

ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА

ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА



В СЕМИ ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Ю. А. ДМИТРИЕВ, Н. Г. ЗОГРАФ,
Т. М. РОДИНА, О. М. ФЕЛЬДМАН,
Е. Г. ХОЛОДОВ
(главный редактор),
Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1977

**ИСТОРИЯ РУССКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**



ТОМ 2

1801—1825

**МОСКВА «ИСКУССТВО»
1977**

Авторы тома

Часть первая:

Т. М. РОДИНА

(Введение, § 1—3; глава «Репертуар», § 1—5 и § 7—10;
глава «Сценическое искусство»),

Т. М. ЕЛЬНИЦКАЯ

(Введение, § 4—7),

Н. Г. ЛИТВИНЕНКО

(глава «Репертуар», § 6),

А. П. КЛИНЧИН

(глава «Провинциальный театр»).

Часть вторая:

Т. М. РОДИНА

(Введение, § 1; глава «Репертуар», § 1—8),

Т. М. ЕЛЬНИЦКАЯ

(Введение, § 2—3),

О. М. ФЕЛЬДМАН

(глава «Репертуар», § 9),

Н. Г. ЛИТВИНЕНКО

(глава «Репертуар», § 10—18;
глава «Сценическое искусство», § 5—8),

Ю. А. ДМИТРИЕВ

(глава «Сценическое искусство», § 1—4),

А. П. КЛИНЧИН

(глава «Провинциальный театр»).

Репертуарная сводка составлена
Т. М. ЕЛЬНИЦКОЙ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1801—1812





ВВЕДЕНИЕ

1

Общественно-политическая жизнь Европы конца XVIII — начала XIX века отличалась необычайно бурным характером. Французская буржуазная революция, ее политические отголоски в разных странах, наполеоновские войны, национально-освободительные и антифеодальные движения — все это придавало эпохе совершенно особый облик. Хотя потрясения, которые испытали в этот период многие европейские государства, далеко не всегда завершались падением феодально-деспотических режимов, поток философских идей и художественных образов, шедший от прогрессивной литературы XVIII века, продолжал революционизировать общественное сознание и в начале следующего столетия. Искусство, в частности драматургия и театр, было активным проводником и трансформатором этих идей в различных национальных условиях. Но оно стремилось выработать свои собственные целостные представления о действительности, опираясь на богатый и разносторонний опыт окружающей жизни в ее новых формах и тенденциях. Здесь искусство неизбежно вступало в противоречие с определенными сторонами просветительской традиции, стремилось переработать ее и подняться над ней.

И тот и другой процесс находил свое выражение в развитии русской общественной и художественной мысли начала XIX века.

Усиление крепостнической реакции и самодержавного деспотизма в последней четверти XVIII века наносило жестокий и совершенно явный ущерб национальным интересам России. Буржуазные тенденции, с исторической неизбежностью проникая внутрь крепостного хозяйства, вели к усилению эксплуатации крестьян помещиками, обостряли противоречия внутри рабовладельческой системы, но не находили в рамках ее достаточного простора для своего развития. В начале века снова поднимается волна крестьянских восстаний. Одновременно растет недовольство существующими формами общественных отношений со стороны наиболее культурной части общества. Впоследствии декабристы будут пристально всматриваться в историю развития кре-

постнических отношений в России, прослеживая обе стороны этого процесса: утверждение единой державного деспотизма, силой сохраняющего пагубную для национальных интересов крепостническую систему, и нарастание протеста против этой системы. Причем наиболее патриотически содержательной формой протеста им самим будет представляться дворянское свободолобие, ориентирующееся на буржуазно-демократические начала в современной западноевропейской жизни. Проблема крепостного права выходила в начале XIX века на первый план и в нравственном, и в экономическом, и в политическом отношениях. Нищета крестьянства, придавленного крепостным гнетом, обуславливала общую отсталость России. «Оттого,— писал Николай Тургенев,— мы видим, что земледелие в России не делает почти никаких успехов, и состояние наших земледельцев едва ли не то же самое, каково оно было при царе Алексее Михайловиче»¹. Исследователь социально-общественных процессов этого времени А. В. Предтеченский показывает, что в начале XIX века только самые реакционные и невежественные слои провинциальных помещиков, мало затронутые новыми экономическими тенденциями, оставались упорными противниками антифеодальных нововведений².

Первые же месяцы нового столетия ознаменовались дворцовым переворотом, направленным против павловского режима. Павел I был убит. Александр I взошел на отцовский престол, уже дав определенные обещания дворянской оппозиции, связавшей с ним свои надежды на изменение внешнеполитического курса России, а главное — на проведение ряда антифеодальных по своему смыслу реформ внутри страны. Поддерживая оптимистические настроения в русском обществе, царь принимает на себя роль «первого либерала» в государстве. В кругах прогрессивно настроенной дворянской интеллигенции происходит заметное возрождение надежд на просвещенную монархию. Монарха старались убедить в необходимости действовать быстро и последовательно в решении крестьянского вопроса, стремились открыть ему глаза на грозящие стране опасности. Известна поданная Александру записка, вышедшая в самом начале столетия из среды Вольного общества любителей российской словесности, наук и художеств, «О рабстве, его начале и следствиях в России». В ней писалось, что государство, основанное на рабовладении, «никогда не может быть уверено в твердости своего существования!.. Стоит только взошедшему в пределы неприятелю показать пример великодушия и умеренности, и сердце половины народа приобретено надежнее, нежели огнем и мечом. Присоединим к сему обещание лучшей участи, возвращение прав человечества, уничтожение рабства — и колосс безобразный падет неминуемо»³.

Либеральная критика крепостного права, призывы к гуманности, адресованные помещикам, изъявления любви к монарху, вознесенному общественным мнением над сословными интересами, — все это, сплетаясь и скрещиваясь, создавало ту идейную и эмо-

ционально-правственную атмосферу, в которой развивалась драма и театр первых лет XIX века. Атмосфера эта не была и не могла быть устойчивой, ибо время не оправдывало возникших надежд; образ идеального монарха, готового пожертвовать из-за патриотических соображений данной ему единодержавной властью, меркнул с необычайной быстротой. Реальное положение вещей создавало почву для возникновения политической оппозиции русскому самодержавно-крепостническому строю. Реформы откладывались. Проекты ложились под сукно, но иллюзии сохранялись, пока 1812 год и последовавшие вслед события не дали пового направления умам. Передовая мысль России, пройдя через опыт Отечественной войны, вступила в новую фазу своего исторического развития. Начальные элементы декабристской идеологии складывались именно в это время. Наряду с драматургией и театральной практикой, отражавшими настроения либерально-монархического толка, создаются первые образчики антимонархической драмы, проникнутые вольнолюбивыми и гражданственными настроениями,— предвестницы революционно-романтической драматургии декабристского направления.

Говоря о факторах, влиявших на развитие театрального искусства первого десятилетия XIX века, необходимо принять во внимание и некоторые внешнеполитические обстоятельства. С 1804 по 1807 год Россия находилась в состоянии войны с Францией, выступая на стороне австро-прусской коалиции. Полуфеодальные государства, какими являлись в то время Австрия и Пруссия, не могли противостоять сплоченному натиску наполеоновской армии и ее победоносному духу. Военно-политическая коалиция терпела поражение. Патриотические чувства русского общества были обострены и уязвлены одновременно. Тильзитский мир, переживаемый как позорный, возбуждал потребность реванша. Исторически двойственная фигура Наполеона в одних кругах общества вызывала осуждение Великой французской революции, его породившей, тогда как для других эта фигура олицетворяла собой тиранию, посягающую на национальную самостоятельность европейских народов, измену принципам свободы и равенства, провозглашенным просветителями.

В начале XIX века французская революция дает толчок к раздумьям о дальнейших путях развития России. Ее осуществления в России в единственно тогда национально возможной форме массовой крестьянской революции не хочет никто среди дворянской интеллигенции данного периода. Но вместе с тем было бы неверно преуменьшать значение французской революции 1789—1794 годов для русской общественной мысли, русской культуры,— оно было не меньшим, чем для других стран Европы.

Как бы ощутимо ни давала себя знать в драматургии и критике ограниченность дворянского свободолюбия, невозможно не заметить и того явного усиления демократических тенденций, которое сказывалось на всем состоянии театрального искусства.

Быстрота, с которой русский театр насыщается началами социальной, исторической, психологической правды, объясняется во многом тем, что типичные для русской феодально-крепостнической действительности конфликты, при всей их национальной характерности, уже предстают в свете опыта буржуазной эпохи, хотя усвоенного и пережитого отраженно.

Для театра период, завершившийся Отечественной войной 1812 года, во многих отношениях был переходным. Художественные традиции XVIII века в новых общественных условиях постепенно распадались, выливаясь в новые формы, хотя не столь решительно, как это будет в пушкинскую и пушкинскую пору. Важно и то, что некоторые тенденции, содержащиеся в этих традициях, но затем как бы зажатые, придавленные ходом общественного процесса и прорывавшиеся лишь изредка вне возможности своего полного расцвета, теперь проявлялись в составе иных, только еще зарождающихся жанров и направлений.

Связи театра с общественной средой также становятся свободнее, непосредственнее, театр откликается на современную жизнь живее, чем раньше; его культурная роль возрастает. Характер эпохи таков, что расширяется и само понятие общественной среды, воздействующей на развитие театра, драмы, актерского искусства, на критерии театральной критики. И в общественно-политическом и в художественном отношении театр оказывается под воздействием разнородных и разнонаправленных факторов.

В театре начала века продолжают действовать традиции классицизма и сентиментализма — художественных систем, сформировавшихся в русском искусстве в середине и во второй половине XVIII столетия. Эти традиции несли с собой не только формально-стилистические навыки, не только утверждали авторитет определенным образом сформированного вкуса — они были связаны с устойчивым кругом проблем, общих идей, конфликтов, с особым пониманием целей театрального искусства и его места в общественной жизни.

Традиция может быть выделена из процесса современного ей развития театра и драмы, лишь когда она предстает как художественно-консервативное явление. Но, как правило, она в этом процессе растворяется. Традиция существует как чувство живой связи современников с предшественниками, сегодняшних впечатлений с дорогим оплаченными убеждениями вчерашнего дня, вызывая потребность повторной разработки еще не изжитых, но уже несколько изменивших свою структуру общественных и нравственно-психологических конфликтов. Традиция включает в себя спор и преемственность, преодоление и переосмысление культурно отстоявшихся форм театрально-драматургического искусства и только поэтому может выполнять свою важную роль в развитии театральной культуры нового исторического периода.

Такой подвижностью обладала и традиция русской классицистской драмы, классицистского театра в целом как мирового яв-

ления, хотя мы порой, вопреки художественной практике, эту подвижность и недооцениваем. Классицистская традиция была полиморфна, как любая другая традиция, порожденная сложной художественной системой. Однако весьма часто теоретическое предубеждение против классицизма как искусства рационального и нормативного заставляет нас преувеличивать стабильность его форм, методов и самого содержания. Традиция классицизма в начале XIX века проявляется не только в повторении концепционных и стилевых признаков, закрепленных теорией и наиболее «чистыми» образцами творческой практики. Она живет (что гораздо важнее) в попытках решать аналогичные художественные задачи на близком по тематике материале, но при других исторических предпосылках. Силевые повторы, которые поневоле и само собой возникают в подобных случаях, будут свидетельствовать как о напряженности художественного процесса, стесненного заданными «условиями игры», так и о том, что силы, нужные, чтобы эти условия перестроить, накапливаются целым поколением художников.

Сложная жизнь классицистской традиции внутри нового художественного образования, которое, начиная с исследований Г. А. Гуковского, принято называть декабристским романтизмом, завершилась переворотом, произведенным «Борисом Годуновым» Пушкина. Был открыт не только новый художественный язык, новый принцип изобразительности, развития действия и характеров, но прежде всего новый драматический конфликт, новое жизненное содержание заменили прежние. Взгляд писателя переместился, он проник в такие пласты действительности, которых не видели и которыми не интересовались его предшественники. Пушкинский историзм был противопоставлен сознательному абстрагированию от истории, характерному для классицистского театра. Но, говоря об этой завершающей фазе, мы как раз и встаем перед необходимостью уяснить себе, как же она созрела и чем была подготовлена. Именно по отношению к предпушкинскому периоду и потребуются анализ, который вскроет закономерность «скачка», показав, что антиисторизм классицизма был следствием исключительно энергичной сосредоточенности художника на том эпохально важном круге проблем, миновать которые искусство исторически не могло. Оно не могло сделать этого и потому, что общественная мысль настаивала на этих проблемах как на центральных и общезначимых, и потому, что, только усвоив их, искусство могло их затем перерасти, и потому еще, что оно само, поверив в абсолютность этих проблем, преломило через них всю человеческую историю, предложив для этого свою жесткую методологию творчества и затруднив тем свободу собственного развития и его быстроту.

Говоря о традициях классицизма в театре, драме и актерском искусстве начала XIX века, необходимо учесть, что русский классицизм представлял собой позднюю и во многом своеобразную

ветвь великой общеевропейской художественной системы. Коснемся вопросов общей методологии классицизма лишь в той мере, в какой они связаны с театральными процессами начала XIX века и помогают уяснить их существенные стороны. Ведь один из главных и общественно значимых жанров театра этого времени — трагедия — выросла всецело из этой своеобразной классицистской традиции.

Известно, что классицизм, оформляя в XVII веке свою эстетику, опирался на картезианское представление о «страстях» как источнике дурных и неверных человеческих поступков. «Разум» представлялся началом объединяющим, коммуникационным, тогда как «страсти» — началом индивидуальным и разъединяющим. Менее всего классицистский рационализм характеризовал темперамент художника, обуславливая сухость его манеры. Классицизм создал свои поэтические шедевры. Важно, однако, что в исходных своих положениях истину, добытую посредством разума, классицизм ставил выше истины, данной в непосредственном чувстве. «Разум» и «страсти» противостояли в этой концепции друг другу, их антагонизм раскрывался в форме борьбы долга и чувства, гражданского самосознания и эгоистических устремлений личности. Все это имело под собой общественные и идеологические основы, связанные с образованием централизованных европейских государств, обусловленные борьбой с феодальной раздробленностью, регламентацией прав и отношений различных сословий и пр. Но нельзя преуменьшить значения и другой тенденции. Переходя от теории к творчеству, а точнее сказать — определяя эстетику классицизма не со стороны теоретической, а именно со стороны творческой и художественной, деятели классицистского театра самым ходом вещей были вынуждаемы к тому, чтобы свою позицию апологетов централизованной монархии совмещать с позицией ее критиков. Понятия «абсолютной» и «просвещенной» монархии стали существовать разъединенно, вступив между собой в остро-драматические отношения. Уже в произведениях Корнеля и Расина человек, облеченный абсолютной властью, выступает как фигура глубоко драматическая. Если у других героев классицистской трагедии драматический конфликт определялся на стыке их частных интересов и чувств с их гражданскими чувствами и интересами, то разрыв этих двух начал у тех, кто призван был олицетворить собой идеальный тип личности, воплотить познанную необходимость, гуманизировать систему нравственного принуждения, был явлением в высшей степени знаменательным. В допущении этой двойственности, этого постоянно действующего противоречия лежал источник жизненной правды и психологического богатства классицистской драмы и актерского творчества.

Имея на то свои причины, классицистский театр явно стремился ограничить и обуздать средствами своей нормативной поэтики ренессансное, шекспировское начало в человеческом характере, и все же до конца справиться с этой задачей он не мог. Порывистую,

переменчивую стихию чувств он сделал предметом рационалистического анализа, поставив разум человека над его же эмоциями, чтобы если и не удерживать героя от пагубных поступков, то, во всяком случае, погружать его в понимание всей меры своей вины и ответственности.

Но классицизм не был бы великим искусством, если б он не склонялся постоянно в своих симпатиях к страдающему человеку. При заданности идеала, программирующего решение конфликтов, крупнейшие представители этого направления — драматурги и актеры, — даже анализируя ошибки своих героев, продолжали любить в них людей с большими страстями, исполненных бесстрашия самосознания и решимости каждый миг отдавать себе отчет в содеянном. Тиран, виновный в гибели других, был способен осудить и себя с той высокой позиции, которую предлагал ему драматург. Такова, например, Гофолия Ж. Расина. Хаос страстей, которые охватывали персонажей, разрешался катастрофой, прояснявшей сознание ее виновников. В трагедии классицистов, так же как и в комедии, человек всегда был в ответе перед судом высшей нравственности, добываемой путем самоанализа и приводившей норму государственного интереса в соответствие с нормой человечности. Но ход истории был таков, что достигать этого соответствия, не нарушая правды, художнику становилось все труднее. Творческая система в целом вступала в противоречие с материалом и опытом действительности. В классицизме усиливались обличительные, тираноборческие тенденции, нашедшие в XVIII веке себе опору в общественных взглядах и антропологической философии французских просветителей. Прежнее понимание государственной целесообразности было скомпрометировано. Теперь оно все более настоятельно подвергалось проверке с точки зрения внутренних (душевно-нравственных) и общественных прав личности, тех самых прав, которые затем у Руссо и сентименталистов получили название «естественных». Отсюда шла и реабилитация чувства, и уважения к личному, собственно человеческому интересу героев, и, как результат, большая цельность характеров при ослаблении в них аналитико-рассудочной тенденции. Трагедии Вольтера в этом смысле наиболее показательны.

В России классицизм был вызван к жизни пафосом петровских преобразований и сразу ассоциирован с «просветительским» курсом правительства. Усилия Сумарокова создать в России театр, призывающий монархов к самоограничению, к человеколюбию, были исполнены подлинно подвижнической настойчивости. Театр Сумарокова был явлением достаточно сложным, впитавшим в себя как влияния вольтеровской драмы, так и тех стихийно демократических тенденций, которые исходили от его сподвижников — Федора Волкова и Дмитревского. Но, что тоже существенно, тираноборческая тема не достигала у него и в принципе такого острого звучания, как у Вольтера, идея всенародного театра строилась на компромиссе (вспомним хотя бы метания Сумарокова относитель-

но того, каким быть театру — публичным или придворным), просветительская традиция испытывала гнет разнообразнейших факторов, связанных с процветанием крепостнической монархии.

Особенное значение для судеб классицистской традиции и для развития русской трагедии, в частности, имели те резкие концепционные сдвиги, которые произошли в творчестве Н. П. Николева и Я. Б. Княжнина, ярче всего выразившись в таких произведениях, как «Сорена и Замир» (1785) и «Вадим Новгородский» (1789).

В трагедии Николева «Сорена и Замир» конфликт между властью и людьми, от нее зависящими, между насилием и сопротивлением ему в России впервые получил открытую тираноборческую направленность. «Тирана истребить есть долг, не злодеянье» — такова основная мысль трагедии. Однако это долг тяжкий, подвиг хоть и героический, но реально непосильный для одиночки, буквально толкаемой на этот путь разгулом монархического произвола. Трагедия «Сорена и Замир» была наиболее зрелым и прямым выражением республиканско-утопических настроений, охвативших известную часть дворянской интеллигенции в самый разгар екатерининской реакции, явлением единичным, но знаменательным. Трагедия воспринималась в контексте замыслов Никиты Панина, философско-политических размышлений Фонвизина и творческих метаний Княжнина как ступень, в общественном и нравственном отношении предшествующая «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева.

В трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» тираноборец Вадим был поставлен лицом к лицу уже не с деспотом и тираном, а с «просвещенным монархом» Рюриком — воплощением того самого идеала, из-за которого так долго ломались копы на протяжении всего существования классицистского театра. Рюрик — легендарный основатель Русского государства. На его стороне история, но она же и против него (в этом смысле выбор героя не мог быть у Княжнина случайным). Рюрика поддерживает народ, вполне довольствующийся самодержавной властью, не созревший до иных потребностей и понятий, и в этом опять-таки отражены горестные размышления автора о заблуждениях собственного народа, о недостаточной продвинутой его общественного сознания. Княжнин прибегает к экспериментальному методу построения драматического конфликта: его Вадим, сталкиваясь с идеальным монархом, окруженный народом, не разделяющим его убеждений, не имеющий никаких прямых поводов для вражды и оппозиции, тем не менее отказывается принять существующее положение вещей. Его самоубийство — острейшая политическая демонстрация, революционный протест, форма которого продиктована как одиночеством, так и непримиримостью.

Республиканец Вадим предстает в трагедии Княжнина в ситуации, завершающей собой исторически накопившиеся вариан-

ты идейных конфликтов додекабристской драмы. Художественно эта трагедия находится у самых границ классицистской поэтики. Авторитет рационалистического сознания, вера в убедительность риторической пропаганды в ней предельно ослаблены. Зато возрастает роль убежденности героя в ценности индивидуально постигнутой истины, возникает идеал целостной личности, усиливается драматическая действенность чувства, душевного порыва, зарождается лирическая структура характера.

Героико-подвижническая тема в творчестве Княжнина и Николева, как и их художественные новации, во многом подготовили новую форму освободительной драмы первой четверти XIX века, хотя это был далеко не единственный источник, которым питалась в своем развитии прогрессивная русская драматургия этого периода. Одновременно в творчестве Д. И. Фонвизина классицистская система претерпевала изменения и сдвиги, существенные не только для жанра комедии. Фонвизин именно в «Недоросле» делает серьезный шаг к тому, чтобы преодолеть изолированность жанров трагедии и комедии, соединить политическую тематику с сатирой на общественное устройство и нравы. Он находит во многом новый подход к построению конфликта между «страстями» и «долгом» — подход, в котором виден возрастающий интерес к человеку, с одной стороны, и к среде как самостоятельному фактору — с другой. Драматургия первой четверти XIX века будет широко пользоваться его уроками.

Кризис классицизма отразился и на драматургии консервативно-охранительного толка, которой все труднее и труднее становится защищать монархию и оспаривать права индивидуального самосознания с позиций разума и общественной необходимости. При всей своей ориентации на традицию, консервативная драма уже, по существу, оказывается не в состоянии ей следовать. Она отходит от кардинальной классицистской проблематики и все больше утрачивает характерные особенности стиля, подменяя аналитическую основу действия с его неотвратимой последовательностью произвольным сюжетным вымыслом, усложненной интригой, стремящейся к занимательности и эффектам. И в трагедии и в комедии эти тенденции обнаруживают себя достаточно ясно.

Художественные процессы изучаемого периода не могут быть ясно поняты без учета всего того, что внесла в них деятельность крупнейшего представителя русского сентиментализма, поборника сентименталистского театра — Н. М. Карамзина.

Карамзин много выступал как теоретик искусства, а в начале своей литературной деятельности — и как театральный критик. Он первый в издаваемом им в 1791—1792 годах «Московском журнале» стал регулярно помещать рецензии на московские спектакли, а также и на некоторые пьесы, идущие на парижской сцене. В этом сближении московских и парижских постановок был свой символический смысл, выражавший твердую убежденность Ка-

рамзина в необходимости рассматривать русский театр в русле европейской культурной жизни как ее неотъемлемую и важную часть.

Идейно-художественные позиции Карамзина были сложны и противоречивы. В противоположность Радищеву отнюдь не склонный к революционным выводам и готовый лишь до известных пределов соглашаться на перестройку российской общественной системы, Карамзин тем не менее со всей остротой ощущал варварский анахронизм крепостного права, дворянского бескультурья, господствующего феодального деспотизма.

Французская революция, свидетелем которой ему довелось быть в 1789 году во время заграничного путешествия, вызвала в нем ужас. Карамзин писал в «Письмах русского путешественника»: «Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция отверзтый гроб для добродетели и — самого злодейства»⁴.

Но то, что революционный взрыв произошел не случайно, что он имел свои глубокие причины, Карамзин все же почувствовал очень явственно. «Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха; я вижу это, а Руссо это предвидел... События следуют друг за другом, как волны в бурном море; а думают, что революция уже кончена. Нет! Нет! Мы увидим еще поразительные вещи; крайнее возбуждение умов предсказывает это»⁵, — писал Карамзин в «Письмах русского путешественника».

Тема народа привлекает к себе внимание Карамзина, никогда не отпускает его от себя. В этом смысле он подлинный писатель нового времени, как, впрочем, и во многих других отношениях. Карамзин — ученик Руссо и английских сентименталистов. От них он усваивает культ природы, естественности, идею нравственно-психологического равенства всех людей, но применять эти принципы ему приходится уже в иных обстоятельствах и ради иных общественных целей. Карамзин отстаивает ценность и значение личности, ее внутренних прав; он исполнен внимания к человеку и его душевным переживаниям. Этим он объективно поддерживает демократическую тенденцию в европейском искусстве своего времени. Однако способность Карамзина защищать человека от общественной несправедливости регламентируется его страхом перед революционной постановкой этой проблемы. Карамзин направляет свой гуманизм к чисто нравственным целям. Он не только не требует активной, реальной борьбы с социальным насилием, но, напротив, надеется утишить социальный антагонизм, примирить людей разных сословий на почве по-сентименталистски понятого взаимопонимания и эмоционального равноправия.

Таковы основы той идеологии, которой руководствуется Карамзин в своей театрально-критической деятельности. Таков же и характер идейно-эстетического влияния, оказываемого Карамзиным на театр и драму начала XIX века. Понятно, что почва для

распространения этого влияния существовала чрезвычайно широкая.

Карамзин начинает свою литературную жизнь решительной атакой на классицизм, предпринятой в защиту Шекспира и театра «Бури и натиска».

В 1787 году Карамзин издает свой довольно смело прозвучавший и в политическом отношении перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». В предисловии к этому переводу Карамзин говорит о Шекспире как о всеобъемлющем гении, который «подобно гению природы, обнимал взором своим и солнце и атомы»⁶. В качестве важнейшего свойства Шекспира Карамзин подчеркнул его разнообразие и разносторонность. В этой оценке Шекспира, воинственно направленной против ограниченности классицистского метода изображения характеров, Карамзин близок западным писателям сентименталистского направления, таким, например, как Мерсье во Франции или Гердер в Германии. Но для России голос его был нов и вступал в резкое противоречие с нетерпимым отношением к Шекспиру со стороны классицистов и их последователей. Шекспир был тараном, посредством которого драматурги нового времени сотрясали позиции классицизма. Пропаганда его творчества на всем протяжении последующих десятилетий, вплоть до появления народной трагедии Пушкина, служила борьбе с традициями этого стиля, помогала становлению национально самобытных форм русского романтизма и реализма. Шекспир выступает у Карамзина апостолом «обыкновенного», отождествляемого с «истинным», используется в борьбе за эстетику сентиментальной драмы на позднем, предромантическом этапе ее развития. В предисловии к «Юлию Цезарю», в «Письмах русского путешественника», начавших печататься в 1791 году в «Московском журнале», настойчиво проводится мысль о слабости художественного метода французской драмы в сравнении с шекспировской, о рассудочной сухости «французской Мельпомены», которая «благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца»⁷. Произведения же Шекспира, подобные натуре, прельщают самой своей неправильностью, «с неописанною силою действуют на душу нашу и оставляют в ней неизгладимое впечатление»⁸.

Выступая как наблюдатель европейской театральной жизни и как театральный критик, Карамзин пропагандирует драматургию штурмеров и переводит Лессинга. Знаменательно явное восхищение Карамзина французской мелодрамой, а также его интерес к А. Коцебу, у которого он находит «знание сердца» и другие импонирующие ему достоинства. Но в увлечении Коцебу, в готовности ставить «Ненависть к людям и раскаяние» рядом с «Вертером» Гёте, с произведениями Шиллера, Лессинга и даже Шекспира нельзя не видеть и ограниченности Карамзина. Она проявлялась и в том, как Карамзин понимает творчество буквально боготворимого им Руссо: он воспринимает «Исповедь» только как лирико-психологический документ и полностью не воспринимает револю-

ционные тенденции этой книги, совершенно игнорирует Руссо — автора «Общественного договора»⁹. При всем огромном значении деятельности Карамзина, впервые с такой широтой распахнувшего перед русским читателем окно в культурную жизнь современной Европы, нельзя не видеть идейную слабость писателя: его неспособность схватить социальный смысл развивающейся в искусстве ломки канонов, понять бунт против классицистского ограничения индивидуальных прав человека, борьбу за то, чтобы внутренняя, душевная жизнь человека стала главным предметом изображения в искусстве. Освободительная, революционизирующая общественное сознание сущность этих художественных новаций оставалась чужда Карамзину. Но он горячо усваивал и стремился внедрить в практику русской литературы, русской драмы и театра тот интерес к природе, к человеческим переживаниям, то стремление к простоте и естественности, ту ярко выраженную гуманистическую устремленность, которые пронизывали творчество сентименталистов и предромантиков.

В своих высказываниях о театре и драме Карамзин нередко выражает взгляд на характер как на сложную и притом совершенно индивидуальную душевную организацию. И хотя нельзя не заметить, что для Карамзина понятие характера сводится к чисто внутренней, нравственно-психологической стороне и как бы объявляется независимым от объективной, социальной среды, все же его попытка рассматривать характер как нечто целостное, утвердить драматический образ на его самостоятельной эмоционально-действенной основе имела для театра чрезвычайно большое значение.

Критикуя Сумарокова, Карамзин замечает, что тот стремился «более описать чувства, нежели представлять характеры в их эстетической и нравственной истине»¹⁰. Он ополчается в ряде своих статей против риторичности и нравоучительности, привитых театру классицизмом. «Драма не терпит никаких долгих рассуждений; она состоит в *действии*, как то самое сие имя показывает. Если автор хочет рассуждать, пиши он диссертацию, или какой-нибудь разговор, или что ему угодно, только не драму для театра». В другой статье он бранит комедию, которая «состоит более из разговоров, нежели из действия»¹¹. В противовес ей в другой статье он увлеченно пересказывает содержание мелодрамы Монвеля «Монастырские жертвы», идущей на парижской сцене.

Интерес к миру душевных переживаний человека заставляет Карамзина с особым вниманием относиться к актерскому искусству. Очень важно, что самую возможность расцвета актерского творчества Карамзин связывает с определенным типом драмы, а именно драмы, развивающейся вне влияния классицизма, — шекспировской и современной немецкой. «Я думаю, что у немцев не было бы таких актеров, если бы не было у них Лессинга, Гёте, Шиллера и других драматических авторов, которые с такой живостью представляют в драмах своих человека, каков он есть, от-

вергая все излишние украшения или французские румяны...»¹². Французские же актеры, превосходные таланты, мастерство которых Карамзин признает, часто бывают неспособны преодолеть сухость и условность исполняемого ими классицистского репертуара.

У Карамзина, впервые в русской критике, актер предстает как основной художник театра, не просто выразительно произносящий перед публикой текст пьесы, доносящий до нее мысли, выраженные в словах роли, но как самостоятельный творец сценического образа, жертвующий ему своей душой и своими чувствами.

Ясно выражаемое Карамзиным понимание театра как искусства, где драматургия и актерское творчество сливаются в средства и являются в нерасторжимом единстве, характеризует новый значительный этап в развитии театральной мысли. В его театрально-критической деятельности нашли тонкое и талантливое выражение существенно важные тенденции развития театра конца XVIII века. Сказалась в рассуждениях Карамзина о театре и его широкая европейская образованность, и его стремление выявить общность в культурном развитии разных народов, и его борьба за дальнейшее осовременивание русского литературного языка. Закономерна и та полемика с Карамзиным и его последователями, которая велась, подчас в весьма острых формах, представителями прогрессивно-демократического крыла русской театральной критики — Крыловым, Мартыновым и другими.

Идеи и творческие принципы, вводившиеся в обиход Карамзиным, по-разному претворялись в практике русского театра. Они находили распространение и в искусстве консервативно-охранительного толка, где возникали в огрубленном, но тем не менее логически правомерном выражении. «Преодолевая» противоречия карамзинской эстетики, консервативная драма конца XVIII — начала XIX века превращала гуманизм Карамзина, его интерес к простому народу, во многом порожденный чувством моральной вины и беспокойства, в сусальную псевдонародность и реакционную пропаганду монархической идеологии, его лирическую взволнованность — в фальшивую приторность, его пытливый интерес к «феномену человеческого сердца», к его «тайным сгибам» — в холодную и банальную морализацию, утилитарная направленность которой уничтожала в самом истоке всякую возможность искренности и художественной правды.

Сентиментализм, роль которого в русском театре на рубеже двух столетий чрезвычайно велика, не был, однако, главным направлением, определявшим собой развитие русского сценического искусства. Вернее будет признать, что его собственное развитие испытывало на себе воздействие еще более мощной силы — реалистических тенденций.

Эти тенденции, восходящие в своих истоках к эстетике Новикова и творчеству Фонвизина, с наибольшей энергией и блеском

отстаивал на рубеже веков драматург и критик, впоследствии известный баснописец Иван Андреевич Крылов.

Просветители, и прежде всего Новиков и Фонвизин, научили его судить о явлениях жизни, прилагая к ним оценки высокого разума. Для Крылова прежде всего существенно: «Какой имел предмет автор?», «Что он хотел осмеять?» Понятие правды, принцип «следования природе», который Крылов защищает в это время наряду со многими другими писателями, для него накрепко объединяется с требованием критического отношения к действительности. В этом наиболее существенная особенность театральной эстетики Крылова — одного из виднейших представителей русского просветительского реализма XVIII века.

В своих статьях и высказываниях о театре Крылов выдвигает на первое место обличительное направление русской драмы¹³. Цель театра Крылов видит в борьбе с предрассудками, в наглядном обнажении истины и образовании общественного мнения. Первенствующей силой воздействия на зрителя для него является не морализация (он, как и Карамзин, резко восстает против перегружающих современны ему пьесы поучений), а правда изображения самой жизни. Во всем, что пишет Крылов о театре, ясно ощущается демократический характер его убеждений.

Подобно Руссо, Крылов отвергает современный театр за его персерьезность, зараженность тлетворным влиянием дворянских вкусов, за то, что он является не школой народной, как надлежит ему быть, а местом развлечения и развращения дворянских модниц и бездельников.

Художественная позиция Крылова не совпадает ни с классицизмом, ни с сентиментализмом. Как драматург и критик он сражается на два фронта, чувствуя возможность нового пути. Сближаясь с сентименталистами в критике классицизма, в апологии природы и в ряде других положений, Крылов выступает против идеализаторских тенденций сентиментализма, обличает псевдонародность, характерную для многих сентименталистских пьес¹⁴. Выражения народности Крылов ищет не в форме, а в содержании произведения. Его не пугают пресловутые «единства», если речь идет о пьесе, правдивой в общественном и художественном отношении. Но он уничтожающе высмеивает «правила» и предубеждения, когда они мешают драматургу прямо и трезво смотреть на вещи.

Весьма показателен спор о комедии, который развертывается на страницах журналов в самом начале века. Он свидетельствует о том, что классицистский подход к комедии как сословно дифференцированному жанру себя изживает, что русский театр нуждается в более просторных и приближенных к действительности формах самобытной русской комедии. Именно теперь, когда появляются последние пьесы Крылова, отвечающие этой жадной тяге к самобытности, помогающие понять разницу между народностью и простонародностью, полнее уясняются причины огромного сце-

нического успеха комедий Фонвизина и Капниста, значение их художественных традиций для современного театра.

Основные положения крыловской эстетики определяют собой реалистический характер тех требований, которые Крылов предъявляет драматургу в области композиционного и сюжетного построения драмы, развития ее действия и образов. «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы, он может изображать только то, что в самой жизни случается. Крылов порицает писателей, считающих, что «словесность есть свободная наука, не имеющая никаких законов, кроме воли и воображения»¹⁵; в нем говорит просветитель, когда он отказывается доверять той свободе фантазии, заранее отвергающей всякие правила, которой склонен увлекаться Карамзин. Но ему также неприятна и рассудочная изощренность, отличающая таких драматургов, как Мариво или Кребийон. В борьбе за высокую идейность драмы Крылов требует, чтобы все ее элементы и средства служили на пользу авторского замысла. Целесообразность драматического действия, в котором нет ничего лишнего и случайного, стройность плана, согласованность слов и поступков всех персонажей — основные достоинства хорошей пьесы. Надо, чтобы действующее лицо «выходило на театр и уходило с театра только для того, чтобы достичь цели, для которой оно выведено»: иначе «сколь бы много остроты, ума и вкуса на него истощено ни было — все это не произведет полного действия, если герой введен в поэму без причины...»¹⁶.

Отношение Крылова к драматическому действию весьма знаменательно — оно соответствует новому этапу развития современной ему сцены. «Действие» — а не «риторические украшения», составляющие силу красноречивого философа, — является основой основ театрального искусства. «Драматический театр мне должен показать завидливого, коего ритор сделал описание, — он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы, без помощи его слова, заставили меня ненавидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную», — пишет Крылов в «Примечаниях на комедию «Смех и горе». «На театре должно нравование извлекаться из действия»¹⁷.

Следует признать, что Крылов с наибольшей для тех лет отчетливостью осознавал процесс, который, как мы видели, улавливал в его существенных чертах и Карамзин, а именно — образование нового, неклассицистского принципа взаимосвязи между главными элементами драмы: ее идеей, действием и характерами. Важнейшие положения крыловской эстетики выявляли в его предварительных очертаниях тот путь, по которому пойдет в ближайший период развитие русского сценического реализма. Острые выпады Крылова против правительственной цензуры, репертуарной политики двора, влияния реакционной идеологии, пронизательно различаемых им через их эстетические опосредствования,

открывали собой эпоху длительной борьбы русской критики за создание передовой театральной культуры, за драму, проникнутую началами подлинной пародности и жизненной правды.

