

КЛАССИЦИСТСКАЯ КОМЕДИЯ НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА 1900-Х ГОДОВ

*Мамчур Е. В.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В данной статье анализируются первые шаги Александринского театра, русской цитадели актерского искусства, к режиссерской модели театра XX века. В отличие от раннего МХТ, который фактически сразу был воспринят как театр новой драмы, территорией своих лабораторных опытов Александринка сделала классический репертуар. В мучительных поисках новой идентичности она решила обратиться к началу (точнее, к одному из начал) — к русской классицистской комедии XVIII века. На материале двух постановок начала 1900-х годов — «Горе от ума», осуществленной под руководством управляющего русской драматической труппой П. П. Гнедича, и «Недоросль» в режиссуре Ю. Э. Озаровского — автор стремится проследить структуру и динамику этого процесса.

Ключевые слова: Александринский театр, русский классицизм, режиссура, П. П. Гнедич, Ю. Э. Озаровский, «Недоросль», «Горе от ума».

CLASSICAL COMEDY ON THE STAGE OF ALEXANDRINSKY THEATRE IN THE EARLY 1900s

*Mamchur E. V.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

Author of the article analyses first steps made by Alexandrinsky theatre, Russian citadel of the art of acting, towards XX century theatrical model which was established as a stage directing theatre. Unlike early experiences of Moscow Art Theatre, which were considered as a new theatre experiences based on a new drama, Alexandrinsky undertook its artistic research upon a classical repertoire. Through turbulent tries to find its new identity, this theatre applied for one of its beginnings — Russian classical comedy of the 18th century. On the material of two productions of early 1900s — “Woe from Wit”, directed by Petr Gnedich, Head of Russian troupe, and “The Infant” directed by Jury Ozarovsky, author tries to trace the structure and dynamics of this historical process.

Keywords: Alexandrinsky theatre, Russian classicism, stage directing, Petr Gnedich, Jury Ozarovsky, "The Infant", "Woe from Wit".

Слова директора императорских театров С. М. Волконского, произнесенные им при знакомстве с вверенным ему в 1899 году театром, о том, что Мольера следует играть так, как он игрался в театре Мольера¹, и спектакль «Дон Жуан» В. Э. Мейерхольда, сыгранный на Александринской сцене в 1910 году, разделяют всего одиннадцать лет. Срок для сцены с вековой традицией короткий, минутный, а эволюция идеи настолько стремительная, что эти два высказывания — устное и сценическое — на первый взгляд едва ли могут быть осмыслены как звенья одной цепи. Блистательные открытия режиссера, осуществленные им в Александринском театре, были подготовлены его более ранними опытами в студии на Поварской, они стали результатом эволюции его индивидуального творческого метода. Но это только один контекст, в котором существуют александринские спектакли Мейерхольда. Есть и другой — собственно александринский. Петербургская императорская сцена, вопреки стереотипному мнению, отнюдь не была при Мейерхольде в скромной роли «принимающей стороны». За 1900-е годы Александринка успела существенно преобразиться. Она не только сумела подготовиться к появлению режиссера-новатора, но и самостоятельно проделала огромный путь к режиссерскому типу спектакля.

В истории Александринского театра 1900-е годы, однако, пока никак не осмыслены. Показательны две большие работы, одна из которых написана конкретно об Александринском театре, другая посвящена истории русской режиссуры. Фундаментальная книга А. Я. Альтшуллера «Театр прославленных мастеров» [2], продолжающая более раннюю традицию исследования петербургской сцены [3], дает картину Александринского театра второй половины XIX века как театра больших актеров, второсортного репертуара и отсутствующей режиссуры. Ученый не зря останавливается на пороге 1900-х, полагая, что с началом нового века начинается новый этап развития театра — не актерский, а режиссерский. С другой стороны, К. Л. Рудницкий в монографии «Русское режиссерское искусство» [4] период 1900-х годов в жизни Александринки вообще не рассматривает, справедливо считая историю внедрения режиссуры в искони актерский театр отдельным сюжетом, и, соответственно, начинает отсчет режиссуры в стенах Александринки со спектаклей В. Э. Мейерхольда.

¹ «Я бы желал, чтобы произведения Мольера ставились на русской Императорской сцене по традициям и по планировке того театра, на котором он сам их ставил; чтобы получался в результате Мольер по-русски, а не русский фарс в мольеровских костюмах» (цит. по: [1, с. 637]).

