русские ведомости», 1895, № 126.— Якушкин о Щепкине.

417. «Русские ведомости», 1898, № 159.— Памяти М. С. Щепкина.

418. «Русские ведомости», 1900, 13 сентября, № 255. Наши исторические журналы.— Есть замечания о воспоминаниях М. А. Щепкина о М. С. Щепкине, помещенных в журнале «Исторический вестник», 1900, август, сентябрь.

419. «Русские ведомости», 1903, 22 ноября, № 321 (Театр и музыка). Щепкин и Герцен.— Изложение доклада Е. С. Некрасовой в Обществе любителей российской словесности.

420. «Русский архив», 1885, № 7.— Любопытные показания графа А. А. Закревского о некоторых представителях образованного московского общества в начале прошлого царствования, стр. 447—452. Щепкин характеризуется, как «желающий переворотов и готовый на все».

421. «Русский архив», 1900, т. III, стр. 440—442.— О духовном происхождении М. С. Щепкина.

422. «Русский архив», 1909, т. II, стр. 198.— К письму С. А. Соболевского к А. П. Елагиной. В примечании — об обеде, данном Щепкину в Школе живописи и ваяния.

423. «Русский архив», 1911, т. II, стр. 521—525.— Из истории русского водевиля (Д. Т. Ленский-Воробьев). Неприязненное отношение Ленского к Щепкину.

424. «Русское слово», М., 1898, № 280, 8 октября.— Гоголь и Щепкин. Перепечатка из «Исторического вестника».

425. «СПБ. ведомости», 1888, 7 ноября.— Памяти М. С. Щепкина.

426. «СПБ. ведомости», 1898, № 220.— Памяти М. С. Щепкина.

427. «Театр», М., 1909, № 443, стр. 9—11.— М. С. Щепкин о Гоголе. Из воспоминаний Щепкина.

428. «Театр и искусство», 1898, № 14.— Памяти М. С. Щепкина.

429. «Театр и искусство», 1898, № 33, стр. 582 (Памяти М. С. Щепкина).— Заметка по поводу 35-летия со дня кончины М. С. Щепкина. Отзывы Аксакова и Белинского.

430. «Театр и искусство», 1903, № 37, стр. 672.— Столетие Киевского театра. Антреприза Щепкина в Киеве в 1821 г.

г) Периодика о Щепкине с 1913 по 1916 г.

431. Б., Михаил Семенович Щепкин. «Маски», 1912—1913, № 7—8, стр. 1—6.

432. Беляев Ю., Щепкин.— «Новое время», 1913, № 13439, 11 августа.

433. Боборыкин П., Михаил Семенович. «Русское слово», М., 1913, 11 августа, № 185.— В связи с 50-летием со дня смерти.

434. Васильев Ю., Страница живой старины (У Н. В. Рыкаловой).— «Рампа и жизнь», М., 1913, № 32, стр. 8—9.— Беседа о М. С. Щепкине и Малом театре 30—60-х годов.

435. Васильев Ю., Щепкин и русская литература. «Путь», 1913, № 8.

436. Ветринский Ч., Щепкин и Герцен. «Голос минувшего», 1913, август, стр. 211—216.

437. Ветринский Ч., М. С. Щепкин и М. П. Погодин. «Русская старина», 1913, т. XI, стр. 448—450.

438. Вильде Н., Первый комический актер. «Голос Москвы», 1913, 11 августа, № 185.— О М. С. Щепкине.

439. Долгов Н., Михаил Семенович Щепкин. «Театр и искусство», 1913, № 31, стр. 612—614.— Статья о творчестве к 50-летию со дня смерти.

440. Долгов Н., Первый русский актер (М. С. Щепкин). «Театр и искусство», 1913, № 32, стр. 628.

441. Долгов Н., К Щепкинским дням. «Театр и искусство», 1913, № 44, стр. 884—886.— О творчестве Щепкина.

442. Долгов Н., Белинский в письмах. «Ежегодник императорских театров», 1915, вып. I, стр. 154—155.

443. Ермилов В., Великий строитель. «Театр», 1913, № 1318, стр. 4—8.— О М. С. Щепкине как основоположнике русской реалистической школы в театральном искусстве.

444. Ермилов В., Михаил Семенович Щепкин. «Утро России», 1913, № 185.

445. Ермилов В., Театр, Толстой и Щепкин. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 33, стр. 3—5.— Статья о самостоятельности и копировании в искусстве.

446. Н. Кр—ва, У современницы Щепкина (У Н. А. Никулиной). «Голос Москвы», 1913, 11 августа, № 185.

447. Кизеветтер А., Щепкин. «Русские ведомости», 1913, № 256.

448. Кизеветтер А., Эпизод из истории русской сцены. «Русская мысль», М., 1916, кн. 1—4.— Биография М. С. Щепкина. Путь к сцене. На провинциальной сцене. В Москве. Творчество Щепкина.

449. Комиссаржевский Ф. Ф., Памяти идеального актера. «Театр», М., 1913, № 1318, стр. 3—4.— Статья об идеологическом наследии М. С. Щепкина.

450. Ларин О., М. С. Щепкин. «Русская молва», 1913, 11 августа.

450а. Михайловский В., Великий русский актер. К 50-летию со дня кончины М. С. Щепкина 11 августа 1863 года. «Голос минувшего», 1913, август.

451. Михайловский В. А., Памяти М. С. Щепкина «Театр», М., 1913, № 1318, стр. 4—6.
452. Михайловский В. А., М. С. Щепкин. «Ежегодник императорских театров», 1913, № 7, стр. 160—166.— Биография М. С. Щепкина (к 50-летию со дня смерти).
453. Мунштейн Л. Г., Щепкину. Подпись Lolo. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 45, стр. 6.— Стихотворение памяти Щепкина в связи с 125-летием со дня рождения.
454. Николаев Н., Отец сценического реализма. «Библиотека театра и искусства», П., 1914, № 1, стр. 18.— О М. С. Щепкине. Биография и творчество.
455. Нир., Как чествовать память Щепкина. Наша анкета. «Театр», М., 1913, № 1316, стр. 3—5.— Высказывания артистов Рыкаловой, Никулиной, Правдина, режиссеров Санина, Ф. Комиссаржевского, Корша, Званцева, Азрова о чествовании 125-летнего юбилея со дня рождения М. С. Щепкина.
456. Рыкалова Н. В., Современники о Щепкине. «Театр», М., 1913, № 1314, стр. 3—4.— Личные воспоминания Н. В. Рыкаловой.
457. Соболев Ю., Щепкин. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 32, стр. 3—5.— Очерк о значении М. С. Щепкина в истории русского театра, в связи с 50-летием со дня смерти.
458. Соболев Ю., Щепкинские дни. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 45, стр. 5.— Статья о 125-летии со дня рождения М. С. Щепкина.
459. Соколов А., Последние минуты М. С. Щепкина. «Голос Москвы», 1913, 11 августа, № 185.
460. Тимофеев С., Михаил Семенович Щепкин (К 50-летию со дня смерти). «День», 1913, 11 августа, № 214.
461. Щепкина А. В., М. С. Щепкин дома и на сцене (Из воспоминаний А. В. Щепкиной). «Рампа и жизнь», М., 1915, № 28, стр. 3—5; № 31, стр. 5—7.
462. Щепкина-Черневская А., В доме М. С. Щепкина (Из моих детских дней). «Русское слово», М., 1913, 6 ноября, № 256.— Воспоминания внучки М. С. Щепкина.
463. Эфрос Н., Записки жены М. С. Щепкина. «Русские ведомости», 1913, № 256.
464. Яблоновский С., Щепкин. К 50-летию со дня смерти. «Русское слово», М., 1913, 11 августа.
465. Яблоновский С., Щепкин. «Русское слово», М., 1913, 6 ноября, № 256.
466. Ярцев П., Заметки Кукольника. «Речь», 1913, 21 июня, № 166.
467. Ярцев П., На могиле Щепкина. «Речь», 1913, 6 июля, № 181.— Описание Пятницкого кладбища и могилы Щепкина. Дебют Щепкина в Москве 20 сентября 1829 г. О Щепкине в роли Фамусова. Последние дни М. С. Щепкина.
468. Ярцев П., Театральные очерки. «Сорока-воровка». «Речь», П., 1913, 23 июля, № 192.— Об истории создания повести Герцена «Сорока-воровка».
469. Ярцев П., Театральные очерки. М. С. Щепкин. «Речь», П., 1913, 11 августа, № 217, стр. 2—3.— О «Записках актера», об актерском искусстве Щепкина, биография, общественные связи его и быт и т. д.
470. Ярцев П., Театральные очерки. О театральной молодежи.— «Речь», П., 1913, 17 августа, № 223.— О воспитании Щепкиным молодых актеров.
471. «Голос Москвы», 1913, 11 августа, № 185.— Первые спектакли Щепкина.
472. «День», 1913, 11 августа, № 214.— Щепкин и Герцен.
473. «Искры», 1913, № 31.— Юбилейный № журнала, посвященный М. С. Щепкину.