Огромное воздействие на развитие прогрессивного русского театра начала XIX века оказало творчество А. Н. Радищева. Традиции Радищева обращали художника прежде всего к реальным противоречиям социальной жизни, к проблеме крепостного права, требуя от него при этом отказа от надежды исправить крепостника и тирана силой словесного убеждения и нравственного примера, то есть требуя отказа от просветительских иллюзий, сложившихся на Западе еще до французской революции, а в России — до крестьянской войны и правительственной реакции. Радищев пересмыслил просветительскую программу в свете опыта классовой борьбы, развернувшейся в Западной Европе и России в 70-90-е годы. Только он один из числа крупных деятелей литературы конца XVIII века сделал из современного ему общественного опыта последовательно революционные выводы.

Радищев признал в крестьянских массах единственную реальную силу, способную сломить существующий строй, основанный на феодальном рабстве. Он возвеличил крепостного крестьянина не только как страдальца, но и как свободолюбца, и в этом смысле нашел в нем тот тип «естественного человека», к изображению которого и до него стремилась просветительская литература, и в частности драма. Но до Радищева искусство, в том числе западноевропейское, возводя в абсолют буржуазно-демократические принципы, должно было отвлекаться от «низкой» социальной практики буржуазии, от конкретного изображения социального быта и психологии, а потому неизбежно переходило к морализации, к поискам отвлеченных исторических параллелей и по замкнутому кругу возвращалось к классицизму. Радищев открыл новое решение этой проблемы. Он обрел свой нравственный идеал, своего «естественного человека» на вполне реальной социальной почве. Для Радищева крестьянин прекрасен как человек производительного творческого труда, простого и нравственного образа жизни. Но, утверждая красоту простого русского крестьянина, Радищев одновременно показывает и его страдания, унижения, он не скрывает страшных последствий рабства, искажающих облик человека. Для последующего развития искусства крайне существенно, что трагическое противоречие между идеалом и действительностью Радищев начал рассматривать в плоскости социальной, а не только моральной.

Важно и другое, а именно то, что, находя в народе, в его нравственных и физических качествах конкретное выражение национального демократического идеала и видя, как этот идеал практически попирается всей тяжестью существующего порядка, Радищев пропагандирует идею исторического движения общества, целью которого является ликвидация этого противоречия. В этом источник колоссального влияния Радищева на эстетику декабри-

стов, на развитие принципа историзма и народности, на трактовку идеи национальной самобытности в прогрессивной драме и театре допушкинского времени.

Радищев был учителем и идейным предшественником декабристов. Но, как известно, они не пошли за ним до конца и стремились сделать революцию ради народа, во имя его интересов, но без участия широких народных масс. Однако впоследствии театр не расстается с представлением о народе как носителе высшего нравственного сознания, который и в своей подневольной доле сумел сохранить исконную, «естественную» привязанность к принципам общественного равенства, свободы и справедливости. Возможность выражения народности в искусстве связывается в эту эпоху с раскрытием народного свободолюбия как основы национальной самостоятельности русской культуры.

Эти понятия, входя в состав других идей, развиваясь под воздействием общественной практики, имеют основополагающее значение и для позднего русского сентиментализма, и для романтизма, расцветшего на почве декабристского движения, и для той реалистической системы воззрений, которая сформируется к середине 20-х годов XIX века наиболее полно в творчестве Пушкина и Грибоедова.

Вслед за появлением «Путешествия из Петербурга в Москву» образ крепостного крестьянина входит в русскую антикрепостническую драму, которая, несомненно, усваивает некоторые весьма важные черты радищевской стилистики, хотя в смысле общественных выводов она и не достигает уровня сознания, свойственного Радищеву. На почве русского сентиментализма в театре рубежа XVIII—XIX веков вызревают элементы социальной правды в изображении среды и характеров, пробиваются начала героики и свободолюбивого бунтарства. В драматургии Н. Н. Сандунова, В. Т. Нарезного, Ф. Ф. Иванова много черт, сближающих ее в идейном и художественном отношении уже не с Дидро и Мерсье, а с драматургией «Бури и натиска», с творчеством молодого Шиллера.

Взгляды Радищева на театр составляют неотъемлемую часть его эстетики, которая оказала огромное воздействие на прогрессивную литературу и драму 1790—1800-х годов. Радищев несомненно был знаком с тем, что писали о театре Руссо, Мерсье, Лессинг и другие современные ему теоретики искусства. Он был человеком выдающейся образованности и начитанности. Но в контексте всего его творчества, представлявшего собой высшую по сравнению с его учителями — просветителями революционную стадию развития европейской мысли, и взгляды его на театр приобретали другую направленность. «Самый пафос свободного слова у Радищева не мог сводиться к повторению западных образцов уже хотя бы потому, что Запад со всеми своими бастилиями не мог и представить себе того режима деспотии и рабства, в усло-

виях которого приходилось творить Радищеву»¹⁸, — отмечает Г. А. Гуковский, подчеркивая одновременно широту связей Радищева с передовой мировой культурой его эпохи.

В понимании природы театра Радищев исходит из своих материалистических воззрений на человека и его общественную деятельность. В сочинении «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищев развернуто излагает свой взгляд на искусство как на такой род деятельности, обусловленный психофизиологическим устройством человека, который удовлетворяет и его склонности к усвоению и подражательности и его потребности к «соучаствованию» в жизни других людей. Имея корни внутри человеческой природы, искусство направлено к другим людям, имеет общественные цели. «Сие соучаствование человеку толико сосущественно, что на нем основал он свое увеселение, к не малой чести изобретению разума человеческого служащее»¹⁹, — пишет Радищев.

Другой особенностью искусства, закрепляющей за ним столь важное место в общественной жизни, является соединение в нем принципа гармонии и целесообразности с одухотворенностью мысли. По мнению Радищева, театр с удивительной полнотой осуществляет эти возможности благодаря своей, как мы бы сейчас сказали, синтетической природе. Именно с театром связывается у Радищева мысль о величии человеческого гения, приводящего к стройному единству разнородные способности человеческой натуры. «Представьте себе, — пишет Радищев, — и очарованное око театральным украшением, и ухо, отсылающее дрожание в состав нервов и фибров, возбужденное благогласием; представьте себе игру, природе совершенно подражающую, и слово, сладости несравненного исполненное; представьте все сие себе, и кто сказать может, что человек не превыше всего на земле поставлен?» Материалистическое (в духе XVIII века) понимание Радищевым процессов художественного творчества позволяет нам легко осознать тот отличный от классицистского смысл, который вкладывает он в требование игры, совершенно подражающей природе. Этот смысл становится еще более ощутимым во всей своей глубине и богатстве, когда Радищев говорит о характере эстетического воздействия театра. Основывая свое воздействие на способности человека «соучаствовать всему чувствующему», театр мощно вовлекает зрителя в процесс самопознания. «Исследовал ли ты все, что в тебе происходит, когда на позорище видишь бессмертные произведения Вольтера, Расина, Шекспира, Метастазия, Мольера и многих других, не исключая и нашего Сумарокова? — Не тебе ли Меропа, вознесши руку, вонзить хочет в грудь кияжал? Не ты ли Зофир, когда исступленный Сеид, вооруженный сталию, на злодеяние несутся? Не трепещет ли дух в тебе, когда востревоженный сновидением Ричард требует лошади? «Нет у него детей!», размышляет во мрачных мщениях Макбет; что мыслишь, когда он сие произносит? О чувствительность, о сладкое и колющее души свойство! тобою я блажен, тобою стражду!»²⁰

Так, по мнению Радищева, ставя себя на место персонажа пьесы, зритель извлекает из спектакля опыт, имеющий общественное значение. Задача, которая со всей очевидностью встает при этом перед актером, состоит, бесспорно, не в правоучениях, а в воспроизведении подлинных страстей, могучих движений человеческой души, находящихся отклик в душах «соучаствующих».

Имена Вольтера и Расина, Шекспира и Метастазия соседствуют в строках Радищева. Но нельзя не заметить, что восприятие Радищевым образов вольтеровской трагедии определяется здесь впечатлениями, вызванными драмой Шекспира. Радищев в этой удивительной по своей поэтической силе и цельности картине идеально зримого им театра видит перед собой не классицистских героев, повествующих в пространных монологах о трудностях разрешения тех или иных общественно-нравственных коллизий. Нет — перед ним во всей цельности своих могучих и страстных характеров, со всей полнотой индивидуального бытия действуют люди-титаны, и все-таки прежде всего — люди. Не в них ли природа глубже всего выразила свои тайны?..

Воспитательная сила театра заключается для Радищева в том, что он заставляет зрителя не рассудочным путем, но вследствие пережитого им эмоционального потрясения и ощущения своей «одноприродности» с героями драмы познать важные для человечества и, может быть, иначе, как посредством искусства, не постигаемые моральные и общественные истины. Именно в таком контексте употребляет Радищев характерное для сентименталистской эстетики понятие чувствительности. У Радищева это не просто способность оплакивать бедствия театрального персонажа. Чувствительность свидетельствует о тонкости душевной организации человека, о его важнейшей способности воспринимать чужие беды, как свои собственные, откликаться на них всем своим внутренним существом. Это своего рода чувство общественной солидарности. Отрицая эгоистическую отчужденность и самоуспокоенность, оно возвращает человека в среду ему подобных. Категория чувствительности возникает в эстетике сентименталистов из присущей им идеи общественного равенства, выражающего себя в естественном начале человеческой природы. Таким предстает этот принцип у Радищева и усваивается от него прогрессивным направлением русской сентиментальной драмы 1790—1800-х годов. Но мы увидим, как консервативная драма будет стремиться переосмыслить содержание этого понятия, направить его к иной идейной цели. Она лишилась его главного — заложенного в нем протеста против порочной социальной системы.

Надо отметить еще одну особенность театральной эстетики Радищева, которая типична и для всего его собственного писательского творчества. Для Радищева нет и не может быть разрыва между гражданским и лирическим началом, между мыслью и эмоцией. Понятия «естественный человек» и «человек-гражданин» для него в идеале сливаются. Требуя от современников внимания

к театру, он выступает одновременно и как гражданин и как личность, лирически ощущающая значение собственных художественных переживаний: «Увеселение юных дней моих! к которому сердце мое столь было прилеплено, в коем никогда не почерпал развратности, от коего отходил всегда паче и паче удобренный, будь утешением чад моих! Да прилепятся они к тебе более других утех! Будь им истинным упражнением, а не тратою драгоценного времени!»²¹

В начале XIX века зарождается одна из важнейших художественных идей эпохи, а именно — идея народности всякого истинно национально-самобытного искусства. Конечно, передовая критика того времени, опираясь на некоторые традиции предшествующего развития искусства, в частности, на теоретические высказывания Новикова и Крылова, делает лишь первые шаги к тому, чтобы поставить проблему народности на подлинно демократическую почву. Особенно большое место займет обсуждение этой проблемы в декабристской критике, перейдя оттуда и в 1830-е годы — к Белинскому и Гоголю.

Несмотря на все ограничивающие моменты, идея народности искусства станет активной силой в развитии драмы и театра уже в предпушкинский период. Но и в начале века, вопреки консервативно-дворянскому толкованию народности как «простонародности», обозначается стремление выдвинуть эту проблему в качестве центральной, связать с ней успехи и задачи современной русской драмы. Чрезвычайно важно в связи с этим, что русская драматургия еще в годы, предшествующие Отечественной войне 1812 года, делает практические шаги к тому, чтобы стать драмой национальной, народной по самому своему содержанию. Ей приходится при этом возвращать себе в значительной мере утраченные с кризисом классицизма идейные позиции. И ей удается это в той мере, в какой она становится проводником исторически прогрессивных и общезначимых тенденций своего времени.

Подъем патриотизма в годы участия России в войнах против наполеоновской Франции ярко сказывается в русском театре, в развитии тематики и жанров русской драмы. Театр обращается к сюжетам отечественной истории, к темам героического прошлого русского народа. Западноевропейская история, борьба других народов за свою национальную независимость также привлекают в эти годы русских драматургов.

Движение идей и художественных тенденций выступает как основной момент, обуславливающий развитие жанров драмы, их взаимную связь и преимущественное развитие в кругу той или иной проблематики. В качестве главной закономерности в этом плане прослеживается процесс вытеснения классицистской трагедии XVIII века сентиментальной драмой, а затем — расцвет трагедийного жанра во второй половине десятилетия в связи с приходом в театр новой трагической темы. На первый план все более остро выступает конфликт между гуманистически трактуемой лич-

постью и реальным миром, основанным на власти несправедливых, неестественных порядков. Перешагнув через стадию, на которой нравственно-эмоциональное уравнивание раба и господина представлялось достаточно убедительным доводом в пользу равенства общественного, театр выдвигает героя, уже не принимающего такого рода разрешения противоречий. Принцип эмоциональной трактовки образа, утверждаемый эстетикой сентиментализма, закономерно превращался при таких условиях в источник предромантических и одновременно общественно оппозиционных тенденций в театре.

Крупным явлением в театре этого времени было творчество В. А. Озерова, возникающее на стадии зарождения романтических начал в трагедии, уже сильно подвергшейся воздействию сентименталистского мироощущения в его карамзинском варианте. Патриотическая тема, неприятие деспотизма и насилия, уважение к личности и интерес к ее внутреннему миру определяют огромный успех драматургии Озерова у зрителей первого десятилетия XIX века. Постановки трагедий Озерова в театре несут в себе важные элементы нового мироощущения, новой сценической эстетики, открывают неожиданные возможности и для актерского творчества.

Но, выразив конфликт своего героя, возвращенного гуманистическими идеями сентиментализма, с реальным состоянием общества и доведя этот конфликт до трагической остроты, Озеров не нашел, однако, выхода к героической гражданской теме. В канун и после войны 1812 года выход этот ищется в двух противоборствующих направлениях — на почве развития декабристского романтизма, с которым сопряжены новаторские устремления в театре 1810—1820-х годов, и на почве консервативных тенденций в общественной жизни этого времени, в драме, модифицирующей классицистские традиции. В пьесах Озерова, в творчестве наиболее близкого ему актера А. С. Яковлева сильны мотивы трагического разочарования в действительности. Их герой, родившийся в период кризиса просветительского мироощущения, склонен к пессимизму и трагическому отъединению от общества; его характеризуют романтические черты, близкие эстетике Жуковского.

Уже в канун Отечественной войны 1812 года происходят идейные процессы, подготавливающие декабристское движение. Влияние этих процессов ощутимо сказывается в литературе и театре конца первого десятилетия XIX века. Драма Ф. Н. Глинки, Л. Н. Неваховича, Ф. Ф. Иванова и некоторых других писателей прогрессивного направления противопоставляет озеровскому герою, склонному к меланхолии и лирической отъединенности, героя, способного к активной общественной борьбе и героической самоотверженности во имя высокого идеала. Демократическая идеология, вольнолюбие, гражданственный пафос связывает эту драму с радищевской традицией, так же как и интерес к личности, опора на ее нравственную непримиримость к общественному злу.

Однако и в творчестве названных писателей трагедия не освобождается от стилистической эклектики, которая идет от недостаточной оформленности ее идейной и художественной структуры на новом этапе развития жанра, ее привязанности к сентименталистской традиции — в обосновании внутренней правды героя, и к классицистской — в характеристике его отношений с обществом, его идейной и политической позиции.

Если в годы войны России с Францией в драматургию и театр широко входят патриотические мотивы в их прогрессивной, демократической интерпретации, то в это же время усиливаются и монархические, консервативно-охранительные тенденции в драме, критике, черты официозной парадности в стиле и характере спектакля. В печати часто встречаются резкие нападки на традиции просветительского искусства, на русскую сатирическую комедию XVIII века, на произведения таких иностранных драматургов, как Мерсье, Бомарше, Шиллер. Но, с другой стороны, именно в эти годы осознается значение творчества Фонвизина и Капниста, создаются последние комедии Крылова, поднимается голос в защиту прогрессивной западноевропейской драмы. В репертуар русского театра входят произведения Шиллера и Шекспира, разворачивается борьба за идейно-творческое переосмысление драматургии Мольера, Расина, Вольтера. Новые, глубоко плодотворные тенденции раскрываются в области актерского творчества.

2

В начале XIX века значительное влияние на развитие театра приобрела критика, исходившая из кругов созданного в 1802 году учениками и последователями Радищева Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Глава Вольного общества, И. П. Пнин, писал в своем сочинении «Опыт о просвещении относительно к России» (1804): «Я не войду в подробное исследование пользы и вреда, театрами производимых... Всякий знает, что то и другое зависит совершенно от характера правительства, от направления, которое оно дает театрам, и от начальства, которому оно их вверяет. Скажу только, что театры, при благоразумном попечении, не менее могут влиять на успехи всеобщего образования, как и училища, для того заводимые. Сие доказывает, что они составляют отрасль народного просвещения»²². Пнин призывает к открытию новых театров в губернских городах, требует, чтобы руководителями их назначались просвещенные люди.

Журнал «Северный вестник», издававшийся деятелем Вольного общества И. И. Мартыновым, утверждает высокое гражданское предназначение актера. Актер — «такой же публичный человек, как профессор, дающий публичные уроки, как древние ораторы, которые всегда были в великом почтении и уважении... Актер есть учитель добродетели; следовательно, звание его почтенно»²³.

Последователи А. Н. Радищева склонны видеть в литературе силу, способную руководить нравственным сознанием публики и самого правительства. Драматургию и театр они рассматривают в качестве прямого проводника подобных влияний. «Истинные писатели суть те, которые весь свой дар ума употребили в пользу своего отечества и для народной нравственности». Правительство предлагается «только ободрять деятельность таких умов»²⁴.

Среди друзей и последователей Пнина театр пользуется особым вниманием как искусство, воздействующее одновременно и на умы и на сердца зрителей. «Вся цель его, — пишет Владимир Юшков о театре, — внушать добродетель, искоренять пороки, исправлять развращенные нравы, и сама философия, обнаруживающая заблуждения человечества, и даже история, наставляющая нас своими примерами, не имеют столь сильных средств для нашего образования»²⁵. Успехи отечественного театра, по их мнению, стимулируются общим ростом национального самосознания, активизированного обстоятельствами отечественной истории начала XIX века. Выдвигается проблема создания национального репертуара и национальной актерской школы, связанная, однако, с различным пониманием социальной ориентации театра, его культурной и воспитательной функций. И если, с одной стороны, театр мыслится как школа воспитания народного зрителя, то, с другой, — ощущается явная необходимость усилить внимание к успехам русской сцены тех образованных кругов общества, которые привыкли интересоваться главным образом иностранными труппами.

Критика на каждом шагу заявляет об общем желании видеть на сцене русский быт и русские нравы. Борьба за национальную самобытность перерастает у прогрессивно настроенных писателей в борьбу за приближение театра к русской действительности, за обращение к сюжетам, почерпнутым из народной жизни и из отечественной истории, которая способна, будучи осмысленной под определенным углом зрения, дать зрителям уроки патриотизма и гражданского вольнолюбия. «Давно бы пора нашим артистам, — пишет А. И. Тургенев, — вместо разорения Трои представить разорение Новгорода; вместо той героической спартаки, радующейся, что сын ее убит за отечество, — Марфу посадницу, которая не хочет пережить вольности Новгородской... Кому не интересно видеть своих праотцов оживленных (хотя бы то было и на сцене)? Публика зевает на «Титовом милосердии», но «Димитрий Самозванец» ей никогда не наскучит»²⁶.

Наряду с этим зреет убеждение, что прежний метод, принятый в драме, не пригоден для раскрытия правды истории. Интересны в этом смысле статьи талантливого издателя журнала «Корифей» Я. А. Галинковского, которого несомненно следует отнести к демократическому крылу театральной критики начала 800-х годов. Для Галинковского трагедия Сумарокова «Димитрий Самозванец», например, «скудна» не только художественно, но и

в сравнении с исторической правдой. «Если бы оком Шекспира взглянуть на сию сцену в истории», то «такую ли завязку, такой ли конец можно бы вывести из сего действия страшного, могущего быть великим наставлением народу?.. Одною ли любовью к Ксении занять должно партер и довольно ли для тирана, который реками проливал кровь своих подданных, заколоть себя?» «Око Шекспира» нужно Галинковскому в аспекте данного сюжета, чтобы ярче и глубже раскрыть непримиримость народа и тирана, показать эффект наказания злодея-изменника народом. Отвергая классицистскую схему построенной сюжета, критик набрасывает его возможное романтическое решение: скитающаяся тень Самозванца пугает своими жалостными воплями народ, который вырывает из земли кости тирана и сжигает их. Все это должно возбуждать, с точки зрения автора, в зрителях «больше высоких чувствований, нежели кинжал, спасающий злодея»²⁷.

Показательна и серьезная статья «Вестника Европы» по поводу трагедии Плавильщикова «Ермак, или Покорение Сибири». Автор этой статьи протестует против использования исторических имен в произведении, не имеющем исторически значимого общественного содержания. Призывая драматургов к созданию национальной исторической драмы, критик напоминает, что русская история богата великими делами и «чертами разительными» — «нужен только творец, который оживил бы нам Донских, Годуновых, Пожарских»²⁸.

Прогрессивный характер носит борьба критики против внутренней бездейственности драматургии, которую авторы исторических драм пытаются компенсировать внешней зрелищностью, нагромождением плохо связанных между собой событий и излишеством постановочных эффектов. Требования жизненной логики, психологического правдоподобия, по мнению критиков, сохраняют весь свой смысл и тогда, когда классицистская коллизия распадается, а новый узел трагических противоречий еще не обрисовался с должной определенностью. В борьбе за ясность главного содержания критика порой апеллирует к теории старой драмы, не столько в поисках готовых «правил», сколько желая подчеркнуть важность плана, единства художественного замысла.

Необходимость борьбы за прогресс отечественного театра объединяется в сознании передовой интеллигенции 800-х годов с более общей задачей борьбы за развитие национальной культуры. Виднейшие деятели литературы и театра 800-х годов, такие, как Пнин, Н. Сандунов, Гнедич, Мартынов, Ильин, Бенитцкий и другие, ставят перед театром серьезнейшие общественные задачи, по сути дела, далеко выходящие за рамки театральной политики правительства. Иные из них нередко все же вынуждены бывают признать, что цель, к которой они стремятся, почти недостижима при существующих условиях, что потребность в создании театра, являющегося подлинным органом национальной жизни, не может быть удовлетворена без разрешения других, кардинальнейших во-

просов, касающихся всей социальной системы. В отличие от просветителей XVIII века они не ставят театр над общественными отношениями и в большей мере осознают его специфические возможности развивать в зрителях способность правильно видеть и эмоционально оценивать те или иные факты действительности. Театр сможет воспитывать народ только тогда, когда он сам утвердится на началах народности, — эта мысль все более явственно проступает в театральных дебатах, предвзятого воззрения декабристской критики.

Во всех этих спорах и высказываниях ясно ощущается сильное влияние освободительных тенденций времени на позиции прогрессивной критики, отстаивающей право русского театра на национальную самобытность, на обращение к важнейшим темам современной русской жизни, на обеспеченное ему законодательством нормальное существование.

В первые годы XIX века театр несравненно в большей мере, чем десять-двадцать лет назад, занимает собой общественное внимание. Большая часть журналов, выходящих в эти годы, помещает на своих страницах театральные рецензии, отклики на новые пьесы, печатает оригинальные и переводные статьи по вопросам истории и теории театрального искусства. Среди таких журналов следует назвать «Вестник Европы», издававшийся в 1802—1803 годах Н. М. Карамзиным, а затем переименованный ряд издателей и закрепившийся окончательно с 1815 года за М. Т. Каченовским. В жизни этого журнала особенно плодотворным с точки зрения театральных интересов был период, когда его возглавлял В. А. Жуковский (1808; 1809—1810 — совместно с Каченовским). Много внимания театру и развитию отечественной драматургии уделялось журналами, связанными с Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств: «Журнал российской словесности» (1805) Н. П. Брусилова; «Цветник» (1809—1810) А. Е. Измайлова, выходивший при участии талантливых и смело мыслящих критиков А. П. Бенитцкого и П. А. Никольского. Значительнейшую роль в борьбе за прогрессивные тенденции в русском театре сыграли журналы И. И. Мартынова «Северный вестник» (1804—1805) и «Лицей» (1806), а также, несмотря на некоторую непоследовательность своей общей платформы, — «Драматический вестник» (1808), в котором сотрудничали И. А. Крылов, Н. И. Гнедич и А. А. Шаховской (издатель — Д. И. Языков). Позднее активное участие в разработке теории актерского искусства принимал «Журнал драматический на 1811 год» (издатель — М. Н. Макаров). Из явно консервативных по своему духу изданий уделял внимание вопросам театра журнал «Аглая» (1808—1810) князя П. И. Шаликова. Вопросами драмы интересовался «Друг просвещения» (1804—1806) Д. И. Хвостова, трактовавший их также с реакционных позиций.

В течение всего этого времени театральная мысль развивается двусторонне — и как общественная сила, раскрывающая бесчис-

ленные связи театра с социальными и духовными конфликтами современности, и как сила профессионально-творческая, устремленная к глубинам его специфических проблем и противоречий. Театральная критика живет общественными идеями эпохи в той же степени, в какой и специальными вопросами искусства. Она стремится стать и гуманитарной наукой и языком самого искусства, его «внутренней» теорией. Театральная мысль то обгоняет творческую практику, то отстает от нее, ведет ее вперед или тормозит ее естественный ход, вступает с ним в противоречие.

Создававшаяся картина сильно отличалась от той, которая была характерна для XVIII века. Тогда теоретическая мысль о театре выливалась в форму трактатов, претендующих на абсолютность, обобщенность изложенных в них принципов и правил, рядом с которыми с трудом пробивались ростки частных мнений — критики. Теперь именно критика закрепляет за собой ведущее положение. В ее русле происходит процесс выработки элементов новой теории, начинается изучение истории театра. В XVIII веке театр нагляднее всех других искусств демонстрировал победу рациональных начал над реальной сложностью человеческой природы и общественных отношений. В начале же 800-х годов он стал средоточием противоречий современного художественного сознания, областью, где несоответствие старой теории и старых творческих навыков гуманистическим интересам передового искусства выявлялось наиболее остро и непримиримо.

3

Идейная и художественная демократизация театра со всей полнотой проявилась в изменившейся точке зрения на человека, его общественную природу и нравственную структуру его характера. В драме и актерском искусстве первой четверти XIX века мы находим ярчайшее выражение этих сдвигов. В отношениях, связывающих человека и общество, искусство открывало все новые и новые стороны. Вместе с тем расширялись возможности самого актера. Его духовный мир, эмоциональность, общественное сознание все больше становились непосредственным материалом искусства.

Журналы начала века, обращаясь к обсуждению вопросов актерского творчества, еще охотно цитируют высказывания Дидро, однако их отношение к автору «Парадокса об актере» чаще всего бывает критическим. Высвобождение в актерском творчестве реалистических тенденций, начатое в западноевропейском театре XVIII века и заторможенное в преддверии французской буржуазной революции, в России протекает более последовательно. На Западе революция потребовала для выражения своих положительных идеалов отхода театра от конкретных форм буржуазного быта и психологии, обратила его к культуре римской героики, стабилизировала классицистские методы в работе актера. Традиции класси-

цизма во французском театре приобрели новую общественную почву в обстановке наполеоновского режима²⁹. Поворот к этому стилю произошел и в английском театре конца XVIII — начала XIX века. Развитие реалистических тенденций в немецком театре эпохи Просвещения сменилось в начале XIX века «веймарским классицизмом» Гёте, а с другой стороны — плоским бытовизмом, подсказанным филистерской «мещанской драмой».

В России мы наблюдаем иное явление. Актерское искусство подхватывает и углубляет гуманистические, демократические тенденции позднего русского сентиментализма. Идеи сентиментализма, которые в русском театре не столь уже тесно были связаны с жанром буржуазной драмы, а имели более общую социальную направленность, прежде всего антикрепостническую, широко влияли на актерское искусство во всех жанрах. Уже в пределах сентименталистского театра принцип защиты прав «природы», нравственное возвеличение «естественного человека» подводили актеров к социальной и психологической правде воспроизведения характеров.

Рационалистический метод игры при этом разрушался. Высшим художественным мерилom актерского искусства становилась его эмоциональная подлинность и непосредственность. Мастерство имитации чувства, которое превозносит Дидро, не могло дать желаемого эффекта — не только эстетического, но и нравственного. Вопрос о необходимости разработки новой техники, позволяющей актеру перевоплощаться в изображаемое лицо, уже тогда — пусть в самой первоначальной форме — выдвигался театральной критикой. Для нас это — неопровержимое подтверждение удивительно рано начавшегося развития реализма в искусстве русских актеров.

Процессы стилистических изменений в актерском искусстве протекали сложно, подчас стихийно и противоречиво. С несравненно большей полнотой, чем ранее, в театр входила при этом такая великая сила, как актерская личность со всем ее эмоциональным опытом и отношением к миру. Творческая активность актера в огромной мере способствовала сближению театра с действительностью, с духовными интересами современности. Актер вырстал в самостоятельного творца, истолкователя и выразителя глубоких потребностей своего времени. Изучение творчества крупнейших актеров эпохи в органической связи с окружающей их общественной и художественной жизнью, с ведущими идеями их времени — единственный путь к тому, чтобы составить себе реальное понятие о методе и содержании их искусства, об их роли неповторимых, самостоятельных художников, о секрете их власти над публикой.

Вместе с развитием драмы и актерского творчества эволюционирует и общая художественная форма спектакля. В это время строго классицистская декорация сменяется декорацией предромантического стиля. Происходит это еще в пределах традиционной техники оформления. Живописная перспективная декорация, ко-

торая удерживается в театре на всем протяжении рассматриваемого периода, придает внешнему облику спектакля неизбежную помпезность и условность. Но уже в начале века в декорациях появляются элементы исторического и национального колорита, подсказанные стилистическими тенденциями драмы (например, у Гонзаго в оформлении драм Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской»). В трактовке пейзажа ощущается различная эмоциональная атмосфера, разнообразится живописно-пространственная композиция, создающая фон для развития действия. В ее живописном решении широко применяются световые эффекты, которыми блистательно пользуются Гонзаго и его последователь Каноппи. Все эти тенденции особенно сильно дают себя знать в мелодраме.

В драматических спектаклях постоянно звучит музыка и не только в пьесках с куплетами, но и в трагедии и мелодраме, где она усиливает эмоциональное воздействие особо важных сцен.

Мысль о том, что спектакль должен представлять собой некое художественное целое, постоянно высказывается критикой. В отдельных случаях современники отмечают особо сильное воздействие спектакля, когда впечатления от пьесы, актерской игры, музыки и декорации сливаются в нечто единое.

И все же в рассматриваемый нами период создание спектакля как целостного произведения, вполне отвечающего требованиям театральной эстетики своего времени, не обеспечивается общим уровнем театральной культуры и самой организацией дела. В труппе театра не было лица, которое по должности обязано было бы держать все стороны постановки в поле своего внимания, хотя существовали люди, проявлявшие в этом отношении свою инициативу. Порой таким человеком бывал автор, порой — административное лицо из состава дирекции, чаще же — влиятельный любитель театра, близко стоявший к его жизни. В Петербургском театре человеком, объединявшим в себе все эти качества, был А. А. Шаховской, деятельность которого можно считать наиболее показательной для состояния режиссерского искусства первых десятилетий XIX века. С. С. Данилов приводит в своей книге «Русский драматический театр XIX века» соображения Шаховского о задачах режиссуры, записанные современником: «Режиссер, по моему, должен быть человек вполне образованный, с полными сценическими сведениями и глубоко изучивший вкус зрителей и те тайные пути, которыми он посредством театральных представлений, как необходимую потребность народа, должен вести его к изощрениям вкуса и распознаванию высокого от гаерства. Всего этого он должен достигать сортировкой и распределением пьес... Режиссер должен наблюдать и доводить исполнителей до того, чтобы они, во-первых, все читали бы без суфлера, во-вторых, чтобы они все знали свои места и отыскивали тонкости и так называемые эффекты на самих пробах, а не надеялись в минуту самого представления на их вдохновения...»³⁰. Так, для Шаховского руководитель театра в лице режиссера соединял функции постановщика

и воспитателя актеров. Практически же эти функции были разоб-
щены. Крупные актеры сами избирали наставников из числа «про-
свещенных театралов», которые готовили с ними роли, а обязан-
ности режиссера толковались дирекцией в чисто административ-
ном разрезе (понятие «режиссер» впервые появляется в этом
именно смысле в «Постановлениях и правилах внутреннего управ-
ления императорской театральной дирекцией», изданных в
1825 году). Среди таких добровольных преподавателей драмати-
ческого искусства, много сделавших для его развития, были в на-
чале века Крылов, Гнедич, а также и сам Шаховской.

Развитие драмы, актерского искусства будет непонятно вне
учета особенностей формирования театральной эстетики, проблемы
зрителей. И нельзя не придавать значения тому, что зарождение
новых творческих систем, нового художественного метода — ро-
мантизма и реализма — происходит именно в драме.

Разумеется, невозможно противопоставить театр и драматур-
гию общему состоянию художественной культуры эпохи, в частно-
сти литературы. Театр неотделим от этого развития. В драме
и сценическом искусстве отражаются тот же общественный опыт,
те же художественные устремления, какие мы наблюдаем и в дру-
гих искусствах. Но специфика театра дает ему в некоторых отно-
шениях преимущество. И не удивительно, что возможности театра,
открывшего для себя новые области жизни, новые резервы эмоцио-
нального воздействия на зрителя, порой представлялись современ-
никам безграничными. Отсюда эта влюбленность в театр Радиче-
ва, Карамзина, Гнедича, Катенина, молодого Грибоедова, этот
энтузиазм передовой критики, видевшей в театре едва ли не пер-
вейшую по своему духовно-нравственному значению, по силе вы-
ражения истины область деятельности, которая обогащает общест-
венный опыт современников посредством эстетических впечатле-
ний. С развитием театра связываются значительные обществен-
ные и культурно-воспитательные задачи.

Первые десятилетия XIX века — это время, когда большие кон-
тингенты зрителей приобщаются к театру, начинают испытывать
в нем постоянную потребность. Уже в начале столетия театр рас-
ширяет свое место в культурной жизни русского общества. В Пе-
тербурге и Москве налаживается регулярная театральная жизнь.
Здесь работают театры с обширным отечественным и переводным
репертуаром, обладающие талантливыми труппами. Деятельность
этих театров постоянно находится в поле зрения критики.

Процесс демократизации театральной культуры находит свое
выражение в том, как развивается театральная жизнь в провин-
ции. С конца XVIII века обозначается тенденция к созданию по-
стоянных профессиональных театров в отдельных крупных горо-
дах России, таких, как Казань, Орел, Калуга, Харьков, Иркутск,
Воронеж и другие. На протяжении первой четверти века в усло-
виях намечающегося кризиса феодально-поместного хозяйства,
роста городов, развития денежных отношений совершается пере-

ход на коммерческие рельсы ряда крепостных трупп. Но в это же время в провинции возникает и исторически новый тип театральной труппы — театр с вольнонаемными актерами, положивший начало развитию частной провинциальной антрепризы. В южных губерниях России, на Волге, в Сибири и других местностях складывается свой театральный обиход, до сих пор еще мало освещенный историками театра.

Массовость театра — едипственнопго вида профессионального искусства, имевшего демократическую аудиторию, — определяла его особое общественное значение и остроту идейной борьбы вокруг проблем сценического творчества.

4

Стремясь подчинить театр своему контролю, правительство сосредоточило в своих руках управление столичными театрами и постепенно ввело монополию дирекции императорских театров на все спектакли в столицах, за исключением балаганных представлений на народных гуляньях. Хотя монополия окончательно сложилась и была оформлена в законодательном порядке лишь к середине XIX века, для русских спектаклей она фактически установилась с началом публичных представлений казенных театров — в Петербурге в конце 1783 года, в Москве в начале 1806 года, когда московская труппа была присоединена к театральной дирекции.

Стремление правительства утвердить монополию русского казенного театра осуществлялось в противоречии с указом 1783 года об учреждении Комитета для управления театральной зрелищами и музыкой, где было прямо сказано, что «запрещается комитету или дирекции театральной присвоить себе исключительное право на зрелища и позволяется всякому заводить благопристойные для публики забавы»³¹. Лицемерный характер этого указа становится ясен, если учесть, что указ был издан одновременно с закрытием театра Дмитревского в Петербурге, а вслед за тем начались гонения на антрепризу Медокса в Москве.

Кроме главной, идеологической причины, побуждавшей правительство принимать меры к тому, чтобы забрать в свои руки театральное дело в столицах, утверждение монополии имело под собой экономические основания, так как расходы театральной дирекции значительно превышали сумму сборов. Уничтожая конкуренцию с частными театрами, правительство надеялось добиться некоторого сокращения дефицита казенных театров. В качестве доходной статьи дирекция использовала привилегию на устройство публичных маскарадов, закрепленную за ней с 1803 года. Но это не выравнивало бюджета. В 1809 году сборы по петербургским театрам были запланированы в сумме 359 тысяч рублей, по московским — 189 тысяч рублей; общая сумма расходов должна была составить около 1359 тысяч рублей, но этих денег оказалось недостаточно. С 1801 по 1811 год театральная дирекция получила сверх

обычных ассигнований больше миллиона рублей на оплату долгов³². Основные убытки приносило содержание иностранных трупп.

Система управления императорскими театрами явно противоречила тем важным общественным задачам, которые выдвигались перед театром передовыми деятелями русской культуры. Просветители XVIII века, литераторы Вольного общества любителей словесности, наук и художеств во главе с И. П. Пниним, а затем деятели литературы и искусства, находившиеся под влиянием декабристских взглядов, стремились превратить театр в трибуну антикрепостнических, вольнолюбивых идей, добиться, чтобы театральное искусство отражало главные явления русской жизни и решало наиболее важные нравственные и политические вопросы современности. Бюрократический аппарат управления казенной сценой был призван бороться с этими идеями, глубоко проникавшими в творческую практику театра. В высшей степени показательна, как формировалась и действовала эта бюрократическая система.