Между тем 1900-е годы для Александринского театра не были пустыми. Это серьезный и драматичный период в жизни театра. Репертуар, обширная пресса, воспоминания актеров и сотрудников свидетельствуют, что театр пробовал изменять себя разными способами, получая импульсы к движению как сверху, от высшего руководства, так и изнутри самого театра, от артистов и других театральных деятелей. Александринские опыты Мейерхольда 1910-х годов стали лишь частью, существеннейшим, но все же очередным этапом полифонической и многоликой судьбы этого театра.

В данной статье анализируются первые шаги Александринского театра к будущему — к театру XX века. В отличие от раннего МХТ, который фактически сразу был воспринят как театр новой драмы, территорией своих лабораторных опытов Александринка сделала классический репертуар. В мучительных поисках новой идентичности она решила обратиться к началу (точнее, к одному из начал) — к русской классицистской комедии XVIII века.

Возрождение интереса к классицистскому репертуару было инициировано кн. С. М. Волконским. Новый директор был далек от театральной практики, но близок к художественным кругам². Критик и теоретик искусства, он мыслил фундаментальными эстетическими категориями. В своей программной речи [6, с. 62–89] он предложил новое понимание искусства как особого идеального пространства, где господствует Чистая красота. Для императорской сцены, искусство которой казалось Волконскому слишком жизнеподобным, он искал новый образец, способный вывести театр из границ академизма. Для этого он пригласил в театр художников-мирискусников: К. А. Сомова, Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа и родственников им по художественным убеждениям Д. С. Мережковского, Д. В. Filosofova, С. П. Дягилева. В то же время от репертуара Александринского театра Волконский потребовал строгой жанровой определенности, прямым следствием чего стал интерес к европейскому театральному классицизму. Но ни «правильный» репертуар, ни «правильные» художники совместно с идеологами и поэтами «правильного» спектакля сами по себе не давали и дать не могли. Волконский, как и все тогда, полагал, что виноваты актеры, и упрекал их в недостатке подлинной культуры и профессионализма. Попытки отменить бенефисы, как стыдную по европейским меркам систему избранничества, и «окультурить» артистов только обострили отношения нового директора с труппой. Прослужив в театре меньше двух

² С начала 1890-х годов в Петербурге Волконский оказался тесно связан с представителями новых художественных течений. «Прогрессивная молодежь» вперемешку с признанными «знаменитостями», к которым относился и сам князь Волконский, собиралась в доме историка А. В. Половцева, занимавшего тогда пост в Кабинете его императорского величества, где бывали в числе прочих Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Filosofov, А. Бенуа, Л. Бакст [5, с. 46–51].

сезонов, Волконский был уволен с должности директора³, оставив после себя, однако, богатое идейное наследство. Убежденность в необходимости освоить «чистые жанры» — трагедию и высокую комедию, требование «очищенного» классического репертуара, привлечение к работе художников-новаторов — все эти мечты и проекты Волконского получили ход, но претворились в жизнь силами новых людей, пришедших в театр с иными эстетическими и театральными программами.

Поиск универсального постановочного канона:

«Горе от ума» А. С. Грибоедова

Последним решением Волконского в качестве директора Императорских театров было приглашение на должность управляющего драматической труппой П. П. Гнедича. По идее Волконского, Гнедич должен был буквально заменить собою главного режиссера театра Е. П. Карпова. Таким образом, упразднялась и сама должность режиссера. Волконскому был нужен не режиссер, а представитель культурной элиты — «лицо, обладающее, кроме высшего образования, по возможности, и художественным» [8, л. 13]. Как ни странно, но человек, удовлетворявший сверхмерным требованиям Волконского, нашелся.

Пётр Петрович Гнедич — эрудит, знаток классического искусства. Не окончив курса в Императорской Академии художеств, он избрал путь профессионального литератора, стал автором рассказов, повестей и романов, успешным драматургом, пьесы которого регулярно ставились в Александринском театре⁴. Гнедич также — создатель первого в России фундаментального труда по истории искусств для широкого круга читателей [10], переводчик и поэт, известный, в том числе, новым переводом трагедии «Гамлет» [11].

