

Роль театральных предпринимателей в развитии театра на русском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX вв.

Л. В. Преснякова

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса

С конца XIX века начинается интенсивное заселение, хозяйственное и культурное освоение Дальнего Востока. Во всеподданнейшем отчете за 1893 – 1895 гг. Приамурский генерал – губернатор С. М. Духовской писал: «Ничтожность населения сравнительно с пространством кладет своеобразную печать на весь строй и все проявления жизни Приамурского края и составляет главнейшее затруднение, с которым приходится бороться»¹. Получается, что главным условием освоения этих суровых мест являлись люди. По данным первой всеобщей переписи населения, произведенной 28 января 1897 г., в Приамурском генерал-губернаторстве проживало всего 1 031 364 чел.. К 1 января 1917 г. население Дальнего Востока увеличилось до 2 370 800 чел.² Однако, для сравнения: всех жителей Приамурского края с инородцами и войсками в 1897 г. было меньше, чем в одном городе Москве (1 035 664), а в пограничных маньчжурских провинциях Китая в то же время проживало свыше 13 млн. человек³. Наводнения, эпизоотии, удаленность от культурных центров, непривычные климатические условия, трудности освоения девственного края накладывали особый отпечаток на весь строй тогдашней жизни. Суровые условия освоения далекого края особенно тяжело сказывались на интеллигенции. «Тоска по далекой родине, гнетущее чувство одиночества и неудовлетворенных потребностей» порождали неодолимое желание уехать из края, служили нередко даже причиной самоубийств. Духовской С. М. справедливо полагал, что «только после того, как наш край по условиям жизни приблизится к культурным странам, можно ожидать в нем появления вполне оседлого, любящего свой край и преданного его интересам интеллигентного класса»⁴. А для этого, в частности, необходимо «устройство и поддержание библиотек, музеев, собраний произведений живописи и скульптуры, театров, ученых, литературно – музыкальных и иных обществ и клубов»⁵.

Особую роль в процессе культурного освоения Дальнего Востока играл театр. «Театр – род искусства; представление, спектакль; здание, где происходят театральные представления»⁶. Начало театру на Дальнем Востоке положили выступления артистов-любителей. В 1851 г. в Петропавловском порту, в 1860 г. в Благовещенске, в 1873 г. во Владивостоке и Хабаровке были сыграны первые спектакли: «Станционный смотритель», «Гамлет», «Что имеем не храним, потерявши, плачем» и др.. К концу века в дальневосточных городах был построен целый ряд театральных зданий. Во Владивостоке это зал И.И. Галецкого при гостинице «Золотой Рог» (1885 г.), залы Военного (1882 г.) и Морского (1885 г.) собраний, Собрание приказчиков (1889 г.). В Благовещенске – это театр Роганова вместимостью 900 мест и переделанный под театр старый цирк А.А.Прикащикова. В Хабаровске в конце века было два зала Военного и Общественного собраний. В с. Никольском помимо зала Военного собрания, в 1893 г. открылось Общественное собрание. В Харбине в 1899 г. открылось здание Железнодорожного собрания. Учитывая «изумительно свирепую страсть» дальневосточников к театральным представлениям, вместимость театральных залов и количество представлений («Бывало так, что на неделе каждый день спектакль»⁷) можно сделать вывод, что театр того времени был, пожалуй, самым мощным средством просвещения и развлечения. Театр был местом общения. И царское правительство по – возможности поддерживало устройство и развитие театрального дела на Дальнем Востоке и в Маньчжурии. Так, в 1902 г. в Порт-Артуре работала довольно хорошая оперетта антрепренера К.П. Мирославского. «Дела у него были блестящие»⁷. К П. Мирославский - первый из антрепренеров, решившийся вести дело на Дальнем Востоке. Он держал театры в Харбине, Порт -Артуре, Дальнем, Ляояне, Мукдене. Но в сезон 1902-1903 гг. в Порт-Артуре из-за слабой опереточной

труппы сборы упали до минимума, хотя первое время театр был переполнен. Случившийся пожар окончательно довершил дело. Царское правительство было заинтересовано в развитии театрального дела в Маньчжурии. Так, «благодаря главному начальнику края генерал-адъютанту Е.И. Алексееву, труппе была разрешена ссуда в 7000 руб. Государь Император соблаговолил из собственных своих средств пожертвовать антрепренеру К.П. Мирославскому и труппе 16000 руб. на покрытие убытков, понесенных во время пожара театра»⁸. На эти средства был переделан и приспособлен китайский театр Тифонтия.