Напомним, что, созданный вначале как самостоятельное учреждение, русский театр был передан в 1759 году в ведение придворной конторы, а в 1766 году казенные театры были объединены под руководством театральной дирекции в особое придворное учреждение. В 1783 году, одновременно с началом публичных спектаклей петербургских театров, был создан Комитет для управления зрелищами и музыкой (в состав которого входил и директор театра), но уже в 1785 году управление театрами вернулось к прежним формам. В 1806 году в связи с присоединением к театральной дирекции Московского театра была создана московская контора во главе с управляющим, подчиненная до 1823 года петербургской дирекции. В 1823 году московские театры были отделены от дирекции и переданы в ведение московского генерал-губернатора.

Директором императорских театров в 1799—1819 годах был А. Л. Нарышкин, как и его предшественники, знатный вельможа, обладатель высокого придворного чина, занимавший эту должность в качестве «любителя искусств». Нарышкин отличался барской расточительностью и довел долги дирекции до небывалых размеров. Дирекция содержала в Петербурге наряду с русскими труппами и балетом не менее двух иностранных трупп одновременно; в Москве с 1806 года по 1812 год также играла французская труппа. Призванная удовлетворять в первую очередь интересы двора и знати, дирекция расходовала на содержание иностранных трупп огромные средства. Русские спектакли не привлекали аристократических зрителей, поэтому отечественный театр был на положении пасынка театральной администрации. В 1803 году на содержание русского театра в Петербурге было ассигновано 40 500 рублей, на французские труппы, оперную и драматическую, — 114 400 рублей, на итальянскую оперную труппу — 46 тысяч руб-

лей³³. Расходы на иностранные театры почти в четыре раза превышали в это время затраты на русский театр. Жалованье русских артистов было значительно ниже того, что получали ангажированные дирекцией иностранцы. Такое соотношение сохранилось надолго.

И. П. Пнин писал в «Опыте о просвещении относительно к России», что отечественный театр находится в таком состоянии, на которое «россиянин, любящий свое отечество», не может смотреть «без чувствительного прискорбья». Русские актеры в сравнении с иностранными находятся в таком униженном, зависимом, материально не обеспеченном положении, что уже в силу этого им трудно не проигрывать в общественном мнении. В таких условиях актеры «не только не возбуждаются соревнованием, но даже теряют дух, способности развивающий»³⁴.

Тем не менее русские актеры императорской сцены были в лучших условиях, чем актеры провинции, где не было ни постоянного гарантированного заработка, ни пенсионного обеспечения. Пенсии актерам казенных театров были установлены в 1766 году и вначале определены для русской труппы в равной сумме — 200 рублей в год. С 1783 года пенсия выдавалась в размере половины годового жалованья. С 1809 года пенсия за двадцать лет службы назначалась в размере полного жалованья, за пятнадцать лет службы — в размере двух третей оклада, за десять лет — пол-оклада.

От актеров императорских театров требовалось безусловное повиновение и безропотное исполнение распоряжений дирекции. В случае нарушения дисциплины актеры подвергались выговорам, штрафам в размере от трехдневного до тридцатидневного жалованья, аресту и в качестве крайней меры — уничтожению контракта и исключению из службы. Происходившие из крепостных или вышедшие из податных сословий, актеры были совершенно бесправны. В составе трупп находились актеры, которыми дирекция владела как крепостной собственностью вплоть до 1824 года, когда они были объявлены «вольноотпущенными». Поступившие в театр из податных сословий получали увольнение от своих купеческих, мещанских или ремесленных «обществ» и на время службы исключались из «подушного оклада». Но тех, кто почему-либо оставлял службу раньше десятилетнего срока, возвращали в прежнее сословие. Вольноотпущенные при таких же обстоятельствах обязаны были записываться в «податное состояние». Случаи, когда на сцену поступали люди, имевшие дворянское звание, были чрезвычайно редкими; служба в качестве актеров, они лишались своих привилегий.

Прогрессивные деятели русской культуры выступали в защиту человеческого достоинства русских актеров и поддерживали их в борьбе за создание демократического национального театра.

Правительство контролировало содержание театральных представлений при помощи предварительной цензуры репертуара и последующей цензуры театральных зрелищ.

На протяжении всей своей дореволюционной истории русский театр состоял под надзором полиции. Зависимость театральных зрелищ от полиции, установленную в середине XVIII века, узаконил в 1782 году Устав благочиния или полицейский. Устав возлагал на городские полицейские управления — управы благочиния — наблюдение за театральными зрелищами в городах, чтобы в них не было ничего противоречащего законам. Управа должна была выдавать разрешение на представления — «буде закону противного или общего или частного вреда во оном не находит» — и преследовать все, что, по ее разумению, содержало «слова или поступки кому вредные или поносительные или противные благопристойности»³⁵. Обязанности дежуривших на спектаклях полицейских чинов простирались в область цензуры. Нарушение цензурных норм влекло за собой наказание по суду.

Цензура управ благочиния распространялась и на «общепародные зрелища», то есть на публичные представления профессиональных и любительских трупп. От полицейской цензуры были свободны только придворные спектакли. В столицах по отношению к постоянным профессиональным театрам цензурские обязанности управ благочиния ограничивались надзором над спектаклями, то есть носили характер последующей цензуры.

Ответственность за цензуру репертуара в Петербурге со дня основания дирекции императорских театров и до появления нового положения о цензуре в 1804 году была возложена на директора театров. С 1799 по 1803 год при Петербургском театре существовала должность «цензора российской труппы»; занимавший эту должность инспектор труппы драматург А. И. Клушин не был уполномочен самостоятельно решать вопросы цензуры репертуара и вел дела, связанные с цензурой пьес, «в помощь главному директору». В 1803 году контора театральной дирекции была разделена на два отделения — репертуарное и хозяйственное. На заведующего репертуарным отделением было возложено «учреждение репертуара» — «выбор пьес и цензурование их для представления с замечаниями своими на рассмотрение и утверждение директора»³⁶. Московский театр, будучи до 1806 года частным, не пользовался такой самостоятельностью в цензуре репертуара, как петербургский. Репертуар московских театров в XVIII веке был постоянным предметом забот московских главнокомандующих, которые или сами выступали в роли цензоров, или назначали их по своему выбору. В 1795 году московский репертуар перешел в ведение общей цензуры, учрежденной в это время при сенате.

Правление Александра I началось с упразднения всего установленного Павлом, в том числе и законов о цензуре. Было отме-

нено запрещение вольных типографий и ввоза книг из-за границы. Цензура была изъята из ведения управ благочиния и передана гражданским губернаторам. Цензура книг, издаваемых Академией наук и университетами, была возвращена этим учреждениям. С 1802 по 1804 год издания печатались без предварительной цензуры и уже после этого просматривались цензорами. Реформы первых лет царствования Александра I не затронули сущности самодержавно-крепостнического строя, поэтому либеральные цензурные порядки, установившиеся в результате отмены павловских законов о цензуре, не имели под собой никакой прочной основы и длились лишь до тех пор, пока не была выработана новая программа цензурной деятельности. 9 июля 1804 года был утвержден Устав о цензуре³⁷. Основным положением этого устава было введение предварительной цензуры как обязательного условия всех публикаций. Для рассмотрения сочинений были учреждены цензурные комитеты при университетах и Петербургском учебном округе, подчиненные главному управлению училищ министерства народного просвещения. Формулировки статей устава оставляли простор для их произвольного толкования, и применение устава, действовавшего до 1826 года, менялось на протяжении этих лет в зависимости от изменения общей политической обстановки. Театральная цензура в Москве и Петербурге с 1804 года полностью перешла в ведение цензурных комитетов. Вопросам театральной цензуры в уставе посвящены специальные статьи:

«§ 10. Рукописные пьесы, представляемые на всех, не исключая придворных, театрах, как в столицах, так и в других городах, до представления оных рассматриваются цензурными комитетами, а где нет комитетов директорами народных училищ под надзором местного начальства».

«§ 11. Рассмотрение и позволение к напечатанию театральных афишек и подобных тому объявлений и известий зависит от гражданского начальства».

В Петербурге цензура афиш вместе с монопольным правом на их печатание была предоставлена театральной дирекции в январе 1804 года, еще до утверждения Устава о цензуре. Было предписано, чтобы «афиши на маскарады, концерты и на все вообще публичные зрелища печатаемы были в театральной дирекции, которой наблюдать, дабы в афишах лишнего и неприличного печатаемо не было»³⁸. После того как в 1806 году московские театры стали казенными, они получили те же права. Предоставление театральной дирекции монопольного права печатать афиши облегчало гражданскому начальству и полиции контроль за зрелищами в столицах, но не давало дирекции никаких особых привилегий, так как разрешение спектаклей зависело от полиции, а разрешение пьес, о представлении которых объявляли афиши, — от цензуры.

Устав о цензуре лишал казенный театр самостоятельности и ставил его в положение, зависимое от Цензурного комитета. Из документов петербургского Цензурного комитета выясняется, что

эта зависимость была значительно большей, чем о ней можно судить на основании устава. Согласно уставу, комитет должен был рассматривать только рукописные, то есть неопубликованные пьесы; между тем комитет, сразу же после того как он был сформирован, постарался расширить свои полномочия. В письме от 13 октября 1805 года за № 1, адресованном попечителю петербургского учебного округа графу Строганову, цензоры спрашивали: «Следует ли комитету рассматривать театральные пьесы уже отпечатанные прежде представления их на театре?»³⁹ На этот запрос, препровожденный по начальству, последовало разъяснение министра просвещения Завадовского: «Рукописные театральные пьесы предписано рассматривать цензурным комитетам, дабы в самом начале предупредить вред, могущий произойти не только от папечатания, но вместе и от представления предосудительных пьес. Для всех же представляемых пьес есть в уставе особенная статья, именно 20-я, на основании которой ценз. к-т через своего попечителя может принять меры, чтобы все пьесы рукописные и печатные без исключения представляемые были предварительно рассматриваемы комитетом»⁴⁰.

Расширенные таким образом права Цензурного комитета делались неограниченными по отношению ко всему театральному репертуару. Так, например, в 1806 году актер Я. Е. Шушерин передал в Цензурный комитет «для одобрения к представлению» трагедию Я. Б. Княжнина «Софонизба». И хотя пьеса была опубликована в 1787 году, а в 1789—1790 годах исполнялась на сцене, Цензурный комитет потребовал от театральной дирекции при исполнении трагедии исключить из нее ряд стихов, оскорбительных «для чести государей»⁴¹.

Привыкшая к независимости, дирекция императорских театров не всегда подчинялась требованиям Цензурного комитета, что вызвало в апреле 1811 года «высочайшее повеление»: «...сообщить главному директору театральных зрелищ, чтобы впредь никакая пьеса не была нигде представлена до рассмотрения ее в Цензурном комитете и чтобы в случае замечания цензуры предосудительных в пьесе мест, оные были непременно пропускаемы в представлении, для чего и поручил бы он одному из чиновников дирекции иметь строжайший надзор за актерами и актрисами, в противном случае, когда будет замечено несоблюдение сего правила, то как актер или актриса в том виновные будут оштрафованы, так и самый чиновник, ежели окажется со стороны его какое-либо упущение, должен подвергнуться штрафованию»⁴². Очевидно, и в этом случае речь шла не только о неизданных и впервые ставящихся пьесах, а обо всех пьесах, которые включались дирекцией в репертуар театра.

В 1811 году театральная цензура перешла из ведения министерства просвещения во вновь учрежденное министерство полиции, что само по себе было признаком усиления строгости цензуры зрелищ. Министерство полиции по своему уставу должно было до-

зволють представления и осуществлять цензуру «новых театральных сочинений» и афиш⁴³. 17 августа 1811 года министр народного просвещения Разумовский, повторяя формулировку устава, предписал цензурным комитетам, чтобы «повые театральные сочинения... буде бы поступили впредь в цензуру, обращаемы были по принадлежности в министерство полиции». 12 сентября 1811 года петербургский Цензурный комитет обратился с официальным письмом к попечителю Петербургского учебного округа С. С. Уварову и просил его ответить на вопрос: «...остается ли право одобрения к печатанию новых театральных пьес по-прежнему у Цензурного комитета или же будет принадлежать, как и право одобрения к представлению на театре, министру полиции?» Каков был ответ — неизвестно. Положение продолжало оставаться невыясненным, пока в 1813 году не произошел инцидент по поводу комедии «Прибытие Наполеона в ад», издание которой было разрешено Цензурным комитетом, что вызвало протест министерства полиции, с особым вниманием следившего за сочинениями, касавшимися вопросов внешней политики. 10 ноября 1813 года Разумовский потребовал, в связи с протестом министерства полиции, объяснений от цензора И. О. Тимковского. 26 ноября Тимковский объяснил, что он руководствовался Уставом министерства полиции, где ничего не сказано о напечатании театральных пьес. Это дало ему основание думать, что пьесы подлежат цензуре министерства полиции как зрелища, а не как литературные произведения. Препровождая 7 декабря 1813 года объяснение Тимковского, Уваров просил Разумовского «определить в точности на будущее время ведомство Цензурного комитета и полиции по части одобрения театральных сочинений». Вопрос разрешился 24 декабря 1813 года, когда Разумовский сообщил Уварову, что министерство полиции настаивает на том, чтобы «цензурные комитеты вовсе не принимали на рассмотрение новых театральных сочинений, а обращали бы оные в министерство полиции»⁴⁴. Таким образом, министерство полиции сосредоточило в своих руках цензуру всех пьес, предназначавшихся как для исполнения на сцене, так и для издания.

6

Казенные русские театры комплектовались из питомцев театральных школ, провинциальных актеров, одаренных любителей, крепостных актеров и целых крепостных трупп.

Петербургское театральное училище ведет свою родословную от танцевальной школы, существовавшей с 1738 года и готовившей профессиональных артистов петербургского балета. Во второй половине XVIII века круг профессий, которым обучали при петербургских театрах, постепенно расширился. Указ 1783 года предписывал «под ведением комитета и директора иметь школу, в которой российские, обоюга пола, должны учиться и приуготовляемы

быть к театру Российскому, к музыке, к танцеванию и к различным мастерствам при театрах, необходимо нужным»⁴⁵. Театральная школа была закрытым учебным заведением, куда учащиеся, происходившие из «низших сословий», поступали на полное содержание. Кроме танцев, музыки и драматического искусства им преподавали основы общеобразовательных предметов и иностранные языки. После присоединения Московского театра к театральной дирекции была организована театральная школа в Москве на основе существовавшей с 1773 года школы при Воспитательном доме. Положение 1809 года об управлении театрами вводило ряд новых правил для театральных школ: число учащихся было определено для Петербурга — сто двадцать человек (взамен пятидесяти, как это было установлено в 1800 году); для Москвы — тридцать человек (фактически число воспитанников в Москве было несколько большим, в 1812 году их было более сорока). С 1809 года был прекращен прием в школу крепостных. Принимали равное число мальчиков и девочек в возрасте от семи до десяти лет, по преимуществу детей актеров и служащих театральной дирекции. Воспитывавшиеся в школе распределялись по четырем отделениям. Первое отделение — от вступления до тринадцати лет. Здесь одинаково для всех преподавались общеобразовательные предметы, музыка, танцы и рисование. Тех, кто не обнаруживал в первом отделении никаких способностей, отчисляли из школы. Второе отделение и выделявшиеся из него третье и четвертое — от тринадцати лет до выпуска из школы. Во втором отделении оставались воспитанники средних театральных дарований, из которых готовили «корифеев» для пения и танцев, фигурантов, драматических актеров на малые роли и оркестрантов. В третье отделение входили особо одаренные воспитанники, которых прочили на ответственные амплуа; индивидуальные занятия с ними поручались балетмейстеру, учителю декламации или музыканту; им предоставлялись лучшие, чем другим воспитанникам, одежда и содержание. Четвертое отделение состояло из тех, кто не был найден способным к сценическому искусству; их обучали живописи или театральным ремеслам — «костюмерству, скульптуре из вапы (бумажной массы), работам для театра из жести, цветочному мастерству, приготовлению женских уборов, переписке рукописей и нот и пр.». Выпуск учащихся происходил через четыре или шесть лет обучения в старших классах. Выпускники из школы определялись в петербургские и московские театры и обязаны были прослужить дирекции десять лет. По правилу, установленному в 1807 году, бывшие воспитанники могли оставить службу при театре ранее десятилетнего срока только при условии взноса в дирекцию суммы, составляющей стоимость воспитания десяти питомцев. При выпуске воспитанники получали единовременное пособие «на обзаведение». Скудость содержания учащихся из-за недостатка отпускаемых на школу средств и казнокрадства экономов, жестокое

обращение с воспитанниками, специфический интерес светских поклонников к старшим воспитанницам создавали своеобразный быт и нравы театральной школы.

Профессиональное обучение было в руках лучших театральных педагогов той поры. Основной специальностью, к которой готовила школа, был балет. По подсчетам, сделанным М. Борисоглебским⁴⁶, с 1801 по 1824 год в Петербурге в балет были выпущены сто пятьдесят один человек, в драму тридцать два человека. Ш. Л. Дидло в Петербурге и А. П. Глушковский в Москве подготовили целую плеяду русских балетных артистов и обучали танцам воспитанников, выпущенных в драму. Преподавание драматического искусства в Петербурге в начале XIX века перешло от И. А. Дмитриевского к А. А. Шаховскому, ставившему для практики учащихся спектакли на школьном театре. Многолетнее обучение декламации, танцам и музыке, сценический опыт, который получали воспитанники театральной школы, постоянно участвовавшие в спектаклях театра и школьных представлениях, создавали в итоге хорошо тренированных и вымуштрованных актерских профессионалов.

Казенные труппы комплектовались в соответствии с амплуа, установленными по штату. Перечень амплуа русской труппы не соответствовал широкому кругу ролей, которые исполнялись актерами в репертуаре, отличавшемся большим жанровым разнообразием. Амплуа, принятые по «Стату» 1766 года, были заимствованы у французской труппы, сложились на основе классицистского репертуара и не отвечали реальной практике русского театра второй половины XVIII века.

В штате 1803 года дирекция ввела новый перечень амплуа: «Для актеров — первая роль, молодой любовник, второй любовник, благородный отец, демикарактёрный и комический резонер и грубый комик, петиметр, первый и второй слуга, комический мужичок и простак, конфидант и аксессуар; для актрис — первая роль, молодая любовница и первая кокетка, вторая любовница и дуэнь молодой, роль невинных, благородная мать и демикарактёр, комическая старуха и роль де карактер, первая служанка и резвая роль и вторая служанка»⁴⁷. Этот перечень амплуа, также перепятый у французского театра, был условным и схематическим обозначением драматических ролей французского репертуара XVIII века и решительно не соответствовал развивающемуся национальному репертуару русского театра и его исполнению. Закрывая контракты с актерами, дирекция была вынуждена отступать от принятых амплуа, оговаривая в условиях более широкий круг ролей или просто указывая, что актер обязан исполнять те роли, которые ему будут назначены.

При поступлении на казенную сцену после удачного дебюта актер заключал с дирекцией контракт, как правило, на три года. По контракту он обязывался безотказно играть, где и когда ему это будет указано, роли своего амплуа и те, которые ему будут

назначены, являться на все репетиции и спектакли. Нарушение этих правил вело к предусмотренным уставом наказаниям.

По контракту актер должен был иметь современные костюмы, необходимые для его ролей; «характерные» костюмы — исторические, национальные и прочие — предоставляла дирекция. Кроме жалованья актеры получали казенную квартиру с отоплением или «квартирные» деньги.

В ряде случаев контракт предусматривал предоставление актеру бенефиса или доли в сборе с бенефисного спектакля. На казенной сцене бенефисы были введены с открытием платных спектаклей в 1783 году. Помимо бенефисов, которые давались по контракту, дирекция могла назначать за заслуги актеров так называемые «наградные» бенефисы. Лучшим временем для бенефисов считался период с 1 сентября до закрытия спектаклей на время великого поста. Очередность бенефисов устанавливалась в начале года и строго соблюдалась. В случае болезни бенефицианта его бенефис переносился; если болезнь продолжалась дольше девяти месяцев, актер вовсе лишался бенефиса.

Актеры были обязаны брать для бенефиса пьесы, не принадлежащие дирекции. Поставленные в бенефис, они поступали в собственность дирекции, которая, в случае если пьесы входили в репертуар, освобождалась от уплаты авторского вознаграждения. Приобретая даровой репертуар, дирекция почти не брала на себя расходов по постановке пьес — их оплачивали бенефицианты. В конце XVIII и начале XIX века бенефисы были приняты также как одна из форм авторского вознаграждения.

Количество спектаклей русского театра постепенно увеличивалось. В 80-х годах XVIII века они давались на публичных театрах всего два раза в неделю, чередуясь со спектаклями иностранных трупп. В начале XIX века русские театры играли зимой ежедневно, кроме субботы, летом — два-три раза в неделю. Общее количество спектаклей было, однако, ограничено тем, что театрам не разрешалось играть во время поста, в праздники и в канун праздников.

Театр должен был ставить и возобновлять большое число пьес, потому что даже те из них, которые имели успех, не выдерживали более четырех-пяти представлений в год.

О том, как была организована подготовка спектаклей в конце XVIII века, можно судить на основании «Узаконений» 1784 года, в которых говорилось, что каждая новая пьеса должна иметь три «пробы», то есть репетиции: первую для чтения и проверки розданных ролей; вторую для изображения ролей «по точности смысла» и для согласования вопросов о всех театральные переменах; третью для представления пьесы, «как на театре онаю перед публикою представлять должно».

Порядок репетиций, сложившийся в практике театра к концу изучаемого периода, давал возможность несколько более длительной и тщательной подготовки спектаклей.

Рост населения столичных городов* сопровождался расширением деятельности публичных театров, сооружением новых театральных зданий и заменой старых, разрушаемых временем и пожарами. Конец XVIII — начало XIX века ознаменованы крупным театральным строительством.

К открытию публичных спектаклей казенных театров в Петербурге в 1783 году между Мойкой и Екатерининским каналом было выстроено громадное здание четырехъярусного каменного театра. Новый театр назван Большим, в отличие от Малого, как стали называть с этого времени деревянный театр на Царицыном лугу. В 1785 году по проекту архитектора Кваренги был построен Эрмитажный театр при Зимнем дворце, рассчитанный на узкий круг придворных зрителей.

В 1797 году Павел I распорядился снести Малый театр, который мешал устройству военных парадов. Взамен был построен архитектором Бренна в 1801 году трехъярусный деревянный театр у Аничкова дворца. В связи с капитальной перестройкой Большого театра спектакли русской труппы были перенесены в новый Малый театр.

Осуществленная Тома де Томоном перестройка Большого театра закончилась в октябре 1802 года, к фасаду театра был пристроен восьмиколонный портик; для увеличения вместимости зрительного зала за рядами кресел устроен стоячий партер. Театр вмещал около полутора тысяч зрителей. Уничтоженный пожаром в ночь на 1 января 1811 года, Большой театр был восстановлен архитектором Модюи только в 1818 году.

В Москве 22 октября 1805 года пожар уничтожил здание Петровского театра. Некоторое время труппа продолжала давать спектакли в доме Волкошского на Самотеке и в доме Пашкова на Моховой. Спектакли казенной труппы начались в 1806 году в театре, переделанном из манежа, в доме Пашкова. В то же время было начато сооружение по проекту Росси деревянного театра на Арбатской площади, в конце Пречистенского бульвара. Арбатский театр открылся в апреле 1808 года. Здание театра, превосходившее по красоте и по размерам все существовавшие до него московские театральные здания, было окружено колоннадой и имело подъезды со всех сторон. В театре имелись три яруса лож, галерея и парадиз; партер был стоячим. Последний спектакль в Арбатском театре состоялся 30 августа 1812 года — за два дня до вторжения в Москву армии Наполеона. Управляющий московскими театрами получил распоряжение об эвакуации труппы только 31 августа, когда уже началось отступление русских войск. Арбатский театр

* В 1780 году было около 175 тысяч жителей в каждой из столиц. В 1811 году в Москве было 270 тысяч жителей, в Петербурге в 1812 году — 308 тысяч жителей.

стал одной из первых жертв пожара в занятой французами Москве.

Театральные здания заняли важное место среди архитектурных сооружений Москвы и Петербурга конца XVIII — начала XIX века. В городах образовались театральные площади и другие удобные и привычные для жителей места расположения театров, в большинстве случаев сохранившиеся до наших дней.

Размещение зрителей в зале на спектаклях публичных театров соответствовало тому положению, какое они занимали в сословной иерархии русского общества. В придворном театре, где зрители непременно оказывались сидящими по рангам, места распределялись по распоряжению гофмейстера. В публичных театрах примерно такое же размещение достигалось при помощи системы абонементов на кресла и ложи. Цены на билеты были высокие. Годовые и полугодовые абонементы, продававшиеся по несколько сниженным ценам, так же как и абонементы на меньшее число спектаклей, продававшиеся без скидок, были доступны только исключительно богатым людям.

При раздаче абонементов дирекция старалась предоставить лучшие места наиболее знатым абонентам. В 1800 году было рекомендовано «в рассуждении продажи кресел» поступать так, чтобы первые ряды заняты были «полными генералами», а следующие предоставлены генералам менее высокого ранга и чиновникам⁴⁸.

Женщины, не посещавшие в публичных театрах кресла и партер, занимали ложи. В ложах верхних ярусов располагались со своими семьями чиновники и помещики средней руки, богатые купцы. Дешевле всего стоили места в райке; его посещали ремесленники, торговцы, приказчики, слуги. Доступ сюда был открыт всем, кроме слуг в ливреях, которые обязаны были во время спектакля стеречь верхнее платье своих господ и ждать их выхода в сенях театра.

В начале XIX века в театрах Петербурга и Москвы большую часть за рядами кресел занимал партер, свободный от стульев и скамей. Зрители покупали за рубль медными деньгами входные билеты в партер и стояли в течение всего спектакля. В стоячем партере собиралась демократическая часть интеллигентных любителей и ценителей театра — литераторы и ученые, чиновники и учащаяся молодежь. Р. М. Зотов писал в своих воспоминаниях: «Партер составляет как бы необходимую принадлежность театра. Без партера не развивается в среднем сословии страсти к театру. Сколько недостаточных людей, студентов и других сословий ходили бы ежедневно в спектакли, платя прежний рубль, а ныне 25 коп., тогда как, чтоб платить пять рублей асс. или 1½ серебром, надобно иметь значительные доходы... Жизнь, придаваемая партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судей». Все эти группы зрителей, резко отличавшиеся по общественному положению и образованию, по при-

вычкам, вкусам и стремлениям, по-разному воспринимали то, что им приходилось одновременно видеть в театре. «Зритель райка, который щелкает орехи во время представления, вовсе иначе смотрит на театр, пьесы и игру актеров, нежели скромный посетитель мест за креслами, платящий свой последний рубль за удовольствие побывать в театре, а этот любитель никогда не согласен в мнениях с богатым, недоучившимся юношею, который, развалясь в двухрублевых креслах, с пренебрежением смотрит на прочую публику»⁴⁹.

Театральная жизнь конца XVIII — начала XIX века пронизана острой борьбой, принимающей в условиях крепостного права необычайно драматические формы. Крепостное право, реакционная политика самодержавного правительства, бюрократический произвол и правовая зависимость актеров задерживают естественный процесс художественного развития сценического искусства. Правительство устанавливает полицейский и цензурный контроль над театрами, стремится централизовать управление ими в столицах и в провинции, сделать театр проводником самодержавно-крепостнической идеологии. Усилия эти проявляются последовательно с самого момента возникновения профессиональных публичных театров, проникают во все сферы их организационной и творческой жизни, осуществляются посредством всей системы управления театральным делом.

В узких формах правительственной театральной системы, скованные прямыми проявлениями феодального деспотизма (как это было в крепостном театре), демократические начала раскрываются в творчестве художников сцены — драматургов и актеров — вопреки этим неблагоприятным обстоятельствам, в постоянной и напряженной борьбе с ними.



ГЛАВА ПЕРВАЯ РЕПЕРТУАР

Репертуар русского драматического театра в период 1801—1812 годов образуется из весьма разнородных произведений. Новые русские пьесы составляют отнюдь не большую его часть. Однако именно они создают основу репертуара Петербургского и Московского театров, определяя его главные идейные и художественные тенденции. Пьесы Н. Н. Сандунова, Н. И. Ильина, Ф. Ф. Иванова, И. А. Крылова и некоторых других представляют в репертуаре театра начала века лишнюю, связанную в своих истоках с демократическим направлением русской просветительской драмы. Но и пьесы этой группы авторов не могут быть охарактеризованы в качестве чего-то единого и целого. Сандунов и Ильин — последователи сентиментализма. Крылов — его ярый враг. Идейно близкий этой группе Н. Р. Судовцов развивает традиции классицистской комедии. Названных драматургов объединяет отчетливая антикрепостническая направленность творчества и возникающие на этой почве реалистические тенденции, особенно сильно выраженные в пьесах Сандунова и Крылова. Но в некоторых пьесах этой группы чувствуется та напряженная, не снимающаяся развязкой действия драматичность, в которой есть уже нечто несовместимое с просветительской традицией, с оптимизмом сентименталистского миропонимания.

К современному репертуару относятся трагедии В. А. Озерова, все, за исключением одной («Ярополк и Олег», 1798), написанные в означенный период. Постановки его трагедий в 1804—1809 годах, составившие целую эпоху в развитии русского театра, показали, что для возрождения трагедии начали складываться благоприятные общественные условия. Произведения Озерова, исполненные гуманистического отношения к человеку и одновременно горького разочарования в действительности, в людях и обществе, наметили трагические конфликты нового типа, хотя и не ломали кардинальным образом классицистской формы.

К прогрессивному направлению в русском репертуаре надо отнести пьесы В. Т. Нарезного, а также преддекабристскую драму, появляющуюся в конце десятилетия.

С другой стороны, в репертуар входит ряд пьес — как трагедий, так и произведений других жанров, — в большей или меньшей степени проникнутых охранительными, монархическими тенденциями. В их числе произведения С. Н. Глинки, М. В. Крюковского, С. И. Висковатова, А. А. Шаховского, А. Н. Грузинцова, В. М. Федорова и других. Несколько особняком стоят трагедии Г. Р. Державина, отмеченные стремлением к историзму при сознательно сохраняемой автором классицистской ориентации.

Драматургия XVIII века представлена в репертуаре комедиями Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина, В. В. Капниста, трагедиями А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Я. Б. Княжнина и других.

Около половины всех ставившихся пьес — переводы и переделки.

В репертуар входили драмы Лессинга, Шиллера, Сорена, Мерсье, Ламартельера, Коцебу, комедии Мольера, Лесажа, Реньяра, Мариво, Шеридана, трагедии Шекспира, Расина, Вольтера, Дюссиса и многих других западноевропейских писателей. Особенно велик был интерес к творчеству Шекспира и Шиллера. Каждая постановка их пьес становилась предметом критических дискуссий, рассматривалась в связи с теми или иными тенденциями русской художественной жизни.

Обычным по тем временам явлением были переделки и переложения иностранных пьес на отечественные нравы. Часто эти пьесы даже не сохраняли имени своего первоначального создателя: на афише фигурировал только автор переделки.

Тем не менее в этом репертуаре, поражающем своим разнообразием и порой весьма неожиданными совмещениями, можно проследить определенное движение как в области идей, проблем, так и в области художественных форм, тематики, жанров.

1

На сцене русского театра в Петербурге и Москве продолжали исполняться многие пьесы из репертуара конца XVIII века: комедии Я. Б. Княжнина («Чудаки», «Хвастун», «Траур, или Утешенная вдова»), Д. В. Ефимьева («Преступник от игры, или Братом проданная сестра»), А. И. Клушина («Смех и горе», «Алхимист»), И. Я. Соколова («Сибиряк», «Выдуманный клад»), А. Д. Копьева («Обращенный мизантроп, или Лебедевская ярмонка»), П. А. Плавильщикова («Бобыль», «Мельник и сбитеньщик — соперники»), драма Н. Н. Сандунова «Отец семейства» и другие. Особое место занимали комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» и «Бригадир», а также возобновленная в Петербурге в 1805 году «Ябеда» В. В. Капниста (в Москве была поставлена в 1808 году).

В общественной обстановке начала XIX века произведения Фонвизина и Капниста вполне сохраняли свою актуальность. Сатира на крепостное право, на тупость и отсталость мелкопоместного провинциального дворянства звучала со сцены театра 800-х

годов необычайно злободневно. Ничуть не улучшилась в целом и та система бюрократического управления Российской империи, против которой направил свое острое перо автор «Ябеды». В пору, когда театр и литература постоянно брали на себя защиту гражданских и нравственных прав личности, картина, нарисованная Капнистом, не могла не волновать зрителей.

Лучшие произведения XVIII века продолжали оказывать существенное воздействие на процессы художественного развития драмы и комедии. Упадок веры в «просвещенную монархию» и идейный кризис классицизма, возникший на этой основе, способствовали усилению реалистических тенденций в русской драматургии конца XVIII века. Уяснялось значение среды как фактора, образующего человеческий характер, усиливался интерес к внутреннему миру человека. Все это вело к перестройке традиционных форм классицистской комедии. Не только Фонвизин и Капнист, но и Сандунов не рассчитывает уже исправить «порочных» своей критикой и назиданиями — они обличают среду, общественный порядок, на почве которых произрастают те или иные пороки.

Многие из названных выше пьес развивают демократические тенденции сентиментализма, отождествляя потребности человека с требованиями самой природы, противопоставляя его естественные права, его чувства и переживания холодной и корыстной рассудочности, несправедливости и бесчувствию окружающего общества.

Эти тенденции, содержащиеся еще в комедиях Фонвизина и Капниста, мы находим в произведениях Ефимьева, Копьева и других авторов. Но особенный расцвет эти тенденции получают в русской «мещанской драме», особенно когда драматург обращается к изображению жизни крепостного крестьянства. Антикрепостническая тема, получившая острейшее значение после Пугачевского восстания и Великой французской буржуазной революции, продолжает и в начале XIX века приковывать к себе общественное внимание.

Все это создает теснейшую связь между традициями русской драматургии 80—90-х годов XVIII века и путями развития драматургии начала нового столетия. Вопрос о том, как понимать существо художественных традиций Фонвизина, чему учиться у него, приобретает все более и более глубокое практическое значение. Вокруг пьес Фонвизина, идущих в Петербурге и на московской сцене, не затихает спор. «Портреты Фоп-Визиновой кисти, — пишет, например, рецензент «Вестника Европы» Д. В. Дашков, — имеют, может быть, тот недостаток, что они слишком явственны, очень близко поставлены в виду зрителя; но разве не с патуры они писаны? Не выдавший от роду лиц, похожих на Советника или Бригадиршу, кто усомнится, будто нет и не было их на свете? Искусство сочинителя дает им правдоподобие и сходство с идеальными образцами. Но многие ли способны замечать, как далеко простирается сия неподражаемая точность в сходстве?..»¹.

Вместе с тем в рецензиях на фонвизинские спектакли сказывается и стремление сузить, произвольно перетолковать его сатиру. Так, С. Н. Глинка считает, что все отрицательные лица комедии «Недоросль» порождены развращающим влиянием новых идей на патриархальные нравы, тогда как положительные герои представляют собой характеры исконно русские, типичные для дворянской среды. Такое истолкование идейного содержания комедии имело явно охранительный, консервативный смысл.

Традиция Фонвизина в конце XVIII — начале XIX века дает целую поросль пьес, сюжетно связанных с его комедиями (преимущественно с «Недорослем») или же продлевающих жизнь какого-либо из его персонажей в новых обстоятельствах. В Петербурге (с 1794 по 1804 год) и в Москве (с 1795 по 1820 год, с перерывами) исполняется комедия Алексея Давыдовича Копьева (1767—1846) «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» (1794), главным героем которой является Правдин. Здесь Правдин отходит от своих прежних просветительских убеждений. Его характеризуют пессимизм, своеобразно преломленные руссоистские настроения и готовность в конце концов примириться с миром путем идеализации скромных радостей частной жизни. Снижение фонвизинской традиции в комедии Копьева отметил в своей рецензии на московский спектакль критик Дашков, который писал: «Картина жизни некоторых сельских дворян, представленная здесь в неприятном виде, не ознаменована теми чертами неподражаемого искусства, которыми Фон-Визин умел сделать на век смешными Простаковых и Скотинина»².

В начале века еще изредка исполнялась старая комедия П. А. Плавильщикова «Сговор Кутейкина». В ней показывалось, как бывший учитель Митрофанушки с помощью Скотинина и Еремеевны пытается жениться на образованной купеческой дочке, которая, однако, предпочитает ему скромного и деликатного купеческого сына Ераста. Имеющая весьма поверхностное отношение к Фонвизину и художественно малозначительная, комедия любопытна как первое обращение Плавильщикова к изображению купеческой жизни.

Сюжетные цитаты из произведений Фонвизина, имена его персонажей встречаются и в некоторых других пьесах, исполняемых в это время. Но, сводя традицию Фонвизина к традиции литературно-формальной, драматурги не сохраняли боевого, наступательного духа фонвизинской сатиры, отходили от возможности создания комедии крупного идейно-общественного плана. Вместе с тем на рубеже XVIII — XIX веков появляются и пьесы, где эта традиция развивается не путем варьирования созданных Фонвизиним типов и ситуаций, а гораздо более органично, через определенную трактовку жизненных явлений.

В 1805 году возобновляется на сцене комедия Василия Васильевича Капниста (1757—1822) «Ябеда», находившаяся с 1798 года под запретом. В 1804 году арест с издания этой пьесы был снят,

но разрешение исполнять комедию в театре последовало не сразу. В письмах к Капнисту в имение его Обуховку его друг и родственник, поэт Г. Р. Державин, выражает свою тревогу и горечь по этому поводу: «...видно, богу не угодно было излечить нас от ябеды. Все ее защищают, как и на театре твою играть не дают; о чем уже я тебе писал...»³.

