

Сусанна Филиппова

На пути к режиссерскому театру

Исторические спектакли А.А. Яблочкина

О режиссере Александре Александровиче Яблочкине (1821–1895) принято говорить как о верном стороннике оперетты, пропагандировавшем этот жанр на петербургской драматической сцене 1860 – 1870-х гг. Однако не только оперетта входила в сферу его интересов. Вторая, меньшая по количеству, но равноценная по своему значению группа спектаклей Яблочкина – постановки исторических пьес, с 1860-х гг. получивших особую популярность на русской сцене.



А. Яблочкин

Е.Г. Холодов отводил важную роль в процессе развития режиссерского искусства второй половины XIX в. историческим драмам: «Обращение театра к исторической проблематике стимулировало формирование режиссуры, не поднимавшейся, правда, до целостного решения спектакля, но в ряде случаев добивавшейся живости и достоверности в постановке так называемых народных сцен; повысилась в целом культура художественного оформления исторической пьесы, театры стремятся к исторической точности в декорациях, костюмах, бутафории, аксессуарах»¹. Эти слова можно в полной мере отнести к деятельности Яблочкина, о тщательной работе которого над драматическими хрониками свидетельствуют его многочисленные зарисовки и монтировки.

В первую очередь обращают на себя внимание хранящиеся в фондах РГАЛИ выписки режиссера из исторических источников и его рисунки. Работа Яблочкина над соответствием костюмов и декораций стилю изображаемой эпохи отразилась в записях, которые он вел с 1850-х² по 1890-е гг. На 340 листах представлены зарисовки, вырезки и описания костюмов «Мужская и женская одежда до XVIII столетия»³. Подробным образом расписаны костюмы ратников, бояр, царей, нянек, крестьян отдельных губерний, казаков, запорожцев, грузин, башкир, чухонцев, дербентцев, поляков, литовцев и др., а также мебель и посуда.

Опираясь на труды М. Бера, Д. Горсея, Ж.-О. де Ту, Ж. Маржерета, С.И. Маскевича, Г.Г. Паерле, П. Петрея, Д. Флетчера, а также на «Дневник Марины Мнишек» и «Дневник польских послов», Яблочкин составил также подробный конспект⁴ по истории России эпохи Иоанна Грозного, Федора Иоанновича и Смутного времени. В некоторых случаях режиссером для создания полновесной и объективной картины приведены несколько свидетельств из разных источников. Структура оглавления позволяет легко найти необходимую информацию по персоналиям и быту большинства исторических пьес, обращавшихся к эпохе Смутного времени. Так, например, характеристика Лжедмитрия I со ссылкой на страницу представлена в оглавлении следующим образом:

«Обычаи Самозванца – 120
Музыка и пение за столом
Не молится иконам
Не моет рук после обеда
Не отдыхает после обеда
Тайные выходы
Езда верхом
Охота»⁵.

Глубокое погружение в историю, внимание к мельчайшим деталям (элементам костюмов, утвари, оружию и т.д.) нашли свое отражение и в постановках Яблочкина. С самых первых дней на посту режиссера Александринского театра он следил за точностью сценического оформления, убеждая Дирекцию императорских театров в необходимости создания новых декораций к каждому спектаклю. С тем же вниманием относился режиссер и к костюмам. Г.М. Максимов описывал столкновение между Яблочкиным и В.А. Каратыгиным, просившим подготовить для роли Тараса Бульбы «белую холщевую рубаху, обшитую по вороту, рукавам и подолу тонким красным шнурком»⁶. Яблочкин возражал: «Позвольте, Василий Андреевич! <...> Позвольте, это неверно! Тогда малороссы носили рубахи без украшений... <...> Этого нельзя!.. это будет анахронизм <...>»⁷. Достоверность сценического оформления виделась в то время режиссеру одной из главных задач. Неслучайно С.В. Владимиров причислял к заслугам Яблочкина «более определенную профессионализацию»⁸, привнесенную им в работу над спектаклем.