474. «Маски». 1912—1913, № 7—8.— Памяти М. С. Щепкина. Общие черты в творчестве Мочалова и Щепкина. О «Записках» Щепкина.
475. «Московские ведомости», 1893, № 219.— Последние дни М. С. Щепкина.
476. «Новости сезона», М., 1913, 11 августа.— Рыкалова и Никулина о Щепкине (Рассказы современников). То же: «Русское слово», М., 1913, 11 августа, № 185. То же: «Русское слово», М., 1913, 6 сентября, № 255.
477. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 32, стр. 9—10. Обед в честь Щепкина в 1853 г.— Заметка об устроенном в честь М. С. Щепкина торжественном обеде перед его поездкой за границу. Текст приветственных стихов Шевырева.
478. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 32, стр. 11.— Щепкин и Лентовский.
479. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 32, стр. 5—7.— Заветы Щепкина. Высказывания М. С. Щепкина по вопросам мастерства актера.
480. «Рампа и жизнь», М., 1915, № 25, стр. 11, и № 27, стр. 12—13. Из прошлого. Рассказы М. С. Щепкина, записанные Н. М. Сатиным.— Рассказы Щепкина: 1) О крепостном музыканте и генеральской дочке и 2) О дяде, племяннице и их казачке. См. № 57.
481. «Раннее утро», М., 1913, 11 августа, № 185.— Отрывки из биографии М. С. Щепкина.
482. «Раннее утро», М., 1913, 11 августа, № 185. Потомство М. С. Щепкина.— Заметка о сыновьях, внуках и правнуках М. С. Щепкина.
483. «Раннее утро», М., 1913, 11 августа, № 185.— Корреспонденция из Ялты о поисках документов о Щепкине в архиве старого Иоанно-Златоустинского монастыря.
484. «Раннее утро», М., 1913, 11 августа, № 185.— Современники о Щепкине. Воспоминания Н. В. Рыкаловой и Н. А. Никулиной. Отношение Щепкина к Гоголю и Островскому.
485. «Русские ведомости», М., 1915, 22 ноября, № 268. Экстр. прилож. Сценическое творчество Щепкина.— Отчет о докладе А. Кизеветтера в Обществе любителей российской словесности на тему о сценическом творчестве М. С. Щепкина.
486. «Русское слово», 1913, 11 августа, № 185. Потомки М. С. Щепкина.— Краткая заметка о семье М. С. Щепкина.
487. «Солнце России», 1913. № 33.— Статья о М. С. Щепкине.
488. «Театр и искусство», П., 1913, № 32, стр. 627. Маленькая хроника.— Анекдоты из жизни М. С. Щепкина.
489. «Театр и искусство», П., 1913, № 33, стр. 640. Хроника.— О потомках М. С. Щепкина, которые были живы в 1913 г.
490. «Театр и искусство», П., 1915 № 16 (Хроника).— Заметка о награждении артиста Александринского театра Михаила Щепкина орденом за составление им книги «М. С. Щепкин. 1788—1863».
491. «Театр», М., 1913, № 1381, стр. 7—9.— У современника Щепкина. Беседа с драматургом Н. А. Чаевым.
492. «Театр», М., 1913, № 1383, стр. 12—13. Воспоминания актрисы Г. Н. Федотовой о М. С. Щепкине.
493. «Театральная газета», 1913, № 2.— Современница о М. С. Щепкине (выдержки из книги «Воспоминания артистки А. И. Шуберт»).

д) Периодика о Щепкине с 1917 г.

494. Айзеншток И., Выкуп Щепкина (Несколько документов о выкупе Щепкина из крепостной неволи). «Курская правда», 1938, 18/XI.
495. Айзеншток И., Из первых лет сценической деятельности Щепкина. «Театр», 1938, № 8, стр. 51—58.
496. Акопян Ж., Великий актер русской сцены (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Коммунист», Ереван, 1938, 23 августа.

497. Алексеев И., Смерть актера (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Курортные известия», Ялта, 1938, 24 августа.

498. Алексеев С., Традиции великого Щепкина. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

499. Алперс Б., Живое отношение к образу (Реалистические традиции актерского мастерства). «Советское искусство», 1935, 11 августа, № 37(263).

500. Б. Р., Друзья Щепкина. «Декада московских зрелищ», 1938, № 24.

501. Беликов И., Отец русского сценического реализма (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Призыв», Владимир, Ивановской обл., 1938, 17 ноября.

502. Борисов С., Великий русский актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Водный транспорт», 1938, 18 ноября.

503. Бояджиев Г., Щепкинские традиции (Новая постановка комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» в Малом театре). «Литературная газета», 1938, 5 декабря.

504. Брянский А., Великий русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Красная газета», Л., 1938, 23 августа.

505. Брянский А., Щепкин в украинском репертуаре. «Советское искусство», 1938, 18 октября.

506. Волков Н., М. С. Щепкин. «Правда», М., 1937, 8 октября.

507. Волков Н., М. С. Щепкин (К 75-летию со дня смерти). «Вечерняя Москва», 1938, 22 августа.

508. Волков Н., Великий актер-реалист (150 лет со дня рождения М. С. Щепкина). «Известия», 1938, 17 ноября.

509. Всеволодов Л., Великий русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Пролетарский путь», Ульяновск, 1938, 23 августа.

510. Г. Зо, Великий актер (75-летие со дня смерти). «Волжская Коммуна», Куйбышев, 1938, 23 августа.

511. Гозенпуд А., М. С. Щепкин (К 75-летию со дня смерти). «Советская Украина», Киев, 1938, 23 августа.

512. Городинский В., Памяти великого актера (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Комсомольская правда», М., 1938, 17 ноября.

513. Гурина М., Великий русский артист (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Красный Крым», Симферополь, 1938, 23 августа.

514. Давидсон М., Великий русский актер (75 лет со дня смерти М. С. Щепкина). «Красноярский рабочий», 1938, 24 августа.

515. Данилов С., Городничие и Хлестаковы. К сценической истории «Ревизора». «Советское искусство», 1934, 29 марта, № 15(181).

516. Данилов С., Щепкин и Гоголь. «Искусство и жизнь», 1938, № 8.

517. Дейч А., История одной дружбы (М. Щепкин и Т. Шевченко). «Известия», 1938, 18 ноября.

518. Державин К., Основоположник русского реалистического театра (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Горьковская Коммуна», 1938, 26 августа.

519. А. Д. [Дерман], Великий русский актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Амурская правда», 1938, 24 ноября. То же: «Орловская правда», 1938, 18 ноября. То же: «Полярная правда», Мурманск, 1938, 17 ноября. То же: «Красный Октябрь», Сызрань, Куйбышевская обл., 1938, 18 ноября. То же: «Коммунист», Саратов, 1938, 17 ноября. То же: «Красное знамя», Харьков, 1938, 17 ноября. То же: «Марийская правда», Йошкар-Ола, 1938, 16 ноября. То же: «Бакинский рабочий», 1938, 17 ноября. То же: «Макеевский рабочий», 1938, 17 ноября. То же: «Рабочий путь», Смоленск, 1938, 17 ноября. То же: «Советская Белоруссия», Минск, 1938, 17 ноября. То же: «Адыгейская правда», Майкоп, 1938, 17 ноября. То же: «Курортные известия», Ялта, 1938, 17 ноября. То же: «Магнитогорский рабочий», 1938, 17 ноября. То же: «Рабочий край», Иваново, 1938, 17 ноября. То же (в сокращенном виде): «Сталинская правда», Сталинград, 1938, 17 ноября. То же: «Волжская Коммуна», Куйбышев, 1938, 18 ноября.

520. Дерман А., Труд великого артиста. «Известия», 1934, 30 ноября.

521. Дерман А., М. С. Щепкин (150-летие со дня рождения и 75 лет со дня смерти). «Литературная газета», М., 1938, 20 августа, № 46.

522. Дерман А., Щепкин и выдающиеся люди его времени. «Театр», 1938, № 8, стр. 27—39.

523. Дубинская А., Великий русский актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Машиностроение», 1938, 17 ноября.

524. Дурылин С., Уроки Щепкина. «Советское искусство», 1934, 29 ноября.

525. Дурылин С., Великий актер. «Харьковский рабочий», 1938, 16 ноября.

526. Дурылин С., Вялікі рускі актор (До 150 годзя з дня нараждзіння М. С. Шчэпкіна). «Літаратура и мастацтво», Менск, 1938, № 63.

527. Дурылин С., Заветы Щепкина. «Малый театр», 1938, 12 сентября, № 26/68.

528. Дурылин С., Любимые роли Щепкина. «Советское искусство», М., 1938, 22 августа.

529. Дурылин С., Первые дебюты Щепкина в Москве. «Театр и драматургия», 1934, № 9, стр. 35—37.

530. Дурылин С., Чтецы Пушкина. «Красная новь», М., 1937, кн. 1, стр. 206—222.— Мочалов, Каратыгин, Щепкин, Самарин, Ермолова, актеры МХТ, Комиссаржевская.

531. Дурылин С., Щепкин и Пушкин. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

532. Дурылин С., Щепкин и Сосницкий. Новые материалы. «Театр», 1938, № 8.—18 писем Щепкина к И. И. Сосницкому.

533. Дурылин С. и Д. Щепкин, Пушкин и Щепкин. «30 дней», 1937, № 10.

534. Дынник Т., Щепкин и Гоголь. «Советское искусство», 1938, 18 ноября.

535. Е. Б., 75-летие Театрального училища имени М. С. Щепкина. «Декада московских зрелищ», 1938, № 24.

536. Железнов Н., Рассказы Щепкина. «Театр», 1938, № 8, стр. 46—50.

537. Загорский М., Поэт и актер (Пушкин и Щепкин). «Советское искусство», М., 1938, 16 ноября.

538. Загорский М., Щепкин в оценке современной ему критики. «Театр», 1938, № 8.— Приводится ряд ссылок на современную Щепкину периодику.

539. Загорский М., Пушкин и Щепкин. «Театральная декада», М., 1937, июнь.

540. Загорский М., В преддверии Щепкинского юбилея. «Декада московских зрелищ», 1938, № 23.

541. Загорский М., М. С. Щепкин (К 75-летию со дня смерти). «Декада московских зрелищ», 1938, № 24.

542. Зорев П., Гениальный русский актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Гудок», 1938, 17 ноября.

543. Зубковский Ив., Мочалов и Щепкин в Калуге (Заметка). «Советское искусство», М., 1938, 20 февраля.

544. Иванов И., Великий реалист (150-летие со дня рождения М. С. Щепкина). «Сталинское знамя», Рязань, 1938, 17 ноября.

545. Кальм Д., Щепкинские торжества в Курске. «Советское искусство», 1938, 20 ноября.

546. Корчагина-Александровская Е., Великий русский актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Смена», Л., 1938, 17 ноября.

547. Кубиков Иван, Памяти великого артиста. «Записки передвижного театра», П., 1918, № 15, стр. 3—6.— Творческая характеристика М. С. Щепкина. К 130-летию со дня рождения.

548. Кулик Д., Гордость русского искусства (К 150-летию со дня рождения). «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1938, 11 ноября.

549. Лейбман А., Великий актер русского народа. «Кино», 1938, 17 октября.