Наконец, 23 мая 1805 года «Ябеда» была сыграна на Петербургском театре, повторена 30-го; 10 июня исполнена на даче Нарышкина и 23 июля повторена там же силами учащих театральную школу⁴. 2 января 1808 года «Ябеда» исполняется в Москве, повторяясь после этого еще четыре раза в том же году.

Огромный общественный резонанс пьесы Капниста и длительное впоследствии сохранение ее в репертуаре рядом с комедиями Фонвизина определялись прежде всего силой и емкостью достигнутого в ней сатирического обобщения. Капнист еще не порывает с формами классицистской комедии, многосложность и противоречивость жизни сведены у него к резко выявленному единству действия, к типизированному образу-маске. И все же автор нашел средства, чтобы изобразить самые колоритные проявления крепостнического строя и быта, грубых и циничных нравов русского бюрократического дворянства конца XVIII века. Замечателен язык комедии — яркий, бытовой, характерный, в котором монотонность александрийского стиха подчинена темпераменту естественной разговорной речи, — язык, превративший «Ябеду» в звено между комедиями Фонвизина и Грибоедова.

При возобновлении «Ябеда» имела огромный общественный и художественный успех. Зрители остро почувствовали современность комедии. Журнал «Северный вестник» писал: «Кажется, что комедия «Ябеда» не есть один только забавный идеал, и очень верить можно злоупотреблениям, в ней представленным; это зеркало, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться. Но принесет ли сие какую пользу для них? Это уже совсем другой вопрос». Правда изображения — это главное. Что же касается морали, то критик мало верит в ее действительность и в этом смысле не разделяет прежних иллюзий. «Если бы все театральные наставления исправляли наши нравы, — иронически продолжает рецензент «Северного вестника», — то бы мы вовсе были безгрешны. К сожалению, мы столько просвещены, что весьма легко умеем отличать театральные бредни от того, что нам делать должно в свете»⁵. Позиция, для начала века знаменательная.

В художественной традиции «Ябеды» написана стихотворная комедия Николая Родионовича Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь» (поставлена в Петербурге в 1809 году, в Москве — в 1814-м). Судовщиков начал литературную деятельность в конце XVIII века. Некоторые персонажи его комедии наследуют имена героев «Ябеды» (Кривосудов, Прямыков), чем автор подчеркивает близость направления своей пьесы произведению Капниста. На стилистике комедии сказывается также и влияние

современной поэтической сатиры (Д. П. Горчакова и других). Комедия «Неслыханное диво, или Честный секретарь» отличалась заостренностью характеристик, разговорной легкостью и меткостью языка, обилием бытовых деталей, правдиво переданных черт обывательской петербургской жизни — «подмеченной природы без прикрас», как писал С. П. Жихарев. Большим успехом у зрителей пользовалась сцена, в которой Кривосудов учил своего дворника принимать взятки от посетителей. Сцену эту превосходно разыгрывали актеры В. Ф. Рыкалов и С. А. Рождественский.

Во многом нова по материалу была и другая комедия Судовщикова — «Не знаешь, не ревнуй, а знаешь, так молчать», написанная в той же сатирической традиции. Здесь на первый план выходит характерная для преддекабристской литературы тема пробуждения в молодом поколении чувства общественной ответственности, активной, деятельной любви к родине. Комедия направлена против эгоизма и паразитизма светских бездельников, воспитанных в Париже и развращенных буржуазным корыстолюбием.

Мой пидол денежки, а мода мне закон!..

Мне деньги надобны играть уже на бале,
И это не порок желать себе добра, —

говорит персонаж этой пьесы Ветрогон.

Ветрогон — человек, привыкший разъезжать по всему свету, равнодушный к нуждам своего отечества — тип, который в общественной обстановке начала века прочно входит в литературу и драму с резко отрицательной общественной характеристикой:

Нам La Patrie весь свет и тем должны гордиться...

..Мне право мочи нет;
Как грубы земляки! Как гнусен русский свет!

Или:

Педанты здесь кричат: Будь обществу ты сыном,
Будь честен, справедлив, будь добрым гражданином,
Старайся целый век для пользы ближних жить,
Старайся всей душой отечество любить.
Любить отечество! Et donc! Дерет как уши...

Пьеса Судовщикова показывает, что в жанре сатирико-обличительной комедии идет процесс выработки гибкого, точного, афористического языка. Этот язык по своему словарному составу, значительно обогащающемуся за счет просторечия, и по своим разговорным интонациям приспособляется к изображению современных жизненных явлений. В ряде комедий начала века можно обнаружить стилистические истоки языка «Горя от ума». Характерные для Грибоедова обороты уже обозначаются кое-где и в названной комедии. Сюжет, однако, держится на любовной инт-

риге и сам по себе узок, условен; речевые характеристики гораздо интересней психологических.

Из пьес конца XVIII века очень часто исполнялась в обиходных столицах стихотворная комедия Дмитрия Владимировича Ефимьева (1768—1804) «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (впервые сыграна в Петербурге в 1788 году). Пьеса эта — любопытный образец сатирической комедии, вобравшей в себя элементы сентиментальной драмы. Столичный дворянин Безрассудов проигрывает в карты свое и сестрино состояние и спасается от преследования кредиторов с помощью смекалистого слуги Семена. Спустив все до нитки и вдобавок продав под видом крепостной девки свою сестру некоему Честопу, Безрассудов уезжает с Семеном в Крым, мечтая совершать подвиги в действующей армии. Сестре же его лишь постепенно открывается ее печальное положение.

Любопытна эта выдумка автора — заставить дворянку побыть в положении крепостной. Но Честопу нравится девушка, он оказывается порядочным человеком, последователем современных гуманных идей. Отчаяние и слезы девушки заставляют Честопу отбросить предрассудки и предложить ей свою руку:

Не унижайтесь так, прекрасная девушка,
Быть может ли рабой души моей царца!
Предрассуждений я удален путей,
Рассудку следую, бегу от их сетей.
Не титулы делают счастливые союзы,
Не в роде я пишу себе сердечны узы;
Но что рассудок мой, что сердце говорит,
Обычай от того меня не отвратит...

Это совпадение голоса сердца и разума как нельзя более характерно для героя сентиментальной пьесы. Одержав победу над узостью общественных воззрений, Честоп завоевывает тем самым любовь Прелесты. Безрассудов, которого возвращает с дороги нарочито вольное письмо Честона, касающееся его новой крепостной, испытывает стыд, раскаяние, гнев; он пытается убить Честопу, но этому мешает появление Прелесты, прощающей брата.

В пьесе интересны образы слуг, их критическое отношение к своим господам. Характерен, например, разговор между служавкой Мариной и камердинером Семеном по поводу продажи «крепостной» Прелесты:

Семен (*тихо Марине*). Что взял он за нее?

Марина (*с презрением*). Взял тысячу рублей.

Семен. Цена мала: иной охотник петербургский
За жеребца в сажень, породы мекленбургской,
Пять тысяч дать готов.

В комедии Ефимьева много условностей, недостаточно правдоподобна и сама ситуация, но в пьесе есть зарисовки типичных нравов и отражение типичных идей времени. Эта связь с эпохой еще более углублялась актерским исполнением. Особенно вырази-

тельный образ современного «франта-негодяя» создал в роли Безрассудова Я. Е. Шушерин, выступавший в этой пьесе и на петербургской и на московской сценах в течение многих лет.

2

В театре 800-х годов очень остро ощущается потребность в современном национальном репертуаре. Выражая эту потребность, один из корреспондентов «Вестника Европы» писал в 1805 году: «Никакая переведенная на русский язык драматическая пьеса, а особливо комедия, не занимает меня столько, как оригинальная русская». Ни Лесаж, ни Мольер не могут возместить ее отсутствия. «Вместо Пурсоньяков и Бартолов, вместо Нотариусов в черных платьях и Докторов в испанских париках» он хочет видеть на сцене «лица, пам более известные», говорящие «о таких предметах, которые к нам ближе»⁶.

Но какие же «предметы» были ближе зрителю начала XIX века?

В борьбе, которая шла вокруг проблем репертуара, заслуживает внимания позиция, занятая поэтом карамзинского направления И. И. Дмитриевым и писателем круга Вольного общества (его правого крыла) — Н. П. Брусиловым.

Дмитриев был недоволен состоянием современной русской комедии. Ее содержание представлялось ему узким, художественные средства — устаревшими и грубыми. Не поднявшись до понимания важнейших социальных и общественных задач комедии, Дмитриев считал пужным реформировать этот жанр на основах «язщного» и «просвещенного» вкуса, утверждаемого в эти годы целым рядом последователей Карамзина в качестве довольно субъективного и зыбкого критерия художественности.

Что же должно составлять, по мнению Дмитриева, содержание пьес, отвечающих «образованному» вкусу? Он считал, что драматурги должны писать о браках, основанных на корысти, о пагубном женском легкомыслии, о неправильном воспитании молодежи, проводящей юность за границей, чуждающейся службы и не любящей «повиноваться», об эгоизме, чиновничестве, домашнем деспотизме. Вместо больших социальных тем Дмитриев предлагает темы частного, бытового значения, которые должны трактоваться драматургами в плане морального урока.

Что касается народной жизни с ее темными сторонами, крестьянского быта, крепостной деревни, нравов и характеров пных демократических сословий — мещанства, купечества и других, — то для всего этого Дмитриев не находит места в современном театре. «Какая вообще нужда знатнейшей части публики: боярыне, боярину, первостатейному откупщику или заводчику — какая польза им знать, что происходит в трактирах, па сельских ярманках и в хижине однодворцев, которые известны только их старостам и управителям? У них свои обыкновения, свои предрассудки и свои

пороки; они хотят смеяться на счет себе подобных»⁷, — пишет Дмитриев.

В сущности, та же тенденция содержалась и в статье Н. П. Брусилова «Письмо о русском театре», появившейся тремя годами позднее. Отмечая пренебрежение «высших» кругов общества к отечественному театру, Брусиллов полагал, что выход из этого положения надо искать в создании разных театров: отдельно для «простолюдинов», отдельно для «просвещенных» зрителей — каждый со своим репертуаром. Брусиллов писал: «Я желал бы, чтобы было два театра, один для *народа*: в нем должны представляться пьесы, более сообразные с просвещением народа, пьесы, имеющие целью осмеяние пороков и предрассудков, коим простолюдины подвержены. Тут бы я вывел на сцену пьяницу, пропивающего свое имение и повергающего в бездну нищеты свою семью, — вывел бы слугу, который слушивается своего господина, и показал бы все ужасные следствия непослушания... Другой театр для *просвещенной публики*, — здесь на сцену я не пустил бы ни пьяниц, ни подьячего, ни мужиков — ибо между истинно благородными и просвещенными людьми не может быть ни пьяниц, ни подьячих, ни плутов секретарей, ни грубых невежд — всю эту челядь я отослал бы на *народный театр*, которых должно быть по крайней мере по одному в каждом уезде...»⁸. В благородном театре изображаются, по мысли автора, пороки современного воспитания, мотовство, спесь и прочие недостатки. Таким образом, театр для народа должен был учить «простолюдинов» повиновению, в то время как образованная публика вообще избавлялась Брусилловым от лицемерия несчастий народной жизни, а смотрела бы только нравоучительные пьесы из своего собственного быта.

Драматургом, произведения которого в очень большой мере отвечали подобной программе, был Василий Михайлович Федоров (даты его рождения и смерти неизвестны) — автор многих пьес, написанных и исполнявшихся в театре на протяжении первой четверти XIX века. Драмы и комедии Федорова — «Любовь и добродетель», «Лиза, или Следствия гордости и обольщения», «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином», «Клевета и невинность» и другие, — с необыкновенной быстротой одна за другой появлявшиеся на сцене, уже предвосхищали рядом своих особенностей тот поток псевдонародной монархической драматургии, в русле которого возникнут позднее произведения М. Н. Загоскина, Р. М. Зотова, П. Г. Ободовского и многих других. Федоров пишет пьесы «моральные», построенные как назидательные уроки, адресованные всевозможным обманщикам, мотам, ловеласам, а также и тем, кто, начитавшись книг и набравшись за границей опасных «зараз», потерял вкус к отечественной патриархальности. Отражая некоторые черты реального быта, пьесы эти все же не поднимаются над ремесленным уровнем, лишены живого драматизма, перегружены правоучительной риторикой и благонамеренными дешевыми сентенциями.

Пьесы Федорова — образец того, как можно, используя бытовые детали, черты характерности, злободневную тематику, оставаться далеким от жизни и ее подлинных проблем, сочинять вымышленную и всегда весьма тенденциозную картину социальных отношений. Так, например, в пьесе «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином» идиллически изображается крепостное право, любовь крепостных крестьян к своему помещику. Крестьяне выступают в пьесе Федорова лучшими друзьями и спасителями своего помещика, проигравшего дело в суде и обязанного заплатить большие деньги, которых у него нет. «Не плюй в колодец...» — такова мораль, которую могут, при желании, извлечь из пьесы дворяне. Чувства же крестьян к помещику рисуются здесь поистине фантастическими красками. «Хоть бы дочка родная умерла, и тогда не грустил бы так...» — говорит староста. Крестьяне отдают помещику деньги и ценности, беспокоясь, что, если их продадут, «барин-то ни с чем останется». «Завтра все поедем продавать коров, лошадей, всю скотину; лишь бы не отстать от тебя, наш отец родной!» — заявляют крестьяне, вручая своему владельцу десять тысяч рублей. Помогает и ящик с драгоценностями, похищенный солдатом во время войны в неприятельской стране, а теперь переданный помещику.

Этот солдат — фигура типичная для драмы данного направления — представляет собой фальсификацию чувствительного героя, у которого эмоциональность вырождается в риторику: «Я плавал в крови человеческой, и сердце мое не трепетало! потому что я защищал веру, государя и отечество». На замечание одного из крестьян, что, верно, с русскими солдатами перестреливаться врагу невыгодно, солдат отвечает: «Вишь русский-то солдат кореняет, а неприятельский как спичка, так их пуля в одном нашем завязнет, а наша сквозь троих пролетит». «Ну, брат Пафнутьич, ты великий патриот!» — говорит ему на это его собеседник.

Именно в пьесах Федорова, где встречаются сентенции вроде «русскому сделать доброе дело так же трудно, как пьянице рюмку водки выпить» («Благодетельный расточитель»), зарождается тот пошлый, тривиальный язык псевдонародной драмы, против которого будет затем целыми десятилетиями (и притом — тщетно) бороться передовая критика.

Наибольшей известностью пользовалась пьеса Федорова «Лиза, или Следствия гордости и обольщения», представлявшая собой инсценировку повести Карамзина «Бедная Лиза». Федоров значительно переделал повесть, лишив ее как нравственно-критического элемента, так и присущей ей психологической сложности — достоинств, позволивших ей сыграть в свое время положительную роль в русской литературе. Используя приемы входящей в моду мелодрамы, Федоров усложнил и запутал простой сюжет Карамзина, сделал Лизу не крестьянкой, а дочью какого-то таинственного человека, выдающего себя за мещанина, а на самом деле оказывающегося знатным и богатым дворянином. Поссорившись со

своим отцом, он покинул общество и хранит от дочери тайну ее происхождения. Суть драмы в том, что молодой дворянин Эраст, оставив любящую его мнимую мещанку Лизу, собирается жениться, как потом выясняется, на ее же тетке. Лиза кидается в пруд, но не тонет — ее спасают родственники, гуляющие на берегу; их случайная встреча ее распутывает, и, снова заняв положение богатого дворянина, отец Лизы счастливо выдает дочку замуж за ее возлюбленного Эраста.

«Человек есть машина, которою действуют страсти» — такова идея другой пьесы Федорова — «Клевета и невинность». Эта пьеса представляла собой реакцию на развитие романтических тенденций в европейской драме конца XVIII — начала XIX века. Обостренно драматическому восприятию мирового неблагополучия, характерному для зарождающегося романтизма, в драматургии подобного рода противопоставлялась уверенность в случайном происхождении всех конфликтов, обывательская вера в возможность всеобщего примирения и благоденствия. Несчастья героя оказываются мнимыми, его отчаяние и мизантропия — следствием его собственной подозрительности. Таков герой пьесы Федорова — граф Легковеров, которого автор рисует человеком поверхностных страстей и необдуманных поступков. Заподозрив жену в измене, он стал причиной ее горя и смерти (правда, мнимой), лишил наследства ни в чем не повишшую дочь. Выясняется, однако, что графиня была оклеветана коварным другом, который, как и муж, терзается теперь страшными угрызениями совести. Считая, что ее муж искупил свою вину, графиня выходит из склепа, где она скрывалась. Все счастливы.

Федоров использует приемы мелодрамы, «готического романа», равно как и приемы драматургии Коцебу, создает запутанный сюжет, вводит сцены проклятий, бредовых видений, которые требуют от актеров воспроизведения возбужденного, полубезумного состояния героев, воплей, слез и пр., интригует зрителей присутствием некоей не до конца раскрываемой тайны.

О необходимости «самобытности» и «отечественности» в драме говорили разные писатели и критики, но не все вкладывали в эти понятия сходный общественный и художественный смысл. Принципы эти, выдвинутые в XVIII веке на почве русского Просвещения в борьбе с галломанией поверхностно образованных кругов дворянства, соединялись в творчестве Фонвизина, Княжнина, Радищева, в литературно-критической деятельности Новикова и Крылова с прогрессивной системой взглядов как на положение русского народа, так и на обязанности русской литературы. Показать зло, производимое деспотизмом и крепостничеством в России, было задачей «самобытной» литературы и драмы. В таком истолковании эти тенденции усваивает и передовой театр начала XIX века.

Однако требования «самобытности» и «отечественности» приобретали консервативный смысл, как только с ними соединялось

оправдание господствовавшего в России монархического, крепостнического строя. Мы видели на примере пьес Федорова, во что может вылиться апология крепостнической «самобытности».

Другие корни имело творчество Петра Алексеевича Плавильщикова (1760—1812). Крупный актер, образованный человек, связанный в пачале своей сценической и драматургической деятельности с кругом учеников и последователей Новикова, печатавший свои статьи о театре в журнале Крылова, Плавильщиков отразил и в своих пьесах и в театральных высказываниях некоторые демократические тенденции русского просветительского движения. Упорным поборником «отечественности» в театре он оставался и в 800-е годы: бранил классицизм и его «правила», ратовал за обращение драматургов к сюжетам и лицам из русской истории, защищал «слезную комедию», право на изображение в театре людей такими, какими они созданы природой. То, что «отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом», оставалось убеждением Плавильщикова. В отличие от Дмитриева он обосновал это свое требование интересами простого населения, для которого и нужен был, по его мнению, русский театр, поскольку «большая часть большого света, если не гнушается российским зрелищем, то по крайней мере по великодушию своему его презирает»⁹.

В пьесах своих Плавильщиков изображал быт демократических классов общества: крепостного крестьянства, буржуазной прослойки, разночинства. Но его стремление к художественной правде не могло быть последовательно, поскольку он видел цель искусства в прославлении «милосердия» русских монархов, «блаженства» их подданных и всеобщего процветания. Это противоречие сказалось и на его эстетических позициях.

В полемике с классицистами Плавильщиков утверждал, что «представление тем совершеннее, чем более повергнет оно зрителя в забвение, что он в театре, а уверит его, что он видит самую истину». И он же требовал от искусства «приятности», неоднократно заявляя, что «природа являться должна в театре необнаженная, по во всем ее украшении». Плавильщиков не скрывает, что от театра он ждет не критики действительности, а нравственного урока, направленного на смягчение общественных противоречий, примирение злых и добрых. Добродетель, «сияющими красками изображенная», должна всегда в театре торжествовать над пороком, «выставленным во всей своей гнусности», по притом не слишком устрашающим, а, напротив, даже склопным сострадать обижаемой им добродетели, то есть, в сущности, не столь уж и опасным, как может показаться сначала¹⁰.

Эти взгляды, хотя они и высказывались Плавильщиковым на страницах крыловского «Зрителя», не совпадают с воззрениями на искусство самого Крылова, с его пониманием отечественности и пародности. Стоит напомнить, что в том же 1792 году, когда печаталась статья Плавильщикова, в сатирической сказке «Кайб»

Крылов зло высмеял литературу, изображающую идиллию вместо реальной грубой действительности. Через год, в статье «Похвальная речь Ермалафиду, говоренная в собрании молодых писателей», Крылов обратил свою сатиру против драматургов, творения которых не волнуют зрителей «ни страхом, ни жалостью, ни ненавистью», поскольку их авторы стремятся «утешить, а не встревожить и не опечалить партер»¹¹.

Наиболее значительное произведение Плавильщикова — комедия или «мещанская драма» (границу жанров тут прочертить трудно) «Сиделец». Премьера ее состоялась в Москве 30 ноября 1803 года, в Петербурге — 25 мая 1804 года.

Действие пьесы происходит в купеческой среде; в центре ее — сватовство, выбор жениха, борьба порока и добродетелей. Богатый купец Харитон Авдулович хочет выдать свою дочь Парашу за купца Викула Софроновича. В лавке Харитона работает «сидельцем» (приказчиком) сын его покойного товарища и «благодетеля» — Андрей. Параша и Андрей любят друг друга. Но Харитон, забыв о своем долге перед отцом Андрея, поручившим ему сына, пытается обманным путем запутать Андрея в делах, отнять у него дом и честное имя, чтобы тем вернее разлучить его со своей дочерью. Под стать Харитону и супруга его Мавра Трифоновна и богатый «сам-питерский» купец Викул. Козни их расстраивает честный и добродетельный «купецкий голова» Правделов, который для вида берет подсушугую ему Харитоном взятку, а затем разоблачает его махинации. Но Андрей прощает родителей своей Параше. Раскаявшийся Харитон изгоняет Викула, и дело кончается обручением молодой пары.

Плавильщикова показывает проявления своскорыстия, нечестности, невежества в формах, типичных для купеческой среды. Но, не объясняя этих пороков социально, ограничиваясь их моральной критикой, драматург нейтрализует общественный смысл своих разоблачений. Притом и свои положительные идеалы он пытается обосновать в духе консервативных традиций мещанско-купеческого уклада. Одна из нравственных доблестей положительных героев Плавильщикова состоит в безусловном признании долга повиновения младших старшим, бедных богатым — долга, выполняемого совершенно независимо от того, как ведут себя эти старшие и богатые. Добродетель смирения и послушания отличает положительного героя пьесы, молодого и не чуждого некоторой образованности Андрея. Подобную линию поведения он примиряет со своеобразным чувством собственного достоинства (в чем преломляются усвоенные автором сентименталистско-просветительские идеи). Личное достоинство, которым наделил Плавильщикова своего героя, проявляется в узких рамках классового самосознания российского «третьего сословия»: «Хороший купец, поставив на честности торг свой, может столько же отечеству принести пользы, сколько дворянин, проливая кровь свою для защиты спокойствия и славы. Если бы купцы знали всю важность своего состояния, на

что им надевать мундир? На то разве, чтобы краснеться, не умея носить его».

Одним из первых выведя на сцену русскую буржуазию, Плавильщиков не выполняет, однако, по отношению к ней той миссии, которую выполнил в свое время Мольер по отношению к буржуазии французской. Плавильщиков стремится разбудить в своих героях совесть, но не будит, а, скорее, усыпляет в них социальное самосознание. Пьесы Плавильщикова, в частности «Сиделец», лишены антикрепостнической направленности — главного условия прогрессивности для того времени. В этом — не вина, а историческая ограниченность этого автора. И в дальнейшем, если взять русскую драматургию вплоть до Островского, любая попытка идеализировать купечество неизбежно вела писателей к сужению демократического идеала, толкала их от реализма к морализации, сообщала их произведениям внутреннюю противоречивость. И конечно, отнюдь не случайно освободительные тенденции в русском искусстве — в драматургии и театре первой четверти XIX века — развиваются не на почве «буржуазной драмы».

Надо отметить, что особым успехом «Сиделец» у публики не пользовался. По несколько раз в год, из сезона в сезон, исполняются пьесы Ефимьева («Преступник от игры, или Братом проданная сестра»), Ильина («Лиза, или Торжество благодарности», а в 1804 году «Великодушие, или Рекрутский набор»), Н. Сандунова («Отец семейства») и другие драмы, несущие антикрепостническую тему. Находит своих зрителей легковесная драматургия Федорова, служащая одновременно и развлекательным и охранительным целям. Но комедия «Сиделец» ставится на столичной петербургской сцене в 1804 году четыре раза, в 1806-м — два раза, в 1807-м — два раза, а потом и совсем выпадает из репертуара. В Москве пьеса прошла один раз.

В 1805 году была сыграна пьеса Плавильщикова «Братья Своеладовы, или Неудача лучше удачи». Здесь мы уже не находим тех элементов бытовой конкретности, которые составляли достоинства «Сидельца». Плавильщиков строил сложный, но, в сущности, совершенно условный сюжет, основанный на запутанной интриге, которую ведет некая кокетливая и коварная вдова Ветрана против двух братьев Своеладовых, в конце концов выходя за одного из них замуж. Нельзя не заметить, что Плавильщиков пытается усложнить психологические характеристики своих героев, подчеркнуть в них некоторые противоречия. Но отсутствие в пьесе достаточной реальной основы ограничивает его и в этом отношении. Вместе с тем в «Братьях Своеладовых» торжествует дававшая себя и раньше чувствовать в произведениях Плавильщикова философия умеренности, приятия и оправдания существующего порядка вещей. Так, автор прямо заявляет устами одного из своих героев, что «неравенство состояния» никогда не может помешать каждому человеку быть счастливым соответственно своему положению и потребностям. Плавильщиков полемизирует с драмой и

критикой прогрессивного крыла, когда пишет: «Повелевать и повиповаться: вот одна разность между человеками; по этот порядок самой природы не удаляет людей друг от друга: он только утверждает равный путь к счастью, как тому, кто повелевает, так и тому, кто повинуется». «Величайший в свете государь» часто бывает менее счастлив и «втайне проливает слезы», тогда как последний бедняк «имеет свои радости и утехи».

Рассуждения о равенстве общественных состояний приобретают уже смысл, противоположный тому, какой они имели в произведениях, выразивших демократические тенденции сентиментализма. Идеи, возникшие как освободительные, теперь призваны примирять человека с окружающей его действительностью. Отказаться от вошедших в жизненный и творческий обиход понятий было трудно, однако многие вкладывали в эти понятия уже совсем иное содержание. Так, например, один из провинциальных корреспондентов «Вестника Европы», задавая себе вопрос: «Что есть просвещение?» — отвечал на него так: «Искусство жить, искусство действовать и совершенствоваться в том круге, в который заключила нас рука Промысла; в самом себе находить неотъемлемое счастье»¹². Автор этот поистине мог бы быть не только отзывчивым зрителем пьес Плавильщикова, но и прототипом его героев.

Утешительная точка зрения на «жребий человеческий» сглаживала существующие противоречия, тогда как развитие русского театра 800-х годов в его прогрессивных устремлениях было связано с тем, чтобы научить эти противоречия показывать.

3

По пути выявления социальных и нравственных противоречий русской действительности идут лучшие драматурги 800-х годов, пьесы которых составляют вершину комедийно-драматического репертуара Петербургского и Московского театров.

Пьесы И. А. Крылова, Н. Н. Сандунова, Н. И. Ильина, Ф. Ф. Иванова и некоторых других им близких драматургов способствуют движению театра вперед, привлекают на сцену новый жизненный материал, помогают развитию актерского искусства. Они расширяют круг идей и тем, к которым обращается театр эпохи. Связанные с традицией просветительской драмы и сатирической комедии, эти произведения вносят в нее и нечто свое, рожденное новой исторической действительностью, иным уровнем общественного самосознания.

Часть названных драматургов близка концепции сентиментальной драмы. Если классицистская драма требовала подавления чувства, чтобы придать идее государственного долга внеличное, ультимативное выражение, то сентиментальная драма выводит сознание долга из нравственного и эмоционального чувства человека, объявляет истину голосом природы, естественной человеческой натуры. В этом проявляется больший демократизм сентиментальной

драмы, который обуславливает ее интерес к человеку, к его переживаниям и психологии.

Но сентиментальная драма все же остается жапром просветительского театра. Чувство, которое она превозносит, не противостоит разуму — оно как бы вбирает в себя его функции. Характерная черта сентиментальной драмы — сочетание повышенной эмоциональности с дидактикой, стремление воздействовать на чувства и поучать одновременно. Противопоставление производится не между чувством и разумом, а между «естественным» началом человеческой природы и всем тем, что привито человеку в результате дурного воспитания в дурно организованном обществе и что мешает ему понимать других людей, делает его эгоистом и честопом. Отсюда специфические для сентиментальной драмы конфликты и ее излюбленный типаж: борьба социальных предрассудков с природной нравственностью, расчета — с искренностью и бескорыстием, черствости — с чувствительностью, столкновение власти имущих, богатых, далеких от «естественной» жизни людей с людьми бедными, зависимыми, но близкими «природе» и этим сильными.

В условиях русской действительности конца XVIII — начала XIX века сентиментальная драма была самой жизнью направлена на постановку проблемы крепостного права. В целом ряде случаев это подводило под ее концепцию реальную и крайне плодотворную в художественном смысле почву. Возникали предпосылки для обогащения пьесы реалистическими элементами, для усвоения традиций Фонвизина и Радищева.

Прогрессивная драма рубежа веков многое взяла от Радищева, хотя даже в своих лучших образцах не поднялась до степени его демократизма и революционности. Но, обращаясь к критике неразумных общественных порядков, отсталых и антигуманных отношений, пагубных для судеб государства и нации, настаивая на невозможности их сохранения, драматурги действовали в духе его эстетических принципов. Изображая жизнь крепостной деревни, они, как и Радищев, не видели в своем предмете ничего низкого, недостойного внимания художника. Напротив, русский крестьянин — человек тяжелого труда, суровой и простой жизни — более, чем кто-либо другой, был близок их эстетическому идеалу. Они не могли не быть противниками классицизма и продолжали разрушение этого стиля, уже павшее в его собственных недрах.

В драматургии Сандупова, Иванова, отчасти Ильина уже не ощущается разрыва между гражданским и лирическим началом, между мыслью и эмоцией — понятия «естественный человек» и «человек-гражданин» для них в идеале сливаются. Отсюда возникают и особые стилистические свойства пьес, которые мы можем с большими или меньшими оговорками отнести к радищевскому направлению в искусстве начала века.

Тема положения народа в государстве, его взаимоотношений с правящим сословием и прежде всего тема крепостного права становится в начале века главной для прогрессивной русской драмы.

Разработку этих тем передовая критика 800-х годов считала основной художественной задачей театра. «Самобытность есть отражение исторической жизни народа», — сформулирует позднее это положение декабристская критика.

Никто из драматургов конца XVIII — начала XIX века не призывает к крестьянской революции. Однако мысль о ней присутствует во многих пьесах, дает себя чувствовать не только в отдельных чертах и намеках, но и в общей направленности произведений. Драматурги весьма склонны объяснять и давать советы, будоражить общественную совесть картиной страшной нищеты и униженности крестьянства, взывать к состраданию и здравому смыслу. Но в ряде спектаклей с невиданными ранее в театре обстоятельностью и вниманием к душевному миру угнетенного крестьянина показывается пропасть, отделяющая дворянство от крепостного сословия. Неограниченность в правах одних и полное бесправие других, чудовищная диспропорция в распределении жизненных благ освещается как величайшее зло, подрывающее основы государственного благополучия, расшатывающее всю социальную систему. Чаще всего драматурги не делают прямых выводов из тех вопиющих фактов, которые они показывают или о которых они упоминают в своих произведениях. Они ведут как будто разговор о внутренних правах человека, занимаются преимущественно областью чувств и психологии. И вместе с тем нельзя не видеть, как их влечет к современной, конкретной постановке проблемы и как неудержимо переходят они порой к высказываниям политического и социального характера, не всегда даже вполне оправданным по ходу пьесы.

Ярким явлением в драматургии конца XVIII — начала XIX века была творческая деятельность Николая Николаевича Сандунова (1768—1832). Сандунов был воспитан в свободомыслящей среде Московского университета и разделял характерный для этой среды интерес к театру. Правовед по образованию, впоследствии профессор того же университета, он видел в театре одно из самых активных проявлений нравственного и гражданского самосознания общества, сферу, где человеческая независимость, право на критику и голос общественной совести могли утверждать себя с наибольшей свободой и пользой.

В пьесе Н. Н. Сандунова «Отец семейства» (1793) бедный живописец выражает свое отношение к искусству следующим образом: «Когда я работаю, то почитаю себя выше всякого князя, графа; не потаю от вас (*скрытым голосом*) даже, скажу правду, — выше самого государя: я представляю себя творцом своего дела...» Он же говорит: «Когда древние художники могли так сильно действовать над своими современниками, то, думаю я, для чего ж бы и нам не уметь производить того же над своими согражданами...»

Связи Сандунова с театром были глубоки и разнообразны. Они развивались весьма долгое время на университетской почве, в любительских спектаклях, где Сандунов выступал сначала как актер.

Позднее он часто режиссировал — по отзывам своих современников, необыкновенно талантливо, — иногда совместно со своим братом, знаменитым актером Силой Николаевичем Сандуновым.

Две пьесы Сандунова, созданные им в 1790-е годы, — «Отец семейства» и «Солдатская школа» — несомненно связывают его с традициями западноевропейской просветительской драмы Дидро и Мерсье, хотя творчество Сандунова имеет ярко выраженные национальные истоки. Пьесы его могут считаться лучшими образцами русской «мещанской драмы», развивающейся в русле освободительного направления русской литературы. В отношении драматической формы они продолжают ту эволюцию, которая обозначилась уже в творчестве Фонвизина — от классицистской сатирической комедии к психологической социально-бытовой драме сентименталистского плана. Эмоциональные и патетичные, пьесы Сандунова сохраняли критическую остроту в изображении общественных порядков и нравов, завершенность и четкость характеристик, их социальную оправданность.

В драме «Солдатская школа» (1794) демократические тенденции последовательно определяют собой весь художественный строй произведения, всю его стилистику. В пьесе по-новому изображены крепостная деревня и характеры крепостных крестьян, в чем сказывается влияние радищевской прозы, картин крестьянской жизни, давших в его «Путешествии из Петербурга в Москву». Хотя Сандунов и не поднимается до Радищева по силе своего социально-политического протеста против крепостничества, нельзя не признать, что столь смелых и правдивых пьес о деревне до Сандунова никто не писал. Отличаясь от преобладающего типа сентиментальных драм, в которых действие служит лишь наглядной иллюстрацией некоего морального тезиса, «Солдатская школа» имеет в основе драматического действия реальный социальный конфликт, ее сюжет в значительной степени подчинен логике развития самой жизни, вбирает в себя характерные для нее ситуации.

Создавая свою пьесу, Сандунов использовал сюжетные мотивы немецкой драмы «Беглец из-за сыновней любви», но социальное содержание пьесы Сандунова, особенности изображенного в ней общественного и бытового уклада, ее характеры, ее язык делают эту пьесу произведением подлинно оригинальным, продиктованным самой русской действительностью.

Драма была опубликована под названием «Солдатская школа» в 1817 году без указания имени автора. Считается, что пьеса не исполнялась на профессиональной сцене, а шла только в студенческом университетском театре в Москве. Можно предполагать, что она была сыграна в 1802 году на петербургской сцене под названием «Иосиф, или Добрый сын», драма в пяти действиях Н. Сандунова» (текст не сохранился). К названию было добавлено — «переделка с немецкого», что, видимо, должно было облегчить ей прохождение через цензуру. Первое представление оказалось едипственным.

Действие «Солдатской школы» начинается в избе старого крестьянина Бедона, с которого приказчик требует пятьдесят рублей недоимки. Денег достать неоткуда — вся деревня нищая. Приказчик издевается над беспомощным стариком, который при этом не теряет чувства собственного достоинства. Именно эти человеческие качества — ум, доброту, душевное благородство, внутреннюю независимость — и стремится выявить Сандунов в крепостных крестьянах — героях своей пьесы. Между Бедоном и приказчиком происходит сцена, в которой остро выявляется специфически сентименталистский аспект драматического конфликта; на первый план выступает противоречие между естественными правами человека и общественными порядками, грубо попирающими эти права вопреки природе и разуму. Бедон заявляет приказчику, что тот властел только над его покрытыми мозолями руками и ногами, а не над его головой, в которой у него «свой царь». «И на эту крапиву есть мороз,— глумливо отвечает приказчик.— Что ты об своей голове много думаешь? Она и плачет, да делает, что напишут на твоей спине».

Верность жизни не позволяет драматургу заниматься бесплодной морализацией. Его произведение следует законам, которые примерно в эти же годы сумел почувствовать и выразить в своих критических статьях молодой И. А. Крылов, писавший, что «предмет» драмы должен определять и ход ее действия, и характеры, и связь всех ее элементов между собой. «Предмет» драмы Сандунова таков, что все достоинства его Бедона ничего не стоят перед реальной силой обстоятельств, но непрерывное сопротивление насильно придает этой бытовой пьесе драматическое напряжение. Приказчик грозит увести дочь Бедона. Тот защищает ее. «Иди к черту! Убирайся вон! Ты меня вывел из себя. Вон! Вон! Этой девки не видать ни тебе, ни барину. Я лучше положу на нее и на себя свои руки, коли его руки нет над нами!» — кричит Бедон. Приказчик грозит «заковать в железы» расхолодившегося старика, тот говорит, что за него и за дочь его «вступится вся деревня». «Что? Бунтовать? Подниматься на меня!» — кричит напуганный приказчик, спеша уйти от беды подальше.