Среди успешных постановочных опытов режиссера немало исторических пьес (в том числе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского, 1872, и «Каширская старина» Д.В. Аверкиева, 1872),

но два спектакля являются наиболее показательными как для анализа деятельности Яблочкина, так и в целом для понимания функций режиссера XIX в., по-прежнему не до конца проясненных в истории театра. Речь идет о трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» (премьера 17 сентября 1870 г. на сцене Мариинского театра) и летописи в лицах Н.А. Чаева «Царь и Великий Князь Всея Руси Василий Иванович Шуйский»⁹ (премьера 24 ноября 1883 г., Русский драматический театр (Театр Ф.А. Корша)).

Первая постановка относится к расцвету деятельности Яблочкина на посту главного режиссера русской драматической труппы, вторая – к тому периоду, когда он кочевал из театра в театр, будучи лишенным возможности вернуться на императорскую сцену¹⁰. Объединяют их подробные монтажки, составленные режиссером, и подход к оформлению исторического спектакля. В этом отношении они сопоставимы, поскольку по своим техническим возможностям театр Корша приближался к императорской сцене.

Спектаклю «Борис Годунов» 1870 г., ставшему первой постановкой этой пьесы, уделено, по понятным причинам, значительно больше внимания как современниками, так и историками театра. Идея поставить пушкинскую трагедию зародилась в Александринском театре еще при режиссере Е.И. Воронове. Однако режиссерский экземпляр составлял уже сменивший его Яблочкин. Первая дата, указанная в монтажке в качестве предполагаемой премьеры, 23 сентября 1868 г. Подписан документ 28 августа того же года.

После генеральной репетиции «Новое время» отдавало должное режиссеру: «Некоторые господа еще так недавно печатно пытались отнять у режиссера русской драматической труппы, г. Яблочкина, всякое понимание своего дела и превозносили до небес покойного г. Воронова, – но постановкой, как народных сцен, так и всей пьесы “Борис Годунов” – г. Яблочкин буквально затмил своего покойного предшественника»¹¹. Спустя несколько дней после премьеры рецензент «Нового времени» писал, что постановка «представляет интерес хотя бы в археологическом отношении»¹². Критик и историк искусства В.В. Стасов, привлеченный к работе над спектаклем наряду с историком Н.И. Костомаровым и этнографом В.А. Прохоровым, называл постановку пьесы «роскошной, тщательной, научно-верной до невероятности»¹³. Над сценографией работали лучшие художники – М.А. Шишков (им были написаны 14 декораций) и М.И. Бочаров (2 декорации).



А. Яблочкин.
1860

Среди замечаний, высказанных критиками, важным видится упоминание часто опускающегося занавеса¹⁴. В то же время монтаж свидетельствует о том, что Яблочкин в большинстве случаев настаивал на «чистой перемене»¹⁵ декораций, иногда с указанием «если возможно», значит, сознательно уходил от дробления действия. Справедливо замечание О.М. Фельдмана о том, что «привыкший к незамысловатой поактной композиции репертуарных пьес, театр не мог не превратить “Бориса Годунова” в нестройное, аритмичное соединение разрозненных, утяжеленных отрывков»¹⁶. Деление на эпизоды было обусловлено в первую очередь технической необходимостью, а не содержательной и ритмической составляющими спектакля. Вписать историческую пьесу (тем более «Бориса Годунова») в шаблонную схему с актами было невозможно, а средств и идей для иной конструкции создателям спектакля не хватало. Этот недостаток, сводивший на нет даже намек на какую-то целостность постановки, подчеркнул необходимость переосмысления как самой формы спектакля (в том числе и исторического), так и роли режиссера в его создании.

В своих воспоминаниях П.П. Гнедич ставил в вину режиссерскому управлению все неудачи спектакля: «Драма была разделена совершенно произвольно на действия и картины. Роли были заучены не твердо, исполнение было шаткое и валкое. Леонидов, игравший Бориса, придал ему окраску мелодраматического злодея, и всю роль подвывал глухим голосом»¹⁷. Распределение ролей, при котором Марину Мнишек играла

также склонная к мелодраматическим преувеличениям и истерике Е.П. Струйская 1-я, а Самозванца – 57-летний В.В. Самойлов, вызвало множество нареканий. О.М. Фельдман в исследовании, посвященном истории постановок «Бориса Годунова», писал, что «актер нашел портретный грим, изобретал неожиданные мизансцены (прием в Кракове он вел спиной к зрительному залу)»¹⁸. Однако вероятнее всего Самойлов был вынужден вести сцену приема, стоя спиной к залу, чтобы скрыть возраст, поскольку в этот момент находился слишком близко к рампе.