Театр – не просто здание или спектакль, но еще и сложная система, состоящая из множества взаимосвязанных подсистем, осуществляющая несколько взаимообусловленных процессов деятельности. Одна из особенностей этой системы состоит в том, что ей имманентны внутренние противоречия, проявляющие себя во всех коллективах и во все времена. Театральное искусство актуализируется исключительно в определенных организационных формах. Для театрального дела провинциальной России конца XIX – начала XX вв. характерно разнообразие организационно-экономических форм и методов. Так, частное театральное предпринимательство подразделялось на три типа организации: простая или хозяйская антреприза, антреприза представительства городской администрации и товарищество актеров, работающее на кооперативных «артельных» началах.

В антрепризе по установившейся традиции предприниматель единолично выполнял административные и хозяйственные функции: набирал артистов, составлял репертуар, вел все денежные расчеты. Так как антрепренер финансировал свое предприятие, при плохих сборах он рисковал собственными средствами.

Для создания товарищества использовался капитал, который образовывался из суммы паев, внесенных компаньонами. Заведование всеми делами театра предоставлялось выбранному на определенный срок правлению, состоящему из управляющего (он же казначей), режиссера, членов правления и контролеров. Управляющий соотносил доходы с расходами, учитывая сумму паев, перспективные сборы, жалованье служащим, плату за аренду помещения, приобретение костюмов, реквизита, бутафории, книг и пьес для библиотеки и пр. Если предприятие «прогорало», то управляющий нес материальный ущерб наравне с остальными компаньонами.⁹

Безусловно, развитие театра на русском Дальнем Востоке происходило в контексте общероссийских проблем развития театрального дела, но в то же время имело и ряд особенностей. И здесь представляется важным выявить, кто стоял «у руля» театрального процесса, влияние театральных предпринимателей на деятельность театра. Ведь еще Люсьен Февр, один из выдающихся историков нашего времени, писал: «Люди — единственный подлинный объект истории — науки, ... которая не интересуется каким-то абстрактным, вечным, неизменным по сути своей человеком, всегда подобным самому себе, — но людьми, рассматриваемыми в рамках общества, членами которого они являются, членами этих обществ в определенную эпоху их развития — людьми, обладающими многочисленными обязанностями, занимающимися всевозможными видами деятельности, отличающимися различными склонностями и привычками, которые перемешиваются, сталкиваются, противоречат одна другой, но в конце концов приводят к компромиссному соглашению, устанавливая некий *modus vivendis*, который называется Жизнью... История — наука о человеке».¹⁰

Под словом «театральный предприниматель» следует понимать «не только антрепренера и распорядителя товарищества, но также и коллегиальные управления, непосредственно ведающие театральным предприятием, как то: театральные дирекции, комиссии, комитеты и т.п.»¹¹. Следуя «Правилам», выработанным совместно с «Нормальным договором» Театральным Обществом в 1903 г., театральный предприниматель «в качестве руководителя дела и главного ответственного лица, как за художественное ведение предприятия, так и за материальный его исход, неуклонно

добросовестным исполнением принятых им на себя обязанностей, доброжелательным и беспристрастным отношением к находящимся у него на службе сценическим деятелям, независимо от положения, занимаемого каждым из них в труппе, вниманием к их нуждам и интересам» должен являть собой для всей труппы «образец и пример истинного общественного служения задачам и целям искусства»¹².