Крестьяне в России бунтовали, как известно, часто. Но никто до Сандунова не вводил этого мотива в драму. Именно у него характерный для сентименталистов интерес к изображению нравственных достоинств простого человека впервые соединился с изображением народа, хоть поработанного, но способного к сопротивлению. Отсюда и духовное величие его крепостного крестьянина.

Дальнейшие события пьесы развиваются следующим образом: в деревню приходит на постой полк, в котором служит сын Бедона — Иосиф. Жизнь в армии была ему не сладка, но все лучше нищеты, которую он находит дома. Отца его грозят «замчать» на барской телеге «куда ворон костей не занашивал», а сестру увести «на барский двор в город», если не будет заплачена недоимка. С помощью своего дяди, крестьянина Стодума, Иосиф устраивает

ложный побег из армии, после чего Стодум делает вид, что ловит Иосифа и получает полагающиеся пятьдесят рублей наградных. Недоимка заплачена. Но самому Иосифу грозит расстрел. Сандунов очень правдиво рисует армейскую среду, взбудораженную этим событием, — офицеров и товарищей Иосифа, среди которых особенно интересен «распутный» солдат Пыжов, лютой ненавистью ненавидящий всех «охранителей государственных интересов», «наблюдателей общего порядка». Сам он «в двадцать лет успел все слезы выплакать», так что теперь «уже и пьяный не плачет». Образы солдат укрепляют значение пародной темы в пьесе. Солдаты и крестьяне — одна семья, у них общие беды и радости, в то время как между их миром и миром господ лежит пропасть.

Эта мысль выразительно раскрывается в сцене, когда Бедон приходит к полковнику с просьбой о помиловании сына. Полковник отклоняет просьбу несчастного, убитого горем крестьянина, ссылаясь на абсолютную силу закона, якобы равного для всех условий. Но Бедон говорит ему, что такого закона нет, а есть круговая дворянская порука, против которой он, крестьянин, ничего не может сделать. До царя далеко, до бога высоко, так за него и некому заступиться. Полковник говорит Бедону, что отечество жалеет всех осужденных. «Жалеет! Нечего жалеть мертвых, пожалейте лучше живых», — с горечью отвечает ему Бедон.

Сандунов изменил бы законам своей эстетики, если бы не показал нравственную силу народа пусть не торжествующей, но, во всяком случае, способной выстоять в борьбе. Иосифа не казнят, потому что крестьяне доказывают полковнику, что его побег не был настоящим. Полковнику приходится оценить самоотверженность и величие характера солдата-крестьянина. Редкое достоинство пьесы Сандунова заключается в том, что в ее благополучном финале обычного примирения двух миров — барского и крестьянского — так и не происходит. Между полковником и Иосифом так и не наступает умиленного взаимопонимания.

Образ Иосифа приобретает у Сандунова возвышенно-героические черты, окрашивается в тона шиллеровской патетики. Эта тенденция к героизации весьма знаменательна. Она получит свое развитие в последующие годы, свидетельствуя о существенных переменах в области самой стилистики драмы, об установлении новых связей между жанрами, о назревании предромантических элементов внутри бытовой сентиментальной пьесы.

Антикрепостнические настроения в репертуаре театра 800-х годов несли в себе не только произведения, непосредственно касавшиеся темы крепостного права. Этими настроениями были окрашены и драмы, в которых была изображена жизнь трудовой разночинной интеллигенции, выражен в той или иной форме протест против сословной иерархии дворянского государства.

В этом плане интересна и другая пьеса Сандунова — «Отец семейства». Согласно авторскому заявлению, в пей использован сю-

жет драмы Геммингена «Немецкий отец семейства» (1780), являющейся в свою очередь переделкой известной драмы Дидро «Отец семейства». Сандунов кардинально переосмыслил характеры Геммингена, убрал проповедь социального компромисса, внес в пьесу новую общественную проблематику, окрасил семейно-правственный конфликт драмы мыслью о гражданской ответственности личности перед обществом, усилил, следуя за Дидро, ее критическое звучание.

В драме Сандунова «Отец семейства» показан вольнолюбивый художник-разночинец Бедняков, полный чувства собственного достоинства и сознания общественной значимости своего творчества. Его дочь Элиза становится возлюбленной Любима, сына графа Чадолюбова. Сандунов стремится парисовать образ чистой, самоотверженной, решительной девушки, передать драматизм психологической ситуации, острота которой во многом определяется тем, что дочь страдает от сознания удара, который она панесла своему всегда столь независимому и честному отцу. Бедняков, презирающий богачей, не хочет выдавать дочь замуж за графского сына. Только демократизм Чадолюбова, этого подлинного «отца семейства», для которого действительно равны и достойны уважения все сословия, помогает героям прийти к разумному решению, которое одновременно и самое человеческое.

Надо сказать, что хотя автор и избегает риторики, драма его в принципе остается нравоучительной, поскольку в ней нет тех живых и ярких зарисовок с натуры, тех элементов социальной конкретности и черт подлинного трагизма, которые отличают его «Солдатскую школу».

Пьеса Сандунова «Отец семейства» была поставлена на московской сцене в 1794 году, после того как была снята с репертуара драма Дидро, видимо, вследствие политической одиозности имени автора. В первой четверти XIX века пьеса Сандунова исполнялась очень часто. В 800-х годах в ней с большим успехом выступали В. П. Померанцев (Бедняков), П. А. Плавильщиков (Чадолюбов), Я. Е. Шушерин (Любим).

В 1804 году Н. Н. Сандунов делает попытку поставить в театре свою сатирическую комедию «Капитан Хинхилла». Тема пьесы — обличение узаконенного лихоимства властей, нищета и несправие народа; обилие реалистических черт, колоритный, острый разговорный язык и одновременно почти гротесковая заостренность образов — все это типичные черты комедии, развивающейся от истоков Фонвизина и Капниста. В «Капитане Хинхилле» изображались «испанские» порядки, необыкновенно совпадавшие с русской действительностью. Драматург резко и язвительно пападал на полицейскую систему и правительственную бюрократию, грабящую с помощью «законов» беззащитное население. «Дань, подать, пошлина, акциз и всякая благовидная причина к приобретению несправильного достояния так теперь перемешаны, что устанешь разбивши: кому, на что и за что?»

Принятая к постановке в Московском театре и уже сретированная, комедия Сандупова была в ноябре 1804 года внезапно запрещена военным губернатором Москвы А. А. Беклешевым. Автор убрал из текста места, вызвавшие прямые возражения начальства, но разрешения на постановку пьесы все же не добился. Не удалось ему и опубликовать свою пьесу¹³.

В 1807 году в Москве была один раз исполнена драма Сандупова «Царский поступок», содержание которой, к сожалению, осталось для нас неизвестным.

Характерным и несомненно талантливым представителем русского театрального сентиментализма 800-х годов, весьма полно выразившим как его художественные особенности, так и его внутренние противоречия, был Николай Ивалович Ильин (1777—1823).

В 1802 году на петербургской сцене была поставлена его первая драма «Лиза, или Торжество благодарности», принесшая автору необыкновенную популярность у современников. Еще большей любовью зрителей пользовалась драма Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор», появившаяся годом позже «Лизы», так же, как и первая пьеса, посвященная изображению крестьянской жизни. Перу Ильина принадлежат, кроме того, переделанные с французского комедии «Влюбленный нелюдим» («Альцест в деревне» Демутье, 1805), «Недоверчивость и хитрость, или Долг платяжом красен» (по пьесе Дьелафуа, 1811), а также комедии «Физиономист и хиромант» (1815), «Семик» (1818) и неизданные пьесы «Принужденное согласие» (переделка комедии Гюйо де Мервиля) и «Монастырка, или Счастливая спрота» (поставлена в 1837 году). Но эти пьесы уже не имели такого значения и успеха, как две первые, созданные на подъеме общественного либерализма и антикрепостнических настроений самого начала XIX века.

Драма Ильина «Лиза, или Торжество благодарности», как и упоминавшаяся выше пьеса Федорова, тематически связана с «Бедной Лизой» Карамзина, хотя и не представляет собой инспирировки этой повести.

Карамзин показывает, что крестьянка Лиза ничуть не уступает по тонкости своей душевной организации образованному дворянину Эрасту и даже превосходит его. Общественная тенденция находит свое выражение в формах, лишенных социальной конкретности. Лиза как будто и не крепостная. Трагедия разыгрывается у Карамзина при столкновении идеально чистой натуры его героини с жестокими законами жизни и психологией общественного человека, каким является в противоположность Лизе Эраст — человек непоследовательный, душевно несвободный и в конце концов гибнущий в страданиях, как и она. Конфликт, социальный по своей природе, как бы переключается писателем в ряд вневременных конфликтов романтического характера.

Ильин с большей остротой чувствует социальную сторону конфликта. Отсюда — его известная полемичность по отношению к Карамзину и особенности его художественного стиля. Он стремится

ся изобразить крепостную крестьянскую среду, как и помещичью жизнь, воспроизводя их реальные черты, давая почувствовать несправедливость, жестокость существующих отношений, вводя в пьесу такие типичные факты, как продажа крепостных, отдача в солдаты за недоимки и пр. Но вместе с тем в его пьесе присутствует и противоположная тенденция. Ильин намечает возможность благополучного разрешения противоречия. Он видит выход в образовании, в нравственном воспитании и борьбе с предрассудками, то есть в просвещении, равно возвышающем как крестьян, так и помещиков. Последним, по убеждению автора, это воспитание едва ли не нужнее, чем первым, ближе стоящим к природе, к естественной нравственной норме. Просвещенной крестьянкой и одновременно поэтической девой лугов, героиней сентименталистской социальной утопии и является Лиза у Ильина.

Крепостная крестьянка, Лиза воспитана помещицей «как дочь» и даже получила некоторое образование. Прелесть и ум Лизы вызывают любовь Лиодора, сына помещицы. Но мать восстает против брака, будучи убеждена, что Лиодор не может победить «все обычаи и предрассудки», существующие в свете, что брак с крестьянкой, каковы бы ни были ее личные достоинства, станет для него источником несчастий, отвратит от него общество. Не лучше ли ее сыну жениться на богатой и доброй девушке их круга? Но Лиодор, юноша, полный новых идей о равенстве, свободе чувства, личном достоинстве человека — тип, в котором через всю его литературную условность пробивается живое, современное начало, — отвергает соображения матери. Его натура требует лишь реальных духовных ценностей. «На что мне тысячи душ без настоящей души!» — восклицает он, отказываясь подчиниться сословной морали и здравому смыслу. Здесь уже звучит бунт против неравенства вообще, против корыстолюбия и лицемерия, господствующих в обществе.

Ильин не смягчает вины своей помещицы, показывая, как она, забыв всю свою филантропию, готова выдать Лизу (лишь бы с глаз прочь) за первого попавшегося и притом не равного ей по развитию и образованию человека. Крепостница остается крепостницей. В сущности, она ничем не отличается от того помещика, который продал когда-то приемных родителей Лизы и отдал в солдаты их большого сына. Разговоры и воспоминания крестьян подчеркивают обличительную тему пьесы. Крестьяне в драме Ильина с горечью и гневом говорят о своем бесправии. «Что это еще за беда, что хотят дочь его выдать поневоле замуж, — говорит Кремнев о Федоте, отце Лизы. — Нет, как вспомню я о своих стариках, так вот горемычные-то. Один сын только я у них и был, и того добрый помещик продал в солдаты. Злодей! Ты разорил целую семью, отнял у нее кормильца ее старости, лишил подпоры, велселья, а на что? — Чтобы сшить себе модный кафтан».

Сюжетно пьеса завершается традиционно: Лиза оказывается найденышем, дочерью некоего полковника, и сословные перегород-

ки, мешавшие ее браку с Лиодором, тем самым рвутся, хотя в финале своей пьесы Ильин нравственно казнит помещицу и возмечивает крестьян.

Ильина занимает в «Лизе» по преимуществу отвлеченная проблема. В центре внимания автора вопрос о том, кто лучше и выше — образованный дворянин или зависимый от него крестьянин? Господин, который развращен властью над другими людьми, или же несчастный раб, сохранивший врожденное достоинство, естественность чувств и чистоту души? Симпатии автора на стороне последнего, и в этом проявляется демократическая тенденция его пьесы. В крестьянах, по Ильину, человеческое начало выявлено полнее, богаче, чем в представителях привилегированных кругов, получивших ложное воспитание и усвоивших неверное убеждение в своем превосходстве. Возражая критикам, упрекавшим его в том, что он слишком увлечен своими крестьянами, не видит их грубости и ограниченности, Ильин писал: «Некоторым, может быть, опять покажется, что крестьянин говорит слишком умно. Ум раздает не порода, а природа, и не всегда тому, кто всех знатнее, а тому, кто ей милее»¹⁴.

В первый же сезон, в 1802 году, драма «Лиза, или Торжество благодарности» была сыграна в Петербургском театре шесть раз (и, кроме того, один раз в Эрмитажном театре), в то время как четыре-пять повторений уже были явлением редким; в 1803 году — восемь, в 1804-м — шесть, в 1805-м — четыре. Ее исполняли и в последующие сезоны — по 1831 год включительно. В роли Лизы выступала в 800-е годы А. Д. Каратыгина, актриса, художественно очень близкая Ильину, эмоциональная, искренняя, покорявшая зрителей русским типом своей красоты, сочетанием страстности и нежности, простоты и изящества, способностью плакать и вызывать ответные слезы у публики. Лиодора играл А. С. Яковлев, помещицу, его мать, — прекрасная характерная актриса Х. П. Рахманова, старосту, приемного отца Лизы, — славившийся своей естественностью и выразительностью В. Ф. Рыкалов.

В Москве драма была также поставлена в 1802 году, но исполнялась реже. Среди актеров выделялся В. П. Померанцев в роли старосты.

Особенной полноты художественного воплощения прогрессивные тенденции русского сентиментализма достигли в следующей драме Ильина — пьесе «Великодушие, или Рекрутский набор». Знаменательна попытка автора отказаться от традиционных сюжетных построений и основать действие драмы всецело на жизненных фактах, типичных для быта крепостной деревни.

Действие происходит в так называемой эконолической волости, где живут государственные крепостные. Драматург рисует в своей пьесе историю незаконной вербовки в рекруты крепостного крестьянина, неугодного бурмистру и местным властям, и сопротивление крестьян чинимому над ними произволу. Отказываясь от какого бы то ни было развлекательного элемента в сюжете своей

драмы, Ильин показывает страшную нищету крепостной деревни, стонущей от недомок, голодной и холодной, страдающей от мелких и крупных пачальников. То, что над крестьянами нет злодея-помещика и крепостное право представлено тут как бы в своем «чистом» виде, не отягчено частными обстоятельствами, только усугубляет мрачность картины. Пьеса Ильина неизбежно приводит зрителей к пониманию того, что участь крестьян зависит не от доброты или жестокости их владельцев. Система крепостного права страшна сама по себе, даже когда над крестьянами «только два наибольших: бог да государь».

В драме нет «доброе» дворянина, исправляющего зло, причиненное «злым» помещиком; в ней вообще не открывается возможностей для нравственного урегулирования взаимоотношений помещиков и крестьян.

Консервативная критика сразу уловила в этом нежелательную тенденцию. Автора упрекали в том, что он нарушил все эстетические законы, действовавшие «от Мольера до Кюцбу», не представив в своей пьесе «ни одного благородного». Возражая своим противникам, Ильин писал в предисловии ко второму изданию своей драмы в 1807 году: «Если никто из прежних писателей чего не делал, то другой не должен того делать! к чему такое рабское подражание?» По-видимому, общий принцип художественного построения пьесы был им выбран сознательно, в соответствии с идейным ее замыслом. «Для чего припутывать другого состояния человека в драму, когда одного состояния люди могут сделать завязку и развязку, когда драма, из которого источника взяла начало свое, из того же получит и окончание?» — писал Ильин.

Ильин несомненно отступает от карамзинской традиции, согласно которой проблема крепостного права есть прежде всего культурно-нравственная, то есть дворянская проблема. Вслед за Сандуновым с его «Солдатской школой» Ильин отразил — в возможной для театра его дней форме — недовольство крестьянских масс. В пьесе есть, например, такая сцена. Крестьяне, возмущенные беззакониями бурмистра и приказного чиновника, грозят им найти управу у самого высокого начальства. Видя, что крестьяне волнуются, бурмистр велит заковать зачинщика, однако тот заявляет, что бурмистр не посмеет этого сделать. «Да ты бунтовщик!» — кричит бурмистр. «Э!.. Злодеи, хотите страшать? — раздастся голос из крестьянской толпы. — Ничего не побоймся!»

Имея в виду конкретную обстановку тех лет, многочисленные волнения, пугавшие правительство угрозой нового крестьянского восстания, нельзя преуменьшать общественного эффекта подобной сцены. Но, отражая некоторые важные черты реальной действительности, Ильин остается тем не менее в пределах сентименталистского метода. Социальному злу он противопоставляет, в сущности, лишь душевное благородство своих крестьян. Вся пьеса — это своего рода соревнование в великодушии между крепостными. Все они один другого несчастнее и беднее, и все же каждый готов

пожертвовать собой, чтобы спасти другого безвинно гибнущего человека. Круговая крестьянская порука, сильная прежде всего своим жертвенным пафосом, побеждает в пьесе Ильина печальный ход событий. Сентименталистские иллюзии не изменяют автору: в финале он приводит крестьян к торжеству, а злодеев — к раскапанию.

Важное современное значение имела поднятая в драме тема роли крестьянства в государстве и отношения государства к участи крестьян — этих всеобщих «поильцев» и «кормильцев». Выразителен спор о значении крестьянского труда. Его ведут между собой в пьесе бурмистр Борис (сам вышедший из крепостных крестьян, а теперь ставший для них лютым врагом — слугой господствующего порядка) и мужичок Герасим.

Бурмистр называет крестьянскую работу «подлой», Герасим же отвечает, что государство не проживет без этой «подлой» работы, а не уважает крестьянина «тот, кто сам давно уже не человек». Ильин насыщает речи Герасима высокой патетикой, вкладывая в его уста просветительские понятия о равенстве сословий, об их взаимной полезности в системе разумно организованного государства. При этом важно стремление драматурга подчеркнуть не только моральную, но и экономическую и политическую сторону затронутого вопроса, показать его объективное значение для всего государственного уклада России. В образе самого защитника «крестьянского состояния», Герасима, много правдивых, конкретно жизненных черт (выразительна история его неудачных занятий извозным промыслом), психологически проникновенно передана его привязанность к земле. Но вместе с тем уже Н. И. Гнедич отмечал, что, нарушая общую правдивость пьесы, Герасим рассуждает совсем как немецкий философ, несоответственно своему положению. Убеждение в том, что ум дает не порода, а природа — тому, кто ей милей, высказанное Ильиным по поводу «Лизы», продолжает как общий принцип действовать и в этой пьесе. Однако надо сказать, что в сравнении с «Лизой» социально-бытовая характеристика персонажей во второй пьесе Ильина стала отчетливей, выразительней, обросла большим количеством типичных жизненных подробностей и психологических деталей.

Особенно ощущаются реалистические черты в женских образах — в поэтически обрисованном характере молодой крестьянки Варвары, полной чувства собственного достоинства, прямой, непосредственной и самоотверженной, а также в характере старухи Аграфены, забитой беспросветной жизнью. Фраза, которой она отвечает на утешения Варвары: «А как все одно да одно, все горе да горе, так тут как?» — звучала со сцены необычно правдиво и проникновенно.

Надо отметить, что, нарушая порой правдоподобие в передаче образа мыслей своих крестьянских персонажей, Ильин в самой форме выражения мыслей, в словах и оборотах речи не боится грубости и простонародности. Язык его пьесы — одно из главных

средств драматической, социальной характеристики персонажей. Ильин считал, что «не только молодые писатели, но и всякий, желающий хорошо говорить по-русски», должен учиться у Фонвизина, тонкий слух которого «с удивительной разборчивостью умел различать разнообразие в разговоре знатного вельможи и деревенского жителя, просвещенного и невежи, благовоспитанного человека и баловня, солдата, дьячка и глупой служанки»¹⁵. Колорит живой, разговорной народной речи он и стремится передать в драме «Великодушие, или Рекрутский набор».

Аксаков вспоминает, что пьесы Ильина производили при своем появлении и в Москве и в Петербурге такое сильное впечатление, даже восторг, какого никогда не бывало прежде, по свидетельству старых театралов¹⁶. Вигель утверждает, что именно с представления «Лизы» Ильина пошел в русском театре обычай вызывать на сцену автора. Другие, правда, припоминали, что такой случай, когда автора вызвали на сцену, был уже однажды — при постановке «Сорены и Зампра» Николева, одной из самых острых политических трагедий XVIII века.

И у петербургских и у московских исполнителей проявилось в игре много правды, искренности чувства, горячей симпатии к изображаемым героям. В московских спектаклях зрителей восхищала игра В. П. Померанцева в роли старого крестьянина Абрама, полная ума, эмоциональности, жизненно бытовой правды. Глубоко трогала и А. А. Померанцева в роли крестьянки Аграфены, матери несчастного рекрута, забираемого в армию за недоимки.

Молодой актер Дмитрий Орлов в роли Ипполита заставлял зрителей плакать в той сцене, где его герой хочет пойти в рекруты вместо Архипа. Пьеса благотворно повлияла даже на тех актеров, которые обычно бывали склонны к напыщенности, — так, например, М. К. Кондаков играл Герасима «с чувством и жаром». С. Н. Сандунов в роли Клима Гавриловича был «настоящий подъячий с приписью», хотя в его игре ярко выступала традиция обличительной комедии XVIII века — образ был приближен к карикатуре. Ансамбль московского спектакля разрушала, по мнению критики, одна Караневичева — Варвара. Вместо крестьянской девушки-сироты на сцене была жеманная горничная, лишенная всякого живого чувства, всякой верности тона.

В Петербургском театре особенно хороша была Аграфена, которую здесь играла Х. П. Рахманова, прекрасная исполнительница ролей в русских пьесах из народной жизни, естественная, без крика и шаржировки, с верным и характерным бытовым тоном.

Очень убедительно играл и В. Ф. Рыкалов роль бурмистра. А. Е. Пономарев в роли подъячего играл, видимо, ближе к натуре, чем С. Н. Сандунов. «Ухватки, разговор, ужимка, все изображает настоящего уездного крючкотворца»¹⁷, — писал Н. И. Гнедич. Но В. М. Самойлов в роли Архипа не удовлетворил его своей холодностью: «Надо бы поболее огня и живости», — замечает Гнедич по поводу игры молодого актера.

С 1807 года в Петербургском театре роль Варвары стала исполнять Екатерина Семенова. Она часто выступала тогда не только в драме, но порой и в русском дивертисменте, где плясала или декламировала, одетая в народный костюм. Семеновой не были свойственны слезливость, чрезмерная чувствительность, как некоторым другим актрисам, — критика отмечала ее естественность, простоту, трогательность. Ее никогда, даже и в первые годы творчества, не улекало, по свидетельству Гнедича, создание характеров слабых, неотчетливых; в пьесе Ильина ей, видимо, хорошо удавалось передать задор, гордость, сдержанную страстность своей героини. Роль Варвары Семенова играла часто и с неизменным успехом.

Попавшая в центр внимания критики и, естественно, вызвавшая острые споры, драма Ильина «Рекрутский набор» позволяла тем, кто ратовал за расширение демократических и национально-самобытных начал русского театра, увидеть в ней важный шаг вперед. Выступивший в «Северном вестнике» с рецензией на представление «Рекрутского набора» в Петербурге Гнедич высоко оценил силу общественного воздействия пьесы. Гнедич воспринял значение драмы Ильина в связи с глубоко актуальной для него программой борьбы за самобытность русской культуры. Развитие в народе чувства собственного достоинства, свободолюбия, национального самосознания было для Гнедича, как и для всей преддекабристской критики 800-х годов (И. И. Мартынова, А. П. Бенитцкого и других), а позднее и для самих декабристов, реальным путем борьбы за подлинную, противостоящую охранительным целям, прогрессивно понимаемую самобытность. Гнедич, как передает Жихарев, причислял пьесу Ильина к разряду тех немногочисленных еще произведений, которые «нечувствительно могут переменить образ мыслей и поведение наших слуг, ремесленников и рабочих людей и заставить их, вместо питейных домов, проводить время в театре». Он находил в пьесе художественную цельность, хвалил ее за то, что в ней есть «и правильность хода, и занимательность содержания, и ясность мысли, и теплота чувства, и живость разговора, и все это как нельзя более приличествует действующим лицам...»¹⁸.

Ту же верность жизни видел в «Рекрутском наборе» и драматург А. А. Шаховской — сотрудник издававшегося с участием И. А. Крылова журнала «Драматический вестник». Сравнивая пьесу с жанровыми картинами художника Теньера, критик находил, что автор ее «совершенно знает обычаи, разговоры, образ мыслей, чувства и нравы русского народа», что ее «действие просто; причины оно взяты из обычаев; ход извлечен из нравов»¹⁹.

Появление пьес Ильина необыкновенно активизировало споры по поводу того, каким путем пойдет развитие русской драмы. В связи с пьесами Ильина получают формулировку некоторые идеи общэстетического значения. Заслуживает внимания полемика между В. В. Измайловым, выступившим с критикой Ильина в журнале «Патриот», и редактором «Северного вестника» И. И. Мар-

тыновым. Измайлов отнесся к пьесе с резко выраженной неприязнью. «Главный порок г. Ильина, — писал он, — был доньше тот, что он выводил на сцену тех людей, которых состояние есть последнее в обществе, которых мысли, чувства и самый язык весьма ограничены, и которых дела не могут служить нам ни наставлением, ни примером». Неужели автору, «рожденному с добрым сердцем и благородными чувствами, приятно заниматься подлым языком бурмистров и подьячих?»²⁰ — удивляется критик. Отповедь, которую дал Измайлову Мартынов, обнаружила, что спор идет о целом направлении, а не об отдельной пьесе, и выявила принципиальную общественно-художественную сторону разногласий.

В ответе Мартынова защищалось право театра изображать жизнь низших сословий. Мартынов писал: «Выражение *подлый язык* есть остаток несправедливости того времени, когда говорили и писали *подлый народ*; но ныне, благодаря человеколюбию и законам, *подлого народа* и *подлого языка* нет у нас! а есть, как и у всех народов, *подлые мысли, подлые дела*. Какого бы состояния человек ни выражал свои мысли, это будет *подлый язык*, как например: *подлый язык дворянина, купца, подьячего, бурмистра* и так далее»²¹. Мартынов видит в обращении драматургии к народной теме новый этап ее развития. Он отмечает выход русского искусства из состояния национальной ограниченности, налагаемой духом крепостничества, и появление, как у всех народов, смелой критической мысли. Наконец, он одобряет положительную трактовку народных типов и, вопреки консервативной сентименталистской критике 800-х годов, считает, что народ (в данном случае крепостной крестьянин) является достойным объектом изображения на сцене.

В 1805 году спор с демократическим направлением в русской сентиментальной драме был перенесен ее противниками на самую сцену. 31 мая на петербургском Малом театре в первый раз была сыграна комедия-памфлет А. А. Шаховского «Новый Стерн». Пьеса была написана с консервативных позиций. Автор ее нападал на положительные принципы сентиментализма — понятие о прирожденном равенстве людей, культ эмоциональной непосредственности и пр. Шаховской изобразил в своей комедии «сентиментального вояжера» графа Пронского, путешествующего по сельской местности в сопровождении жуликоватого слуги Ипата. Цель комедии — показать неприложимость идей, якобы представляющих собой только моду, вывезенную из-за границы, к реальной русской действительности. Начитавшись переводных книг и горя желанием приложить их идеи на практике, Пронский попадает в самые нелепые положения. Дела путешественника оборачиваются плохо: крестьяне не понимают его выпендренной речи, проявляют недружелюбие и страх перед «сумасшедшим» баринном. Шаховской хочет показать в своей комедии, что, настаивая на своих «чуждачествах», последователи идеи сближения сословий рискуют оказаться

в печальном положении — их и народ не примет и своя среда отвергнет. Пронскому могло бы прийти худо со всеми его «демократическими» идеями (например, он собирается жениться на «прекрасной Мелани» — крестьянке Меланье), если бы не появление друга его отца, Судьбина, призывающего молодого графа к здравому смыслу. Переодетый крестьянином (поскольку Пронский не хочет слушать дворян), Судьбин внушает ему, что крепостническое общество устроено разумно и справедливо: «Бог всякого человека создал для чего-нибудь: нашего брата, чтоб работал землю, а их милость (то есть помещика.— *Т. Р.*), чтоб быть заступником нашим пред царем и законами».

В комедии «Новый Стерн» Шаховской прибегает к методу пародирования (сатира «на личность»), который он будет применять и в последующих своих комедиях. В «Новом Стерне» современники усматривали сатиру на Карамзина, но в пьесе цитатно высмеивался и Измайлов; имелись в ней безусловно и элементы пародии на Ильина с его «Лизой». Следовательно, сатира носила собирательный характер и была направлена против сентименталистов вообще. Однако отношение, которое встретила комедия Шаховского в кругах передовой критики, лишней раз показывало, что сентиментализма как целостного и единого явления в эти годы не существовало, что в нем самом уже проявлялись тенденции, не сводимые к апологии дворянской «чувствительности» и трафарету сентиментальной драмы, благополучно решающей все общественные противоречия. Любопытно, что, когда обиженный Измайлов попытался указать автору «Нового Стерна» на неблагоприятность его насмешек над «сельской невинностью» и над людьми, способными глубоко переживать потерю собачки или кошки²², в поддержку комедии Шаховского выступил «Северный вестник» — журнал, который совсем недавно защищал «Рекрутский набор» Ильина от того же Измайлова. Критик «Северного вестника» нашел насмешки Шаховского не столь уж неосновательными. В самом деле, хорошо ли так сильно горевать о собачках? Не лучше ли будет, если человек направит свои чувства на предметы, более того достойные. Если прав А. А. Гозенпуд, приписывающий авторство этой статьи В. А. Озерову, выступление журнала для нас вдвойне примечательно²³.

В 1809 году против сентиментализма выступает А. П. Бенитцкий, один из наиболее острых и прогрессивных критиков 800-х годов, эстетически тяготеющий к Шиллеру и предромантикам. В журнале «Цветник» он помещает во многих отношениях очень интересную сатиру — «Похвальное слово Пипиньке, чижикю прекрасной Эльмины». Бенитцкий с горьким раздражением высмеивает узость кругозора, эгоизм «чувствительных» людей, погруженных в мирок своих незначительных ощущений, в то время как мир вокруг них полон бедствий и истекает кровью в войнах²⁴.

Через некоторое время «Драматический вестник» в статье, посвященной английскому театру, заметит, что если «род чувствитель-

ных пьес» изгнал из театра «мерзости и вредные правила», то одновременно «нанес также удар настоящей комедии. Вместо пьес, в которых находились истинное описание нравов и естественный разговор, начали играть только романы, переложенные в разговор, иногда занимательные и всегда набитые обыкновенными правилами нравоучения»²⁵. А в 1812 году, отмечая появление комедии «Новый Стерн» на сценах провинциальных театров, Д. В. Дашков отводил критику от превосходного писателя Стерна и обращал ее в адрес эпигонов сентиментализма, указывая на преобладание субъективизма в творчестве его современных последователей. Это был очень существенный комментарий к процессу, происходящему в литературе и театре, свидетельство сопровождающей его идейно-творческой борьбы. Стерн, писал Дашков, «изображает природу в ее подлинном виде, и расположение души его соображается со внешними предметами, а не он сообщает предметам свои краски; или объясню уподоблением: он не смотрит на вещи сквозь синее стекло, и вещи от того не кажутся ему синими»²⁶.

4

В процессе дальнейшего движения русской комедии к жизненной правде, расширения ее тематики, круга характеров, а главное — развития ее творческой методологии и выразительных средств важная роль принадлежала великому русскому писателю Ивану Андреевичу Крылову.

В 1808 году Крылов принимает участие (вместе с Н. И. Гнедичем и А. А. Шаховским) в издании первого специально театрального русского журнала «Драматический вестник».

Крылов улавливал важную творческую тенденцию, развивающуюся в современной русской драме, а именно — образование нового, неклассицистского принципа взаимодействия между ее главными элементами: идеей, действием и характерами. Драматургия Крылова находилась в органическом единстве с его театрально-критическими взглядами. И то и другое позволяет проследить, как, подготовленное с разных сторон деятельностью Новикова, Фонвизина, Радищева, в русском искусстве возникло новое, реалистическое направление.

В 1800 году Крылов, вынужденный в силу полицейских преследований прекратить литературно-издательскую деятельность и уехать из Петербурга на Украину, пишет в стиле народного балаганного представления необычайно злоую и меткую сатиру на павловский режим «шучо-трагедию» «Трумф» («Подщипа»). Пьеса была поставлена в феврале того же года в доме князя С. Ф. Голицына в селе Казацком (под Киевом), где тогда жил писатель. В этом спектакле сам Крылов играл роль Трумфа. Имевшая резкий антиправительственный характер, пьеса не могла быть напечатана и получила распространение в списках. Ее хорошо знали и ценили в декабристских кругах. «Подщипа» впервые была изда-

на за границей в 1859 году. В России же она была опубликована только в 1871 году.

К активному участию в жизни современного ему театра Крылов возвратился в первые годы александровского царствования, в связи с постановкой комедии «Пирог», написанной им в 1799—1801 годах. Эта одноактная комедия в прозе отмечена характерным для Крылова изяществом построения действия — простого и естественного в своем развитии; тонким своеобразным обрисовки персонажей — ироничной и в то же время верной правде избранных драматургом типов. Комедия анекдотична по сюжету и вместе с тем полна внутренней правды. Голодные слуги съедают начинку барского пирога, в результате чего господа, приглашенные в гости, ссорятся между собой, расстраивается свадьба по расчету и слаживается брак по любви. Слуги обнаруживают здравый ум, проворство, лукавство; господа — самодурство, глупость, корыстолюбие. Но сатира Крылова имела и более конкретную цель. Она была направлена против сентиментальной фальши, которой господа прикрывают свои пустые души, свое душевное уродство и низкую практичность. Помещица Ужима, как и жених ее дочери, Фатюев, на пикнике ведут беседу так, словно путешествуют по страницам прочитанных романов. Но все их отношения основаны на лжи, совсем не такой уж невинной. Запутавшийся в долгах пустельга Фатюев выдает себя за богатого человека и хочет поправить свои дела женитьбой на девушке, которая его презирует. Зрелая мать семейства, Ужима, требует, чтобы с ней обращались, как с аркадской пастушкой. Черствая, практичная, вульгарная, дурная жена и дурная мать, она не может скрыть за чувствительной болтовней своей безнравственности, глупости и неискренности. Разлучая дочь с ее возлюбленным и выдавая ее насильно замуж за нелюбимого человека, Ужима не без удовольствия предвкушает возможность утешать несчастного влюбленного: «Мы станем читать с ним вместе элегии, где бы была ночь, луна, звезды и блестящая слеза... Ах! Я воображаю, как мы с ним зачувствуемся!»

Крылов дает точные, хотя и беглые, зарисовки крепостнического быта и в образах бар и в образах их слуг — Ваньки и Даши. Особенно стоит отметить в этом отношении короткий разговор Ваньки с мужиком, у которого он спрашивает дорогу. Радищев и Карамзин, Н. Сандунов и Ильин, каждый со своих позиций, идеализировали крепостного крестьянина, стремясь показать, что человеческое в нем не пострадало от рабства и продолжает существовать независимо от его социальной и общественной приниженности. Крылов стремится уйти от всякой идеализации, он не боится воспроизвести косноязычную речь, показать медлительность соображения забитого жизнью мужика. Достоверность, правда изображения для него важнее всего. Ценой отказа от непосредственной демонстрации идеала Крылов разрабатывает реалистические приемы характеристики, ищет новые формы выражения народности, которые вполне разовьются в его басенном творчестве²⁷.

Комедия «Пирог» шла на сцене Петербургского театра в 1802, 1805 и 1806 годах. В Москве она была поставлена в 1804 году в бенефис актера С. Н. Сандунова. М. Е. Лобанов в биографии Крылова указывает, что комедия эта исполнялась, кроме того, в любительском спектакле в доме А. Н. Оленина. «В числе актеров, между прочими, был сам автор, Иван Андреевич, талантливый и в этом искусстве, и я»²⁸, — сообщает Лобанов.

Особенно значительным явлением в отечественном репертуаре стали комедии Крылова «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807). Сохраняя в них обычные идейные мотивы своей драматургии, Крылов критикует дворянское невежество, пелепую приверженность ко всему иноземному, развивает тему патриотизма, национального достоинства. Но как художник Крылов совершает несомненную эволюцию, позволяющую ему достигнуть на основе сохраняемой им остроты комедийных положений удивительной в ряде случаев правды изображаемых характеров.

В комедии «Модная лавка», в которой главными пружинами сюжета являются одновременно любовь Лизы и Лестова, мотовство и галломания Сумбуровой, коммерческие аферы мсье Трише и мадам Каре, создается сложное переплетение сталкивающихся интересов, а через них — многосторонняя картина жизни. После Фонвизина подобное ощущение жизненности драматургического материала редко проявлялось с такой определенностью. «Урок дочкам» был последней данью Крылова театру. Расцвет Крылова как баснописца (первая книга его басен вышла в 1809 году), стимулированный общественными обстоятельствами кануна и периода Отечественной войны, закономерен и в том отношении, что басня отвечала его определившемуся интересу к разнообразию жизни, к обилию разнотипных сюжетных ситуаций, порождаемых столкновениями несхожих характеров, отношений, понятий и нравственных убеждений. Так объективность, свойственная Крылову, помогала расширить самые рамки жизненного материала.