Получалось, что к оформлению спектакля привлекли лучшие художественные силы страны, а исполнителей, способных вместе с режиссером выработать средства для воплощения исторической трагедии на сцене, в труппе Александринского театра не оказалось. Стоит заметить, что и задача такая режиссером в тот момент не ставилась. Некоторые сцены были решены в мелодраматическом ключе, в частности предсмертный диалог Бориса с сыном: «Больной Борис, неизвестно для чего, вскакивает при смерти и часть монолога говорит стоя»¹⁹. В неестественном поведении героя упрекал актера и режиссера не только Аверкиев, но и Костомаров: «После того, как с человеком сделался апоплексический удар – он едва ли способен читать сыну нравоучения»²⁰.

Известно, что Яблочкин много работал как со статистами, так и с актерами. Правда, большая часть подобных свидетельств относится к тому периоду, когда режиссер покинул императорскую сцену, где положение первых актеров было куда весомее, чем права режиссера, и управлять ими в отличие от беспрекословно подчиняющихся статистов не было никакой возможности.

Целиком в ведении Яблочкина находилась еще одна сторона спектакля, наравне с декорационной удостоившаяся хвalebных откликов – народные сцены. Их разработку выделял Аверкиев: «Общее распределение групп, глухой говор в народе, изображаемом не актерами, а статистами и солдатами, выходит отлично и ... делает величайшую честь режиссеру»²¹. В том же ключе высказывался Стасов: «Исполнение “Бориса Годунова” нельзя назвать удовлетворительным, исключая народных сцен, которые все поставлены очень старательно и производят впечатление»²².

При такой тщательной подготовке изобразительной стороны спектакля и массовых сцен обнажились все недостатки части исполнительской. Это связано и с назревавшим переосмыслением теории и практики

театрального искусства. К тому моменту о кризисе театрального образования и упадке труппы императорских театров уже начали говорить представители прогрессивной общественности. Об ансамбле не могло быть и речи, потому эпитеты «пестрый» и «разностильный»²³, данные А.Я. Альтшуллером актерской игре в этом спектакле, оправданны. В то же время постановка трагедии «Борис Годунов», по словам К.Н. Державина, предвосхитившая «мейнингенскую методику режиссуры»²⁴, стала важным этапом на пути к режиссерскому театру. Необходимость в перестройке всего театрального процесса, в создании художественного целого (как новой задачи театра) стала очевидной. Но для осуществления этих перемен предстояло пройти немалый путь, связанный с отменой монополии императорских театров, с реформой театрального образования и др. Яблочкин, покинувший Александринский театр в 1874 г., оказался, на первый взгляд, за пределами этого процесса.

Долгие годы режиссер успешно работал в провинции. Перед сезоном 1883/1884 Яблочкина пригласили в московский Русский драматический театр (театр Ф.А. Корша), который он покинул год спустя. Однако поставленный им «Василий Шуйский» стал важным звеном творческого пути режиссера и заметным событием в русском театре последней четверти XIX в. Вновь профессиональными живописцами были созданы декорации и бутафория, максимально приближенные к подлинным (воспроизводились архитектурный облик Грановитой палаты и вещи из собрания Оружейной), знаменитым художником-археологом Ф.Г. Солнцевым готовились костюмы. Вновь на постановку были потрачены невиданные средства (по разным данным от 20 до 35 тыс. руб.), изготовлено 275 костюмов, 950 бутафорских предметов, вместе со статистами число участников спектакля достигало 263 человек. Анонсы обещали в первую очередь историческую достоверность сценического оформления: «Все аксессуары, костюмы, декорации, бутафорские вещи верны эпохе царя Василия Шуйского. Пьеса срепетована прекрасно и ей можно предсказать полный и заслуженный успех»²⁵.