Накануне своего назначения П. П. Гнедич опубликовал статью с громким названием «Театр будущего» [12, с. 52–58], адресованную непосредственно Александринке. Журнал «Мир искусства» был выбран не случайно: после ранее опубликованной в нем статьи («Искусство») директора Волконского эта статья управляющего труппой приобретала для читателей значение «программного» продолжения.

³ История вынужденной отставки князя Волконского из-за конфликта с примой балета М. Ф. Кшесинской подробно изложена им самим в книге «Мои воспоминания» [7, с. 159–174].

⁴ Гнедич П. П. — автор сборника «Семнадцать рассказов» (1888), четырех романов «Китайские тени» (1894), «Ноша мира сего» (1897), «Туманы» (1899), «Купальные огни» (1900) и более 15 пьес, наиболее репертуарными из которых на сцене Александринского театра стали «Перекасти поле» (1889), «Горящие письма» (1890), «Зима» (1905), «Холопы» (1907), «Болотные огни» (1909) [9, с. 205].

В отличие от Волконского, который вслед за мирискусниками тяготел к идеальному эстетизму и новаторскому модернизму, Гнедич отнюдь не настаивал на полном разрыве с прежней реалистической традицией. Напротив, прежний («условный») сценический реализм, по его убеждению, требовал очищения и обновления. Именно ради победы над старой театральной условностью Гнедич ратовал за отмену сценических «павильонов», фронтального света, суфлера наконец. «Каждому театру, — инструктировал Гнедич, — идущему по новой дороге, предстоит решение трех задач: отречься от прежней рутины навсегда; на смену рутине внести на сцену живую жизнь, реальную, неприукрашенную, полную настроения автора; суметь взять от реального искусства то, что действительно характерно, красочно, образно, — следовательно, и художественно» [12, с. 53]. Главное для него — «постановочная культура».

Гнедич отдавал бесспорное авторство драматургу. Он считал, что только «правильная» трактовка автора способна дать «правильный» спектакль. Свою деятельность в должности управляющего он видел прежде всего как «трактовочную» и искренне верил, что это приведет все сценические «слагаемые» к общему знаменателю, позволит создать единое целое. Как самостоятельное (тем более авторское) художественное сочинение Гнедич спектакль не понимал. Речь шла, максимум, о согласованности частей, то есть о том, что П. П. Громов позже назвал «негативным определением театрального зрелища» [13, с. 122].

Для Гнедича, воспитанного в среде академистов, были важны и мир вещей (а значит, скрупулезная проработка деталей декорационного оформления, костюмов и гримов), и сюжет, интерпретированный независимо от жанра пьесы в реалистичной бытовой манере. Сцена замыкалась и превращалась в большое подвижное полотно по принципу «живых картин». Герои-поселенцы «опредмечивались», «овеществлялись», превращались в галерею типов людей определенной эпохи и места жительства. По представлениям Гнедича, в сцене сумасшествия Офелия должна была приезжать в замок принца в карете, наряженная в придворное платье, а не шлепать туда босиком; фразу «А судьи кто?» необходимо было сказать кому-то на сцене и оправдать обстановкой.

Постепенно развивая свою постановочную мысль, Гнедич пришел к заключению, что необходима более подробная работа с актерами, которую он опять же понял как работу разъяснительную. В 1903 году под руководством П. П. Гнедича была сыграна комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова, в некотором смысле итоговая для театрально-практической деятельности управляющего труппой. Этот спектакль был для Гнедича принципиальным: на материале образцовой русской национальной комедии он стремился про-

демонстрировать найденный, как ему казалось, новый подход к постановкам и узаконить его как образцовый. Перед премьерой в «Ежегоднике Императорских театров» Гнедич напечатал обширную статью «“Горе от ума” как сценическое представление» [14, с. 1–40], в которой заявил, что занимался разработкой нового постановочного канона.

Статья содержала толкование ролей, адресованное артистам, и эскизы декораций к каждому акту. На первом месте в спектакле оказывалась среда, а, следовательно, по Гнедичу, — декорации. Это был дом москвича Павла Афанасьевича Фамусова: «Декорация первого акта представляет собою серовато-голубоватую, обитую штофом комнату, с паркетным инкрустированным полом и тяжелыми дверями из красного дерева с бронзой — в один стиль с мебелью жакоб. Налево — дверь на балкон, слегка запущенная снегом. Через балкон виднеется двор дома Фамусова со львами на воротах, — и далее — характерная панорама Москвы. ...В четвертой комнате виднеется большая гравюра, изображающая “Свидание трех императоров”. Между арками — портрет “Дяди Максима Петровича”» [14, с. 30]. Археологическая точность обстановки сочеталась у Гнедича с верностью авторскому слову; вместе они должны были «выводить» актеров к логике житейских обстоятельств и характеров.