Разнообразие типов и характеров обращает на себя внимание и в «Модной лавке». Здесь действуют и провинциальные степные помещики Сумбуровы, и их жалкий пьяница-лакей, и столичный молодой дворянин — милый и легкомысленный Лестов, и егообразительный слуга-камердинер. Здесь и хитроватая, преуспевающая содержательница галантерейной лавки французских товаров мадам Каре, не безупречная по части нравственности в прошлом и ныне занимающаяся торговлей контрабандными товарами. Здесь и мошенник, спекулирующий на скупке векселей, знакомый полиции в разных качествах мсье Трише (он же Дюпре), и полицейский офицер, и выдавшая виды служанка в лавке. И здесь, наконец, не на последних ролях Маша, модистка, правая рука мадам, продувная девица из оброчных крестьянок, давно забывшая, как выглядит деревня, и настолько вооруженная всем тем, чем может вооружить ловкую и хорошенькую женщину обиход столичной

жизни, что ее приятель Лестов вечно забывается и думает, что она вольная.

В рамках комедии положений — где Маша занята интригами, Лестов добивается свиданий с Лизой, отец Лизы старается всячески им в этом помешать, а смешная модница Сумбурова оказывается запертой в шкафу вместо контрабандного товара, — разворачивается комедия социальных типов, куда более серьезная и поучительная.

Остроумие пьесы проистекает из особенностей действующих в ней характеров; в ней нет привычного для многих комедий этого времени острословия, безотносительного к лицам. Персонажи смешны именно тогда, когда правдивы в отношении собственного типа. Притом они отнюдь не однопланны. Крепостной слуга Антроп смешон, но и жалок одновременно. Лестов влюблен в Лизу, но в его фамильярно-дружеском отношении к Маше, молодой модистке, которой он в самом деле хочет помочь выбиться в люди и получить вольную, есть что-то такое, что настораживает даже эту не слишком щепетильную особу. «Хорош! добр! а все-таки шутит, как барин!» — замечает она. Маша — своеобразный характер, рожденный временем, особенностями крепостнической системы, жепский вариант Фигаро — одна из наибольших удач Крылова в этой комедии.

Смотреть комедии Крылова кинулась с жадностью не только та публика, которая постоянно ходила в русский театр, что бы там ни давали, но и так называемая «образованная», предпочитавшая вообще театр французский. В пьесах Крылова были та занимательность содержания и то художественное совершенство, которые доказывали существование зрелой русской театральной культуры. Особенно был удачен спектакль в Петербургском театре. Вся сила комедии «Модная лавка» заключалась в правде характеров, которая и увлекла актеров, помогла им достигнуть столь редкого в спектаклях тех лет качества — ансамбля.

В одноактной комедии «Урок дочкам», поставленной на петербургской сцене 18 июня 1807 года, из девяти действующих лиц шестеро — слуги, вольные и крепостные всех положений и рангов. Для Крылова показательно стремление к изображению жизненно конкретного. Так, в его комедиях вместо условно-театральной фигуры слуги — острослова и обличителя пороков своих господ — появляется множество разнообразных, индивидуализированных типов слуг, стоящих на разных ступенях лестницы крепостнических отношений, обладающих разной мерой инициативы и самосознания.

Действие комедии «Урок дочкам» протекает в обстановке сельского помещичьего дома, где живут на положении почти что узниц, под надзором крепостной няньки Василисы две барышни, увезенные их отцом в деревню от соблазнов петербургской светской жизни. Девушки бредят удовольствиями столичного времяпрепровождения, скучают, злятся, а нянька Василиса, по приказу

барина, следит, чтобы они не болтали по-французски. В этой обстановке пара предприимчивых слуг из вольных, Семен и Даша, пытаются устроить свое счастье и изыскать деньги, необходимые им для женитьбы. Семен пробует, сыграв на глупости барышень, выдать себя за французского маркиза, и хоть быстро оказывается разоблаченным, все же в главном своем намерении — достать деньги — преуспевает.

В отличие от «Модной лавки» эта пьеса одностепенна. Смысл ее в обличении галломании дворянства, пустоты и невежества, которые за ней кроются. И в «Уроке дочкам» Крылов сочетает реалистичность обрисовки характеров (особенно в образах «дочек» Лукерьи и Феклы, их старой кормилицы няньки Василисы) с умением заострить образ до сатирического звучания, придать ему черты почти гротесковые, достигнуть обобщения без морализации. Пьесы Крылова сыграли значительную роль в развитии русской комедии, в расширении ее критической направленности и художественных приемов.

Особо следует отметить язык комедий Крылова. Для Крылова, как и для Фонвизина, язык персонажей определяется прежде всего их общественным состоянием, уровнем их понятий и представлений. В комедии «Урок дочкам» Крылов прямо затрагивает проблему связи языка, русской речи с национальным характером и его общественной практикой. Комедия эта — не только веселая и злая насмешка над галломанией, особенно уместная в обстановке политических раздоров с Францией. Это и реплика в споре, который имел глубокие общественные истоки, касался основных вопросов развития русской культуры, русской литературы и театра и далеко не завершился в период 1801—1812 годов. В острой борьбе вокруг проблемы исторического развития русского языка вообще и художественного в частности, разыгравшейся в ученых и литературных кругах 800-х годов, Крылов-драматург занял прогрессивную и существенно важную для судеб национального театра позицию.

Как известно, А. С. Шишков в своем «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка»²⁹ настаивал на неизменяемости оборотов и словарного состава языка, допуская лишь разницу «стилей», то есть выражал классицистскую точку зрения, в основе своей консервативную.

Между тем развитие в литературе и театре демократических начал, повышение интереса к современным социальным проблемам и человеческой психологии расширяли круг изображаемых искусством явлений, так же как и изменяли точку зрения на них. Образование новых понятий самым непосредственным образом отражалось на речевом составе произведений. «Нет вещи, нет и слова; нет понятия, нет и выражения, посредством которого можно бы то понятие сообщить другому человеку»³⁰, — пишет критик журнала «Московский Меркурий», вступая в полемику с концепцией Шишкова. Верно постигая связь между развитием действи-

тельности, общественного сознания и слова, подобная критика отрицала самые основы художественного метода классицизма. В спорах о языке, не затихающих на протяжении всего периода, уже в начале века высказывается исторический взгляд на развитие языковой культуры. Язык связывается с изменениями форм народной жизни, рассматривается как производное от условий существования народа, его материального и духовного состояния. «Начало российского языка, сливаясь по необходимости с началом российского народа, теряется в глубокой отдаленности, — читаем в журнале «Лицей». — Судьба слова сопряжена с судьбою народа, и изменение первого есть необходимое следствие, проистекающее из приключений последнего»³¹. Эту же мысль высказывает в цитированной выше статье и автор журнала «Московский Меркурий»: «Удержать язык в одном состоянии невозможно... Придет время, когда и нынешний язык будет стар...»³². Попытка вернуть литературу к старинному слогу приведет только к отрыву ее от требований времени, сделает ее искусственной, сузит круг читателей, ограничит роль литературы в обществе — справедливо считает критик.

Положения эти будут развивать позднее литераторы и драматурги декабристского круга. Правда, в эстетике декабристов искания в области художественного (сценического) языка будут осуществляться далеко не всегда с такой свободой и последовательностью, как это предполагала в отношении ближайшего будущего русской литературы и драмы прогрессивная критика начала XIX века. Но суть процесса была определена ею верно. Концепциям Шишкова и влиянию «Беседы любителей русского слова» на современную драматургию противостояла, что самое важное, уже сама практика передовой драмы конца XVIII — начала XIX века с преобладающим в ней кругом освободительных, антикрепостнических идей, с ее интересом к реальному социальному быту и эмоциональной жизни человека. Эстафета Фонвизин — Капнист — Крылов — Грибоедов имела очень много дополнительных звеньев, что и делало традицию действенной, превращало ее в живой процесс развития современного искусства, в явление, многосторонне раскрывающееся (в различных оттенках идейных и стилистических) в репертуаре 800-х годов.

К прогрессивному направлению в русской драматургии относится и творчество Федора Федоровича Иванова (1777—1816), пьесы которого пользовались в свое время очень большой популярностью. Иванов получил образование в гимназии при Московском университете, в обстановке просветительского вольномыслия. Впоследствии он состоял членом организованного В. А. Жуковским «Дружеского литературного общества», был близок П. А. Вяземскому, К. Н. Батюшкову, А. Ф. Мерзлякову. В 800-е годы Иванов выступил как автор ряда пьес из современной русской жизни, а также трагедии «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» — патриотической драмы преддекабристского типа, проникну-

той романтическими тенденциями. В пьесах Иванова, рисующих современное общество, развивается обличительная традиция русской драмы, идущая от конца XVIII века через Н. Сандунова и Крылова.

В пьесе «Награжденная добродетель, или Женщина, каких мало» (поставлена в 1804 году в Петербурге, в Москве — в 1805 году) Иванов, вопреки усилившимся выпадам против просветителей, изображаемых врагами человечества, открыто заявил о своих к ним симпатиях. Следуя за Фонвизиним и Крыловым, Иванов высмеивает в своих комедиях господствующий в дворянских кругах дух подражания иноземным обычаям и моде, эгоистическое пренебрежение к собственной стране, к русским людям. Этой темы он касается в комедии «Не все то золото, что блестит» (поставлена на московской сцене в 1807 году) и особенно удачно — в одноактной комедии «Женихи, или Век живи и век учись», проникнутой острой антикрепостнической направленностью. В этой комедии, поставленной в 1808 году сначала в Москве, а затем и в Петербурге, Иванов нарисовал в лице помещика Живодерова характерный для того времени тип крепостника, который ведет свое хозяйство на новейший английский лад, но угнетает своих крестьян самым допотопным и жестоким образом. Этот цивилизованный феодал свою скотину помещает в специально отведенных для нее комнатах, а крестьян принуждает жить в хлеву. Лошади его едят морковь, а мужики — мякишу. «Он жестоко поступает с крестьянами своими; я не могу любить тирана», — заявляет героиня пьесы, отказываясь выйти замуж за Живодерова. В «Женихах» были ярко написанные жизненные типы, колоритно воспроизводились провинциальный быт и нравы. Роль страстного любителя охоты, помещика Горлопанова, впоследствии с огромным успехом играл М. С. Щепкин; монолог о псовой охоте он сохранил в своем репертуаре до конца жизни.

В. А. Бочкарев, характеризуя творчество Иванова, указывает, что он был одним из драматургов, введших в обиход жанр исторической пьесы-анекдота (реального происшествия). Такова одноактная пьеса Иванова «Казачий офицер» (переделка с французского), поставленная на московской сцене в начале 1807 года. Действие ее происходит во времена Полтавской битвы. Герой — казачий офицер Федор — выступает против мятежника Мазепы, собирая под отбитым у изменников знаменем всех тех, кто остался верен России. Окрашенная патриотическими настроениями, пьеса написана под влиянием современной военной обстановки. Сюжетно она несколько подготавливает следующую, получившую исключительную популярность у широкого зрителя комедию Иванова — «Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают».

Отправным пунктом для действия здесь также служит подвиг, совершенный на ратном поле, — спасение полкового знамени. Но Иванов показывает не войну, а мирных обывателей, ту среду, из

которой выходит герой, погибающий за отечество. Современники указывали, что для сочинения своей пьесы Иванов воспользовался материалом газетной хроникой. Несмотря на благонамеренное название, пьеса содержала в себе черты подлинной, суровой жизненной правды.

В комедии изображена простая мешчанская среда. Скульптор Алексей не может найти себе средств к пропитанию. Чтобы не унижаться перед невеждой-меценатом, он вынужден за бесценок продавать свои произведения любителю-французу, который выдает их за свои. Друзья Алексея — старый вояка Бесстрашный, сражавшийся еще под командой Суворова, сестра его, Старичкова, и племянница Паша бедствуют. Им нечем заплатить долг в тридцать рублей, и их хотят вести в тюрьму. Алексей, чтобы отдать их долг, продает себя в солдаты. Но его спасает известие о геройском подвиге сына Старичковой — солдата Ивана: смертельно раненный, он спас полковое знамя. Гибель его принесла «более славы для имени русского, нежели тысяча жизней изнеженных дворян, жадных откупщиков и плаксивых ханжей». В словах этих, вложенных в уста гуманно настроенного губернатора, нетрудно разгадать мысли самого автора.

Знаменательны простота и безыскусность сюжета, его жизненно-бытовой характер. Надо сказать, что в комедии Иванова специфическая природа комедийного жанра ощущается в гораздо меньшей степени, чем у Крылова. Иванов ближе к сентиментализму, его бытовая комедия при сохранении в ней элементов сатиры насыщена патетикой, чувствительная морализация чередуется с бурными и непосредственными изъявлениями эмоций — по преимуществу негодования против общественной несправедливости. В «Семействе Старичковых» приподнятость чувств и слога соответствует гордому и пылкому характеру его героя — молодого художника: «Боже мой! — Человечи! Лютое порождение! За 30 рублей разрываются два сердца, одним дыханием живущие, — семейство целое погибает, и никто не подает руку помощи». Вслед за Н. Сандуновым, создавшим в «Отце семейства» образ художника-гражданина, Иванов возвеличивает интеллигента-разночинца, прославляет простого человека. Следует отметить, что о подвиге унтер-офицера Азовского пехотного полка Старичкова написал в 1808 году пьесу и сам Н. Н. Сандунов, но она не была напечатана и не увидела сцены, хотя и получила цензурное разрешение. Пьеса называлась «Торжество русского духа»³³.

Комедия «Семейство Старичковых» была поставлена в Москве в конце 1807 года и пользовалась большим успехом. «Театры всегда были полны, когда давали эту пьесу. Народ особенно полюбил ее: он тут и плакал и смеялся; в последнем отношении один Граблиц, отставной подьячий, исполняемый первоначально (в Москве) славным С. Н. Сандуновым, возбуждал бесчисленные рукоплескания»³⁴, — свидетельствует в своих воспоминаниях М. Н. Макаров. В Петербурге ее сыграли в 1817 году.

Стремление представить на сцене современный быт и нравы движет и пером Шаховского³⁵. Александр Александрович Шаховской (1777—1846), к тому времени автор малоудачных комедий — «Женская шутка» и «Коварный», сатиры на сентименталистов «Новый Стерн» и нескольких оперных либретто, выступает в 1808 году с комедией «Полубарские затеи, или Домашний театр». Он подвергает в пей осмеянию «полубарина» — бывшего откупщика Транжирина. Разбогатеv, став помещиком, Транжирин заводит у себя модное дворянское развлечение — крепостной театр, в котором распоряжается с присущей ему глупостью и самодурством. Это образ русского «мещанина во дворянстве». Шаховской не скрывает своего подражания «образцовому» писателю «всех времен» — Мольеру; откровенно используя его типы и ситуации, он только привносит в заимствованные схемы черты реального русского быта, отдельные, порой меткие наблюдения, штрихи и детали. Считая человеческие пороки постоянными, присущими представителям всех времен и народов, не умея видеть социальной и исторической обусловленности характеров, их связи с национальным общественным укладом, драматург мыслит и действует как классицист, хотя внешне и отступает от форм классицистской комедии.

Свое творческое кредо Шаховской излагает в стихотворной «Сатире» (1808), не без умысла и в этом подражая классицистам. Заявив в «Сатире» о своем желании следовать по пути Мольера, Шаховской обнаружил очень неглубокое понимание особенностей мольеровского метода. Не сумев увидеть в Мольере великого *народного* драматурга (к подобному пониманию придет декабристская критика), Шаховской низвел его до роли моралиста, желающего, «забавляя», учить людей разуму.

Границы сатиры Шаховского определяются его намерением «полезным сделаться порока осмеяньем» и «чудаков на разум навести». Ведь и в комедии «Новый Стерн», выступив против сентименталистов, Шаховской сам остался в пределах морализующего искусства, более озабоченный преподнесением нравственного урока, чем обнажением социальных противоречий жизни, которые лежат в самой основе существующих общественных отношений.

В таком же духе будут написаны и его последующие комедии (всего у Шаховского 111 произведений для сцены³⁶). Метод Шаховского становится помехой для подлинно творческого и правдивого отражения жизни, мешает увидеть современные характеры и конфликты. Внешне связывая драматурга с сатирической традицией, этот метод именно потому, что не подчиняется контролю живой жизни, не предполагает ее глубокого понимания, позволяет ему быть субъективным в оценках, узкотенденциозным в напаdках и антипатиях. Поэтому консервативная драматургия — обычно драматургия эпигонская.

Подводя итоги, надо сказать, что в 800-е годы русский комедийный и драматический репертуар представляет собой довольно

пеструю картину. В нем отчетливо дает себя чувствовать переходный момент развития русского театра. В репертуаре сохраняются лучшие русские драмы XVIII века — Фонвизина, Княжнина, Капниста, Н. Сапдунова и других. Но вместе с тем в нем содержатся и пьесы уже устаревшие, примитивные, исполняющиеся с расчетом на «простонародного» зрителя и не отвечающие тем представлениям об общественной и культурной роли театра, к которым приходит в это время передовая критика.

Различные тенденции сказываются и в новых пьесах. На сценах театров продолжают появляться, как мы видели, эпигонские произведения, в которых традиции классицизма и сентиментализма предстают внутренние опустошенными. Сама преданность драматургов этим традициям порой скрывает за собой реакционно-охранительные убеждения. Узкая тенденциозность в соединении с устаревшим творческим методом, основанным на использовании «образцов», мешает авторам выйти за пределы литературной условности. Но важно подчеркнуть, что в 800-е годы создается довольно широкая почва для развития реалистических тенденций, сказавшихся в драматургии XVIII века. Этот процесс происходит как в жанре стихотворной сатирической комедии, дающей острые зарисовки общественных отношений и нравов, так и в жанре прозаической социально-бытовой драмы с ее стремлением к эмоционально-психологическому углублению характеров. Антикрепостническая драматургия начала XIX века завоевывает наибольшее признание зрителей. Пьесы этого типа уже не относятся к «простонародному», «низкому» жанру и в силу общественной значительности своей тематики и по самому методу обрисовки действительности. В драме, возникающей из сентименталистской традиции, возрастает роль реальных наблюдений, проявляется протест против неразумных общественных порядков, стремление к героизации простого человека — крестьянина, разночинца, интеллигента. В обличительной комедии, развивающей достижения просветительской литературы и театра и представленной в 800-е годы прежде всего комедиями Крылова, содержится острая сатира на дворянские круги. Но и персонажи, которым принадлежат авторские симпатии, не идеализируются. Здесь качество объективности отмечает известное движение к реализму и реалистическому пониманию народности.

Идейные и творческие тенденции, рассмотренные нами в жанрах комедии и драмы, обогащают и жанр трагедии, который в 800-е годы вступает в новую фазу своего развития.

5

Кризис классицистской эстетики в 90-е годы XVIII века привел трагедийный репертуар к временному оскудению. На рубеже столетий драма и комедия заметно оттесняют в нем трагедию, уже, впрочем, утратившую свою жанровую определенность. Прак-

тика театра 800-х годов свидетельствует о разрушении старых форм жанра, образование же новых его форм — процесс сложный и длительный. Изменения в области содержания классицистской трагедии, при нормативном характере ее эстетики, оказывались особенно разрушительными, дезорганизуя произведение как художественное целое. Нужно было время, чтобы новый взгляд на мир обрел достаточную полноту и ясность, раскрывался бы в ответственной ему драматической концепции, приведя к возникновению новой жанровой структуры. Общественно-политическая обстановка 800-х годов способствует началу этого процесса, которому предстоит еще достаточно долгое развитие.

В начале века приток на сцену новых русских трагедий незначителен, но в репертуаре удерживаются старые произведения — как русские, так и переводные. Изредка ставятся трагедии Княжнина, Николева, Хераскова, даже Сумарокова. Но, хотя едипичные представления пьес этих авторов случаются и в 1820-е годы, уже в 800-е годы они перестают определять собой тематику и стилистику русского репертуара. Исключение в известной мере составляет Княжнин, в творчестве которого отход от классицистской традиции сказался сильнее, чем у других трагиков XVIII века; его пьесы воспринимались живее, с большим интересом и легче поддавались современной интерпретации. В его сравнительно часто исполнявшейся трагедии «Дидона» классицистский принцип обуздания страстей явно отступал перед авторской увлеченностью изображением бурных душевных состояний. Пьеса давала материал для проявления актерской эмоциональности, обладая действительностью и внутренним драматизмом. Известно, что Княжнин испытывал влечение к сентименталистам, в частности к Карамзину. Его интересовал человек со своим собственным миром понятий, чувств и убеждений. В связи с этим у него впервые выступают и те драматические мотивы, которые мы встречаем у Озерова, а затем, в ином плане, — у драматургов декабристского направления. Герой Княжнина упорен, но одинок в своем неприимом максимализме; старые понятия, старые формы сознания — общественные и художественные — не дают развернуться этому противоречию. У Озерова герой входит еще более явно в конфликт с господствующим порядком вещей; его «чувствительность» становится предпосылкой его одиночества. В драматургии преддекабристского и декабристского направления разрыв героя с обществом начинает получать историческое обоснование и предстает в героическом, революционном аспекте. От Княжнина писатели-декабристы наследуют интерес к древнему Новгороду, к образу Вадима — влияние запрещенной трагедии Княжнина легко прослеживается в их творчестве. «Русские» сюжеты Княжнина вообще приходится кстати в театре 800-х годов, что и является причиной сравнительной длительности их сценической жизни³⁷.

На протяжении первого десятилетия XIX века интерес к трагедии становится все заметнее. Он укрепляется под воздействием

общественной обстановки, возрастающего чувства патриотизма и национального самосознания. В годы войны с Францией появляются драмы и трагедии на исторические сюжеты. С другой стороны, общественная жизнь эпохи выдвигает коллизии, требующие своего решения в высоком трагедийном плане. Приток новых трагедий в репертуар становится заметен с середины десятилетия, когда появляются произведения В. А. Озерова, Г. Р. Державина, А. А. Шаховского, С. Н. Глинки, С. И. Висковатова, А. Н. Грузинцова, М. В. Крюковского, П. И. Сумарокова, Ф. Ф. Кокошкина, В. Т. Нарезного, Л. Н. Неваховича, Ф. Ф. Иванова и некоторых других.

В творчестве отдельных писателей патриотическая тема вбирает в себя настроения оппозиционного характера, а в иных случаях и мотивы политического протеста. Именно в это время и становится возможным различить среди всего того, что написано и что ставится в театре, небольшую группу пьес, объединенных отчетливо выраженной освободительной направленностью, близостью к идеям, характерным для формирующегося дворянского революционно-патриотического движения, общностью предромантических тенденций. В трагедии «Сульёты» Л. Н. Неваховича и в не увидевших сцену трагедиях «Марфа Посадница» Ф. Ф. Иванова, «Вельзен» Ф. Н. Глинки, в идейном строе этих произведений, в природе их сценической выразительности, в особенностях их поэтической лексики и театральной формы проявляются черты, свойственные русскому романтизму декабристского направления на раннем этапе его развития.

Ситуация, в которой находилась Россия в начале XIX века, заставляла задумываться над проблемами ее государственного устройства, ее историческими путями, ее возможным будущим. Все это стимулировало развитие исторической науки, поощряло разработку в литературе и драме сюжетов, почерпнутых из далекого прошлого. Карамзин обращается с 1803 года к изучению материалов для своей многотомной «Истории государства Российского», и вся его дальнейшая жизнь уходит на этот труд. В ряде своих статей, напечатанных в журнале «Вестник Европы», Карамзин пропагандирует идею патриотического и культурного образования, связывает изучение истории с познанием национального характера, до сих пор мало известного самим русским. Написанная им в 1802 году историческая повесть «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» решала именно эти задачи.

Широта исторических интересов характеризует деятелей Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Журналы начала XIX века часто печатают исторические очерки и исследования о России и других странах. Отечественная история впервые начинала открываться русскому обществу в своем живом содержании. Но в подходе к истории обозначились разные тенденции. В одном случае — и в этом отношении типична фигура Карамзина — прошлые эпохи представляются временем, отличаю-

щимся от современности формами государственного правления, но не нравами, не характерами. Исторические персонажи остаются для писателя современными людьми, героями и слабыми смертными одновременно; их психология становится понятной и близкой именно потому, что она воспринимается через призму тех же идей, понятий и литературных приемов, что и психология человека начала XIX столетия. Не проявляя своего действительного облика, история оживляется духовной жизнью нового времени, впитывает в себя его нравственную проблематику. Из драматургов к такому восприятию истории несомненно был близок В. А. Озеров.

Но для многих писателей 800-х годов история предстает преимущественно как выражение идеала и как урок, который предки дают потомкам, дабы отворотить их от ложных действий. Так, например, историк И. М. Борн, член Вольного общества, подчеркивал в одном из своих сочинений нравственный смысл изучения истории: «Добродетель находит в ней забытые свои права, а пороки лишается своей маски и является во всей своей наготе и гнусности»³⁸.

Подобный просветительский, умозрительно-нравственный подход к прошлому сильно сказался в русской драме и трагедии 800-х годов. Обращаясь к историческим сюжетам, драматурги искали в них аналогий с современностью, стремились извлечь из них мораль, важную, с их точки зрения, для зрителя 800-х годов. «Я вызываю минувшее, олицетворив в трагедии моей современное»³⁹, — определил свой творческий метод Сергей Глинка, автор нескольких исторических драм, широко шедших в театре 800-х годов. Он прямо заявлял: «Трагический писатель — не историк, — следовательно, от него нельзя требовать исторической точности»⁴⁰.

Качества историзма медленно вызревали в русской трагедии. Постепенно приобретаемый опыт правдивого изображения жизни, накапливавшийся главным образом в русле современной драмы, имел при этом очень важное значение и для судеб исторического жанра. Антикрепостническая драма закладывала основы нового понимания трагического как элемента действительной жизни. Отсутствие же этих основ приводило писателей к резким художественным срывам, что хорошо видно на примере опытов П. А. Плавильщикова и С. Н. Глинки.

Сразу определившийся сценический неуспех трагедии Плавильщикова «Ермак, покоритель Сибири» был показателен. Верный своим идеям, Плавильщиков предпринял попытку обновления жанра в духе характерного для него монархического патриотизма. Плавильщиков был одним из тех, кто наиболее горячо ратовал за обращение драматургов к национально-исторической тематике, за выведение на сцену «российских героев» — не только царей, но и людей простого звания, прославившихся своей любовью к отечеству. Однако в его пьесе поражало отсутствие общественного содержания и всякого интереса к истории, к историче-

ской личности. Намерение Плавильщикова изобразить Ермака — фигуру, столь не сходную с типом классицистского героя, — можно было бы расценивать как попытку демократизации содержания русской трагедии. Но все открывавшиеся при этом возможности были принесены драматургом в жертву ложной тенденции — обоснованию «народных» корней российского самодержавия, изображению «душевного союза царя и народа». Эта ложная тенденция побудила драматурга «облагородить» своего простонародного героя в эпигонско-классицистском вкусе, сделать его одновременно и рассудочно резонерствующим и чувствительным. Возможность построения трагического конфликта была уничтожена, таким образом, в самом истоке. «До сих пор не мог догадаться, откуда прорастает для сей пьесы название трагедии?.. Не странная ли мысль представить нам Ермака образцом честности и великодушия? Не странная ли мысль в исторической трагедии тронуть нас небыллицею? Всякий, кто сколько-нибудь знает отечественную историю, в таком характере увидит басню»⁴¹, — писал критик через три года после постановки этой пьесы в театре.

В роли Ирты, влюбленной в Ермака дочери хана Кучума (лицо, вымышленное Плавильщиковым), выступила юная Екатерина Семенова, чей талант только начинал обнаруживаться в те годы преимущественно в ролях сентименталистского репертуара. Но и ее игра не смогла отвести от автора упреки в неправдоподобии положений, натянутости и однообразии любовной интриги.

Пьесу не спасло и явное стремление Плавильщикова к внешней занимательности. Интересно отметить, что, отказываясь в своей прозаической пьесе от соблюдения единства места действия, автор разнообразил обстановку (это — то лагерь Ермака, то роща, то открытое поле), вынес на сцену сражение казаков с татарами (что исключалось всеми правилами классицизма) и уделил много внимания зрелищной стороне спектакля, проявив чисто режиссерскую заботу о размещении действующих лиц в той же батальной сцене, где, согласно авторской ремарке, «все вообще должно учредиться в великолепной картине».

Драматургом, идейно близким Плавильщикову, был Сергей Николаевич Глинка (1776—1847). Он был известен в литературных кругах как человек искренний, пылкий, страстный патриот, но несомненный консерватор по своим взглядам, веривший в историческую миссию российского самодержавия и православной религии. Нам представляется, что Г. А. Гуковский, глубоко проследивший зарождение декабристского стиля в литературе 800-х годов, совершенно неосновательно включает в этот процесс драматургию С. Н. Глинки⁴². О нем хорошо сказал П. А. Вяземский: «Глинка был рожден народным трибуном, но трибуном законным, трибуном правительства»⁴³. Эта характеристика обидно саркастична, но верна.

Начав свою драматургическую деятельность в конце 90-х годов XVIII столетия переводами оперных либретто для театра Ме-

докса, Сергей Глинка вошел в репертуар театра 800-х годов рядом своих историко-патриотических драм и трагедий («Наталья, боярская дочь», «Сумбека, или Падение Казанского царства», «Михаил, князь Черниговский», «Минин»). Его драматическим прологом с хорами — «Боян, русский песнопевец древних времен» — открылся в Москве 13 апреля 1808 года новый Арбатский театр. Одновременно С. Глинка продолжал подвизаться в качестве оперного либреттиста, что оказывало влияние и на характер его драматических произведений, порой заметно тяготевших к оперной эффективности, внешней занимательности, широкому использованию средств декорационной изобразительности, танцев, пения, к введению картин сражения и апофеозов.

Его первая «героическая драма» — «Наталья, боярская дочь» — была написана на сюжет одноименной повести Н. М. Карамзина. Поставленная на сцене в политически неблагоприятный для России момент (1805), в период крупных военных поражений, драма Глинки противопоставляла реальным невзгодам и проявлявшемуся в обществе недовольству поведением царя мир идеализированной истории, в котором господствовало нарядно-оперное воспроизведение войны. В пьесе давался образ хоть и крутого, но доброго «царя-батюшки», а патриотические чувства зрителей удовлетворялись картиной победы русских над татарами (в драме тех лет татары и Батый стали иносказательным обозначением французов и Наполеона).

Как и Плавильщикова, Глинка уделяет большое внимание любовной интриге, которая и у него остается почти не связанной с особенностями эпохи, ее нравами и бытом. Исторические события — борьба Москвы с татарами в XVI веке — служат здесь лишь фоном для любовного сюжета, который легко мог бы быть перенесен и в любую другую эпоху. Мы видим в пьесе преломление модной в литературе начала века темы свободы чувств, права решать вопросы любви и брака по «выбору сердца». Но и в утверждении своего права на любовь герои Глинки не проявляют героической воли. Глинка не сторонник ниспровержения власти, даже родительской. Его задача — примирить новейшую потребность личной самостоятельности с патриархальным принципом повиновения, вести кипение страстей в рамки общественной лояльности.

Фальшивый, консервативный дух пьесы сообщал спектаклю невыносимую пресность. Напрасно Глинка придумывал сцены в модном вкусе и наполнял представление всяческими эффектами, используя драматургическую технику мелодрамы. Жихарев, посмотрев в театре «Наталью, боярскую дочь», записал в своем дневнике: «Я скучал и зевал... Отчего же? — право не понимаю. Кроме неискусства переделывателей, должна быть и еще какая-нибудь другая причина. И «Лиза» Федорова скучна, а «Наталья», по-моему, еще скучнее. Персонажи все на ходулях, несут такую пошлость, что мочи нет»⁴⁴. «Другой причиной» была, несомненно, ложная идея пьесы. Для С. Глинки обращение к истории было

прежде всего средством полемики со своей современностью, с распространением критических, вольнолюбивых идей, с теми социальными и общественными тенденциями в западноевропейской жизни, которые представлялись опасными для отсталого русского политического строя. Консервативному, сусально-монархическому духу такого рода пьес, порой даже бессознательно, как Жихарев, сопротивлялся всякий зритель, пусть даже не политически, а хотя бы эстетически подготовленный для восприятия жизненной правды.

Откровенно полемична трагедия С. Глинки «Сумбека, или Падение Казанского царства». Трагедия была написана по мотивам героической поэмы М. М. Хераскова «Россиада». Действие трагедии основано на любовной интриге, в которую вплетаются разнообразные волшебные-романтические и религиозно-мистические мотивы — «видения», «знамения», «загробные голоса» и подземные громы, что сообщает трагедии колорит популярного жанра «волшебной оперы». Но среди всех этих «чудес» Глинка стремится определенным образом осветить взаимоотношения народа с самодержавием. Здесь-то он и выступает как «трибун правительства». Мир и спокойствие в государстве нарушается, как это стремится показать автор, злонамеренными действиями честолюбцев, которые, грубо лъстя народу и толкуя о каких-то его «правах», поднимают его против законного монарха. В уста отрицательного персонажа вложена такая речь, обращенная к народу:

От вас могущество властителей приемлют,
Чрез вас законам их пределы мира внемлют,
Вы учреждать должны избранье на престол:
Священное всех прав народа произвол.

Первосвященник Сеит, выражая авторское воззрение, в ответ на это призывает народ к смирению:

Народ! Покорен будь уставам вышней власти;
От безначалья шаг к тиранству и напасти...
Бог, вера и закон — вот к счастью пути!

Если вспомнить, сколько нападков на французскую революцию содержалось в журналистике 800-х годов, сколько их высказывалось устно, как настойчиво стремилась консервативная печать сделать просветителей XVIII века ответственными за действия Наполеона, военного врага России, если учесть, что 800-е годы являлись годами, в которые позднее сложившееся дворянско-освободительное движение уходило своими идейными и, в известной мере, организационными корнями, можно понять, какова была реальная почва «чувствительных» пьес Сергея Глинки.

И все же знаменательно, что Глинка изображает в своих произведениях народные мятежи, занимается (хоть и предвзято) выяснением политической роли народа, «народного мнения». Эта проблематика вводится в драматургию всем ходом современной

истории. Прогрессивная драма также будет обращаться к ней, но, естественно, с иных позиций.

Нет надобности подробно говорить о всех произведениях Глинки. Полемика с прогрессивными идеями современности содержится и в его трагедии «Михаил, князь Черниговский». В образе вольнодумствующего хана Батыя Глинка разоблачал, по его собственному признанию, «кровавых преобразователей французской державы», в то время как Михаил и его сподвижники выступали с речами, прославляющими основные, по мнению автора, национально-русские «добродетели» — преданность монархической власти и православной вере. В трагедии сказывается отсутствие героического начала, бытовое измельчание темы, снижение действительности за счет морализации. Михаил, согласно истории, погибший в Золотой Орде, по версии Глинки, спасен усилиями своего друга Феодора и жены Вельмиры:

Михаил. В тот час, когда я был готов всего лишиться,
Могу любовью и дружбой насладиться...

Вельмира. Супруг мой!

Феодор. Князь и друг!

Михаил (*обращаясь к богу*). Всечасно ты вещаешь,
Что россам счастье в том должно полагать,
Чтоб русский край любить и веру сохранять.

«Минин» Глинки, появившийся на московской сцене в 1811 году, продолжил низведение исторической трагедии к чувствительной семейно-бытовой пьесе, в которой бог, монарх, а то и просто счастливый случай устраивали благополучную судьбу положительных героев, санкционируя тем самым правоту общественно-политической позиции автора.

В начале века возобновляется трагедия М. М. Хераскова «Освобожденная Москва», подкрепляющая официально-патриотическую линию русского репертуара (впервые эта пьеса была поставлена на московской сцене в 1798 году).

Видный театральный деятель XVIII века, сторонник модернизации классицистских форм трагедии, их приближения к образцам западной «мещанской драмы» и «слезной комедии», Херасков никогда не отличался радикальностью своих общественных воззрений. В этом отношении особенно показательна его трагедия «Освобожденная Москва», где содержатся нападки на «шляхетские» вольности, чуждые русскому народу, а герой, князь Пожарский, кажется, существует лишь для того, чтобы заявлять:

Царь в сердце у меня!
Держава без царя не существует дня! —

или что-либо в этом роде.

Между тем использование средств «мещанской драмы» было не только законно в трагедии, преодолевающей классицистскую отвлеченность, но и чрезвычайно для нее плодотворно. Просвети-

тельский гуманизм XVIII века повысил у писателей интерес к частной жизни человека, включая сюда его эмоции и психологию. В полемике с абсолютистской концепцией гражданственности драматурги-просветители стали рассматривать и общественные интересы человека как личные. Но их герой был еще недостаточно самостоятельной и индивидуализированной личностью. Он не столько чувствовал свое право быть неповторимо своеобразным, сколько ощущал свою принадлежность к общему — к «природе», к человечеству. Новое понимание индивидуальности только еще рождалось в искусстве, и в России и на Западе, в обстановке великих исторических событий рубежа столетий, не успев определиться по отношению к универсальной гуманистической норме «естественного человека». «Общее» в изображении человека еще превалировало над «особым».

В пьесах Нарезного, Озерова, Иванова, Федора Глинки, Неваховича заметно сильное влияние «мещанской драмы». Общественный конфликт, решаемый в духе гуманистической концепции «естественного человека», выходит в произведениях этих драматургов на первое место.