Монтировка «Василия Шуйского», законченная Яблочкиным 6 октября 1883 г. (за полтора месяца до премьеры, состоявшейся в бенефис режиссера), насчитывает 44 листа с обеих сторон и включает в себя как предписания по декорационной, бутафорской и костюмерной части, так и зарисовки (более 50) декораций и предметов и их расположения на сцене. В монтировке «Бориса Годунова» рисунки тоже встречаются (не более 10), однако большинство из них едва различимы, малы и



Монтировка спектакля «Василий Шуйский»

чересчур схематичны, на слабо очерченном планшете сцены прямоугольниками обозначены, как правило, двери, окна и столы. Они преимущественно расположены параллельно линии рампы, с сохранением равновесия между левой и правой сторонами сцены; если слева обозначен стол, то справа чаще всего оказывается другой элемент (напр., скамья в 7-й картине «В Палате Царевича»), принципу симметрии подчинено и расположение персонажей (один слева, другой справа). Исключением можно назвать 6-ю картину («Столовая у Шуйского»), в которой центральное место занимает стол с расположенными вокруг него тремя лавками. Монтировка «Бориса Годунова» не позволяет реконструировать спектакль, однако она ценна именно при сопоставлении с материалами к «Василию Шуйскому», поскольку показывает, насколько изменился метод работы Яблочкина.

Монтировка «Василия Шуйского» более репрезентативна. Декорации расположены по всему периметру сцены, за исключением линии рампы, таким образом, основное действие концентрируется на авансцене. При этом Яблочкин продолжал соблюдать определенную симметрию, максимально расширяя место действия и глубину сцены. Так, обозначая звуковой и визуальный ряд в картине «Тушинский лагерь», режиссер писал в монтировке: «За сценой [здесь и далее выделено Яблочкиным – С.Ф.]: трещотки с правой и с левой стороны. 10 выстрелов с правой, 10 выстр[елов] с левой. Набат с левой стороны.

Красный бенгальский огонь с левой стороны. На сцене: 2 телеги, в них увязанные тюки, покрытые рогожами и войлоками, на одной красный флаг на шесте. 4 живые лошади привязаны около телег и изб. Бубенцы с правой стороны. 1 собака овчарка около шалаша, где спит Кашевар (Вязовский). Несколько бочонков из-под водки валяются в разных местах. На авансцене налево около шалаша небольшой ком мерзлой земли или камень, за ним спрятана спиртовница со спиртом и губкой, которая должна по речам действующих быть зажжена. Тут же должны лежать спички»²⁶. Вероятно, означенные предметы использовались для имитации горящего в лагере костра.

Наброски конкретных сцен насыщены элементами и надписями; если изображен меч или сосуд, то тщательно прорисована каждая деталь. Каждый костюм, каждый предмет мебели описаны подробнейшим образом с указанием используемых материалов. Яблочкин отмечал, как группы актеров располагаются за сценой, где и во что они переодеваются. Достаточно подробно отражены в монтажке звуки и шумы: «Д-ие 4. Грановитая палата. За кулисами Лев. сторона. Трубы и литавры нечто вроде марша. В конце сцены звяканье кубков и стук отодвигаемых скамеек»²⁷.

В отличие от «Бориса Годунова», где Яблочкин надеялся уменьшить частоту, с которой опускался занавес между сценами, при монтажке «Василия Шуйского» режиссер уже не предпринял такой попытки. В тексте содержится множество указаний на «глухую перемену». Во многом из-за этого действие на премьере затянулось до двух часов ночи (начинался спектакль в половине восьмого). Очевидно, что совладать с монтажом сцен в постановке, населенной многочисленными исполнителями и декорационными конструкциями, Яблочкину все еще было не под силу.