Партитура света тоже соответствовала тому, как бывает в жизни: «При поднятии занавеса на сцене почти темно. Когда Лиза, проснувшись, одергивает у окна спущенную портьеру, слабый синеватый рассвет вливается в комнату. К выходу Чацкого еще светлеет. ...К концу акта — полный свет. ...Заканчивается пьеса — сцена погружается во мрак» [14, с. 30].

Гнедич привел костюмы в строгое соответствие с идеей жизнеподобия: «его Чацкий» приезжал не во фраке, а в дорожном казакине, Петрушка расхаживал в куртке с передником. Молчалин во втором действии был одет франтом, ездящим верхом в Сокольники. Во всем этом была уже в некотором роде концепция персонажа.

В плане Гнедича поэтическая комедия «Горе от ума», написанная с французского образца, превратилась в пьесу характеров. Он пишет своеобразный роман, характеры комментирует максимально подробно, додумывая их жизнь за пределами пьесы. Молчалин — представитель золотой молодежи, потомственный дворянин, преуспевающий в карьере. Он ездит по воскресеньям верхом в Сокольники, общается там с представителями аристократии. Он — герой нарождающегося предприимчивого времени, поэтому его и выбрала несколько сентиментальная, но при этом практичная, Софья. А Чацкий — это импульсивный и пылкий юноша, влюбленный в подругу детства и не встречающий взаимности.

В спектакле Софью должна была играть «молодая талантливая актриса»,

если бы на первом показе комедии в Эрмитажном театре эту роль «не перехватила Комиссаржевская» [15, с. 267]. На сцене Александринского театра, после ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской (Гнедич ее не любил), эту роль играла И. А. Стравинская — актриса не столь ярко выраженной актерской индивидуальности. Р. Б. Аполлонский, чуть ли не единственный на Александринской сцене актер, способный играть светских молодых людей, на первом представлении комедии играл Чацкого, но «во второй редакции» главная роль была передана Ю. М. Юрьеву, занимавшему в это время амплу молодого любовника, а Аполлонский сыграл Молчалина (очевидно, более подходившую ему роль). Роль Фамусова, «горячечного холерика», отдана была П. М. Медведеву. Скалозуба, молодого мужчину, не по годам продвинувшегося по военной службе, играл П. Д. Ленский. М. Г. Савина вышла в роли Натальи Дмитриевны Горич. К. А. Варламов играл князя Тугоуховского. Ансамбль был составлен из лучших сил труппы, при этом учитывал Гнедич и то, насколько подходила предусмотренная планом концепция ролей к характеру дарования актеров.

Однако план Гнедича так и остался планом. Судя по отзывам критики, актеры играли нечто среднее между тем, что принято было понимать под ролями в комедии Грибоедова, созданной по канонам амплу французского театра, и тем, чего хотел от них Гнедич. «В итоге, — писал Кугель, — вышло ни то, ни сё» [16, с. 842]. Главным образом это отразилось на образе Чацкого, которого играл Ю. М. Юрьев. Привычные для него несколько холодноватые интонации мешали Гнедичу сделать из Чацкого пылкого влюбленного, а склонность актера к романтической возвышенности и экзальтированному тону не позволяла жить и общаться на сцене. Наибольший успех имели, конечно, Савина и Варламов, которые планом Гнедича явно пренебрегали и работали так, как умели и любили — в лучших традициях старой сцены. Проблема актера оставалась неразрешенной. К жанру Гнедич оставался по-прежнему равнодушен.

Метод постановки исторических пьес: «Недоросль» Д. И. Фонвизина

Следующий этап развития представлений о спектакле нового образца был связан с деятельностью Юрия Эрастовича Озаровского. В 1869 году Ю. Э. Озаровский окончил Санкт-Петербургское Императорское театральное училище и через тринадцать лет, в 1892 году, был зачислен в труппу Александринского театра, «на роли светского характера». Актером его считали средним, но в труппе имел репутацию «культурного». С 1899 года Озаровский преподавал на Драматических курсах при Императорских театрах. В том же году в журнале А. Р. Кугеля «Театр и искусство» он открыл собственную рубрику «Режиссерский столик», где преимущественно рассуждал

об актерской дикции и мелодекламации. В 1900–1902 годах Озаровский по собственному желанию прослушал курс наук и получил диплом Императорского Археологического института [17].