На Дальнем Востоке, как и в европейской России, существовали все формы частного театрального предпринимательства: товарищество, дирекция и антреприза. Так, зимний сезон 1908 г. в Харбине в Общедоступном театре проработала труппа артистов под названием «Первое русское опереточное на Дальнем Востоке товарищество». В состав труппы вошли: г-жи Бертолетти, Вышинская, Дзанутто, Стефани, Фролова, Ярославская; гг. Александровский, Алексин, Коган, Коринский, Леонидов, Салтыков, Ростовцев. «Все артисты в товариществе на паях, за исключением хора и оркестра, которые получают жалованье»¹³. Это же товарищество сняло театр «Золотой Рог» во Владивостоке в зимний сезон 1909 г. «Оркестр слабый, хоры мужской и женский совершенно никуда не годны. Сильных голосов, кроме одной г-жи Вышинской, в труппе нет. Первые сборы хороши»¹⁴.

В Благовещенске в сезон 1894/95 гг. театральная дирекция из лиц: Н. А. Першина, Н. Н. Будаковича, С. Н. Дубровского и И. К. Нордстрем заключила договор с Благовещенским общественным собранием на аренду помещения для театра. В договоре особо оговаривался финансовый вопрос: «... если в продолжение сезонов, нынешнего и будущего, останутся дивиденды, то все они должны поступать в пользу Благовещенского общественного собрания, а, если же, наоборот, дирекция потерпит убытки, то они всецело принимаются на дирекцию»¹⁵. Дирекция целью своею имела «доставить удовольствие эстетическому чувству всего благовещенского общества». В театральной дирекции функции распределялись следующим образом: всю материальную ответственность нес единолично богат-золотопромышленник Н. А. Першин, при этом ему «вовсе не хотелось играть роль простого наблюдателя», остальные члены дирекции занимались организационной работой, без всяких материальных затрат и обязательств. Дирекция тщательно подготовилась к открытию сезона: «большие деньги израсходовала на выписку из России артистов и примадонн, парикмахера, музыкантов и лучшего декоратора». Были сшиты костюмы из атласа и шелка, сделаны «лучшие декорации». На открытие поставили оперетту «Красное солнышко» Э. Одрана, которая «произвела на все общество приятное впечатление, так как было все безукоризненно, декорации, костюмы, хор и плавное исполнение артистов вызвали один восторг»¹⁶. Несмотря на замечательное открытие сезона, итоги оказались плачевны. Сбор за спектакли, кроме абонементных, составил 22 662 руб. 95 коп.¹⁷ Перерасход по всем статьям был в сумме, практически равной доходу. Репертуар представлял собой за редким исключением набор спектаклей-однодневок без определенной художественной линии: «Со ступеньки на ступеньку», «Иды, жинка, у солдаты», «Путешествие на луну», «Все мы жаждем любви» и пр., поскольку «у активных инициаторов театрального дела не было никакого определенного взгляда или плана на репертуар», а сами «прибывшие артисты не помогли делу, а только спутали и сбили все», «брали бенефисы без всякого разбора и меры и старались преимущественно на поприще эксплуатации кармана ответственного директора». Режиссер же «оказался совершенно не у места и без всякого влияния на труппу»¹⁸.

Действительно, получается, что на Дальнем Востоке и в Маньчжурии за исследуемый период можно встретить различные формы организации частного театрального предпринимательства, будь то товарищество или театральная дирекция. Но все же в дальневосточных театральных городах – Благовещенске, Хабаровске, Владивостоке, Харбине, Никольск-Уссурийском артистические товарищества, в отличие от остальной провинциальной России, не пользовались никаким сочувствием у публики: «раз товарищество, то труппа неважная, а будь хорошая, то была бы антреприза, ибо антрепренер, имея порядочных артистов, не боялся бы все взять на себя, так как был бы уверен в своей труппе и в том, что публика понесет деньги в его кассу»¹⁹. В то же самое

время в 1893 г. из 127 российских театров (6 оперных, 24 опереточных и 97 драматических) 90% трупп организовывалось по принципу товариществ²⁰. На Дальнем Востоке повсеместно получила большое распространение такая форма организации театрального дела, как антреприза. И театральный предприниматель, антрепренер, благодаря своим личным качествам, опыту, знаниям и умениям, мог оказать своими действиями, прямо или косвенно, влияние на развитие театрального дела.