Анализируя исторические постановки 1860–1870-х гг., Альтшуллер приходил к выводу о том, что в произведениях Чаева, Аверкиева и других писателей «представители народа отодвинуты на задний план, не влияют на события и судьбы, тогда как у Островского народ действует, решает, судит»²⁸. В случае с «Василием Шуйским» все не так однозначно. Критики выделяли научно-историческую ценность летописи, но сетовали на отсутствие действия, конфликта и характеров²⁹, что не могло не сказаться на общем результате, хотя нареканий по части актерской игры в рецензиях не было. Стоит сказать, что народная мощь была пусть пунктирно, но обозначена Чаевым в пьесе,

этот мотив читается буквально с первых строк. В тексте «летописи», начинающейся с обращения бояр к Шуйскому с требованием занять престол, значится: «Г о л о с а . <...> Нас ждут на площади и у ворот видимо-невидимо народу... Сила... Откажешься – твоя вина... Того жди, разбушуются»³⁰. Однако в целом народ в пьесе почти все время остается вне основного действия. И массовые сцены этого спектакля едва ли не полностью придуманы Яблочкиным. С народными сценами он по-прежнему справлялся вполне успешно.

По словам очевидцев, лучшей была сцена между народом и Скопиным-Шуйским в исполнении М.Т. Иванова-Козельского: «Иванов-Козельский мастерски читал монологи Скопина, но пальма первенства, безусловно, принадлежала “народу”. Талантливый режиссер Яблочкин поставил эту сцену удивительно. Его толпа “жила”, а когда дело доходило до расправы с изменником Татищевым, то реальность исполнения заставляла зрителя трепетать»³¹. Сцена расправы не всеми критиками была воспринята однозначно: «Относительно же художественного воспроизведения этих картин следует отметить как исключение, во-первых, сцену растерзания бешеной и яростной толпой Татищева, а во-вторых, появление на сцене гроба и всей его обстановки. В этих сценах реализм переходит ту меру, о которой Островский в одной из своих последних пьес сказал³², что она-то и есть искусство»³³. В пьесе Чаева убийство Татищева оставлено за сценой и передано лишь несколькими фразами наблюдающих и криками. В то время как прощание со Скопиным-Шуйским вынесено на сцену самим автором, снабдившим этот эпизод подробнейшей ремаркой. Для Чаева была важна точность воспроизведения обряда прощания, в то время как Яблочкину в первую очередь не хватало действия, поэтому он вывел народ на первый план в эпизоде с Татищевым.

В монтажке Яблочкин намечал и техническое устройство сцены, позволявшее ему создавать образцовые массовые сцены: «Хорошо бы сделать в 11-й картине, у средней завесы пристановку такого рода, чтобы образовалась горница в два света с переходами наверху, как в “Русской свадьбе”³⁴, где мог бы поместиться народ»³⁵. Безусловно, значение массовых сцен было усилено режиссером. Об этом свидетельствует, например, следующая запись в монтажке: «Конец 1^{го} Акта заключается шествием, которое проходит с левой на правую сторону»³⁶ [в тексте пьесы шествия нет – С.Ф.]. Подобные сцены привносили в произведение Чаева, неслучайно названное автором летописью в лицах, недостающее

движение, что было свойственно методу Яблочкина. В.Н. Давыдов, работавший с ним в Одессе, вспоминал, что режиссер «органически не выносил спокойных диалогов, мертвых положений и вносил в пьесу изобилие внешнего движения»³⁷.

Массовые сцены Яблочкина сравнивали с лучшими образцами Мейнингенского театра, и не всегда в пользу последнего: «<...> “Коньком” режиссерской мудрости принято считать осмысленное движение масс. Те же мейнингенцы решают этот вопрос весьма просто и, нужно сказать правду, церемонно. Они заставляют “толпу” (как, напр., в “Цезаре” и “Лагере Валленштейна”) орать и толкаться “по вдохновению”, беспорядочно и “возможно естественнее”... Впечатление получается, действительно, оригинальное, – но разве *это* идеал массовых движений? <...> Припомните теперь, параллельно “Саибу”, “Василия Шуйского” (Н.А. Чаева), поставленного на сцене (старого) коршевского театра г. Яблочкиным, – припомните, как мастерски перебрасывал предшественник г. Аграмова³⁸ возгласы народа из одной кучки в другую, как ловко выделял кульминативные вспышки, как бойко и грозно надвигал на зрителя толпу и как изумительно выдерживал паузы (сцена народной расправы с шпионом) <...>»³⁹. Исходя из подобных описаний, можно говорить об определенном темпоритме, характеризующем в первую очередь решение массовых сцен в постановке Яблочкина.