4 сентября 1902 года в Александринском театре состоялось возобновление пьесы «Недоросль» Д. И. Фонвизина в постановке Ю. Э. Озаровского. В афише имя Озаровского значилось только в списке исполнителей: он играл Митрофанушку. Однако накануне премьеры Озаровский выпустил брошюру «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене: Пособие для режиссеров, театральных дирекций, драматических школ, драматических артистов, любителей драматического искусства» [18]. «Пособие...» задумывалось как периодическое издание, и первый выпуск был посвящен пьесе Д. И. Фонвизина «Недоросль». «Начинаю с начала русской художественной драматургии» [18, с. VII], — пояснял свой выбор Озаровский.

Озаровский причислял «Недоросль» к пьесам историческим, к которым относил «драматические произведения, не только почерпающие свой сюжет из истории, но также и такие, которые, хотя и являются по отношению к своим авторам пьесами чисто современного характера, тем не менее по отношению к нашей эпохе теряют этот характер и приобретают взамен его исторический» [18, с. 261]. Если Гнедич стремился разработать единый постановочный канон, пригодный для всякой пьесы, то Озаровский сообразил: современные и старые пьесы не могут быть инсценированы одинаково. И задался важным для будущего театра вопросом о том, что делать с классикой в современном театре. Он заговорил о методе постановки старых пьес.

В этом он видел главную задачу режиссера, результатом которой является «выработка изящной и живой *mis-en scene*» [18, с. III]. Она, мизансцена, уже не может быть универсальна. Это работа авторская, требующая уже не только общей культуры. Универсальным, с точки зрения Озаровского, был метод постановки. Объединяя накопленное Гнедичем с новым «стандартом» работы режиссера, Озаровский приходил к заключению о необходимости реконструкции старой эпохи при помощи современной режиссерской техники.

Важности специальных знаний по истории и этнографии выпускник Археологического института не оспаривал, но понимал, что у режиссуры иные задачи: «Можно быть гениальным режиссером и совершенно не знать особенностей домашней утвари в Московском Государстве второй половины XV века или принадлежностей морского промысла у норманнов IX века» [18, с. V]. По его представлениям, восстановление аутентичного литературного текста и реконструкция быта изображаемой эпохи — «внешне-бытовая часть постановки» [18, с. IV]. Это частное, которое может и должно быть передано в ведение специалистов. Главная задача режиссера — передать «дух и психологию» [18, с. IV].

По мысли Озаровского, играть «исторических людей» следовало так, как мы их понимаем сегодня. В прошлом, когда любили, прикладывали руку к сердцу, а мы сегодня не можем так играть любовь: «Разве Беклин или Тадема, приступая к трактовке на полотне античного сюжета, пользуются живописными приемами античных художников? Нет. А между тем никто не станет утверждать, что античная жизнь, отраженная в произведениях помянутых мастеров модернизирована, какими бы археологическими неверностями на взгляд историка-педанта и не изобиловали полотна этих художников исторического жанра» [18, с. 262].

Озаровский первым ввел понятие стиля эпохи, однако полагал, что он возникнет сам собою, постольку, поскольку он есть в натуральной фактуре этой эпохи⁵. Противоречия между классицистским материалом и психологическим подходом к нему Озаровский не видел, но не мог не чувствовать, что записанный в пьесе старый тип театра «современному методу постановки» противится. Как решать эту проблему, Озаровский ответить не мог, но в своей брошюре поместил подробный комментарий к спектаклю «Антигона» МХТ в постановке А. Санина (1899). Озаровский писал, что «даже образцовый и передовой в режиссерском отношении театр как Московский Художественный при постановке одной из пьес исторического жанра не избег... ошибки» [18, с. 261].