550. Львов Мих., Великий русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Ярцевский ударник», Ярцево, Смоленской обл., 1938, 24 августа. То же: «Знамя Коммуны», Валуйки, Курской обл., 1938, 24 августа. То же: «Пролетарий», Вязники, 1938, 24 августа. То же: «Каменский рабочий», Каменск, Челябинской обл., 1938, 23 августа. То же: «Автогигант», Канавино, Горьковской обл., 1938, 23 августа. То же: «Белгородская правда», 1938, 23 августа. То же: «Бугурусланская правда», Оренбургской обл., 1938, 23 августа. То же: «Коммунар», Грязовец, Вологодской обл., 1938, 23 августа. То же: «Кировобадский рабочий», 1938, 21 авг.

551. Маринов В., Традиции Щепкина. «Советское искусство», М., 1937, 5 сентября.

552. Марков П., О выдающихся актерах Малого театра. «Художник и зритель», М., 1924, № 6/7, стр. 25—37.

553. Марков П., Великий русский актер М. С. Щепкин (К 150-летию со дня рождения). «Правда», 1938, 17 ноября.

554. Маслих В., Щепкин и Грибоедов. «Малый театр», 1938, № 35, 17 ноября.

555. Матвеев А., Основоположник русского реалистического театра (75-летие со дня смерти М. С. Щепкина). «Северная правда», Кострома, 1938, 29 августа. То же: «Брянский рабочий», 1938, 24 августа. То же: «Большевистская молодежь», Смоленск, 1938, 24 августа. То же: «Социалистическая связь», М., 1938, 22 августа. То же: «Красный Север», Вологда, 1938, 23 августа. То же: «Северный рабочий», Ярославль, 1938, 23 августа. То же: «Рабочий край», Иваново, 1938, 23 августа. То же: «Рабочий путь», Смоленск, 1938, 23 августа. То же: «Машиностроение», М., 1938, 23 августа. То же: «Труд», М., 1938, 23 августа. То же: «Рабочая Москва», 1938, 23 августа. То же: «Легкая индустрия», М., 1938, 23 августа. То же: «Гудок», М., 1938, 23 августа.

556. Мельников А., Гениальный актер русской сцены (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Пролетарская правда», Калинин, 1938, 23 августа. То же: «Челябинский рабочий», 1938, 23 августа.

557. Мочульский Мих., Михайл Щепкин і Тарас Шевченко. «Літературний і науковий вістник», 1917, II—III, стр. 225—254.

558. Нароков М., Наше наследство. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

559. Николаев П., М. С. Щепкин (К 75-летию со дня смерти). «Горьковский рабочий», 1938, 22 августа.

560. Николаев П., М. С. Щепкин и Т. Г. Шевченко. «Горьковский рабочий», 1938, 15 октября.

561. Остужев А., Властитель дум. «Советское искусство», М., 1938, 16 апреля.— Очерк о творческом облике П. Мочалова, М. С. Щепкина, В. Ф. Комиссаржевской.

562. Охитович Л., Гениальный продолжатель дела Щепкина. «Малый театр», 1938, 12 сентября, № 26(68).

563. Паушкин М., Старый водевиль и его актер. «Театр и драматургия», 1936, № 7, стр. 423.

564. Пашенная В., Творец русского театра. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

565. Платонов А., Михаил Семенович Щепкин (К 150-летию со дня рождения). «Труд», М., 1938, 17 ноября.

566. Полонский, Гениальный актер (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Молодая гвардия», Курск, 1938, 18 ноября.

567. Полосин И., Молодость великого артиста (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Курская правда», 1938, 16 ноября.

568. Полосин И., Детство и юность артиста. «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.

569. Правдич А., Великий русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Крестьянская правда», Л., 1938, 23 августа.

570. Прыгунов М., Гоголь на сцене московских театров. «Театральная декада», М., 1934, № 9, стр. 2—3.— Об игре Щепкина, П. Садовского, Ленского и др. в пьесах Гоголя на московской сцене.

571. Пупцов М., М. С. Щепкин в Н.-Новгороде. «Горьковский рабочий», 1938, 16 ноября.

572. Рабинович Ал., М. С. Щепкин (К 75-летию со дня смерти). «Комсомольская правда», М., 1938, 23 августа.

573. Раков И., Щепкин, Пушкин и Гоголь. «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.

574. Рин А., Заметки Герцена об актерах и художниках. «Советское искусство», М., 1937, 5 июня.— Герцен о Каратыгине, Мочалове и Щепкине.

575. Родин И., Два друга (Шевченко и Щепкин). «Харьковский рабочий», 1938, 16 ноября.

576. Родин И., Великая дружба (О Щепкине и Шевченко). «Восточно-Сибирская правда», Иркутск, 1938, 8 ноября.

577. Родин И., М. С. Щепкин и Т. Г. Шевченко. «Марийская правда», Иошкар-Ола, 1938, 16 ноября. То же: «Рабочий путь», Смоленск, 1938, 16 ноября.

578. Родин И., Актер Щепкин — верный сын русского народа. «Ленинский завет», Кашин, Калининской обл., 1938, 18 ноября. То же: «Каменский рабочий», Каменск, Челябинской обл., 1938, 17 ноября. То же в сокращенном виде: «Бугурусланская правда», Оренбургской обл., 1938, 17 ноября. То же: «Карельская правда», Лихославль, 1938, 17 ноября. То же: «Горняцкая правда», Донское, Горняцкой обл., 1938, 17 ноября. То же: «Павловский металлист», Павлово, Горьковской обл., 1938, 17 ноября. То же: «Коммунар», Тула, 1938, 17 ноября. То же: «Ударник», Новозыбково, Орловской обл., 1938, 16 ноября.

579. Рыжова В., Друг и учитель актеров. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

580. Садовский П. М., Наш Щепкин. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

581. Садовский П. М., Учитель актерского мастерства (О М. С. Щепкине). «Молодая гвардия», Курск, 1938, 18 ноября. То же: «Курортные известия», Ялта, 1938, 17 ноября. То же: «Звезда», Пермь, 1938, 17 ноября. То же: «Пролетарский путь», Ульяновск, 1938, 17 ноября. То же: «Марийская правда», Иошкар-Ола, 1938, 16 ноября. То же: «Северный комсомолец», Архангельск, 1938, 16 ноября. То же: «Харьковский рабочий», 1938, 16 ноября.

582. Симаков Б., Наш великий земляк (М. С. Щепкин). «Курская правда», 1938, 18 ноября.

583. Соболев Ю., Великие традиции (Традиции М. С. Щепкина в советском театре). «Советское искусство», М., 1938, 16 ноября.

584. Соболев Ю., Великий реалист (150-летие со дня рождения М. С. Щепкина). «Совхозная газета», М., 1938, 16 ноября. То же: «Большевистская молодежь», Смоленск, 1938, 18 ноября. То же: «Пролетарская правда», Калинин, 1938, 17 ноября. То же: «Курортная газета», Сочи, 1938, 17 ноября. То же: «Северный рабочий», Ярославль, 1938, 17 ноября. То же: «Северный комсомолец», Архангельск, 1938, 16 ноября. То же: «Сталиногорская правда», Тула, 1938, 16 ноября. То же: «Тамбовская правда», 1938, 17 ноября. То же: «Крестьянская правда», Л., 1938, 17 ноября. То же: «Кировская правда», Киров, 1938, 17 ноября. То же: «Легкая индустрия», М., 1938, 17 ноября. То же: «Социалистическое земледелие», М., 1938, 17 ноября. То же: «Московская колхозная газета», 1938, 17 ноября. То же: «Горьковский рабочий», 1938, 16 ноября. То же: «Сталинская молодежь», Минск, 1938, 16 ноября. То же: «Бурят-Монгольская правда», Улан-Удэ, 1938, 18 ноября. То же: «Приуральская правда», Уральск, КазССР, 1938, 17 ноября. То же: «Финансовая газета», М., 1938, 18 ноября. То же: «Ленинское знамя», Петропавловск (КазССР), 1938, 17 ноября. То же: «Тагильский рабочий», Тагил, Свердловской обл., 1938, 17 ноября. То же: «Пролетарский путь», Ульяновск, Куйбышевской обл., 1938, 16 ноября. То же: «Красный Крым», Симферополь, 1938, 17 ноября. То же: «Оренбургская Коммуна», 1938, 17 ноября.

585. Соболев Ю., Вдохновенный труд. «Театр», 1938, № 8, стр. 40—45.

586. Соболев Ю., Т. Шевченко. Дневники. «Красная новь», М., 1925, № 4, стр. 293—295.— Рецензия на «Дневники» Т. Шевченко. О взаимоотношениях Шевченко и Щепкина.

587. Соболев Ю., Щепкин М. С. и Островский. «Советский театр», 1936, № 6, стр. 12.

588. Соболев Ю., М. С. Щепкин (К 150-летию со дня рождения). «Красная Татария», Казань, 1938, 17 ноября.

589. Соболев Ю., М. С. Щепкин (75 лет со дня смерти). «Известия», 1938, 23 августа.

590. Соболев Ю., М. С. Щепкин. «Колхозный театр», М., 1934, № 1, стр. 22—26.

591. Спиридонов В. С., Белинский о Щепкине (Неизвестная статья Белинского). «Резец», 1936, № 11; «Курская правда», 1938, 17 ноября.

592. Степанов Г., Гордость русского искусства (О М. С. Щепкине). «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.

593. Тальников Д., Вершина творчества (М. С. Щепкин в «Ревизоре»). «Советское искусство», 1938, 16 ноября.

594. Тальников Д., Дело Щепкина. «Театр», 1938, № 8, стр. 8—26.

595. Тальников Д., Как работал Щепкин. «Октябрь», 1938, № 11.

596. Тальников Д., Как играл Щепкин. «Театр», 1938, № 12.

597. Тальников Д., Труд и вдохновение (О М. С. Щепкине). «Советское искусство», М., 1938, 22 августа.

598. Тальников Д., Щепкин — Фамусов. «Советское искусство», 1938, 14 ноября.

599. Тарханов М. М., Щепкинское наследие. «Курортные известия», Ялта, 1938, 17 ноября. То же: «Звезда», Пермь, 1938, 17 ноября. То же: «Северный комсомолец», Архангельск, 1938, 16 ноября. То же: «Харьковский рабочий», 1938, 16 ноября.