Просветительская в истоках своих концепция, согласно которой право критиковать и улучшать общество отдавалось герою, руководимому внутренним голосом природы и добродетели, в условиях России 800-х годов несколько видоизменилась. В ней все более отчетливо стала выступать драматическая сторона взаимоотношений героя и общества. Столкновение природной, «естественной» потребности человека во всеобщем благе с инерцией несправедливых и косных отношений ложится в ряде драматургических произведений этого времени в основу действия. Их герой, как правило, ощущает себя выразителем законов природы, забытых и утерянных в обществе. Все большее и большее эстетическое значение приобретает в драме изображение душевной жизни человека, представляющейся той единственной областью, где личность может достигнуть свободы и полноты нравственного чувства. Так стихийно предопределяется необходимость обновления художественной формы трагедии и ее сценической трактовки. Изучаемый период является в этом смысле переходным.

Интересным явлением на пути перехода русской драмы от сентименталистской эстетики к романтической была драматургия Василия Трофимовича Нарезного (1780—1825). Принадлежавший по своим убеждениям к прогрессивному крылу русской литературы, Нарезный выступил в середине 90-х годов XVIII века как писатель, сформировавшийся под влиянием Н. И. Новикова, с одной стороны, Руссо и немецких штюрмеров — с другой. Молодого литератора, еще студента философского факультета Московского университета, увлекает театр, драма. Его драматические произведения несут на себе отпечаток юношеской незрелости, но они возникают под воздействием широкого круга современных идей, выражают смелые порывы мысли и чувства.

Исследователь русской исторической драмы начала XIX века В. А. Бочкарев⁴⁵ уже в первой (не шедшей на сцене) трагедии Нарезного «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова» (1800) видит произведение «незаурядное», в котором наряду с сохранением единства присутствуют «черты стиля», свидетельствующие о проникновении в ее художественную структуру элементов романтизма. По тому, как подходит Нарезный к античным источникам и как он понимает свои задачи в связи с созданием современной трагедии на античную тему, В. А. Бочкарев склонен считать его предшественником В. К. Кюхельбекера и вообще литераторов декабристского направления. В трагедии «Кровавая ночь» действует хор; написана она не александрийским стихом, которым писались классицистские трагедии, а белым пятистопным ямбом, ставшим излюбленным размером романтиков.

В произведении Нарезного нет прямых политических тирад, направленных против самодержавия. Но мрачная обстановка павловской эпохи вызывает у драматурга, как справедливо пишет об этом В. А. Бочкарев, психологическое сопротивление, выраженное через драматически усложненный образ Полиника. Существенна также прозвучавшая здесь мысль, что положение правителей зависит от народа, хотя отношение народа к царю может быть основанным на заблуждении. Так, Креон, поучая тирана Этеокла, говорит ему:

Племянник! вспомни —
Ты средь народной площади; народ
Есть утвержденье царских тронов и
Небесных алтарей, — а мнение
Его — хотя бы было заблужденье —
Есть гений, охраняющий покой...

В образе Полиника дан образчик характерной для сентименталистско-романтической концепции человека внутренне целостной личности, неразрывного слияния чувствительности с гражданскими достоинствами.

Особенно интересна следующая трагедия Нарезного — «Дмитрий Самозванец», написанная в 1800-м и поставленная в Москве в 1809 году. Идеи просветительской философии, влияние произведений Вольтера, Дидро, Руссо, Шиллера ощущаются в ней чрезвычайно сильно. Но, в отличие от весьма распространенной в просветительской драме манеры риторического изложения идей, Нарезный утверждает их торжество как бы доказательством от противного. Герои его пьесы — тиран и народоненавистник Дмитрий, его коварный друг и соперник Петр Басманов, иезуит отец Игнатий, мятущаяся и оскорбленная в своем честолюбии Марина Мнишек — образы, на которые как бы легло проклятие человечества. Действующие лица драмы движимы алчным и эгоистическим отношением к жизни. Яд и кинжал пускаются ими в ход по малейшему поводу. Они аморальны, циничны, властолюбивы, лишены гуманных и общественных чувств. Гибель этих ге-

роев неминувема с точки зрения просветительской нравственности: это всё — нарушители законов естества, люди, поправшие «природу» и совесть. Общий колорит трагедии Нарежного и характер ее нравственной проблематики определены атмосферой политической жизни послереволюционной Европы, возрастающим авантюризмом, борьбой за власть, захватническим азартом, падением демократических идеалов. В русской печати часто пишут в те годы о разгуле темных сил в наполеоновской Франции, о том, что народ, совершивший революцию, не стал после нее счастливее. Все это, несомненно, преломилось в сознании писателя.

В центре трагедии — народ и тиран, тема неизбежной гибели власти, не пользующейся народной поддержкой, — мысль, которая присутствовала и в драме «Кровавая ночь». Народ ненавидит и боится Димитрия. Димитрий ненавидит и боится своих подданных. Пьеса начинается со сцены появления Димитрия на Красной площади, где лежит убитый поляками боярин Тутчев. Едва показывается царь верхом на своем коне, народ бежит, точно его вихрем сметает с улиц. У царя возникает безумное желание сжечь Москву, истребить ее жителей. Образ Самозванца окружен злоедейской атмосферой. Его появление сопровождается порывами вихря, срывающего крыши с домов и церквей и сметающего людей в реку. Он — всегда в изоляции, всегда в одиночестве, это образ проклятого богом злодея. Романтическая антитеза несет здесь ярко выраженный политический смысл:

Ш у й с к п й. Что ж народ?
В е с т н и к. Плачет.
Ш у й с к п й. Димитрий?
В е с т н и к. Смеется!..

В трагедии изображен народный мятеж. Народ осаждает царский дворец, поджигает его. Те, кто появляются позже, «с радостью» спешат «на помощь угнетенным своим братьям». Самозванца судят, как судил своего тирана французский народ: «Суд и смерть!» — кричит толпа на площади. Событиями управляет патристически настроенный Шуйский. Но характерно, что на предложение избрать нового царя народ двукратно отвечает молчанием. Только агитация Нищего (отца Самозванца) убеждает народ согласиться признать Шуйского царем. Нищий совершает народный приговор: он сам закалывает сына кинжалом и умирает, приняв ранее присланный ему Димитрием яд. В романтически гиперболизированных положениях и образах, через невероятное нагромождение событий автор проводит мысль о закономерности конфликта между царем и народом. То, что Димитрий — незаконный царь, захватчик, только обнажает насильственный характер самовластья, противопоставляет его идее «отечественного блага».

Современники сравнивали «Димитрия Самозванца» Нарежного с «Разбойниками» Шиллера. Действительно, в Самозванце есть черты сходства с Францем Моором, использованы Нарежным (воз-

можно, и бессознательно) некоторые сюжетные положения, встречающиеся у Шиллера. Но дух Шиллера, его стилистическая манера сильнее всего чувствуются в языке пьесы, полном антитез, гипербол, риторических вопросов, восклицаний, в острой динамике идейных столкновений, необузданной экспрессии страстей, эффектной изощренности нравственных коллизий.

Сказалось в трагедии Нарезного и знакомство ее автора с французской мелодрамой, технику которой он широко использует. Показательна для Нарезного и фразеология «римского стиля», восходящая к традициям трагедии времен французской революции: «Брут! Катон! — Нет! эти имена тебя не стоят! — Если бы Шуйский был во времена Кесаря, то, клянусь, — лицемерный Октавиан не занял бы упразднившегося трона».

Но при всех своих романтических тенденциях трагедия Нарезного еще не обладает качествами исторического и национального колорита. Многие ее эпизоды для России начала XVII века совершенно невероятны. Вольно обращается драматург и с фактами, возможно, не располагая источниками, а вернее, и не считая для себя обязательным строгое следование исторической правде.

«Димитрий Самозванец» — единственная драма Нарезного, поставленная в театре.

Вслед за «Димитрием Самозванцем» Нарезный пишет трагедию «Мертвый замок» (1801, осталась неопубликованной) и, в подражание Шиллеру, пятистопными белыми стихами — трагедию «Святополк», которая также осталась вне театра (цензура запретила выводить на сцену канонизированного как святого князя Владимира). Н. И. Греч приписывает Нарезному авторство трагедии «День злодейства и мщенья»⁴⁶, действие которой происходит в 70-е годы XVIII века на Украине, после роспуска Запорожской Сечи. В трагедии рисуются бесчинства польского помещика Банита Зельского, которого казнят восставшие против него крестьяне и казаки-запорожцы во главе с вернувшимся из Сечи сыном обиженного им дворянина — Лесницким. Написанная прозой, как и «Димитрий Самозванец», трагедия содержит стилистические элементы, сближающие ее с позднейшими мотивами прозы Нарезного.

6

Русская драматургия 800-х годов, проникаясь настроениями общественного недовольства, начинает изображать личность, противопоставленную обществу, в духе предромантических и романтических тенденций. Свобода, достигаемая для сентименталистов путем гармонизации внутренних, нравственных и гражданских потребностей человека, в этот период ощущается целым рядом художников как нечто нереальное. Просветительская формула теряет свое внутреннее равновесие. Свободолюбие, человечность, «чувствительность» все чаще рассматриваются не как свойства

людей вообще, но как свойства отдельной личности, обычно страдающей и несправедливо гонимой. При всей односторонности интереса к субъективным переживаниям личности, этот процесс имеет под собой демократическую основу: человек, со сложным миром его чувств, потому и достоин внимания художника, что по природе своей гораздо более «нормален», чем окружающее его общество.

Творчество Владислава Александровича Озерова (1769—1816)⁴⁷ не только впитывает в себя сентименталистское миропонимание, но и на протяжении своего развития отражает кризис сентиментализма, формируя элементы нового, романтического стиля. Поэтому оно и становится одним из центральных явлений художественной жизни театра начала XIX века.

С 1776 по 1787 год Озеров обучался в Шляхетном корпусе, где в старших классах русскую словесность преподавал Я. Б. Княжнин, оказавший влияние на общественные и литературные интересы молодого писателя. Впоследствии Белинский с полным основанием будет рассматривать Озерова, Жуковского и Батюшкова как представителей одного, нового направления в русском искусстве начала XIX века. Эти писатели, еще не до конца порвавшие с идеализирующим методом литературы XVIII века, были, по словам Белинского, «верны идеалу, но этот идеал у них становится все менее и менее отвлеченным и риторическим, все больше и больше сближающимся с действительностью или по крайней мере стремившимся к этому сближению»⁴⁸.

По сюжетам трагедии Озерова оставались почти традиционными. Но в трактовке этих сюжетов, в самой постановке темы, в художественном решении образов отчетливо проявлялись новые тенденции.

В 1798 году Озеров выступил со своей первой трагедией — «Ярополк и Олег», но славу принесло ему второе произведение — «Эдип в Афинах». Трагедия сразу же вызвала споры. Один из пылких зрителей озеровских спектаклей, особенно остро воспринимавший их художественную новизну, С. П. Жихарев, писал: «Всюду толки об «Эдипе» и, странное дело, есть люди из числа староверов литературных, которые находят, что какая-нибудь «Семира» Сумарокова или «Росслав» Княжнина больше производят эффекта на сцене, чем эта бесподобная трагедия»⁴⁹.

Будучи весьма далек в трактовке своей темы и характеров от Софокла и гораздо ближе подходя к французскому интерпретатору этого сюжета — Дюсису, Озеров создал тем не менее произведение поэтически целостное и своеобразное по своему идейному строю. Эдип, над которым в античной литературе тяготел рок, — человек, субъективно не виновный в совершаемых им преступлениях, как и в несчастьях, из них проистекающих, — у Озерова превратился в гонимого судьбою бедняка, жертву общественной несправедливости. Он вставал в один ряд с образами несчастных, бесправных людей, столь широко представленных в русской и пе-

реводной сентиментальной драме. В царе Эдипе Озерова не оставалось ничего царственно-величественного. Лишенный трона, он испытывал все горести, которые падают на долю бедняков. Это был своего рода вариант на тему шекспировского Лира, философски ограниченный, однако, эстетикой сентиментализма. Смиренная покорность судьбе сочетается в образе озеровского Эдипа с верой в святость добродетели, оставшейся единственным оплотом слепого, нищего царя. Но в трагедии добродетельны и крепки своей верой в добро не только гонимые — такие, как Эдип и Антигона; качества эти обретают силу государственной мудрости в гуманном и царственном Тезее, в котором современники стремились усмотреть сходство с либерально настроенным Александром I. Озеров изменил развязку античного сюжета — Эдип не умирал: боги, видя его страдания и добродетель, щадили его. Вместо Эдипа молния поражала интригана и насильника Креона. Трагедия напоминала о природном равенстве людей, о необходимости гуманного отношения к человеку, о тщете славы и благополучия, перекликаясь по своему смыслу с произведениями Н. И. Ильина и других сентименталистов начала века. Характер художественного воздействия этой трагедии на зрителей прекрасно раскрывал В. В. Капнист в своем послании к Озерову:

Благодарю тебя, чувствительный певец!
В душе твоей сыскав волшебный ключ сердец,
И жалость возбуждая к чете, гонимой роком,
Ты дал почувствовать отрадным слез потоком,
Который из очей всех зрителей извлек,
Что к сердцу близок нам несчастный человек.
О! Как искусно ты умел страстей движенье
В изгибах душ открыть и сердцу показать...

Трагедия имела необычайный успех в театре, производя ошеломляющее впечатление. Рассказывая о московской премьере, Жихарев пишет, что он не мог сразу запомнить стихов Озерова — «потому что плакал, как и другие». Слезы на трагическом спектакле — явление совершенно новое: «...русская трагедия доселе к слезам не приучала»⁵⁰. «Действующие лица,— пишет Жихарев,— говорят все свойственным им языком... мысли прекрасные, чувства бездна... никакой напыщенности: все так просто, естественно...»⁵¹.

В следующем, 1805 году на сцене Петербургского театра была поставлена новая трагедия Озерова — «Фингал». Это произведение наваяно поэмами Оссиана, которые в свое время произвели величайший эффект в западноевропейской литературе; зачитывалась ими и русская публика. К сюжетам поэм Оссиана обращались в начале XIX века помимо Озерова и другие драматурги и поэты.

Идея претворения поэмы Оссиана в драму была, видимо, подсказана Озерову его другом и покровителем А. Н. Олениным. Это был вельможа и меценат, художник, археолог, знаток литерату-

ры и искусства. Страстный любитель античности, Оленин вместе с тем стремился пробудить интерес Озерова к поэмам Оссиана, которые он художественно ощущал, как и древнегреческий эпос, через призму классицизма. Посвящая Оленину своего «Фингала», Озеров писал:

С совета твоего, Оленин, я решился
Народов северных Ахилла описать
И пышность зрелищу приличную придать.

Однако «северный Ахилл» вышел у Озерова мало похожим на античного героя. Тоскующий влюбленный, чьи монологи были исполнены лирической созерцательности, умиротворенности и нежного чувства к прелестной «мечтательной» Мойне, он более всего напоминал героя «славянских» поэм Жуковского. Эти поэмы появятся позже, и Озеров, довольно свободно переработавший свой шотландский источник, во многом предвосхитил условный, но тронутый чисто национальным восприятием седой древности поэтический колорит Жуковского.

Эта трагедия Озерова была необычайно проста по своему сюжету. Фингал, когда-то убивший в бою Тоскара, сына Старна, теперь прибыл в его страну как друг, чтобы жениться на дочери Старна — Мойне. Но мстительный Старп вероломно напал на Фингала, когда тот совершал поминальный обряд на могиле Тоскара. Мойна, заслонившая собой возлюбленного, погибала от руки отца. Безутешный Фингал увозил в страну меровингов тело Мойны. Единственное, что ему оставалось, — это предаваться вечной горести над могилой Мойны и вызывать из гроба ее «легкую тень».

В сущности, «Фингал» — драматическая поэма, многим стихам которой нельзя отказать в лирической тонкости, элегизме, проникновенном ощущении природы, воспринятой в единстве с душевными настроениями героев. Но по-новому действия и конфликта Озеров в «Фингале» развить не сумел. В построении характеров он ограничился простым противопоставлением эмоционально разнотипных персонажей, что по сути своей представляло все ту же, столь типичную для старой трагедии пружину действия: «зло» противопоставлялось «добру», чувство — долгу. Так, двум влюбленным, близким к природе, слитым с ней в своих переживаниях, углубленным в свои чувства, Озеров противопоставлял мрачного, мстительного, деспотичного Старна, лишенного всякой душевной непосредственности и человечности.

Образ Старна вызвал больше всего разноречивых оценок. Одни, подобно Вяземскому, первому биографу Озерова, видели в нем характер истинно трагический, другие считали этот образ слабым и ходульным. Прав был Пушкин, усмотревший в Старне сколок с традиционного «злодея» классицистской трагедии.

В 1807 году в Петербургском, а затем Московском театре с огромным успехом прошло новое произведение Озерова — траге-

дия «Димитрий Донской». Озеров обратился к изображению одного из славнейших событий русской истории — победе русских над татарами в битве на Куликовом поле — в период неудач России и ее союзников в борьбе с Наполеоном. Позади были битвы при Кульме и Аустерлице, стоившие огромных человеческих жертв, бесчисленного множества городов и крепостей, сданных французам австрийскими и прусскими генералами. Западная Европа готова была поверить в легенду о непобедимости Наполеона. Русское общество, уязвленное в своей национальной гордости, жаждало решительной схватки с наполеоновской Францией, теснившей Россию в ее жизненных интересах. Тильзитский мир был встречен большей частью русского общества со стыдом и раздражением. В среде мыслящего дворянства нарастало недовольство Александром. Иллюзии таяли.

Обратившись к патриотической теме, Озеров выразил любовь своих современников к отечеству, веру в его историческую судьбу. В «Димитрии Донском» сказались лучшие стороны таланта Озерова, определившиеся в его предшествующих произведениях. В то же время эта трагедия обозначила уже новые черты как в развитии творчества Озерова, так и в развитии русской драматургии в целом.

Г. А. Гуковский прав, подчеркивая силу общественного звучания этой трагедии, преодоление в ней Озеровым прежней лирической камерности, сентименталистской расслабленности тона. «Димитрий Донской» — это патетическая речь оратора, политическая ода, лирическое произведение — не о любви Димитрия к Ксении, а о любви русских людей к отечеству и о ненависти их к тиранам и к тирании⁵², — пишет исследователь. Прав он и когда указывает на значение патриотических и тираноборческих мотивов «Димитрия Донского» для формирования декабристской драматургии.

Общественный резонанс драмы Озерова был связан не только с ее темой, не только с выпадами автора против деспотизма, которые естественным образом относились зрителями спектакля к французскому императору и к русскому самодержцу — русский театр знал трагедии и более острые в политическом отношении, чем «Димитрий Донской». Сила и новизна трагедии Озерова в значительной степени зависела именно от того, что волюнтаризм в ней не только декларировалось, но с недоступной ранее для русской трагедии глубиной воплощалось в характерах, прежде всего в характере самого Димитрия Донского. Этот характер был во многом нов и совершенно нетрадиционен с точки зрения принятых в трагедии канонов героического. Озеров воплотил в Димитрии свой идеал человека, в котором гражданское свободолобие и чувствительность, потребность свободы вырастают из самой глубины души, объединяя воедино его личные и гражданские чувства. Образ Димитрия подготовлен развитием сентименталистских идей и опытом сентиментальной драмы, но своеобразие решения

у Озерова проблемы героического уже отражает новое понимание человека, складывающееся в русской передовой литературе преддекабристского периода.

В этой связи и важна в трагедии личная тема — тема любви Димитрия и Ксении. Действие трагедии Озерова строится именно на том, что союзные князья накануне решающего сражения русских с татарами требуют от Димитрия, чтобы он отказался от Ксении, обещанной ее родителями в жены тверскому князю. Князья, не желающие считаться с чувствами Ксении и Димитрия, выступают как деспоты, попирающие естественное право человека на внутреннюю свободу. Для Димитрия и Ксении разлука равносильна смерти. Для них самих, как это показывает Озеров, нет необходимости выбора между долгом и чувством. Коллизия, в которую поставлены герои, трагична только потому, что она навязана им извне и противоречит природе. Долг и права личности нераздельны, утверждает Озеров. Выполнение «долга» так, как его понимают князья, означает лишь подчинение личности грубому насилию. Против этого и направляет Озеров гуманистический пафос своего произведения.

Он решительно отказывается от всякой внешней героизации своих персонажей. Отчаявшийся Димитрий бродит ночью меж шатров своего стана, думая не столько о предстоящем сражении, сколько о Ксении, которую он теряет. Такое поведение было столь необычно для героя исторической трагедии, что даже благожелатели, такие, как Вяземский, не говоря уже о противниках, ставили Озерову в вину чрезмерное опрощение образа, представлявшееся им нарушением художественной правды.

Трагедия завершалась торжеством защищаемых Озеровым принципов. Проявив чудеса храбрости в битве с татарами, Димитрий получал и Ксению из рук соперника, понявшего свою неправоту. Огромное впечатление производил заключительный монолог Димитрия — его благодарственная молитва за спасение России, живо отвечающая патриотическим чувствам зрителей.

В 1800-е и даже в 1810-е годы произведения Озерова казались его современникам исторически правдивыми, так же как баллады Жуковского, хотя русская история представлена в них в поэтически условном, идеализированном изображении, в котором лишь весьма скупо обозначены детали реального исторического быта.

Удалось ли, однако, Озерову создать в «Димитрии Донском» подлинно историческую трагедию? Конечно, нет. Да он и не ставил перед собой этой задачи. Модернизируя образ Димитрия и всю проблематику своей трагедии, Озеров, в сущности, мыслил внеисторически. Державин, Шишков, Мерзляков, а с другой стороны — Катенин, Вяземский и другие критики, не говоря уже о Пушкине, действительно имели основание упрекать Озерова в исторических несообразностях. Но Державин, Катенин имели свои понятия о том, что можно и чего нельзя изображать в «высо-

ком» жанре исторической трагедии. Там, где они отмечали просчеты стиля, Пушкин увидел несостоятельность самой творческой системы.

И все же на пути борьбы русского театра за историческую правду трагедии Озерова — и в первую очередь его «Димитрий Донской» — сыграли заметную роль уже одним тем, что они повествовали об истории как об эпохе близкой и понятной современным людям. Великие события древности производили эмоциональное воздействие и приобретали особый волнующий смысл, когда в исторических героях зрители вместо условно-театральных фигур видели людей, себе подобных, думающих и чувствующих так же, как они. Это была единственная форма сближения с историей, которой могло овладеть в тот период драматическое искусство.

«Поликсена» — наиболее трагическое по мироощущению произведение Озерова. Если в «Димитрии Донском» мысль о недостижимости внутренней свободы человека в обществе, где господствует формально и нормативно понимаемое чувство долга, была подчинена патриотической теме, то в «Поликсене» эта проблема выходит на первый план. В этом смысле Озеров весьма нетрадиционно подходит к античности, и в «Поликсене» еще более непринужденно, чем в «Эдипе в Афинах», дает образам современную трактовку.

Гибель Трои, печальная судьба плененных греками троянок — Поликсены, Кассандры, их матери — царицы Гекубы, бедствия их народа, ужасы ночной резни, жестокость победителей, пресыщенных кровью, ожесточенных и безжалостных, — на всем этом лежит отсвет впечатлений современной истории. Европа уже много лет изнывала в кровопролитных войнах. Гуманистическое чувство восставало против резни, конца которой не было видно. Короткое перемирие с Францией никого в России не обманывало. Война стояла у порога и была неизбежна.

В этом мире, где события развиваются с роковой неизбежностью, человек не может, по мысли Озерова, осуществить своего права на счастье.

Поликсена — невеста погибшего от руки троянца греческого героя Ахилла — жалкая пленница, которой предстоит стать наложницей одного из греческих вождей и окончить свои дни на чужбине. Но жестокий, деспотичный Пирр, сын Ахилла, требует, чтобы Поликсена была принесена в жертву богам на могиле ее нареченного жениха. Могильный холм Ахилла, как и пылающие развалины Трои, составляют мрачный пейзаж, на фоне которого развивается действие. Еще более, чем во всех других драмах Озерова, основное внимание сосредоточено на внутренних переживаниях действующих лиц, прежде всего на переживаниях самой Поликсены. От попыток защитить свою жизнь героиня приходит к приятию смерти, которая кажется ей единственным выходом на пути утверждения внутренней свободы своей личности.

Высокая, ничем не запятнанная любовь Поликсены к Ахиллу противостоит низким страстям, алчности, эгоизму греков, придает ее образу одновременно и лиричность и силу героического звучания. В трактовке этого мотива у Озерова опять-таки есть нечто родственное Жуковскому, в балладах которого выразилась поэтическая потребность преодолеть жестокость войны силой любящих сердец, осуществляющих свой союз «за гробом». Поликсену защищает и укрывает в своем шатре Агамемнон. Но Поликсена, узнав, что из-за нее греки грозят расправой троянским рабьям — ее соотечественницам, что Агамемнон готов, наперекор Пирру, скрыть могильный холм Ахилла, сама идет на могилу жениха и убивает себя.

Для Озерова героизм Поликсены заключается в мужественном приятии смерти, в отказе от жизни, не отвечающей требованиям личности и попирающей ее духовные потребности. В трагедии сказалось острое разочарование Озерова в началах общественного разума, в той самой якобы от рождения свойственной всем людям добродетели, которая, как верили сентименталисты, и создает реальную основу для совершенствования общественных отношений. Озеров больше не верит в общественный разум. К разуму, к чувству справедливости тщетно взывает Агамемнон, высказывающий в трагедии гуманный и просвещенный взгляд на обязанности правителя, на его отношение к народу. Однако и эти принципы и власть верховного вождя, принадлежащая Агамемнону, на деле оказываются эфемерными. Миру жестокости и произвола Озеров ничего не может противопоставить, кроме сострадания к несчастным, которое испытывает Агамемнон. Но здесь для Озерова речь идет, в сущности, уже только об индивидуальных качествах отдельного человека, его личном жизненном опыте.

Я молод был тогда, как ныне молод ты,
По годы пронесли тщеславия мечты,
И, жизни проходя волнуемое поле,
Стал мене пылок я и жалостлив стал боле —

вот единственное, что может сказать Агамемнон Пирру, который напоминает ему о его собственной былой жестокости.

Общая мысль трагедии звучит в завершающих ее словах старца Нестора:

Какой постигнет ум богов советы чудны!
Жестоки ль были мы или были правосудны?
Среди тщеты надежд, среди страстей борьбы
Мы бродим по земле игралницею судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;
Счастливей сто крат, кто к жизни не родится!

Греков, как и троянцев, победителей, как и побежденных, впереди ждут несчастья, предрекаемые Кассандрой. Человеку не за что сражаться в этом хаосе, в этом отчужденном от него обществе.

«Поликсена» не могла не привести Озерова к творческому кризису: трагедия эта явилась выражением острого противоречия в

мироощущении драматурга, закономерно нараставшего в его произведениях.

Привыкший к успеху, Озеров не был спокоен за судьбу «Поликсены». Уже трагедия «Дмитрий Донской» вызвала недовольство царя, справедливо усмотревшего в ней выражение оппозиционных настроений автора. «Поликсену» Озеров писал в деревне, ощущая себя в изгнании и опале. Ранее всегда присутствовавший на всех репетициях своих пьес, Озеров не приехал теперь даже на премьеру. Готовил спектакль Шаховской, который ставил и «Дмитрия Донского»; консультировал, как всегда, Оленин. Но трагедия не вызвала привычного восторга в близкой Озерову литературной среде. Осталась довольно равнодушной и публика, когда, наконец, после затянувшихся репетиций «Поликсена» была сыграна в Петербурге 14 мая 1809 года. Трагедия довольно явственно шла вразрез настроениям переживаемого общественного момента, и это чувствовал сам ее автор.

Интересно, что одновременно с завершением «Поликсены» у Озерова созревает замысел создания политической трагедии на сюжет из русской истории. Он выбирает темой заговор Волынского, желая показать «несчастное положение народа под слабым и неверчивым правлением... заимствуя кое-что из наших времен». Озеров предчувствует заранее, что «такая трагедия никогда не может быть играна на нашем театре»⁵³. В самом деле, образ Волынского он собирался трактовать очень близко к тому, как это сделает позднее Рылеев в поэме «Волынский». Болезнь помешала Озерову осуществить свой замысел. «Поликсена» осталась его последним произведением.

Декабристская критика будет видеть в Озерове предшественника русского романтизма, реформатора русского театра. В известной степени так оно и было в действительности. Вместе с тем Пушкин подвергнет суровой критике восторженную статью Вяземского об Озерове, переизданную в 1827 году.

Мировоззрение и творчество Пушкина развивались с необычайной интенсивностью, опережая политические и эстетические взгляды дворянских революционеров. Для Пушкина — создателя первой подлинно исторической народной трагедии «Борис Годунов» — уже неприемлемо ограниченное озеровское понимание историзма, хотя и он признавал значение для своего времени трагедий Озерова, неразрывно связанных с развитием дарования молодой Семеновой. Лучшее доказательство тому — известные строки, посвященные поэтом Озерову в «Евгении Опегине»:

Там Озеров невольны дап
Народных слез, рукоплескапий
С младой Семеновой делил...

Принцип личной свободы, провозглашенный просветителями, был тем зерном, из которого вырастала психологическая оппозиционность Озерова, а чуть позже — и политическое вольнодумство

декабристов. Просветители уже доказали общее право людей на душевную и гражданскую свободу в рамках «естественных» потребностей и разумно организованной на их основе общественной системы. Художественное воплощение этих идей дала сентиментальная драма. Драма декабристов шла дальше. Она преодолевала озеровский пессимизм, его острое и юношески наивное отчаяние. У Озерова человек только что открыл себя, ощутил себя индивидуальностью. И вот, еще восхищенный, растроганный этим открытием, этой своей способностью отзвываться, подобно эоловой арфе, на впечатления окружающего мира, он сразу же оказался перед лицом устрашающих, неразрешимых для него противоречий.

Столкновение с жестоким миром реальной действительности было пагубным для озеровского героя — личности легко ранимой, хотя и воплотившей в себе гуманистические тенденции времени, но не способной противостоять миру зла. Жизнь Озерова-драматурга, властителя дум и чувств зрителя середины 800-х годов, оборвалась тогда, когда начали пробиваться первые ростки декабристской драмы. Преодоление озеровского пессимизма стало возможным на почве нового отношения к жизни. Общественная система была все так же несовершенна. Метаморфоза произошла с личностью. Из множества одолевавших ее чувств ею владело преимущественно одно: сознание невозможности примирения с рабством, постыдности бегства или внутреннего компромисса.

Критерием прекрасного в искусстве снова стало высокое. Представление о высоком слилось в искусстве театра с требованием изображения самого акта борьбы за свободу. Драма обратилась к новой общественной и творческой задаче. Ей надлежало раскрыть ту внутреннюю потребность в подвиге, которую ощутила в себе личность, ставшая индивидуальностью.

Таким путем в русское искусство возвращалась героическая гражданская тема. Трагедия, развивающаяся в русле прогрессивного искусства первой четверти XIX века, отражает по преимуществу ту трагическую коллизию, которую несет в себе движение декабристов и которая на известный период самой историей превращается в центральную, главную коллизию русской действительности.

7

Кризис классицистской эстетики сказывается и в произведениях, авторы которых, не разделяя освободительных настроений своего времени, продолжают идеализировать русскую монархию и «патриархальные» начала существующей общественной системы. Эти писатели противостоят в своих произведениях как поднимающейся волне патриотического вольнолюбия, высокого политического идеализма, так и скепсису, пессимизму, захватившему некоторых драматургов.

К жанру трагедии и попыткам его реформы обращается в 800-е годы Г. Р. Державин, которого захватывает общий подъем

интереса к театру. Трагедии Державина⁵⁴ созданы все без исключения в поздний период его творчества («Пожарский, или Освобождение Москвы», 1806; «Ирод и Мариамна», 1807; «Евпраксия», 1808; «Темный», 1808). Державин, не принимавший творчества Озерова, стремится создать как бы в противовес ему трагедию высокого гражданского звучания, обращаясь к историческому материалу, во многом новому для русской литературы того времени.

Из всех трагедий Державина на сцене ставилась лишь одна — «Ирод и Мариамна» (1808), которая, по свидетельству П. Арапова, «имела успех замечательный и была повторена многократно». Ирода играл А. С. Яковлев, А. Д. Каратыгина исполняла роль Мариамны, а М. И. Вальберхова — Саломеи⁵⁵.

В качестве исторического источника Державин использовал сочинение Иосифа Флавия «Об Иудейской войне», заимствуя оттуда, по собственному признанию, не только образы действующих лиц, но и события и отдельные мысли. Как впоследствии Катенина и Кюхельбекера, Державина увлекает задача приближения трагедии не только к ее сюжетному первоисточнику (в данном случае — Библии), но и возможность погрузиться в атмосферу эпохи простой и жестокой в своей первозданности, создать характеры, лишённые классицистской пригаженности. Он архаизирует язык персонажей, вводит в их речь «жестokie кровожадные выражения»⁵⁶, заботливо выписывает обстановку действия, внося детали, способные поразить воображение зрителя. Единство места действия им отменяется. Перед зрителями возникают то сад «с изображением сфинксов, крокодилов, львов и прочих животных, между которыми несколько кумиров богов языческих», то «письмохранилище царское; стол, на котором множество папиров в свитках и просто разметанных», то тронный зал, из окон которого видны город, храм и кипарисовая роща, а внутри, по сторонам трона, размещено двенадцать львов.

Художник, роль которого в спектакле этих лет вообще необычайно возрастает, с необходимостью должен был перестраивать весь принцип традиционной классицистской декорации. Оставаясь перспективной, писанной, она тем не менее уже была предпазчена не только к тому, чтобы создавать некий пышный, но отвлеченный фон для действия: в ней, как и в самой пьесе, выявляются черты романтизированной исторического колорита, возникает образ полуфантастической эпохи, несущий значительную эмоциональную нагрузку. Но декоративность языка, обстановки, перегрузка сюжета драматургически необязательными событиями и вообще преобладание внешних выразительных средств пад моментом содержательным обнаружили недостаточную подготовленность Державина к реформе жанра. Произведение Державина все же не избежало соприкосновений ни с кровавой мелодрамой Нарезного, ни, с другой стороны, с «оперным» этнографизмом озеровского «Фингала». Все же знаменательно это вмешательство

старого поэта в судьбы русской трагедии: жанр переживал кризис, и поиски новых путей его развития становились актуальными для литературы.

Консервативной в идейном отношении и компромиссной в художественном была трагедия А. А. Шаховского (написанная с участием Л. Н. Неваховича) «Дебора, или Торжество веры». Она была поставлена на петербургской сцене 24 января 1810 года с участием М. И. Вальберховой (Дебора), А. С. Яковлева (Лавидон), Н. Д. Сахарова (Первосвященник), с хорами и музыкой О. А. Козловского (в Москве трагедия была сыграна несколько позже). Шаховской, видимо, стремился создать религиозно-политическую по своей проблематике трагедию в духе «Гофоллии» Расина, сторонником традиций которого он себя объявляет. Однако в произведении его трудно найти что-либо общее с «Гофоллией», и дело прежде всего в субъективной позиции художника. Расин в «Гофоллии» оправдал восстание народа против монарха-тирана, показал неизбежную связь деспотической власти с кровью и преступлением⁵⁷, тогда как у Шаховского Дебора выступает защитницей добродетели, разума, идеальной правительницей и патриоткой. Замечательное свойство этой героини автор видит в том, что она умеет твердой рукой сдерживать народное недовольство, восстановить авторитет религии и заставить повиноваться власти.

Из всех возможных зол зло самое ужасно
Народа буйного стремленье самовластно,—

говорит муж Деборы, полководец Лавидон. Шаховской проводит в трагедии мысль, что народ сам не ведает своих путей и интересов и, не управляемый «жезлом единой власти», не способен на великие дела. Вместе с тем Шаховской, как и Сергей Глинка, считает, что в народе заложена потребность повиновения и что к бунту против монарха его могут подвигнуть только действующие в собственных интересах честолюбцы. Шаховской не считает возможным в трагедии нарушать стиль «высокого» жанра, определяемый поэтикой классицизма. Язык (трагедия написана александрийским стихом) тяжел, архаичен, перегружен славянскими оборотами, хотя порой и достигает известной эмоциональной напряженности. Обращение к библейскому сюжету отвечает желанию автора создать драму героического звучания. Но, уступая современному вкусу публики, Шаховской пытается модернизировать старую форму, усложняет интригу, драматизирует диалоги, использует эффект неожиданности, внезапного поворота событий. Он отказывается от единства места действия, предусматривая несколько перемен декораций.

Классицистская традиция восторжествовала в трагедии М. В. Крюковского (1781—1811) «Пожарский» (1807). Поставленная на сцене накануне Фридрихского сражения и заключения Тильзитского мира, она заняла видное место в репертуаре обоих столичных театров.

Крюковский несомненно находился под влиянием Озерова и кое в чем следовал ему; так, в образе Пожарского видны следы влияния озеровского Димитрия Донского. Но Крюковский воспринял эстетику Озерова довольно поверхностно. Его не увлекла задача изображения внутреннего мира человека, как остался он чужд и гуманистическому идеалу Озерова, драматизму его мироощущения. Успех пьесы определялся не ее художественными достоинствами, которые были весьма относительны, но самими ее сюжетом, обилием в ней патриотических монологов, наконец, тем, что зритель находил в ней легко узнаваемые параллели с современностью, намеки, которые казались острыми и полемически направленными.

Охранительная тенденция пьесы проявлялась в очень типичных формах. Как и многие другие произведения родственного ей толка, она ратовала против будоражащего умы влияния современных освободительных идей, в частности против критики крепостного права. Либеральные намерения приписывались здесь польским интервентам, которые якобы

...кабалу в России разрешают,
И вольности мечтой сограждан обольщают.