В спектакле Санина сцена МХТ представляла картину античного театра со сkenой, просцениумом, оркестрой и жертвенником. Огромное значение имели хоры, которые пели, мелодекламировали и перемещались по сцене, повинаясь общему ритму, как единый многоликий герой. И хотя Санин стремился воспроизвести на сцене не столько пластику античного театра, сколько пластику искусства, Озаровский видел иначе. По мнению молодого режиссера, ошибка Санина заключалась в том, что на сцене воспроизведена была как раз археология театра, а не археология эпохи места действия пьесы. «В результате и получалось то смешение стилей, которое так мешало цельности впечатления» [18, с. 263], — резюмировал Озаровский. «Между тем, разыграв “Антигону”, со всей стильностью в постановке, но располагая современным художественно-реальным методом режиссерского искусства, то есть отбросив всякую мысль об исполнении пьесы по способу древних греков, ...актеры Художественного театра достигли бы результатов, несравненно более благоприятных для судьбы бесподобной трагедии Софокла на сцене этого образ-

⁵ «Исторический стиль сценического исполнения заключается в соблюдении режиссером и актерами исторической правды в обрисовке быта пьесы, а вовсе не в соответствии сценических приемов, употребляемых ими в данный момент, тем взглядам на режиссерское и драматическое искусство, которые руководили деятелями сцены в эпоху автора пьесы» [18, с. 261].

цового русского театра» [18, с. 263].

Озаровский считал, что тип театра из пьесы можно безболезненно «извлечь», предъявив публике «чистую психологию», которую он и намеревался продемонстрировать на материале «Недоросля». Практическое решение, как это сделать, найдено не было. Не было и успеха. Мнения критиков были самые унылые⁶, как и по поводу «Горе от ума» в постановке П. П. Гнедича, по сходным основаниям при радикальной разнице постановочных концепций.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. К-ль [Кугель А. Р.]. Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. № 37. С. 637-638.
2. Альтишуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. СПб.: Искусство, 1968. 308 с.
3. Державин К. Н. Эпохи Александринской сцены. СПб.: ЛенГИХЛ, 1932. 243 с.; Данилов С. С., Португалова М. Г. Русский драматический театр XIX века: в 2 т. СПб.: Искусство, 1974. Т. 2. 383 с.
4. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: в 2 т. М.: Наука, 1989. Т. 1. 383 с.; 1990. Т. 2. 280 с.
5. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн.: в 2 т. М.: Наука, 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. 745 с.
6. Волконский С. М. Искусство // Мир искусства. 1899. № 5. С. 62-89.
7. Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 1. 379 с.
8. Раппорт Министру Императорского Двора. 1900. 11 окт. № 2037 // Дело о службе Управляющего русской драматической труппой Петра Петровича Гнедича. Началось 1 января 1901 г. Кончилось 1 декабря 1908 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 763. На 74 л.
9. ГНЕДИЧ — ГОВОНИ. Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. ГАВРИЛЮК — ЗЮЛЬФИГАР. 1058 с.
10. Гнедич П. П. История искусств: в 3 т. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1907. Т. 1. 595 с.; Т. 2. 672 с.; Т. 3. 686 с.
11. Гамлет, принц Датский. Трагедия в пяти актах В. Шекспира. Перевод с английского П. П. Гнедича. М.: Типо-литография Высочайше утвержденного Товарищества И. Н. Кушнеровъ и Ко, 1892.
12. Гнедич П. П. Театр будущего // Мир искусства. 1900. № 3-4. С. 52-58.
13. Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 351 с.
14. Гнедич П. П. «Горе от ума», как сценическое представление [Проект постановки

⁶ «Новое время» писало: «Это было безвкусно, глупо, но ново» [19]. Кугель увидел в спектакле «...печать уныния, тоски и какой-то декадентской “зеленой скуки”» и раздражался, что «все эти фокусы ...казались такими ненужными, такими бессмысленными, такими — *passez-moi le mot* — глупыми в применении к здоровой сатире XVIII века» [20].

- комедии] // Ежегодник императорских театров: Сезон 1899–1900 гг. Прил. 1. СПб.: 1900. Вып. X. С. 1–40.
15. Гнедич П. П. Книга жизни. М.: Аграф, 2000. 368 с.
 16. Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1903. № 45. С. 839–842.
 17. Дело конторы императорских театров. О службе артиста русской драматической труппы Георгия Озаровского. Началось 1 сентября 1892 г. Кончилось 1 сентября 1915 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2298. На 168 л.
 18. Озаровский Ю. Э. Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене: Пособие для режиссеров, театральных дирекций, драматических школ, драматических артистов, любителей драматического искусства. СПб.: Издание Д. М. Мусиной, 1901. 331 с.
 19. Л. Г. «Недоросль» // Новое время. 1902. 6 сент.
 20. Кугель А. Р. Недоросль // Петербургская газета. 1902. 5 сент.