600. Трофимов Н., Великий русский артист Михаил Щепкин. «Большевистская смена», Оренбург, 1938, 24 августа.

601. Феникс, 55-летие смерти Щепкина. «Обозрение театров г. Воронежа», 1918, 17 ноября, № 4, стр. 6—7.

602. Филиппов Ал. и Пенкин М., Великий русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Сталинградская правда», 1938, 23 августа.

603. Филиппов В. А., Михаил Семенович Щепкин. «Народное творчество», 1938, № 10—11.

604. Филиппов В. А., Щепкин и Малый театр. «Малый театр», 1938, № 35, 17 ноября.

605. Филиппов В., М. С. Щепкин. 1788—1863. Плакат-листовка. Изд. ВТО, М., 1938.

606. Финкельштейн Е. Л., Актер-демократ (О М. С. Щепкине). «Искусство и жизнь», 1938, № 8.

607. Цимбал С., М. С. Щепкин. К 75-летию со дня смерти. «Резец», 1938, август, № 16.

608. Шелест Л., Детство и юность знаменитого актера. «Молодая гвардия», Курск, 1938, 14 ноября.

609. Щепкин М. А., Щепкин и Гоголь. Из семейных воспоминаний. «Красная Башкирия», Уфа, 1938, 21 ноября. То же: «Рабочая Пенза», 1938, 20 ноября. То же: «Коломенский рабочий», 1938, 18 ноября.

610. Щепкина-Куперник Т., Прекрасная дружба (М. С. Щепкин и Т. Г. Шевченко). «Советское искусство», 1938, 18 ноября.

611. Щепкина-Куперник Т., Народный артист (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Советское искусство», М., 1938, 22 августа.— Что дал род Щепкиных театру. Потомки Щепкина. Традиции Щепкина. Друзья Щепкина.

612. Щепкина-Куперник Т., М. С. Щепкин (К 150-летию со дня рождения). «Рабочая Москва», 1938, 17 ноября.

613. Щепкина-Куперник Т., Щепкин в жизни. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

614. Щербак В., На родине Щепкина. «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.

615. Эвенлеев М., Замечательный сын русского народа (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Социалистическая связь», М., 1938, 16 ноября.

616. Юркевич Б., Гениальный русский актер (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина). «Курская правда», 1938, 23 августа.

617. Юркевич В., Замечательная жизнь (Биография М. С. Щепкина). «Знамя Коммуны», Валуйки, Курской обл., 1938, 17 ноября.

618. Яблочкина А., Актер огромного таланта (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Молот», Ростов н/Д., 1938, 17 ноября.

619. Яблочкина А., Создатель русского национального театра. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

620. Яковлев Н., Хранить великие заветы. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35.

621. «Декада московских зрелищ», 1938, № 24. 150 лет со дня рождения М. С. Щепкина.

622. «Жизнь искусства», М., 1924, № 31, стр. 22.— Заметки по поводу исполняющегося 60-летия со дня смерти артиста М. С. Щепкина. Историческая справка о получении М. С. Щепкиным отпускной от крепостной зависимости в 1821 г.

623. «Записки передвижного театра», П., 1918, № 10, стр. 13—14.— М. С. Щепкин. Творческая характеристика.

624. «Знамя Коммуны», Валуйки, Курской обл., 1938, 17 ноября.— Гениальный русский актер М. С. Щепкин. Творец реалистического театра. К 150-летию со дня рождения.

625. «Искусство и жизнь», 1938, № 8.— М. С. Щепкин (отрывки из его писем к Шумскому, П. В. Анненкову, А. И. Шуберт, Н. В. Гоголю, И. Сосницкому, к сыну Н. М. Щепкину).

626. «Искусство и жизнь», 1938, № 8.— М. С. Щепкин и о нем (высказывания Герцена, Гоголя, Белинского и С. Аксакова).

627. «Коммуна», Калуга, 1938, 17 сентября.— М. С. Щепкин на сцене Калужского театра.

628. «Курортные известия», Ялта, 1938, 24 августа.— Гениальный русский актер. К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина.

629. «Курская правда», 1938, 26 мая.— О первом выступлении великого актера М. С. Щепкина.

630. «Курская правда», 1938, 4 августа.— Спектакль в г. Судже (отрывок из книги «Записки актера Щепкина»). К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина.

631. «Курская правда», 1938, 2 октября. Первый успех на сцене (отрывок из книги «Записки актера Щепкина»).

632. «Курская правда», 1938, 17 ноября.— Щепкин в оценке современной ему критики («Москвитянин», 1852, № 4, ст. А. Григорьева; «Репертуар русского театра», 1840, кн. 7, ст. И. Даурова; «Пантеон», 1858, т. VIII, «Игроки» и «Горе от ума»; «Телескоп», 1831, ч. 5; «Современник», 1848, т. 12).

633. «Ленинские искры», Л., 1938, 23 августа.— Чародей (К 75-летию со дня смерти М. С. Щепкина).

634. «Литературная газета», М., 1937, 20 августа.— Литературный календарь (О М. С. Щепкине).

635. «Литературная учеба», 1939, № 2. 100 лет драмы Белинского.— Участие Щепкина в создании Белинским его драмы.

636. «Малый театр», 1938, 17 ноября, № 35, Великий сын великого народа.— Передовая.

637. «Молодая гвардия», Курск, 1938, 18 ноября.— Современники о Щепкине (В. Г. Белинский, А. И. Герцен, С. Т. Аксаков, Н. Т. Грановский, Н. В. Гоголь).

638. «Молодая гвардия», Курск, 1938, 18 ноября.— Знаменательные даты (к биографии М. С. Щепкина).

639. «Молодая гвардия», Курск, 1938, 18 ноября.— Щепкин об искусстве.

639а. «Молодой рабочий», Баку, 1938, 24 августа.— М. С. Щепкин.

640. «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.— Первый успех на сцене (из «Записок» М. С. Щепкина).

641. «Пионер», Курск, 1938, 18 ноября.— Биографическая справка (о М. С. Щепкине).

642. «Резец», 1936, № 11.— Щепкин на петербургской сцене. Текст статьи Белинского. То же: «Курская правда», 1938, 17 ноября.

643. «Советская торговля», М., 1938, 23 августа. М. С. Щепкин (к 75-летию со дня смерти).

644. «Советский театр», 1936, № 7.— Щепкин М. С. Актер и жизнь (выдержки из писем С. В. Шумскому о работе над ролью, изучение среды и пр.).

645. «Советский театр», 1936, № 11, стр. 5.— Высказывания великих мастеров театра — Щепкина, Коклена, Станиславского, Росси, Сальвини — о воспитании и самовоспитании.

646. «Советское искусство», М., 1938, 22 августа. Давняя быль. Из рассказов Щепкина. Обработанный Н. А. Некрасовым рассказ Щепкина.

647. «Советское искусство», М., 1938, 22 августа. Щепкин.— Передовая статья в связи с 75-летием со дня смерти. Толкование Щепкина в русской критике. Взгляды Щепкина на искусство. Щепкин и Станиславский.

648. «Советское искусство», М., 1938, 16 сентября.— 150-летие со дня рождения М. С. Щепкина (заметки).

649. «Советское искусство», М., 1938, 18 ноября.— Великий русский актер. Характеристика игры Щепкина и его значения в истории русского театра. К 150-летию со дня рождения.

650. «Советское искусство», М., 1938, 22 ноября.— Памяти великого земляка (обзор юбилейного номера газеты «Курская правда», посвященного 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина).

651. «Современный театр», М., 1928, № 47, стр. 764.— 140 лет со дня рождения М. С. Щепкина.

652. «Социалистическая связь», М., 1937, 18 ноября.— М. С. Щепкин. Знаменательные даты.

653. «Сталинская молодежь», Калинин, 1938, 18 ноября.— Календарь М. С. Щепкина.

654. «Строительный рабочий», М., 1938, 22 августа.— М. С. Щепкин (заметка к портрету).

655. «Театр», 1938, № 8.— Письма М. С. Щепкина к И. И. Сосницкому.

656. «Театр», 1938, № 8, стр. 3—7. Щепкинские дни.— Передовая статья о творчестве М. С. Щепкина и его значении в истории русского театра. К 75-летию со дня смерти и 150-летию со дня рождения.

657. «Театры и зрелища», Л., 1925. Театрал. Щепкин и Герцен (Приложение к «Жизни искусства», 1925, № 48, стр. 4).

658. «Театральная газета», М., 1917, № 34—35.— Рассказы М. С. Щепкина (Щепкин о своей работе в провинции. Записано сыном А. М. Щепкиным. Исполнение Щепкиным роли Любима Торцова и отношение к игре Садовского).

659. «Театральная газета», М., 1917, № 36—37.— Из прошлого. Как умирал М. С. Щепкин. Из воспоминаний Н. В. Кукольника и Н. П. Вагнера.

660. «Театральная газета», М., 1918, № 6 (июнь).— Из прошлого. Рашель и Щепкин (письма Щепкина П. В. Анненкову об игре Рашели).

661. «Театральная газета», М., 1918, № 22.— Из прошлого. Рассказы М. С. Щепкина (воспоминания Щепкина о Шаховском, о своей работе в провинциальной труппе Штейна и Калиновского, о Сосницком в роли Репетилова в «Горе от ума»).

662. «Тихо-Океанская звезда», Хабаровск, 1938, 23 августа.— М. С. Щепкин (к 75-летию со дня смерти).

663. «Экран», М., 1922, № 21. Театральная старина (Быт, справки, анекдоты).— Из жизни Щепкина.

664. «Юный пионер», Смоленск, 1938, 16 ноября. Великий артист.— К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина.

4. ЗАМЕТКИ О ВЕЧЕРАХ, ВЫСТАВКАХ, СПЕКТАКЛЯХ, ПОСВЯЩЕННЫХ ПАМЯТИ ЩЕПКИНА В ЮБИЛЕЙНЫЕ ГОДЫ. О ПАМЯТНИКЕ ЩЕПКИНУ

1888

665. Васильев С., Празднование столетия со дня рождения Щепкина. Торжественное заседание Московского общества искусства и литературы. «Московские ведомости», 1888, 7 ноября, № 309.