Эти качества постановочных приемов позволили В.И. Немировичу-Данченко назвать Яблочкина «первым крупным режиссером в русском театре»⁴⁰. Фраза хроникера петербургской сцены А.И. Вольфа о том, что Яблочкин «объехал предварительно главные европейские театры для изучения режиссерских обязанностей»⁴¹ (Яблочкин этот факт опровергал⁴²), также подтверждает восприятие его деятельности современниками как части общеевропейского театрального процесса.

В августе 1885 в печати анонсировалось возвращение Яблочкина в Александринский театр на специально придуманную для него должность «режиссера для пьес, требующих большой постановки, народных сцен и пр.». А. Плещеев в связи с предстоящим назначением называл Яблочкина «Мейнингенец при Александринском театре»⁴³. Однако предполагаемое возвращение не состоялось, по официальной причине, из-за нехватки денежных средств в театре: «... лучшему и единственному режиссеру русской сцены не нашли оклада»⁴⁴.

По справедливому мнению А.Я. Альтшуллера, «деградация исторического спектакля не может заслонить от нас плодотворных исканий

Яблочкина в этой области, исканий тем более ценных, что они были начаты в 1860-е годы, то есть до режиссуры мейнингенцев и задолго до открытия Московского Художественного театра»⁴⁵. Каждый из сохранившихся материалов Яблочкина свидетельствует не только об огромном объеме проведенной им подготовительной работы, но и о принятом им за основу вслед за английским театром и Ч. Кином и разработанным параллельно с мейнингенцами археологическом подходе к спектаклю. В деятельности Яблочкина отразилось стремление к тщательной организации материальной стороны спектакля, к ее исторической достоверности. Несмотря на то, что монтажные и рукописи дают представление преимущественно о технической стороне театрального представления, они в определенной степени отражают процесс подготовки спектакля и вектор развития режиссерской мысли последней четверти XIX в.

- ¹ Холодов Е.Г. Репертуар // История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 145.
- ² 8 октября 1851 г. Яблочкин был назначен помощником режиссера русской драматической труппы, 30 апреля 1852 г. – первым режиссером. 31 декабря 1854 г. после его прошения переведен в актеры на первые амплуа. В июле 1868 г. после смерти Е.И. Воронова назначен старшим режиссером с испытательным сроком на осенний и зимний сезоны. С начала марта 1869 г. по январь 1874 г. – главный режиссер русской драматической труппы. Помимо Петербурга служил режиссером в Москве, Тифлисе, Киеве, Одессе, Ростове-на-Дону и в театрах других городов.
- ³ См.: Зарисовки и описания костюмов // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 2. Ед. хр. 619.
- ⁴ См.: Выписки, записи, зарисовки по истории и быту России и Польши XVI–XVII веков для спектаклей Александринского театра // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 2. Ед. хр. 620.
- ⁵ Там же. Л. 3 об.
- ⁶ Цит. по: Максимов Г.М. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб.: Тип. П.И. Шмидта, 1878. С. 19.