В конце XIX – начале XX вв. в городах Дальнего Востока России и Маньчжурии с переменным успехом работали труппы антрепренеров: В. В. Тальзатти, К. П. Мирославского, Н. Г. Осипова, А. М. Северской – Сигулиной, А. А. Иванова, И. М. Арнольдова, В. В. Кумельского, Е. М. Долина, М. Н. Нининой – Петипа и др.

От антрепренера требовалось много энергии, опыта и знаний, чтобы удачно вести дело. Он должен был «быть знакомым со всеми главными представителями интеллигенции и купечества в городе, быть в курсе всех городских событий, бывать у всех в гостях, наконец, быть опытным актером и дельным режиссером»²¹.

Известно, что основой любого театрального предприятия была и остается труппа. Она – созидательный потенциал – предопределяет творческое состояние, художественные достижения и поражения театра. Антрепренеру для того, чтобы грамотно организовать дело и «не прогореть», надо было составить хорошую труппу. К концу XIX века в русском театре утвердился казавшийся незыблемым порядок, известный любому провинциальному антрепренеру. Труппы подбирались по амплу, так что в театре обязаны были работать один или несколько актеров каждого из них. В таком случае, как представлялось, труппа способна была разыграть любую пьесу. Если же не оказывалось актера какого-либо амплу, обращались к пьесам, где исполнителя таких ролей не требовалось. Следовательно, взаимосвязь труппы и репертуара выстраивалась в последовательности: репертуар под труппу.

Учитывая необычайную удаленность Приамурского края от центральной России, суровые условия существования, исключительную малость населения даже просто сформировать театральный коллектив профессионалов представлялось чрезвычайно затруднительно. Показателен здесь пример антрепренера А. А. Иванова. В сезон 1900 г. Иванов обратился телеграммой в театральное бюро (г. Москва) по поводу ангажемента артистов для работы в его антрепризе во Владивостоке. Антрепренер отправил аванс в размере 3000 руб. через Китайский банк в конце июля. Оказалось, что банк выдал ошибочно перевод театральному агентству Разсохиной. Ошибка была обнаружена в сентябре, и сделать уже ничего было нельзя. «Амур стал замерзать, и через Сибирь отправить труппу было нельзя. Из Одессы во Владивосток по случаю военных действий частных пассажиров не принимали»²². Антрепренер понес большие убытки, так как уже были ангажированы хор и оркестр за 4 тыс. руб. в месяц и сидели без дела. «Положение безвыходное»²³.

В течение длительного времени труппы дальневосточных театров формировались из любителей и приезжих артистов из центра России. Антрепренеры ангажировали артистов-профессионалов главным образом на актерских биржах и в театральных агентствах Москвы и Петербурга. На афишах так и значилось: «Кружком любителей музыки и литературы с участием труппы драматических артистов» или «Артистками Стрельской, Ронье, Шван и артистами Мочаловым, Стрельским и Садовским с участием ГГ. любителей драматического искусства»²⁴. Зачастую на афишах имена любителей по известным причинам не назывались, а обозначались ***.

В ряде случаев любители выказывали недюжинные способности и были заняты практически во всем репертуаре приезжей труппы. Так, в Благовещенске в 1886 г. это любители: гг. Шипилин, Видовский, Степанов, Щеголев, г-жи Львова, Долматова, Богданова, режиссер кружка г. Зарудный. То обстоятельство, что труппа оказывалась собранной из исполнителей, имеющих разную подготовку, выдвигало свои проблемы. Безусловно, важное значение имела общая культура и специальная школа в актерской