666. «Московский листок», 1888, 7 ноября. Заседание Общества любителей российской словесности, посвященное памяти Щепкина.

667. «Новости дня», М., 1888, 7 ноября, № 1919. Заседание Общества любителей российской словесности. (Памяти Щепкина.)

1890

668. «Ежегодник императорских театров», 1890/1, стр. 316.— Портрет М. С. Щепкина в Московском Малом театре. История портрета М. С. Щепкина, сделанного И. Е. Репиным.

1895

669. «Московские ведомости», 1895, № 8.— Спектакли в память М. С. Щепкина.

1902

670. «Новости дня», М., 1902, 22 апреля, стр. 2—3.— Театр и музыка. Памятник Щепкину. Об организации спектакля для поддержания школы имени М. С. Щепкина в г. Судже.

1913

671. Бахрушин А. А., Об юбилее Щепкина. «Русское слово», М., 1913, 12 июля, № 160.

672. Карабанов Н., Чествование М. С. Щепкина. «Театр», М., 1913, № 1319, стр. 3—6.— Впечатления. Выступления Южина, Санина.

673. Яблоновский С., Щепкинский день в Малом театре. «Русское слово», М., 1913, 7 ноября, № 257.

674. «День», 1913, 12 августа, № 215.— Заметки о юбилее Щепкина.

675. «Новости сезона», М., 1913, 3 августа, № 2669. У рампы.— Ввиду того, что в день 50-летия со дня смерти М. С. Щепкина (11 августа) большинство артистов Малого театра будет в разъезде, решено перенести чествование его памяти на 6 ноября — 125-летие со дня рождения.

676. «Новости сезона», М., 1913, 13 августа, № 2676.— Памяти Щепкина. О чествовании памяти Щепкина в Москве по случаю 50-летия со дня его смерти.

677. «Новости сезона», М., 1913, 7 ноября, № 2740.— Чествование памяти М. С. Щепкина. О торжественном вечере по случаю 125-летия со дня рождения и в память 50-летия со дня смерти М. С. Щепкина. Вечер состоялся 6 ноября в Малом театре.

678. «Петербургская газета», 1913, 12 августа.— Панихида у могилы Щепкина в Москве. Заметка по случаю 50-летия со дня смерти. Об участии в чествовании МХТ.

679. «Рампа и жизнь», 1913, № 32, стр. 10.— К 50-летию со дня кончины М. С. Щепкина. Заметка о плане празднования.

680. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 33, стр. 6—7.— Щепкинские поминки. Чествование в день 50-летия со дня смерти, 11 августа 1863 г. Выдержки из речей Южина и Санина.

681. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 33, стр. 13.— Сообщение из Курска о чествовании памяти Щепкина.

682. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 34, стр. 10.— Выставка имени М. С. Щепкина. Заметка о выставке памяти М. С. Щепкина, устраиваемой Советом РТО.

683. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 35, стр. 5—6 (Хроника).— Малый театр. Москва. Заметка о плане празднования 125-летия со дня рождения М. С. Щепкина.

684. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 45, стр. 5—6.— Торжественное заседание. Отчет о торжественном заседании в ознаменование 125-летия со дня рождения М. С. Щепкина, состоявшемся 6 ноября 1913 г. в Московском Малом театре.

685. «Рампа и жизнь», М., 1913, № 45, стр. 6.—Юбилейный спектакль. Отчет о юбилейном спектакле в ознаменование 125-летия со дня рождения М. С. Щепкина, поставленном в Московском Малом театре.

686. «Рампа и жизнь», М, 1913, № 46, стр. 13 (Хроника) — Литературно-художественный кружок. Москва. Отзыв о посвященном М. С. Щепкину исполнительном собрании Литературно-художественного кружка.

687. «Раннее утро», М., 1913, 13 августа.— Щепкинские тризны. Описание торжественной панихиды на могиле М. С. Щепкина 11 августа, в день 50-летия со дня смерти. Возложение венков. Речь А. И. Южина.

688. «Раннее утро». М., 1913, 3 ноября.— Заметки о программе публичного заседания труппы Малого театра 6 ноября, посвященного памяти М. С. Щепкина.

689. «Раннее утро», М., 1913, 5 ноября, № 255.— Памяти М. С. Щепкина. Отчет о вечере в театральном училище 3 ноября.

690. «Раннее утро», М., 1913, 7 ноября, № 257.— Памяти М. С. Щепкина. Вечер в «Доме Щепкина». Отчет о торжественном заседании и спектакле в Московском Малом театре.

691. «Раннее утро», М., 1913, 13 ноября, № 262.— Памяти Щепкина. Отчет о вечере Литературно-художественного кружка. Постановка Ф. Ф. Комиссаржевским «Москаля-чаровника», в котором ранее выступал М. С. Щепкин.

692. «Русское слово», М., 1913, 28 июня, № 148.— Венок М. С. Щепкину от Москвы. Заметка о письме гласного Московской городской думы Н. А. Шамина в Московскую городскую управу с предложением о подписке на венок к предстоящему юбилею.

693. «Русское слово», М., 1913, 16 июля, № 163.— Полемика из-за М. С. Щепкина.— По поводу чествования памяти М. С. Щепкина, между гласными Московской городской думы Н. А. Шаминым и А. А. Бахрушиным об участии Московского городского управления в чествовании.

694. «Русское слово», М., 1913, 8 августа, № 182.— Юбилей Щепкина и театральные чиновники (неподготовленность Московской конторы императорских театров).

695. «Русское слово», М., 1913, 9 августа, № 183.— Памяти М. С. Щепкина.— План чествования в день 50-летнего юбилея в главнейших театрах Москвы.

696. «Русское слово», М., 1913, 11 августа, № 185. На могиле М. С. Щепкина (На Пятницком кладбище в Москве.)

697. «Русское слово», М., 1913, 11 августа, № 185. В Малом театре.— Обсуждение способов чествования памяти Щепкина.

698. «Русское слово», М., 1913, 13 августа, № 186.— Памяти М. С. Щепкина.— Перечисление торжественных панихид по случаю 50-летия со дня смерти М. С. Щепкина в Москве.

699. «Русское слово», М., 1913, 3 сентября, № 203.— Памяти Щепкина (программа торжественного спектакля в Малом театре 6 ноября в день 125-летия годовщины со дня рождения М. С. Щепкина).

700. «Русское слово», М., 1913, 11 октября, № 234. Щепкинский спектакль.— Сообщение о заказе дирижеру театра Зимина Багриновскому музыки к апофеозу для щепкинского спектакля в Малом театре.

701. «Русское слово», М., 1913, 3 ноября, № 254. Памяти М. С. Щепкина.— Программа чествования в Московском театральном училище 2 ноября.

702. «Русское слово», М., 1913, 3 ноября, № 254. Выставка памяти М. С. Щепкина.— Описание выставки в Московском театральном училище.

703. «Русское слово», М., 1913, 3 ноября, № 254. Памяти М. С. Щепкина.— Отчет о работе комиссии по устройству торжественного заседания памяти М. С. Щепкина в Московском Малом театре.

704. «Русское слово», М., 1913, 5 ноября, № 255. В Малом театре.— Программа торжественного заседания памяти М. С. Щепкина.

705. «Русское слово», М., 1913, 6 ноября, № 256. Конфликт в Малом театре.— По поводу замены пьесы Мольера «Лекарь поневоле» пьесой «Школа мужей» на торжественном спектакле в память М. С. Щепкина 6 ноября.

706. «Русское слово», М., 1913, 7 ноября, № 257. Торжественное заседание в Малом театре (памяти М. С. Щепкина 6 ноября).

707. «Русское слово», М., 1913, 8 ноября, № 258. Памяти М. С. Щепкина.— Чествование памяти М. С. Щепкина в Иркутском театре.

708. «Русское слово», М., 1913, 13 ноября, № 262. Памяти М. С. Щепкина.— Описание собрания Литературно-художественного кружка 12 ноября, посвященного памяти М. С. Щепкина.

709. «Русское слово», М., 1913, 14 ноября, № 263. Выставка памяти М. С. Щепкина.— О закрытии выставки в Московском театральном училище.

710. «Театр», М., 1913, № 1321, стр. 5—6. Выставка имени Щепкина.— О выставке, организуемой В. Протопоповым по заданию РТО.

711. «Театр», М., 1913, № 1345, стр. 6. Судьба Щепкинского спектакля.— Статья в защиту программы, разработанной Ф. Ф. Комиссаржевским.

712. «Театр», М., 1913, № 1347, стр. 9—10. Щепкинский спектакль.— Программа спектакля в Малом театре, разработанная Ф. Ф. Комиссаржевским.

713. «Театр», М., 1913, № 1382, стр. 9—12. Торжество в Малом театре.— Описание чествования. Речь Сумбатова-Южина, воспоминания Федотовой и Н. Чаева.

714. «Театр», М., 1913, № 1387, стр. 10.— Вечер памяти М. С. Щепкина. (Критический отклик на вечер в Литературно-художественном кружке.)

715. «Театральная газета», 1913, № 7, стр. 7.— Торжественное заседание памяти М. С. Щепкина в Малом театре.

716. «Театр и искусство», П., 1913, № 33, стр. 642 (Маленькая хроника).— О гражданской панихиде в московском «Свободном театре», по поводу 50-летия со дня смерти М. С. Щепкина.

717. «Театр и искусство», 1913, № 33, стр. 641 (Хроника).— Мероприятия РТО по проведению 50-летнего юбилея М. С. Щепкина со дня смерти.

718. «Театр и искусство», П., 1913, № 33, стр. 640 (Хроника).— Организация РТО выставки, посвященной памяти М. С. Щепкина и В. В. Самойлова.

719. «Театр и искусство», П., 1913, № 33, стр. 640 (Хроника).— Ознаменование 50-летия со дня смерти М. С. Щепкина в Александринском театре.

720. «Театр и искусство», П., 1913, № 44, стр. 879 (Москва).— Программа «Щепкинского дня» в Московском Малом театре 6 ноября 1913 г.