- ⁷ Цит. по: там же.
- ⁸ *Владимиров С.В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры // *Владимиров С.В.* К истории режиссуры: В 2 ч. СПб.: РИИИ, 2012. Ч. 1. С. 89.
- ⁹ Далее – «Василий Шуйский».
- ¹⁰ Подробнее об истории увольнения Яблочкина см.: *Филиппова С.А.* Александр Александрович Яблочкин // *Сюжеты Александринской сцены.* Т. 2. Актеры, режиссеры. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 343.
- ¹¹ *Хроника* // *Новое время.* 1870. 16 сент.
- ¹² *М.Р.* Театральная летопись // *Новое время.* 1870. 19 сент. С. 2.
- ¹³ *В.С. [Стасов В. В.]* Театр // *Санкт-Петербургские ведомости.* 1870. 19 сент.
- ¹⁴ См.: *Петербургские письма* // *Иллюстрированная газета.* 1870. 24 сент. С. 206; *Костомаров Н.* Представление «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра 17-го сентября 1870 // *Голос.* 1870. 19 сент. С. 1.
- ¹⁵ *Монтировка пьесы «Борис Годунов»* // РГИА. Ф. 497. Оп. 14. Ед. хр. 229. Л. 10–11 об.
Второй экземпляр монтировки с незначительными корректировками, но дополненный описанием костюмов, см. в: РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1117.
- ¹⁶ *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». М.: Искусство, 1975. С. 194.
- ¹⁷ *Гнедич П.П.* Из прошлого // *Исторический вестник.* 1905. № 4. С. 41.
- ¹⁸ *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». С. 195.
- ¹⁹ *Д.А. [Аверкиев Д. В.]* Постановка «Бориса Годунова» // *Голос.* 1870. 20 сент. С. 3.
- ²⁰ *Костомаров Н.* Представление «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра 17-го сентября 1870 // *Голос.* 1870. 19 сент. С. 1.
- ²¹ Там же.
- ²² *В.С. [Стасов В. В.]* Театр // *Санкт-Петербургские ведомости.* 1870. 19 сент.
- ²³ *Альциуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. Л.: Искусство, 1968. С. 125.
- ²⁴ *Державин К.Н.* Эпохи Александринской сцены. Л.: ЛЕНГИХЛ, 1932. С. 99.
- ²⁵ *Вести и слухи* // *Суфлер.* 1883. 24 нояб. С. 2.
- ²⁶ *Яблочкин А.А.* Режиссерская разработка, монтировка и др. спектакля «Царь Василий Шуйский». 1883 г. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1120. Л. 34 об.–35.
- ²⁷ Там же. Л. 37 об.
- ²⁸ *Альциуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. С. 122.
- ²⁹ См.: *В.Б.* Царь Шуйский («Русский драматический театр») // *Русский курьер.* 1883. 26 нояб. С. 2–3.
- ³⁰ *Чаев Н.А.* Царь и Великий Князь Всея Руси Василий Иванович Шуйский. М.: Тип. Л. Метцль, 1886. С. 6.
- ³¹ Краткий очерк двадцатипятилетней деятельности театра Ф.А. Корша (1882 г. – 30 авг. 1907 г.) / Сост. Д. Я. [Языков Д. Д.]. М.: Т-во скоропечати А.А. Левенсон, 1907. С. 24.
- ³² Имеется в виду реплика героя комедии А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (1881) Нарокова: «А мера-то и есть искусство...».
- ³³ *В.Б.* Царь Шуйский («Русский драматический театр») // *Русский курьер.* 1883. 26 нояб. С. 3.
- ³⁴ Пьеса П.П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века» была поставлена Яблочкиным в Александринском театре в 1852 г.
- ³⁵ А.А. Яблочкин. Режиссерская разработка, монтировка и др. спектакля «Царь Василий Шуйский». 1883 г. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1120. Л. 41.
- ³⁶ Там же. Л. 15.
- ³⁷ *Давыдов В.Н.* Рассказ о прошлом. М.: Искусство, 1962. С. 200.
- ³⁸ М.В. Аграмов (наст. фам. Аврамов, 1837?–1893) – актер, режиссер. В 1862–1867 служил в Александринском театре, в 1885–1887 и в 1889–1890 – режиссер в Театре Корша.
- ³⁹ Статьи и заметки о спектаклях с участием и в постановке А.А. Яблочкина и др. 1846–1892 гг. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1128. Л. 15.
- ⁴⁰ *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. С. 315.
- ⁴¹ *Вольф А.И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 161.
- ⁴² См.: Яблочкина А.А. 75 лет в театре. М.: ВТО, 1977. С. 49.
- ⁴³ *Плещеев А.* Ежедневная беседа (о том и о другом) // *Театральный мирок.* 1885. 3 авг. С. 2.
- ⁴⁴ *Плещеев А.* Ежедневная беседа (о том и о другом) // *Театральный мирок.* 1885. 17 авг. С. 1.
- ⁴⁵ *Альциуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. С. 123.