профессии. И, хотя в прессе того времени довольно часто встречаются хвалебные статьи об игре любителей, как, например, «Мы видели настоящих артистов, а не простых любителей-дилетантов»²⁵, но нередко любителей, «не твердо знающих свои роли», укоряли: «Любителям это непростительно, потому что цель их именно служение искусству и самообучение, а не одна правильная постановка спектаклей»²⁶. Станиславский убежденно доказывал, что «актер – проповедник красоты и правды...актер прежде всего должен быть культурным и понимать, уметь дотягиваться до гениев литературы. Из тысячи ... надо отбросить 999 и выбрать одного достойного этого звания. Моя труппа состоит из университетских людей, техников, окончивших средние и высшие учебные заведения, - и в этом сила нашего театра». А Немирович-Данченко добавлял: «говорить о том, что актер должен быть талантлив, все равно, что пианист должен иметь руки». Актер-любитель должен был быстро становиться в «общий ряд». Своего рода «натаскивание» на приемы и штампы служило школой молниеносного обучения. Более того, спектакль игрался с 2-3 репетиций, и названия, за редким исключением, не повторялись. Поэтому «спаять, слить воедино, привести к одному знаменателю всех членов труппы» - образовать коллектив единомышленников в дальневосточных театрах не получалось. Хотя встречались и исключения. Так, 31 августа 1906 г. закончился летний сезон в театре А. А. Левицкого. Труппа давала спектакли в продолжение 4 месяцев. Антрепренер собрал сильный состав труппы, хор 38 человек, оркестр 24 человек, балет. Дано было 137 спектаклей во Владивостоке и 46 в Харбине. Валовой сбор двести тридцать тысяч. Такая колоссальная сумма «объясняется прекрасным составом и умелым ведением дела, а также – во Владивостоке – отсутствием конкуренции»²⁷.

Антрепренер при подборе труппы вынужден был поручать ведение такого важного дела доверенному лицу, но даже если он сам выезжал в Москву или Петербург для ангажирования артистов, ошибки не были исключением. Так, например, 6 августа 1906 г. крупный харбинский антрепренер И. М. Арнольдov прибыл в Москву для формирования оперной труппы для Владивостока. Труппу он набирал, не зная лично артистов и будучи неосведомленным о степени их дарования. Распределение окладов совершалось по рекомендации, по отзывам, по слухам. Так, например, «премьера-тенора г. Розанова, служащего на жаловании 1800 руб. в месяц, публика не любит. ...То же можно сказать и о г-же Калининой, служащей на окладе 800 руб., г-же Асатуровой, получающей 600 руб. и пр. Любимицами владивостокской публики стали лирико-колоратурное сопрано г-жа Ланге и баритон Томский, да еще драматическое сопрано г-жа Калиновская»²⁸. Конечно, выплачивая артисту гонорар 12 000 руб. в сезон, антрепренер вправе был рассчитывать, что артист будет служить приманкой для публики. Прав был и антрепренер В. Тальзатти, предупреждая, что «не следует никому доверять приглашение артистов, потому что в данном случае чаще всего личная симпатия или антипатия решает выбор. Сплошь и рядом следующее явление: из артистической четы: супруг бездарен, а супруга даровита или наоборот, а приглашаются оба, поврозь они служить не хотят. Из-за дальности расстояний так же трудно какого-либо артиста заменить другим, как на месте найти подходящего; кроме того, нет никого капризнее сибирского артиста, в особенности, если он имеет еще успех»²⁹.

Актеры редко задерживались в одном городе дольше одного сезона. Перемена была в интересах и антрепренеров и актеров. «Бродячая жизнь обогащала впечатлениями, совершенствуя талант и мастерство». Любители обучались актерскому мастерству у профессионалов. И актеры, и любители, и антрепренеры, и зрители в равной мере выносили трудные условия далекого края.