REFERENCES

1. A. K–l` [Kugel` A. R.]. Teatral`ny`e zametki // Teatr i iskusstvo. 1899. № 37. С. 637–638.
2. Al`tshuller A. Ya. Teatr proslavlennyy`x masterov. SPb.: Iskusstvo, 1968. 308 s.
3. Derzhavin K. N. E`poxi Aleksandrinskoy sceny`. SPb.: LenGIXL, 1932. 243 s.; Danilov S. S., Portugalova M. G. Russkij dramaticheskij teatr XIX veka: v 2 t. SPb.: Iskusstvo, 1974. T. 2. 383 с.
4. Rudniczkij K. L. Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: v 2 t. M.: Nauka, 1989. T. 1. 383 с.; 1990. T. 2. 280 с.
5. Benua A. N. Moi vospominaniya: v 5 kn.: v 2 t. M.: Nauka, 1990. T. 2. Kn. 4, 5. 745 с.
6. Volkonskij S. M. Iskusstvo // Mir iskusstva. 1899. № 5. С. 62–89.
7. Volkonskij S. M. Moi vospominaniya: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1992. T. 1. 379 с.
8. Rapport Ministru Imperatorskogo Dvora. 1900. 11 okt. № 2037 // Delo o sluzhbe Upravlyayushhego russkoj dramaticheskoy truppoyu Petra Petrovicha Gnedicha. Nachalos` 1 yanvarya 1901 g. Konchilos` 1 Dekabrya 1908 g. RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 763. Na 74 l.
9. GNEDICH — GOVONI. Kratkaya literaturnaya e`nciklopediya: v 8 t. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1964. T. 2. GAVRILYuK — ZYuL`FIGAR. 1058 s.
10. Gnedich P. P. Istoriya iskusstv: v 3 t. SPb.: Izdanie A. F. Marksa, 1907. T. 1. 595 s.; T. 2. 672 s.; T. 3. 686 s.
11. Gamlet, princz Datskij. Tragediya v pyati aktax V. Shekspira. Perevod s anglijskogo P. P. Gnedicha. M.: Tipo-litografiya Vy`sochajshe utverzhdannago Tovarishhestva I. N. Kushnerov` i Ko, 1892.
12. Gnedich P. P. Teatr budushhego // Mir iskusstva. 1900. № 3–4. С. 52–58.
13. Gromov P. P. Napisannoe i nenapisannoe. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1994. 351 с.

14. *Gnedich P. P.* «Gore ot uma», kak scenicheskoe predstavlenie [Proekt postanovki komedii] // *Ezhegodnik imperatorskix teatrov: Sezon 1899–1900 gg.* Pril. 1. SPb.: 1900. Vy`p. X. S. 1 40.
15. *Gnedich P. P.* *Kniga zhizni.* M.: Agraf, 2000. 368 s.
16. Kugel` A. R. *Teatral`ny`e zametki* // *Teatr i iskusstvo.* 1903. № 45. С. 839–842.
17. *Delo kontory` imperatorskix teatrov. O sluzhbe artista russkoj dramaticheskoy truppy` Georgiya Ozarovskogo.* Nachalos` 1 sentyabrya 1892 g. Konchilos` 1 sentyabrya 1915 g. RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 2298. Na 168 l.
18. *Ozarskij Yu. E`.* P`esy` xudozhestvennogo repertuara i postanovka ix na scene: Posobie dlya rezhisserov, teatral`ny`x direkcij, dramaticheskix shkol, dramaticheskix artistov, lyubitelej dramaticheskogo iskusstva. SPb.: Izdanie D. M. Musinoj, 1901. 331 c.
19. L. G. «Nedorosl`» // *Novoe vremya.* 1902. 6 sent.
20. Kugel` A. R. *Nedorosl`* // *Peterburgskaya gazeta.* 1902. 5 sent.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мамчур Е. В. — независимый исследователь, lena.mamchur@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mamchur E. V. — Independent researcher, lena.mamchur@gmail.com