721. «Театр и искусство», П., 1913, № 45, стр. 903.— Отчет о торжественном вечере памяти М. С. Щепкина в Московском Малом театре 6 ноября.

722. Указатель портретов, бюстов, фотографий.— См. каталог выставки в брошюре «Чествование памяти императорского российского актера и учителя Императорского Московского училища М. С. Щепкина 3 ноября 1913 г.».

723. «Чествование памяти императорского российского актера и учителя Императорского Московского театрального училища М. С. Щепкина 3 ноября 1913 г.», М., 1913.— Речь В. А. Михайловского, «Щепкин — преобразователь сцены, актер, учитель, человек». Стихотворения В. Родиславского, А. Львовой, посвященные Щепкину. Каталог выставки. Указатель литературы о Щепкине.

1923

724. «Известия ВЦИК и Моссовета», М., 1923, 22 марта.— О спектакле Малого театра в пользу внучки М. С. Щепкина.

1938

725. Алексеев Ф., К щепкинским дням (об утверждении юбилейной комиссии и плана проведения 150-летия со дня рождения М. С. Щепкина). «Курская правда», 1938, 21 сентября.

726. Алексеев Ф., Щепкинские дни в Курске. «Курская правда», 1938, 16 ноября.

727. Ануфриев И., На родине (М. С. Щепкина). «Курская правда», 1938, 17 ноября.

728. Николаев Б., Щепкинские дни (в Москве и Курске). «Горьковский рабочий», 1938, 15 ноября.

729. Петров С., Щепкинские торжества в Курске. «Курская правда», 1938, 20 ноября.

730. Позднеев А., На родине М. С. Щепкина (О праздновании юбилея Щепкина в Курске по поводу 150-летия со дня рождения). «Орловская правда», 1938, 21 ноября.

731. Садовский П. М., Алексеев С. П. и Судаков И. Я., Спектакль памяти Щепкина (Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в Малом театре). «Советское искусство», 1938, 16 ноября.

732. Солодовников А., Щепкинские дни в Курске (Празднование 150-летия со дня рождения Щепкина на его родине). «Правда», 1938, 16 ноября.

733. Толин А., Юбилейные дни в Москве и Курске (К 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина). «Харьковский рабочий», 1938, 15 ноября.

734. Филиппов В., Великий русский актер. «Советский музей», 1939, № 1.— О выставке памяти М. С. Щепкина в Гос. Центральном театральном музее им. А. Бахрушина.

735. «Бюллетень Комитета по делам искусств при СНК СССР», 1938, № 18.— Об образовании комиссии по празднованию 150-летнего юбилея Щепкина.

736. «Бюллетень Комитета по делам искусств при СНК СССР», 1938, № 18.— План проведения 150-летнего юбилея М. С. Щепкина.

737. «Вечерняя Москва», 1938, 20 октября. Памяти Щепкина.— О проведении щепкинского юбилея в Московском Малом театре.

738. «Вечерняя Москва», 1938, 13 ноября. Щепкинская выставка.— Беседа с В. А. Филипповым об организации выставки Гос. Центральным театральным музеем им. А. Бахрушина.

739. «Горьковский рабочий», 1938, 22 августа.— Щепкинские дни (в Москве и Курске).

740. «Декада московских зрелищ», 1938, № 32.— Мероприятия по проведению 150-летия со дня рождения М. С. Щепкина.

741. «Декада московских зрелищ», 1938, № 34.— Щепкинская выставка (в Гос. Центральном театральном музее им. А. Бахрушина).

742. «Известия», М., 1938, № 62.— Хроникальная заметка о юбилеях Щепкина в 1938 г.

743. «Известия», 1938, 12 ноября. Памяти великого русского актера М. С. Щепкина.— Заметка о предстоящих юбилейных торжествах.

744. «Известия», 1938, 20 ноября. Памяти М. С. Щепкина.— Заметка о щепкинских торжествах в Курске в ноябре 1938 г.

745. «Известия», 1938, 10 мая. Памяти М. С. Щепкина.— Сообщение из Курска.

746. «Коммуна», Воронеж, 1938, 18 ноября.— Юбилейная заметка к портрету М. С. Щепкина и сообщение о лекции в Воронежском областном театре.

747. «Курортная газета», Сочи, 1938, 17 ноября.— Празднование щепкинских дней (в Москве и Киеве. Заметки).

748. «Курортная газета», Сочи, 1938, 17 ноября.— Щепкинская выставка в Гос. Центральном театральном музее им. А. Бахрушина.

749. «Курская правда», 1938, 5 августа.— Выставка, посвященная М. С. Щепкину в Курске (заметка).

750. «Курская правда», 1938, 26 сентября.— Увековечение памяти М. С. Щепкина (Постановления юбилейной комиссии в Управлении по делам искусств).

751. «Курская правда», 1938, 17 ноября.— Щепкинская выставка (в Курском драматическом театре им. А. С. Пушкина).

752. «Курская правда», 1938, 17 ноября.— Празднование юбилея М. С. Щепкина в Педагогическом институте.

753. «Курская правда», 1938, 17 ноября.— Щепкинские дни в Томаровке (в селе Курской обл.).

754. «Литературная газета», М., 1938, 10 октября.— Малый театр к юбилею Щепкина. Заметка.

755. «Литературная газета», М., 1938, 15 ноября. Щепкинские дни в Малом театре.— Мероприятия ГАМТ к 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина.

756. «Малый театр», 1938, 12 сентября, № 26(68).— К 150-летнему юбилею М. С. Щепкина.

757. «Советское искусство», М., 1938, 10 июня.— Выставка памяти М. С. Щепкина (о подготовке выставки Гос. Центральным театральным музеем им. А. Бахрушина).

758. «Советское искусство», М., 1938, 26 сентября.— Выставка, посвященная М. С. Щепкину (организована Гос. Центральным театральным музеем им. А. Бахрушина).

759. «Советское искусство», М., 1938, 4 октября.— Памяти Щепкина. Заметка о вечере в память Щепкина в Московской государственной филармонии.

760. «Советское искусство», М., 1938, 14 октября.— Выставка, посвященная М. С. Щепкину, в Доме актера в Москве.

761. «Советское искусство», М., 1938, 20 октября.— Щепкинские торжества (заметка о программе юбилейных торжеств в Москве и Курске).

762. «Советское искусство», М., 1938, 20 октября. На родине Щепкина.— Заметка о вынесенных Курским облисполкомом решениях по увековечению памяти М. С. Щепкина.

763. «Советское искусство», М., 1938, 12 ноября.— Подготовка к щепкинским торжествам (в Москве и Курске).

764. «Советское искусство», М., 1938, 16 ноября.— Торжественное заседание в Курске (заметка).

765. «Советское искусство», М., 1938, 16 ноября.—Щепкинская выставка в Гос. Центр. театральном музее им. Бахрушина (заметка).

766. «Советское искусство», М., 1938, 22 ноября.— Вечер памяти М. С. Щепкина в селе Красном.

767. «Советская торговля», М., 1938, 24 августа.— Выставка, посвященная М. С. Щепкину (организована Ленинградской театральной библиотекой по поводу 75-летия со дня смерти М. С. Щепкина. Заметка).

768. «Харьковский рабочий», 1938, 16 ноября.— Щепкинская выставка (в Гос. Центр. театральном музее им. А. Бахрушина).

О памятниках М. С. Щепкину

769. Педашенко С., Памятник Щепкину в Судже. «Голос Москвы», 1913, № 185.

770. «Русское слово», М., 1913, 11 августа, № 185.— Торжества в Судже (Из воспоминаний М. Б.).— Описание открытия в Судже в 1895 г. памятника М. С. Щепкину.

771. Ярцев А., Первый памятник русскому актеру. «Ежегодник императорских театров», 1894/5, прил. 1, стр. 17—71.— Открытие памятника М. С. Щепкину в Судже 9 мая 1895 г. Новые материалы для биографии Щепкина: письма к родным, рассказы о нем родных.

772. Михайловский В., К предстоящей постановке памятников М. С. Щепкину и В. Ф. Комиссаржевской. «Вестник театра», М., 1919, № 4.— О тяжелом положении актеров в царское время. Факты из жизни Щепкина, Мочалова и Комиссаржевской.

773. «Декада московских зрелищ», 1938, № 24.— Первый памятник русскому актеру.

774. «Советское искусство», М., 1938, 14 ноября.— Плакат-монография о Щепкине (заметка).

775. «Советское искусство», М., 1938, 8 декабря. Здесь жил Щепкин.— Заметка об открытии мемориальной доски в Москве на доме в Б. Каретном пер., где жил Щепкин.

776. «Правда», 1938, 23 ноября. Памяти М. С. Щепкина.— Заметка об установке мемориальной доски и о щепкинском утре в Малом театре.

5. УКАЗАТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ О М. С. ЩЕПКИНЕ

777. Брянский А. М., Русские театральные воспоминания и записки. Библиографический обзор. «Ежегодник императорских театров», 1915.

Данилов С., Библиография в примечаниях. — *См. № 235.*

Дерман А., Краткий указатель литературы о Щепкине.—*См. № 237.*

778. Поляков А. С., Библиография о М. С. Щепкине. «Русский библиофил», 1914, № 7, ноябрь, стр. 31—50.— Библиография, доведенная до 1913 г.

779. «Рампа и жизнь», 1913, № 32, стр. 10—11. Литература о Щепкине.— Заметка о монографиях, посвященных М. С. Щепкину.

Русьев С.— *См. № 310.*

780. «Театр и искусство», П., 1913, № 33, стр. 640 (Хроника).— Выпуск внуком М. А. Щепкиным книги о деде.

Указатель литературы о Щепкине — *см. № 723.*

Филиппов Вл., Основная библиография по Щепкину.— *См. № 251.*

781. Ярцев А. А., М. С. Щепкин в русской литературе (Щепкиниана). М., 1888.— Библиография о Щепкине.