Труд антрепренера, а вместе с ним и всей труппы зависел порою от ряда факторов, которые, на первый взгляд, не имели отношения к театральному делу. Так, в сезон 1903-1904 гг. в Порт-Артуре работала труппа антрепренера Н.Г. Осипова, вышедшего в запас офицера, участвовавшего в кампании 1900 г. против боксеров, страшного любителя драмы. Публику пытались привлечь и малороссийскими пьесами и нашумевшими в

столице новинками, но театр был наполовину пуст. «Интересы внутренней и внешней политики настолько заполняют умы местного населения, что нет времени и желания посещать театр или цирк»³⁰. Или другой пример: антреприза Мирославского в сезон перед русско-японской войной закончилась полным крахом, в частности, потому, что театр находился очень далеко от центра, за городом, и извозчик даже по таксе стоил туда 80 коп. днем и 1 руб. 60 коп. после 12-ти часов. Это был «большой расход для большинства публики, материальные средства которой к тому же в последнее время стали заметно ухудшаться. Оклады военным сбавлены, заметно понижение окладов на железной дороге и в частной коммерческой службе. Вообще нет уже тех бешеных денег, какие были вскоре после занятия Квантуна и войны; в жизни появилась копейка, там где раньше считали на рубли»³¹. Погода влияла на состояние и развитие театрального дела. Так, в 1905 г. в Харбине выдалось ненастное лето, и в дождь улицы города оказались недоступными ни пешему, ни конному, поэтому театр, особенно «Аркадия», зачастую пустовал. Чтобы привлечь публику, антрепренер И. М. Арнольдов приглашал клоунов, силачей, исполнителей романсов и т. п. Прав был В. П. Погожев, управляющий конторою императорских театров, когда писал: «Болезнь артиста или его замена другим, менее любимым публикой; перемена спектакля; одновременный с данным спектаклем интересный спектакль нба другом театре; большой мороз зимой и хорошая погода весной и осенью и т. д. – все это является условием случайного понижения сборов»³².

Справедливости ради надо заметить, что не каждый антрепренер мог выдержать суровые условия ведения театрального дела на Дальнем Востоке. Так, в 1910 г. антрепренер г. Кумельский бежал из Владивостока. «Труппа получила 36 коп. на рубль за отслуженные пол месяца»³³.

Опытные антрепренеры и организаторы товариществ изыскивали различные средства для привлечения публики и обеспечения стабильных сборов. Так, бывалый антрепренер А. А. Иванов в сезон 1906 г. в Харбине «основал свое благополучие не на качестве публики, а на количестве», расценив места в своем театре втрое ниже, чем повсюду в Харбине. К нему хлынула малообеспеченная публика: ремесленники, мелкие служащие дороги, масса торговых людей. Зал всегда был полон, всегда хорошие сборы. Антрепренер имел возможность платить крупные оклады хорошим артистам³⁴.

Другой антрепренер И. М. Арнольдов в сезон 1907 г. снял два театра «Золотой Рог» и «Тихий Океан» во Владивостоке. Труппа была громадная и сильная, разнообразный репертуар, а сборы плохие. «А между тем, г. Арнольдов делает всевозможные любезности, уступает театр для разных благотворительных целей за ничтожную плату. Каждую неделю по средам устраивает дешевки, ставит классические пьесы и посылает бесплатно в учебные заведения по 250 билетов. Так что наша учащаяся молодежь один раз в неделю пользуется бесплатным спектаклем. Едва ли найдется много таких предпринимателей, которые бы делали то, что делает г. Арнольдов, платя за театр 35 тыс. руб. в год»³⁵.

В тяжелое для страны время театральные антрепренеры устраивали спектакли и концерты в пользу пострадавших воинов на Дальнем Востоке, для помощи семьям убитых. Так, например, труппа И. М. Арнольдова, игравшая в Харбине, в первые месяцы русско – японской войны перечислила 142 руб. 30 коп. благотворительного сбора с билетов в пользу семейств нижних чинов, призванных на действительную службу. Им же был устроен «конкурс красавиц Харбина», весь сбор с которого поступил в распоряжение Женского Патриотического кружка для помощи больным и раненым воинам.

В местах расположения войск манчжурских армий гастролировала антрепренерша, артистка и драматург Анна Михайловна Северская-Сигулина (впервые выступила в качестве антрепренерши в Благовещенске на Амуре в 1903 году). В Телине она выстроила собственный большой театр, где удалось поставить только 7 спектаклей: за несколько дней до занятия города японцами 22 февраля состоялся последний прощальный спектакль уезжающего в Россию Д. А. Ушакова «На лоне природы», 23 февраля была поставлена

комедия «В бегах», 27 февраля шел фарс «Живые покойники». Здесь состоялся бенефис антрепренерши. Благодарные телинцы устроили бенефициантке ряд оваций и преподнесли ей адрес, покрытый многими подписями. Командующий войсками Дальнего Востока в виду особых заслуг антрепренерши А.М. Северской-Сигулиной и в воздаяние ее трудов по устройству спектаклей в действующих армиях с благотворительной целью в течение всей кампании 1904-1905 гг. изволил пожаловать ей удостоверение и серебряную медаль с надписью «За усердие» для ношения на груди на Станиславской ленте. Анна Михайловна отправила телеграмму его императорскому Величеству с выражением верноподданнических чувств. Государь написал: «Прочел с удовольствием»³⁶.

В сезон 1915 г. антрепренер Долин устроил спектакль в пользу детей артистов, ушедших на войну. Чистый остаток 700 руб. «Надо отдать справедливость г. Долину, что в такой тяжелый для антрепренеров год, он не остановился перед материальными затратами и вышел с честью из этого сезона, работая все время при самых неблагоприятных условиях. ... Театральная публика поднесла в день бенефиса г. Долину адрес, покрытый многочисленными подписями, в котором оценила тот нечеловеческий труд и энергию, что были им затрачены»³⁷.

Итак, можно сделать вывод: особую роль в освоении Дальнего Востока играл театр. Такие антрепренеры как К. П. Мирославский, Н. Г. Осипов, А. М. Северская – Сигулина, А. А. Иванов, И. М. Арнольдов, Е. М. Долин, М. Н. Нинина – Петипа, благодаря своим личным качествам, опыту, умению вести дело, оказали неоценимое воздействие на развитие театра на Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX вв.

¹ РГИА ДВ, ф. 702, оп.1, ед. хр. 239 а.

² См. Россия. Энциклопедический словарь. СПб., 1898.

³ РГИА ДВ, ф. 702, оп.1, ед. хр. 258.

⁴ РГИА ДВ, ф. 702, оп.1, ед. хр. 239 а.

⁵ Там же.

⁶ Театральная энциклопедия. М., 1967. С. 89.

⁷ Театр и искусство. 1903, №14. С.310.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 26.

¹¹ Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.): Монография. Владивосток, 2005. С. 58.

¹² Там же.

¹³ См. Театр и искусство. 1908. № 41. С. 23.

¹⁴ Театр и искусство. 1900. № 1. С. 723.

¹⁵ Дальний Восток. 1895. 12 марта.

¹⁶ Там же. 21 декабря.

¹⁷ Там же. 15 марта.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Тальзатти Вл. Театральное дело в Сибири.//Театр и искусство. 1897. №27-32.

²⁰ Оленина А. Регулирование трудовых отношений в русском частном театре (конец XIX – начало XX вв.) //Экономика и организация театра. Л-д, 1986. № 7.

²¹ Там же.

²² ГЦТМ Ф. 1, ед. хр. 5842.

²³ Там же.

²⁴ ГЦТМ 1886. Благовещенск

²⁵ Владивосток. 1885. 5 мая.

²⁶ Владивосток. 1885. 30 июня.

²⁷ Театр и искусство. 1906. № 40. С. 620.

²⁸ Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.): Монография. Владивосток, 2005. С. 175.

²⁹ Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.): Монография. Владивосток, 2005. С. 38.

³⁰ Театр и искусство. 1904. №6. С.121-122.

³¹ Театр и искусство. 1903. №39. С.717.

³² Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах. Т. 3. СПб., 1900. С. 133.

³³ Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни Дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.): Монография. Владивосток, 2005. С. 217.

³⁴ См. Театр и искусство. 1907. № 14-15. С. 233 – 268.

³⁵ Театр и искусство. 1907. № 48. С. 809.

³⁶ РГИА. Ф.1.Оп.11.Ед.524.

³⁷ Театр и искусство. 1915. №1. С.34