ХРОНИКА ЖИЗНИ ГЦТМ

Пополнение коллекций ГЦТМ. За 1939—1940 годы всего поступило 20 734 номера, из которых особого внимания заслуживают следующие:

1. Иллюстративный архив Тюменева по русскому и западному театру.
2. Скульптура работы Янсон-Манизер (Уланова, Каминская, Иордан, Михайлов и др.).
3. Дневники режиссера б. Мариинского театра Кондратьева.
4. Библиографические материалы по театру XVIII века В. Н. Всеволодского-Гернгросса.
5. Архивные материалы по Петербургским и Московским императорским театрам.
6. Фотоматериалы (1 500 негативов) по советскому театру.
7. Эскизы декораций к опере «Кач-Кын» и к «Каменному гостю» (8) раб. М. М. Абдулина.
8. Эскизы декораций к опере «Евгений Онегин» и к пьесам «Не было ни гроша...», «Недоросль», «Свадьба Кречинского», «Свои собаки грызутся...» (5) раб. И. А. Алексеева.
9. Эскизы костюмов к «Гадибуку» (30) раб. Н. И. Альтмана.
10. Портрет жены художника Мотылевой раб. Ю. П. Анненкова.
11. Портреты (4) Климова, Вячеславовой, Садовских раб. Аржаникова.
12. Эскизы декораций и костюмов к пьесам «Невольницы» (5), «На бойком месте» (9), «Испанцы в Дании» (6) раб. Н. А. Артемьева.
13. Эскизы декораций и костюмов к операм «Алмаст» (4), «Кармен» (4), «Паяцы» (1), «Лусабацин» (2), к пьесам «Высокочтимая попрошайка» (1), «Свадьба Фигаро» (6), «Три песни» (1) раб. М. А. Аручян.
14. Эскизы костюмов к «Голубому богу» (3) раб. Л. Бакста.
15. Эскизы декораций и костюмов к «Юлию Цезарю», «Венецианскому купцу», к операм «Летучий голландец» и «Гугеноты», к пьесам «Веер» (1), «Лекарь поневоле» (4), «Пир во время чумы» (1), «Моцарт и Сальери» (1), «Хозяйка гостиницы» (1) раб. А. Н. Бенуа.
16. Эскизы декораций к пьесам «Ханлар» (1), «Волшебница Пари» (2), «Рузан» (1) худ. В. Вартаньян.
17. Эскизы декораций к операм «Гензель и Гретель» (2), «Демон» (1). Плакат мастерских оп. Зимина, худ. М. А. Врубель.
18. Тифлисский театр. Зрительный зал. Из альбома Г. Г. Гагарина.
19. Эскизы костюмов к постановке «Маски» (2) раб. К. Я. Голейзовского.
20. Эскизы к «Соловью», «Севильскому цырюльнику», «Лебединому озеру» раб. А. Я. Головина.
21. Эскизы декораций (2) раб. Пьетро Гонзаго.
22. Эскиз костюма к «Вееру» Гольдони раб. Н. С. Гончаровой.
23. Эскиз декораций к пьесе «Будет радость» (1) раб. М. В. Добужинского.
24. Эскизы декораций и костюмов к опере «Пиковая дама» (8) раб. М. П. Зандина.
25. Зарисовки московских актеров в ролях (18) раб. Л. А. Зильберштейна.

26. Эскизы декораций и макеты (12) к опере «Мазепа» раб. С. И. Иванова.
27. Квартет в Литературно-художественном кружке, рис. раб. Н. А. Клодта.
28. Эскизы декораций к операм «Фауст» (1), «Сон на Волге» (1), «Снегурочка» (1) раб. М. В. Кожина.
29. Эскизы декораций и костюмов к балетам «Баядерка», «Конек Горбунок», «Аленький цветочек» (3), к операм «Каменный гость» (2), «Хованщина» (4) раб. К. А. Коровина.
30. 162 портрета артистов московских театров худ. Костомолоцкого.
31. Эскизы декораций и костюмов к операм «Кащей Бессмертный» (4) и «Снегурочка» (1) раб. С. И. Малютина.
32. Портрет Алчевского раб. Ф. Малявина.
33. Эскизы костюмов к опере «Баир» (3) раб. Г. Павлова.
34. Эскизы декораций к трагедии «Орлеанская дева» (2) раб. К. Ф. Петрова-Водкина.
35. Эскизы декорации и костюмов к драме «Пер Гюнт» (1) раб. Н. К. Рериха.
36. Эскизы костюмов к пьесе «Как 14-я дивизия в рай шла» (40) раб. М. М. Сапегина.
37. Эскиз костюма к «Принцессе Турандот» (1) раб. М. Сарьян.
38. Эскиз декорации к оперетте «Забавы дев» (1), театральные панно (2) худ. С. Ю. Судейкина.
39. Эскизы декораций и костюмов к балету «Лебединое озеро» (6) худ. В. В. Теляковского.
40. Эскизы костюмов к пьесе «Униженные и оскорбленные» (44) худ. М. Н. Тихомирова.
41. Эскизы костюмов к комедиям «Г-н де Пурсоньяк» и «Летающий лекарь» (5) худ. В. М. Ходасевич.
42. Эскиз костюмов к пьесе «В 1825 году» (1) худ. С. Ю. Чехонина.
43. Эскизы декораций к опере «Депутат» (2) худ. И. А. Шарлемань.
44. Эскизы костюмов к пост. Лентовского (10) худ. Ф. О. Шехталь.
45. Эскизы декораций к операм «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Русалка», «Опричник», «Борис Годунов», к комедии «Горе от ума» и др. (44) худ. М. М. Шишкова.
46. Эскизы декораций к опере «Золото Рейна», к пьесам «Заговор императрицы», «Земля», «Сарданапал» (3) раб. В. А. Щуко.
47. Эскизы к «Борису Годунову» (парижская постановка) раб. К. Ф. Юона.
48. Театральное панно раб. Г. Б. Якулова.
49. Эскизы костюмов к опере «Кавалер Роз» (6) раб. К. Т. Якуниной.
50. Зритель Большого театра раб. О. Д. Яновской.
51. Архив (рисунки, монтировка, рукописи) А. А. Роллера (355).
52. Эскизы костюмов к пьесам «Ведьма», «На бойком месте», «Ночь перед судом», «Предложение», «Юбилей» (29) раб. В. П. Маркова.
53. Эскизы костюмов к различным операм (9) раб. П. П. Злачевского.
54. Эскизы костюмов к различным пьесам раб. Н. С. Назарова.
55. Два портрета М. П. и П. М. Садовских раб. Е. Е. Лансере.

На научных заседаниях Музея за 1939—1940 гг. с докладами выступали:

1. Ю. А. Алмазов — «Виллиам Шекспир».
2. Е. М. Берман — «Творческий путь братьев Адельгейм».
3. Н. А. Гейнике — «П. А. Хохлов».
4. И. М. Декор — Отчет о командировках в Грузию, Армению и УССР.

5. Г. А. Корсаков — «Балетмейстер А. Горский».
6. Н. А. Попов — «К проблеме сценического реализма М. С. Щепкина».
7. Н. А. Путинцев — «А. Р. Артем».
8. В. А. Филиппов — «Роль иконографии в определении творческого облика актера».
9. В. А. Филиппов — «А. И. Южин как актер».

За 1940 г. были заслушаны доклады:

1. Ю. А. Бахрушин — «Сценическая история балетов П. И. Чайковского».
2. Н. А. Гейнике — «Экспозиция оперного театра в ГЦТМ».
3. И. М. Декор — «Репертуар ведущих театров Украины, Грузии и Армении».
4. Н. М. Казанский — «Оперные театры Москвы и Ленинграда за сезон 1938/39 г. и их работа в начале сезона 1939/40 г.».
5. Н. М. Казанский — «Проблема реализма в творчестве Л. В. Собинова».
6. Н. И. Львов — «Таджикский театр».
7. И. И. Максимов — «Московские и ленинградские театры в 1939 г.».
8. И. И. Максимов — «Репертуарные планы театров на 1940 г.».
9. С. А. Попов — «История создания сада и театра Эрмитаж».
10. С. А. Попов — «К. С. Станиславский и Общество искусств».
11. Н. А. Путинцев — «Репертуар театров в Туркменистане, Таджикской и Узбекской ССР в 1939 г. и в планах на 1940 г.».
12. В. А. Филиппов — «Репертуар театров периферии за 1939 г.».
13. В. А. Филиппов — «История здания Малого театра».

ВЫСТАВКИ

С января 1939 г. Музеем были организованы следующие выставки:

1. Жизнь и творчество М. П. Мусоргского. Выставка была показана в фойе театра К. С. Станиславского.
2. Шекспир на советской сцене (в связи с 375-летием со дня рождения драматурга).

Выставка была развернута в стенах Музея, а затем переведена во Дворец культуры Автозавода им. Сталина.

3. Сценическая история оперы «Кармен» (с 1875 по 1928 г.) — в фойе театра им. К. С. Станиславского.
4. «Евгений Онегин» — к 60-летию первой постановки. Выставка организована ГЦТМ (совместно с Музеем им. Н. Г. Рубинштейна при Московской консерватории и с Музеем им. П. И. Чайковского в Клину) в фойе Большого зала консерватории, затем она была показана в театре им. К. С. Станиславского.
5. «Семья Садовских» — к столетию артистической деятельности Садовских на сцене Малого театра. Выставка была открыта в фойе названного театра, а затем переведена во Дворец культуры Автозавода им. Сталина.
6. «А. Р. Артем» — выставка, связанная с двадцатипятилетием со дня смерти актера, была развернута в Центральном доме работников искусств.
7. Здесь же к фестивалю совхозно-колхозных театров была организована выставка, посвященная дореволюционным народным зрелищам и совхозно-колхозному театру.
8. «Творчество Л. В. Собинова» — выставка к пятилетию со дня смерти народного артиста, была показана в театре им. К. С. Станиславского.
9. В связи с юбилеем Лермонтова ГЦТМ участвовал в организованной Гос. Литературным музеем выставке Лермонтовских фондов.

С января 1940 г. Музеем были организованы выставки:

1. «А. П. Чехов» (ко дню юбилея) — в Центральном доме работников искусств.
2. «Театр и Красная Армия» — в фойе театра Ленсовета.

3. «Опера Верди на московской сцене» — в фойе театра им. К. С. Станиславского.
4. «Путь колхозного театра им. Островского (к пятилетию его деятельности)» — в Всероссийском театральном обществе и в Центральном доме работников искусств.
5. «Петр Ильич Чайковский» — к столетию со дня рождения, юбилейная выставка, организованная ГЦТМ совместно с Музеем им. Н. Г. Рубинштейна при Гос. Московской консерватории и с Московской Гос. филармонией. Была развернута во всех фойе первого амфитеатра Большого зала консерватории.
6. Памяти А. Я. Закушняка — в Доме актера ВТО.
7. ГЦТМ принял участие в междумузейной выставке «Музеи в парке» в парке культуры и отдыха «Сокольники».
8. Выставка «Главнейшие постановки последних сезонов Московских театров» в Парке культуры и отдыха им. М. Горького.
9. 10. 11. Организованы три Выставки в Лектории МГУ им. Ломоносова, в Кировском Доме художественной самодеятельности и в Центральном Доме пионеров к лекциям «Мастера Русского театра» на темы: «Щепкин», «Мочалов», «Великие русские актеры».

При ближайшем участии ГЦТМ были организованы каталоги выставок:
«А. Н. Островский, 1886—1936», ВТО, М., 1936, 94 стр. с илл.
«Горький и театр», ВТО, М., 1937, 68 стр.
«Театры Москвы за двадцать лет (1917—1937)», ВТО, М., 1937, 104 стр.
«П. И. Чайковский». Выставка, посвященная 100-летию со дня рождения. М., 1940. Каталог (В. А. Филиппов, Н. М. Казанский, Т. Э. Груберт и Е. М. Берман).

Помимо публикации материалов ГЦТМ в различных изданиях, напр.: «А. П. Ленский (1847—1908). Статьи. Письма. Записки», редакция М. Ф. Ленина и Вл. Филиппова, М.—Л. «Academia», 1935, XX, 669 стр. с илл., или «Письма М. Н. Ермоловой», М.—Л., ВТО, 1939, 187 стр. Музеем изданы следующие каталоги, труды и материалы:

1. Каталог выставки в память 100-летия со дня рождения А. Н. Островского. М, 1923, 97 стр.
2. А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма из собрания Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина. Под ред. Н. Л. Бродского, Н. П. Кашина, при ближайшем участии А. А. Бахрушина. М.—П., 1923, XVIII, 498 стр.
3. А. И. Южин. Каталог выставки. М., 1927, 32 стр. (совместно с Гос. академическим Малым театром).
4. Ольга Чаянова. Театр Маддокса в Москве (1778—1805). «Работник просвещения», М., 1927, 268 стр. с илл.
5. Московские театры Октябрьского десятилетия. 1917—1928. Выставка. М., 1928, II, 11 стр. (совместно с Гос. Академией художественных наук).
6. Московские театры Октябрьского десятилетия. 1917—1928. Каталог выставки, М., 1928, 57 стр. (совместно с Гос. Академией художественных наук).
7. А. С. Грибоедов. 1829—1929. Жизнь. Творчество. Театр. Каталог выставки. М., 1929, 54 стр.
8. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств К. Ф. Юона. М., 1931, 55 стр. (совместно с Гос. музеем изящных искусств).
9. Неизданные письма Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, А. Ф. Писемского и др. из архива А. Н. Островского по материалам Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Подготовили к печати М. Д. Прыгунов, Ю. А. Бахрушин и Н. Л. Бродский. «Academia», М.—Л., 1932, 741 стр.

10. А. Н. Островский и русские композиторы. Письма. Под общ. ред. Е. М. Колосовой и Вл. Филиппова. «Искусство», М.—Л., 1937, 251 стр. с илл.

11. А. Н. Островский, Дневники. Письма. Театр Островского. Под ред. Вл. Филиппова. Статьи и комментарии Н. П. Кашина и Вл. Филиппова. «Academia», М.—Л., 1937, VII, 430 стр. с илл. и портр.

12. Чайковский на московской сцене.— Первые постановки. Переписка. «Искусство», М.—Л., 1940.

13. А. И. Южин-Сумбатов, Записки, статьи, письма. Редакция, статьи и комментарии В. А. Филиппова. «Искусство», 1941.

Сданы в печать

Вл. Филиппов, Актер Южин.

Э. А. Старк, Стравинский и оперный театр его времени. Под редакцией Ю. И. Прибыльского.

«Маскарад». Альбом эскизов и рисунков А. Я. Головина под ред. акад. Е. Е. Лансере, составили М. Д. Беляев (вводная статья), Е. М. Берман и Т. Э. Груберт (каталог и библиография).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Н. Х. Рыбаков, П. В. Васильев, П. П. Пронский. ГЦТМ, № 44607.

П. В. Васильев. Фотография Бутримовича. СПБ. ГЦТМ, № 36871.

П. В. Васильев — Осип («Ревизор» Гоголя). Автотипия. ГЦТМ, № 127462.

П. В. Васильев — Бальзаминов («Праздничный сон до обеда» Островского). Фотография художника Н. Досс. СПБ. ГЦТМ, № 36860. Фотография Конст. Шапиро. СПБ. ГЦТМ, № 36869.

П. В. Васильев — Подхалюзин («Свои люди — сочтемся» Островского). I акт. Фотография Л. Барклая. СПБ. ГЦТМ, № 48077. IV акт. Фотография Конст. Шапиро. СПБ. ГЦТМ, № 48078.

П. В. Васильев — Любим Торцов («Бедность не порок» Островского). Фотография Конст. Шапиро. СПБ. ГЦТМ, № 141589.

П. В. Васильев — Белкин («Омут» М. Н. Владыкина). Фотография художника Н. Досс. СПБ. ГЦТМ, № 36884.

П. В. Васильев — Побединский («Мишура» А. А. Потехина). Фотография А. Барилая. СПБ. ГЦТМ, № 36868.

П. В. Васильев — Кузовкин («Нахлебник» И. С. Тургенева). Фотография художника Н. Досс. СПБ. ГЦТМ, № 36857.

Вагон Третьей передвижной труппы Политотдела Запфронта. Снимок 1919 г. ГЦТМ, № 104652.

«Коварство и любовь» Шиллера. Постановка Третьей передвижной труппы Политотдела Запфронта. Режиссер Н. И. Орлов. Снимок 1919 г. ГЦТМ, № 104651.

Агитпароход, 1919 г., ГЦТМ, № 92929.

«К победе» Броникoвского. Спектакль на воздухе Третьей передвижной труппы Политотдела Запфронта. Режиссер Н. Львов. Снимок 1919 г. ГЦТМ, № 104649.

Концерт на платформе товарного вагона. Барановичи. Снимок 1920 г. ГЦТМ, № 115146.

Первомайский концерт на фронте. Новозыбково. Снимок 1920 г. ГЦТМ, № 101650.

Районный передвижной театр в Шахринау. Снимок 1939 г. ЦТМ, № 179053.

Танец с покрывалами. Кургантюбинский районный театр. Снимок 1939 г. ЦТМ, № 179073.

Танец с шашкой. Хорогский облтеатр. 1939 г. ЦТМ, № 179983.

Танец Ташхон. Орджоникидзеабадский передвижной театр. ЦТМ, № 179057.

Танец с палками. Хорогский облтеатр. 1939 г. ЦТМ, № 179984.

Сцена «Старик и девушка». Орджоникидзеабадский передвижной театр, ЦТМ, № 179058.

Сцена «Старик и девушка». Передвижной театр в Курган-Тюбе. ЦТМ, № 174062.

«Лола» — музыкальное представление Баласаняна и Урбаха. Театр им. Лахути. Сталинабад, 1939 г. ЦТМ, № 179019.

«Шах-Наме». Постановка В. В. Тихоновича. Театр им. Лахути. Сталинабад, 1935 г. ЦТМ, № 43708.

Ранний портрет М. С. Щепкина в жизни (1824 г.). Фронтиспис к изданию оперы-водевиля А. И. Писарева «Учитель и ученик». ГЦТМ, № 58053.

«Актер московский Щепкин» в роли (Муромского?). Зарисовка В. В. Самойлова. ГЦТМ, № 57830.

М. С. Щепкин. Тушь работы неизвестного художника. ГЦТМ, № 16919.

М. С. Щепкин. Литография А. Раппольта. Москва, 1850 г. ГЦТМ, № 57803.

М. С. Щепкин. Рисунок Клюквина. Литография Поль-Пети. ГЦТМ, № 44851.

М. С. Щепкин. Тушь неизвестного художника. ГЦТМ, № 169.

М. С. Щепкин. Современная фототипия Гольгамера. ГЦТМ, № 110611.

М. С. Щепкин. Фототипия. München Broukman. ГЦТМ, № 57801.

М. С. Щепкин. Современная фотография Бореля, 1863 г. ГЦТМ, № 173819.

М. С. Щепкин. Акварель. «Рисов. с натуры А. А. Козлов». ГЦТМ, № 14954.

М. С. Щепкин. Бюст работы Ф. С. Бровского. ГЦТМ, № 64535.

М. С. Щепкин. Бюст работы М. С. Рукавишникова, 1938 г. ГЦТМ, № 142117.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Раздел I

ИССЛЕДОВАНИЯ

Елена Филиппова. П. В. Васильев 2-й (Жизнь и творчество) . . 7

Раздел II

МАТЕРИАЛЫ

М. Андрианова. К истории театра на фронте в период гражданской войны 125

Н. Львов. Материалы к истории таджикского театра 163

В. Маслих. К сценической истории «Бориса Годунова» Пушкина . . 165

Раздел III

НАУЧНО-СПРАВОЧНЫЙ

А. Фриденберг. Рукописные материалы, хранящиеся в ГЦТМ . . 175

М. С. Щепкин. Материалы выставки ГЦТМ . . . . . .

Хроника жизни ГЦТМ 08

Список иллюстративных материалов 313

Редактор Н. Зограф

Подписано к печати 13/VI 1941 г. А39090 „Искусство" № 1131. Печ. л. 19³/₄. Уч.-изд. л. 23 Колич. зн. в 1 печ. лист. 42864. Тираж 3000 экз.

Тип. „Красный печатник" Гос. изд. "Искусство", Москва, ул. 25 Октября, дом 5. Зак. 1907.

Переплет, титул и шмуцтитула художника А. Сурикова

15 руб.