Мысль, что Россия наверняка потерпит поражение, если неприятель пообещает крестьянам свободу, высказывалась уже неоднократно. Известно, как боялось русское правительство подобного шага со стороны Наполеона в 1812 году. Патриотизм русского крестьянства был для высших кругов неожиданным и поразительным явлением, ничего, однако, не изменившим в их отношении к народу. Крюковский создал в своей трагедии довольно консервативный вариант истории освобождения Москвы, сильно ослабив самостоятельную роль народных масс и роль купца Минина, сделав единственным героем событий князя Пожарского. Концепция национально-освободительной войны здесь совсем иная, чем, например, в трагедии Ф. Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия», где борьба против внешнего неприятеля сливается с борьбой народа против деспотизма вообще. В трагедии Крюковского Пожарский выступает против отмены крепостного права так же, как и сам народ, заявляющий устами начальника дружины:

Нет, мы от чуждых рук не примем увольненья,
Священнее всего нам долг повиновенья.

Сходные «протесты» народа против отмены крепостного права содержались и в других пьесах 800-х годов (не только трагедиях), где апология «отечественности» носила самые консервативные формы.

Именно по поводу подобных произведений К. Н. Батюшков писал в 1809 году Н. И. Гнедичу: «Любить отечество должно. Кто не любит его, тот изверг. Но можно ли любить невежество? Мож-

но ли любить нравы, обычаи, от которых мы отдалены веками и, что еще более, целым веком просвещения? Зачем же эти усердные мартатели выхваляют все старое?»⁵⁸

Жихарев отмечает после премьеры, что трагедия Крюковского посредственная, а стихи ее «пахнут сумароковщиной». «Для полного успеха трагедии на русской сцене только и нужно, чтоб они были «кстати» и чтоб играл в них Яковлев»⁵⁹, — иронически замечает он. Премьера «Пожарского» в Петербургском театре состоялась 22 мая 1807 года. С первого действия и до финала зрители, забыв других актеров, восторженно следили за Яковлевым — Пожарским; каждое его появление встречалось аплодисментами. Так, при первом своем выходе Яковлев — Пожарский «остановился посредине сцены, прискорбно взглянул на златоглавую Москву, прекрасно изображенную на задней декорации, глубоко вздохнул и с таким чувством решимости и самоотвержения произнес первый стих своей роли:

Любви к отечеству сильна над сердцем власть!

что театр затрепал от рукоплесканий. Но при следующих стихах:

То чувство пылкое, творящее героя,
Покажем скоро мы среди кровава боя.
Похищено добро нам время возвратить!

начались топанья и стучанья палками и раздались крики «браво! браво!» до такой степени оглушительные, что Яковлев принужден был оставаться минуты с две неподвижным и безгласным»⁶⁰. Сам Яковлев относил роль Пожарского к категории тех ролей, которые не требуют изучения: важно лишь выучить их наизусть, а «потом, не заботясь об игре, хватать аплодисменты на лету». Актер сам говорил, что роли этого типа «не стоили ему никакого труда» и что он «играл их без малейшего размышления и соображения, буквально, как они были написаны»⁶¹.

Освободившись от гипноза аллюзионности, критика также весьма скоро поняла, что трагедия старомодна, маловыразительна, лишена самостоятельной мысли. В 1810 году критик «Вестника Европы» писал: «Нет трагического содержания, нет характеров, следовательно, нет и трагедии, хотя бы самыми крупными буквами поставлено было в заглавии поэмы слово трагедия. Освобождение Москвы есть, конечно, достопамятнейшее событие в отечественной нашей истории; но оно недостаточно для трагедии, которая может обойтись без пушечной пальбы, без набатных звонов, без трубных звуков, без сражений, без пожаров и даже без сильных пожаров. Сочинитель едва мог набрать три акта и их принужден был растянуть, чтобы сколько-нибудь походили на драматическис». Рецензент замечает, что недостатки трагедии были и ранее заметны любителям театра, но «тогдашние обстоятельства давали ей важное достоинство по известным причинам»⁶²,

Война 1812 года была еще впереди, когда в литературе и драме тема борьбы за национальную независимость стала сочетаться с призывами к борьбе против рабства и тирании, когда патриотизм, обостренный малоудачными до сих пор войнами с Наполеоном, стал окрашиваться республиканским, оппозиционным царскому правительству духом. Созревание декабристской идеологии начинается задолго до того, как создаются политические организации декабристов — тайные общества. Решающую роль в формировании движения декабристов сыграла, как известно, Отечественная война и последующие связанные с ней события. Но предпосылки этого движения возникли гораздо раньше. Они коренились в противоречиях социального и общественного строя России, в существовании крепостного права, мешавшего развитию буржуазных отношений и установлению новых, более демократических форм общественной жизни.

Освободительные настроения начала столетия были подготовлены развитием передовой просветительской мысли XVIII века, русской и западноевропейской. Колоссальное воздействие на духовное формирование будущих декабристов, всего освободительного движения в России начала XIX века оказал Радищев.

И вместе с тем в развитии русского освободительного сознания обозначился новый, крайне важный и содержательный этап. Идеи и принципы, выдвинутые в искусстве на этом этапе, оплодотворили собой все демократическое направление в художественной культуре XIX века. Хотя идеологии декабристов были присущи черты просветительского мировоззрения, как они были свойственны и революционерам начала XIX века в некоторых других странах, где народные основы буржуазно-демократической революции по причинам историческим оказывались суженными, все же в главном русские свободолюбцы начала века были современниками послереволюционной эпохи, с ее изменившимися взглядами на человека, на общественное развитие и историю, на роль народных масс в развитии общества. Уже в 800-е годы в некоторой части общества пробуждается пристальный интерес к народной жизни, быту, нравам, языку, к памятникам народного творчества, наконец — к национальной и мировой истории. В этой связи привлекают к себе внимание не только славные победы русского оружия. Писателя интересуют эпохи докрепостнической Руси, история древних русских городов-республик — Пскова, Новгорода, их борьба за свои «свободы» против великокняжеского самодержавного централизма. Тема народных движений входит в литературу; о парде, о силе народного мнения постоянно говорится в драмах.

Декабристы представляли себе законы истории романтически. Им казалось, что исторический процесс может быть изменен и правлен отдельной личностью, тем более — личностью высокой и

благородной, поднявшейся до бескорыстного служения национальным интересам. Историю они воспринимали как цепь революционных конфликтов, в которых герои, защищавшие потребности народа, восставали против своекорыстных тиранов, против самодержцев, преступно подавляющих принцип естественного равенства. Герой концентрировал в себе качества «нормального», «естественного» человека. И Разум и Природа одновременно заявляли через него о своих правах. Но вера в одноприродность всех людей и отсюда — в силу разумного убеждения, свойственная просветителям, была утеряна. Отношение к миру драматизировалось, конфликты обнажились как в плане политическом, так и нравственном. «Нормальный» человек вырос в личность, ощущающую свою непримиримую противопоставленность царствующему в жизни насилию и компромиссу, отвергающую союз и с теми, кто поддерживает режим феодального неравноправия, и с теми, кто рабски ему подчиняется.

Одностороннее преувеличение роли личности в историческом процессе и крайняя узость политических форм освободительного движения начала XIX века — явления, между собой связанные. И тем не менее именно через развитие индивидуальности, в философском, политическом и нравственном смысле, и проходила в этот период генеральная линия демократизации общественного сознания, а следовательно, и искусства в России и на Западе. Процесс носил социальный характер, был обусловлен глубокими историческими закономерностями.

Сознание своей исторической миссии, которое будет характерно для декабристов, становится основным качеством героев той драматургии, которая возникает в России на подступах к движению декабристов, в период начального формирования революционной дворянской идеологии. Герои драм этого типа действовали как вожди и одиночки. Они обычно видели то, чего не видели и не понимали массы. Чувство протеста против насилия, любовь к родине проявлялись в них острее и непримиримее. Массы могли пойти, но могли и не пойти за ними. Но тем более настойчиво авторы этих пьес стремились осветить деятельность героя светом общей идеи, которой он служит, раскрыть в личном — народное, в индивидуальном — общечеловеческое. На этой почве и развивались в русском прогрессивном искусстве первой четверти XIX века его романтические тенденции.

Уже первые драмы, проникнутые идеями дворянского освободительного движения, ставят проблему взаимодействия личности и истории. Тенденция к признанию роли народных масс сталкивается в них с тенденцией буржуазно-индивидуалистического, романтического подхода к истории. Героизация сильной личности, жертвующей собой во имя народного освобождения, входит в противоречие с углубляющимся пониманием роли народа в историческом процессе, его значения в развитии важнейших событий национальной жизни.

Одна из первых трагедий декабристского типа — «Вельзен, или Освобожденная Голландия» — написана в 1808 году будущим декабристом Федором Николаевичем Глинкой (1786—1880). Трагедия пронизана тем же духом национальной независимости, страстным свободолобием, чувством самоотверженной преданности отечеству, что и широко известные военные записки Ф. Глинки — «Письма русского офицера» (первое издание — в 1808 году). Но если в «Письмах» сильно ощущались реалистические элементы, обусловленные обилием воочию увиденного и пережитого жизненного материала, то пьеса не вполне отошла еще от вольтеровского типа драмы à thèse.

Действие трагедии Ф. Глинки происходит в средневековой Голландии, но навеяно современными событиями, даже, возможно, судьбой той же Голландии, которую Наполеон только что лишил политической независимости. Содержание трагедии Глинки легко переводится на язык политической жизни 800-х годов. В Голландии хозяйничают саксы. Всюду царят насилие, произвол, народ разорен. Захвативший голландский престол полководец Флориан казнит и преследует патриотов. Во главе оппозиции иноземному тирану стоит дворянин Вельзен. Флориан захватывает замок Вельзена, берет в заложники его сына и жену Годмилу, чтобы тем самым парализовать действия заговорщиков. От Годмилы Флориан требует любви, угрожая жизни ее сына. В ней сталкиваются чувства жены и матери. Дав Флориану ложную клятву в том, что она постарается отговорить мужа от нападения на замок тирана, Годмила направляется в лагерь восставших, чтобы героически призвать голландцев довершить начатое дело, не думая о судьбе заложников. Возвратившись в темницу, Годмила ждет гибели, колеблясь между отчаянием и надеждой. Вельзен ведет восставшее войско и примкнувший к нему народ против Флориана. Замок захвачен. Тиран взят в плен. Народ предлагает Вельзену венец, но тот отказывается. Распахиваются двери подземных темниц. Среди вышедших на волю узников — юный сын погибшего голландского короля. Его и возводят на трон вооруженные патриоты. Юный король обязуется хранить «блаженство свободного народа».

Тема национально-освободительной борьбы соединяется у Ф. Глинки с темой борьбы против монарха-деспота, патриотизм и свободолобие предстают как одно неразрывное целое. Этим его драма резко отличается от множества других произведений, появившихся в годы русско-французских войн, в которых патриотическая тема обычно связывалась с защитой самодержавия, прославлением «патриархальных» крепостнических устоев и поношением всяких «иноземных» вольностей. В трагедии Ф. Глинки уже намечается декабристская концепция революции как переворота, совершаемого патриотически настроенным дворянством при поддержке народа во имя общих национальных интересов. Вместе с тем в ней проскальзывает мысль о необходимости предупредить возмущение самого народа, известный страх перед стихийной си-

лой народного восстания, возможного, если вольнолюбцы будут слишком медлительны. Политически умеренный, Ф. Глинка допускает сохранение конституционного типа монархии, подчиненной контролю дворян-патриотов, которая будет уважать личные права граждан и охранять интересы страны в целом.

Трагедию характеризует сюжетная острота, разработанность интриги, избыточной неожиданными поворотами и драматическими положениями. В трагедии Глинки присутствуют схематичность, риторика, декларативность, но в ней есть и сознательный отход от классицистской формы трагедии, попытка изменить ее внутреннюю структуру. Несомненно, что Глинка использовал в этом отношении и опыт французской мелодрамы и выразительные приемы, выработанные драматургией молодого Шиллера, Ленца и других немецких «штурмеров».

В старой драме, взятой в ее классических образцах, действие формировалось борьбой отвлеченного от личных интересов героя принципа «долга» с конкретностью устремлений, диктуемых «страстью». Действие трагедии влекло героев от эгоистической активности в начале — к развязке, обнажающей неразумную тщетность их усилий. Движение интриги как бы подчинялось закону морского отлива. Пройдя через гребень трагической коллизии, действие возвращалось в исходное состояние покоя, которое должно было казаться тем отраднее, чем тяжелее были понесенные перед тем жертвы.

В «Вельзене» Ф. Глинки мы встречаемся с другим принципом построения сюжета, характерным для складывающейся романтической драмы. На сравнительно простой основе автор создает целую систему острых фабульных ситуаций, пагнетающих разгон действия. Финал отрицает исходную ситуацию. Цель драмы — заменить один порядок отношений, нетерпимый и ненормальный, другим — естественным и справедливым. Но источник оптимизма кроется здесь не в перспективе победы героя над собой и собственными чувствами, не в иллюзии совпадения интересов общества с интересами каждого.

Оптимизм декабристской драмы, в том числе и трагедии «Вельзен», продиктован тем, что личность в труднейших условиях — и они представлены в драме — свободно выбирает героический путь и через это обретает свою человеческую цельность. Чувства семейные и гражданские действуют тут заодно; даже сталкиваясь между собой, они обнаруживают свою глубокую общность, поэтому коллизия любой сложности не представляется безысходной.

Ф. Глинка следует Шиллеру в типе коллизий, но преодолевает их трагизм героикой. Любовь Вельзена к жене и сыну неотделима от его образа действий патриота, вождя и мстителя. Отступись он от одного, обесценится и другое. Свобода выбора предрешена внутренней необходимостью. Задача автора — расположить зрителей к подобному образу действия. Теряя по сравнению с Шиллером в драматизме и жизненности, он достигает наглядности в утвер-

ждении освободительной идеи, хотя именно это и вредит в конечном счете художественности его произведения.

Поиски новых выразительных средств только начались и сразу же пошли в различных направлениях.

В это же время появляются пьесы, в которых тема борьбы за свободу восходит от просветительской концепции к романтической.

В качестве примера надо привести, возможно, даже не предназначенную для сцены «драматическую безделку» А. П. Бенитцкого «Грангул» (опубликована в 1809 году) — пьесу, сюжет которой почерпнут из жизни «диких американцев», то есть индейцев. В своем интересе к нецивилизованному человеку Бенитцкий, несомненно, находится под воздействием Руссо и его последователей. Но обращение к простым, диким нравам отнюдь не служит у него намерению перечеркнуть исторический итог развития цивилизации, не вызвано политическим пессимизмом. Он далек и от религиозно-нравственных концепций того направления западноевропейского романтизма, которое в лице Шатобриана создало наиболее экзотически живописные, но и наиболее тенденциозно толкуемые образы варварского мира, приписав этому миру неосознанную тоску по христианству и его нравственному свету.

Бенитцкий идет путем, характерным для русской драмы, экспериментируя в героическом жанре. В цельной и действенной натуре варвара автор хочет обнаружить естественную потребность в свободе и способность бороться за нее. Герой не воспринимает рабство как положение, узаконенное традицией, подобно людям XIX века, а видит в нем именно то, чем оно является на самом деле, то есть форму грубого физического принуждения, обнаженное насилие, которому он и сопротивляется.

Племя гурунов захватило в плен Грангула, вождя ирокезов. По обычаю, юная гуронка Ровва отдана в жены пленнику, казнь которого должна незамедлительно совершиться. Но Ровва и Грангул полюбили друг друга, и, идя против всего своего племени, при совершенно, казалось бы, безнадежных обстоятельствах Ровва побуждает своего возлюбленного предпринять попытку к спасению. Они решают умереть свободными, не разлучаясь друг с другом. Недостойное поведение сородичей Роввы, действующих не храбростью, а вероломством, тем более выявляет истинно человеческий и героический смысл союза Роввы с Грангулом. Влюбленные бегут и спасаются. Ненависть к насилию и любовь приводят их к победе. Таково содержание пьесы Бенитцкого. Бенитцкий, несмотря на свойственную его героям склонность к лирическому самораскрытию, стремится к строгой нравственно-логической мотивировке их поступков и успевает в этом отношении более, чем автор «Фингала». Бенитцкий избегает того разрыва между событийно-действенным и лирическим планами произведения, который во многом predetermined жанровую эклектичность «Фингала»; он стремится по возможности правдоподобно характеризовать время

и место действия, показать жестокие обычаи индейского племени, не изолируя героический образ Роввы от возрастившей ее среды⁶³.

30 мая 1809 года в Петербургском театре состоялась премьера трагедии Л. Н. Неваховича (1776—1831) «Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия». Спектакль показывал национально-освободительную борьбу греко-албанского племени сульётов против турок и непосредственно перекликался с событиями, происходившими в современной Греции. Названная автором «историческим представлением», трагедия была действительно основана на реальных исторических фактах. Как писал в предисловии к своему произведению Невахович, им были отражены обстоятельства происшедшего в 1792 году сражения между сульётами и владетелем Албании Али-пашою. Позднейшее исследование К. Д. Цицианова, опубликованное в «Сыне отечества»⁶⁴, подтверждает, как указывает на это В. А. Бочкарев, прекрасное знакомство Неваховича со всем доступным ему историческим материалом.

Просвещенный, широко мыслящий человек, литератор и философ, последователь Лейбница, Невахович не пришел впоследствии к политическому участию в декабристском движении. Но воззрения на закономерности общественного развития, на возможности человека, обладающего свободой воли и сознанием высокой цели своей деятельности, пылкий патриотизм и вера в будущее России связывают творчество Неваховича с освободительным направлением русского искусства на его преддекабристском этапе.

Трагедия его была насыщена идеями свободолюбия и патриотизма. Она рисовала образцы республиканского героизма народа, сплоченного ненавистью к тирании завоевателей, готового на любые жертвы ради блага отечества. Написанная прозой, как писались сентиментальные драмы, трагедия Неваховича сочетала в образах своих героев чувствительность и пылкость, «естественность» семейных чувств с патетической приподнятостью и элементами политической риторики. Герония трагедии, Амасека, жена греческого военачальника, попавшего в плен к туркам, предводительствует войском и одерживает победу над Али-пашой. По сюжету пьесы, ее действия ставят под угрозу жизнь сына, взятого турками в качестве заложника. Но — «когда думаю об отечестве,— говорит Амасека,— тогда забываю супруга, сына и самое себя». Амасека первая стоит на страже гражданской свободы своих соотечественников, которая зависит не от одних внешних врагов, но и от собственного правительства. Представители народа показаны в пьесе как люди, способные постоять за свою самостоятельность. «Справедливое наказание от великодушных граждан» ждет всякого, кто захочет стать тираном. Свобода декларируется совершенно в буржуазном духе как неоспоримое право людей на личную независимость. Так, признается, что если правительница «станет лишать граждан свободы за неправо их мнение», то, «отражая внешних тиранов», она «станет собственной своею тиранкою».

Народ был активно включен в действие в качестве воинов, вооруженных женщин, граждан, собирающихся на площади. На сцене происходит сражение сульётов с турками. После одержанной победы «старцы и дети выходят из города навстречу своим воинам», приветствуя их. Наряду с этим в трагедии Неваховича народ выступает в виде хора — непосредственного посетителя патриотического начала общественной жизни:

Отечество зовет — внимайте!
Се глас его гремит! — спешите! —

призывает хор. Подобный принцип использования хора — важнейшего элемента древнегреческой драмы — встречается в ряде трагедий преддекабристского, а затем и декабристского направления. Хор символизирует собой глас истории, национальное самосознание народа; в нем находят себе прямой выход агитационная устремленность драмы, потребность непосредственного обращения к зрителю.

Полная движения, изобилующая массовыми сценами, острыми драматическими положениями, трагедия при своем представлении увлекала зрителей героической патетикой и одновременно будила их «чувствительность». Судя по рецензии А. П. Бенитцкого, в спектакле соблюдались ремарки автора, который «искусно расположил пьесу». Так, в пятом действии на сцене должна была находиться «на правой стороне башня, на которой видны воины; подле оной узкий вход. За башней далее к правому углу видна часть одной горы. В левом углу еще утесистая гора, окруженная водой; деревянный мост соединяет сии горы. — На левой стороне две дефилеи; вдали пальба». Декорация отнюдь не сводится в спектакле к нейтральному заднику. Она активно обыгрывается: воины на башне стреляют; героический воин, Китон, не давая туркам пересечь мост, который подожгли греки, сражается на горе один и, когда мост загорается, прыгает с высоты в воду.

Амасеку играла А. Д. Каратыгина, ее юношу-сына Фоклита — Е. С. Семенова, к которой позднее перешла главная женская роль в спектакле. Трагедия имела огромный сценический успех, чему, как пишет П. А. Каратыгин, «способствовали и современный интерес и прекрасное исполнение участвующих в ней артистов» и «изящная... верность костюмов, декораций, и вообще блистательная обстановка пьесы»⁶⁵. В рецензии на спектакль А. П. Бенитцкий подчеркнул как достоинство и другое, а именно, что в пьесе нет «идеальных добродетелей, нет мечтательных пророков — пустых призраков... Все в ней естественно; люди показываются в своем виде, а не в заимствованном из царства воображения»⁶⁶.

То, что трагедия была пропущена цензурой на сцену, можно объяснить только особенностями отношений России с Грецией, которую русское правительство, заинтересованное в ослаблении Турции, поддерживало в ее национально-освободительной борьбе.

Об общественном звучании спектакля можно судить по тому, как реагировали на него греки, представители Сулии, приехавшие в Петербург для политических переговоров. Приветствуя освободительную идею трагедии, они поднесли исполнительнице главной роли драгоценный жезл с благодарственным адресом, в котором значилось, что дар этот сделан «от правителя Сулии и всего народа»⁶⁷.

В Московском театре премьера «Сулъетов» состоялась на целый год позднее, чем в Петербургском, 27 мая 1810 года, в бенефис актера А. А. Украсова. Интересно, что для постановки трагедии в Москве потребовался специальный рапорт директору императорских театров А. Л. Нарышкину со стороны конторы Московского императорского театра.

Нельзя не заметить, что в пьесах, появляющихся непосредственно перед Отечественной войной 1812 года, главенствует одна проблема: власть и народ. Тема национальной независимости рассматривается в ее связи с принципами свободы, с одной стороны, и самодержавия — с другой. Разрабатываемая в различных сюжетах, почерпнутых из античной, мировой, древнерусской истории, проблема эта разнообразием своих трактовок свидетельствует о сложности момента, переживаемого русским обществом в короткий период между Тильзитским миром и началом Отечественной войны 1812 года.

Русские исторические сюжеты не были, конечно, лишь маскировкой современных ситуаций. Трагедии из русского прошлого (С. Глинки, Висковатова, Иванова и других) всегда содержат в себе попытку определенной интерпретации «уроков истории», выявления ее ведущих сил, утверждения в ней доминирующих политических и нравственно-общественных начал. В этом смысле чрезвычайно знаменательно различие между уже знакомыми нам трагедиями Сергея Глинки, написанными в охранительно-монархическом духе, и трагедией Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» (1809).

Трагедия Иванова написана на сюжет, близкий повести Карамзина «Марфа Посадница» (1802). За два года до появления трагедии Иванова одноименную трехактную драму на сюжет Карамзина сочинил П. И. Сумароков. Слабая в художественном отношении, пьеса эта отличалась крайней идейной консервативностью, восхвалением самодержавия, отрицательной трактовкой образа Марфы. Так, Марфа Посадница сама признает, что новгородцы проливали кровь «за мнимую вольность»; закалываясь, она роняет грамоту, обнаруживающую ее тайные связи с польским королем Казимиром. И. А. Крылов в критической рецензии на эту пьесу отмечал бедность действия, неразвитость характеров. «Сия ненависть и любовь обещали бы, по-видимому, много театральных происшествий; но сии витязи столь умеренны в своих страстях, что в продолжение всего представления остаются без всякого со своей стороны

действия»⁶⁸, — проиически пишет рецензент. П. И. Сумароков окзывается «правее» Карамзина и одновременно ближе к традиции эпигонского классицизма.

Произведение Ф. Ф. Иванова возникает на иной почве. По художественному ощущению материала, по приемам обрисовки характеров и эмоциональным эффектам Иванов несомненно во многом близок Жуковскому — тому Жуковскому, который еще придет после 1812 года в русскую литературу со своими древнерусскими романтическими мотивами. Однако толкование истории падения древнего вольного Новгорода у Иванова глубоко отлично от идейной традиции Карамзина — Жуковского. Для Карамзина, сочувственно любующегося доблестью Марфы, ее трагедия прежде всего, а может быть, и исключительно, — трагедия психологическая. Для него было всегда трагично несовпадение любой глубоко пережитой индивидуальной правды с неумолимостью внешних обстоятельств, эту правду попирающих. Иванов же, несмотря на весь свой интерес к душевному миру персонажей, создает произведение политического звучания. Его «Марфу Посадницу» отличает нескрываеый пафос вольнолюбия, ненависть к тирании. Он рисует образы сильных, страстных героев, одновременно чувствительных и героических; он наделяет их эмоциональными противоречиями, заглядывает в их внутренний мир, касается их частной жизни, и все это для того, чтобы показать неоспоримое торжество общественных потребностей над всеми прочими сторонами человеческой природы.

К теме борьбы древнего Новгорода за свою независимость Иванов подходит так, как будут подходить затем к этой теме писатели-декабристы. Для них новгородская республика олицетворит собой то исконное состояние свободы, которое было отнято у народа самодержавием и крепостным правом. В романтизированном облике защитников новгородской вольности они увидят воплощение собственных идеалов и собственной исторической трагедии. Иванов близок в своем произведении к их концепции. Он пытается раскрыть исторический смысл катастрофы Новгорода и победы тирании над древними свободами. Герои драмы не принимают противоестественного порядка единовластия, чуждого священным правам народа и каждого человека в отдельности. Трагическая коллизия состоит в том, что герои Иванова пытаются защитить свободу в момент ее исторической обреченности. Борцы за свободу одиноки, потому что равнодушные, корыстолюбие, измена, трусость уже успели угнездиться среди благополучия богатой республики, изнутри подготовив ее падение. Уже многие забыли о Вадиме, статуя которого стоит на площади. Однако дело, за которое он погиб, — бессмертно. Такова идея пьесы.

Тип свободного, естественного человека воплощает в себе Марфа, которая ни при каких условиях не способна примириться с потерей независимости. Таков и ее названный сын Мирослав, горячий, страстный юноша, воспитанный Марфой в духе республиканских убеждений.

Мысль о том, что утрата свободы губительна не только в гражданском, но и в чисто человеческом, личном плане, выражена во всем художественном строе этой драмы.

Иванов создает запутанный сюжет с множеством мелодраматических ситуаций, с напряженной, перегруженной неожиданными эффектами интригой, с характерным пристрастием к семейным тайнам, незаконнорожденным детям, узаваньям, патетическим сценам и пр. Вся эта драматургическая техника мелодрамы служит у него выражению идеи, напоминающей о суровом вольнолюбии Княжнина. И хотя в этом есть противоречие, связь между трагическим максимализмом Княжнина и преддекабристским романтизмом не случайно обнажается в «Марфе Посаднице».

Показательно здесь развитие отношений Марфы, Мирослава и Иоанна III.

Мирослав, которого считают сыном Марфы, — плод любви ее умершей сестры Пламены к Иоанну. В бою Мирослав хочет и не может поразить Иоанна, волнуемый странным чувством своей с ним связи. Борьба с этим чувством разрешается трагически. Узнав тайну своего рождения, Мирослав отвергает любовь Иоанна и, не в силах его убить, в порыве отчаяния убивает себя. Не победив голоса крови, он и не уступает ему: человек, преданный свободе, не может быть сыном тирана; покорность самодержцу или просто отказ от борьбы с ним осознается юношей как измена свободе, священным правам народной вольности. Отношения Марфы и Мирослава утверждают идею превосходства родства по духу над сыновним родством. Марфа умирает вместе со своим названным сыном, тогда как Иоанн — фактически сыноубийца — нравственно дискредитируется и в своей миссии строителя Российского государства, каким он сам себя хочет видеть, и остается разрушителем, обреченным на муки и одиночество.

Субъективно Иоанн в трагедии Иванова не злодей, и потому особенно интересно это стремление автора показать его преступником без личной вины. Не владея методом исторически-конкретного изображения характеров, не постигнув действительные исторические закономерности, драматург остается во власти чисто нравственных коллизий.

Иванов, как и вся современная ему прогрессивная драма, не владеет сложным искусством анализа взаимосвязи социального и психологического, объективного и индивидуального, искусством, блистательный образец которого даст Пушкин в «Борисе Годунове». Субъективно переживаемые его героями тревогу, неуверенность, нравственную вину Иванов проецирует на внешние происшествия и сюжет, делает их как бы плотью самой истории. Он романтизирует всю атмосферу действия, вводя в трагедию события, обладающие роковым, зловещим характером. В этом Иванов близок Нарезному, пользуется общими с ним выразительными приемами. Таков эпизод падения вечового колокола, предвещающего гибель Новгорода в «Марфе Посаднице»:

Вихрь бурный засвистал, и пыль крутит столбом,
Вскипели в Волхове валы седым ключом,
Блеснула молния и землю всколебала,
Завыл паш вечевой — и башня с ним упала.

В концепции трагедии Иванова большая роль отводится народу. Но хотя автор и стремится в какой-то мере объяснить гибель Новгорода тем, что народ перестал свято блюсти свободу, забыл заветы предков, — этот мотив звучит, скорее, как отражение авторских раздумий о современности. Исторически закономерность падения Новгорода не раскрыта, силой, движущей развитие событий, народ все же не становится. Однако деятели русского дворянского освободительного движения осознавали себя выразителями народных потребностей и потому постоянно декларировали общность народных идеалов с теми, за которые борются и умирают герои.

Эту общность и подтверждал хор — собирательный, идеальный образ народа, отвлеченность которого соответствует отвлеченному, идеализированному пониманию народности, характерному для преддекабристской и декабристской драматургии.

Помощник правде бог — дерзайте!
Милее жизни вольность нам;
Урок ужасный, славный дайте
Неправым, хищным, злым царям! —

зывает хор к защитникам Новгорода.

Трагедия Иванова представляет собой интересное и характерное явление в русской драматургии кануна Отечественной войны 1812 года. Наряду с «Вельзеном» Ф. Глинки и «Сулётами» Неваховича она выдвинула тот строй идей и чувств, который рождался в преодолении настроений разочарования и пессимизма, отраженных столь ярко в «Поликсене» Озерова.

Формирующееся движение прогрессивной общественной мысли нуждалось в театре с самых первых своих шагов. Через театр идеи получали отзвук в обществе. Слово, агитирующее зрителей, а тем более живое, эмоционально насыщенное театральное действие, образ, создаваемый совокупностью драматической игры, музыки и декораций, были способны оказать сильнейшее воздействие на зрителя.

9

В эти годы естественно возникла потребность пополнить репертуар определенным кругом произведений западноевропейской драматургии, выбор которых обуславливался пониманием интересов отечественного театра и сопровождался острой идейной борьбой и художественной полемикой.

Переводные пьесы занимали чрезвычайно большое место в репертуаре Петербургского и Московского театров начала XIX века. В некоторые годы они составляли около половины, а в иные — и

более половины всех премьер сезона. Репертуар этот был разнороден. В нем боролись и сталкивались разные, порой враждующие между собой тенденции, в целом дополняя тот процесс развития форм и направлений, который происходил в отечественной драматургии. Широкое обращение к переводному репертуару объяснялось не только тем, что молодая русская драматургия, уже создавшая ряд шедевров, все же не могла в количественном отношении удовлетворить разрастающихся репертуарных запросов (ведь театры играли в год в среднем не менее пятнадцати новых пьес). Явление это имело более глубокие причины. Театр одной из крупнейших европейских стран, роль которой в международной жизни эпохи неуклонно возрастала, где активно развивалась передовая мысль, формировалось освободительное движение, естественно, приобщался к опыту мировой театральной культуры. В русском театре были сильны идейные связи с поздним французским и английским Просвещением, с немецким движением «Бури и натиска». Отсюда само собой возникало и обращение к драматургии, выдвинутой этим могучим подъемом европейского освободительного сознания в период его борьбы против феодализма. Несколько позднее развитие романтических тенденций в русской драматургии повело за собой включение в репертуар переводной мелодрамы и романтической драмы. Наконец, в процессе развития русского театра все время обновлялся и расширялся его интерес к великой драматургии прошлого. Борьба с властью классицистских традиций была неотделима от попыток современного толкования характеров Расина, Корнеля, Мольера. Их драматургия во многом продолжала оставаться близкой и понятной русскому зрителю. Шекспир же, еще далеко не всем понятный, манил как огромное и новое явление.

В самой классицистской драме театр начинает различать две стороны — одну, идущую от «правил», и другую, верную «природе» в ее национальном обличье. Именно этим и объясняется главным образом, почему эта драма столь часто ставится на русской сцене в конце первого десятилетия XIX века, когда догмы классицистской эстетики уже очень сильно подорваны, особенно в театральной практике. Трагедии Расина исполняются наряду с произведениями Шекспира. Развивающаяся способность ценить национально-самобытные формы драмы разных народов помогает найти новый подход к Мольеру. Как относиться к Мольеру — видеть ли в его произведениях неприменные образцы для подражания или же верные картины жизни, быта и характеров французского народа, как в комедиях Фонвизина — русского? Вокруг этого вопроса возникает борьба, немаловажная для судеб отечественной комедии.

Большая часть переводного репертуара была связана, таким образом, с насущными потребностями русской сцены, видоизменялась соответственно ее развитию, постоянно попадала в поле зрения критики, как только поднимались споры вокруг тех или иных тенденций развития современного русского театра.

Сам выбор пьес и их переводы становились делом людей, глубоко заинтересованных в судьбе национального театра. В 70—80-х годах XVIII века инициатива обогащения репертуара произведениями передовых зарубежных писателей часто исходила от Новикова и деятелей его круга, осуществляясь через новиковские издания. Эта инициатива была продолжена в университетских кругах и в среде Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Выдающийся актер-просветитель И. А. Дмитриевский переводил, ставил и исполнял драмы Сорена и других сентименталистов. Близкий Новикову писатель, публицист А. Ф. Лабзин переводил Мерсье («Судья», 1789) и Бомарше («Фигарова женитьба», 1787), Н. М. Карамзин в период участия в одном из новиковских журналов осуществил переводы трагедий Шекспира («Юлий Цезарь», 1787) и Лессинга («Эмилия Галотти», 1788), И. М. Муравьев-Апостол перевел «Школу злословия» Шеридана (1793), Н. Н. Сандунов — «Разбойников» Шиллера (1793), С. А. Смирнов — «Коварство и любовь» (1806), Н. И. Гнедич — драмы Шиллера («Заговор Фиеско в Генуе», 1803), Шекспира («Леар», 1807), Вольтера («Танкред», 1808) и другие, П. А. Катенин — трагедии Т. Корнеля («Ариана», 1811), позднее — Расина и П. Корнеля.

В репертуаре русского театра конца XVIII века находился ряд крупнейших произведений мировой драматургии. При этом весьма ярко было представлено ее наиболее демократическое, возвращенное идеями сентиментализма направление. Сюда относится «мещанская трагедия» Сорена «Беверлей», поставленная впервые в Петербурге И. А. Дмитриевским в 1772 году и много лет державшаяся на сцене. В главной роли этой трагедии, изображавшей несчастную судьбу юноши, чувствительного и пылкого душой, но жестоко обманутого обществом, толкнувшим его на путь порока и гибели, любили выступать П. А. Плавильщиков и Я. Е. Шушерин. Петербургский актер Т. Константинов играл эту роль в провинции, куда он перенес во второй половине 90-х годов свою деятельность. Трагедия Сорена представляет собой переделку одной из первых английских «мещанских трагедий» — пьесы Эдуарда Мура «Игрок» (1753). Первым переводчиком «Игрока» во Франции был Дидро. В переводах и переделках трагедия Мура обошла все европейские сцены. Ее общественное звучание приобретало при этом различные оттенки. В русском исполнении драматической переделки Сорена основное значение получали не те назидательные, специфически буржуазные мотивы, которые преобладали в подлиннике, но мотивы неудовлетворенности состоянием общества, протест против господствующей несправедливости, приходившей в прямое столкновение с естественным предназначением человека к добру и счастью. Именно эту направленность переделки Сорена и воспринял такой ее чуткий зритель, как Радищев. В повести «Дневник одной недели» Радищев приводит своего героя на представление этой пьесы в Петербургском театре. «Беверлей в темнице — О! koliko тяжко быть обмануту теми, в которых полагаем всю надежду! — он пьет

яд — что тебе до того?.. Исчислил ли кто, сколько в мире западней? Измерил ли кто пропасти хитрости и пронырства?.. Он умирает... но он бы мог быть счастлив. О! беги, беги!»⁶⁹ — так, горько неудовлетворенный окружающим миром, комментирует герой Радищева действие этой пьесы.

В Петербурге продолжает идти в начале XIX века комедия Вольтера «Нанина, или Победенное предрассуждение», написанная под влиянием Ричардсона и образцов английской сентиментальной драмы. Комедия показывает победу чувства над сословными предрассудками. Это была одна из пьес, в которых впервые взволновала зрителей искренностью и душевной глубиной своей игры молодая Е. С. Семенова.

Под названием «Чадолобивый отец» в 1790 году на московской сцене появляется драма Д. Дидро «Отец семейства» (перевод С. И. Глебова). Исполненная за первый сезон пять раз, пьеса в 1794 году совсем исчезает из репертуара.

С большими трудностями утверждалась на русской сцене драматургия Бомарше. Первая его пьеса, с которой познакомился русский зритель, была «Евгения» (перевод Н. Пушкинова, 1770), вызвавшая негодование Сумарокова, тщетно протестовавшего против распространения «нового и пакостного рода» «слезных комедий». «Евгения» была очень популярна, исполнялась в провинции⁷⁰ и вплоть до конца 1810-х годов — в Петербурге. Графа Кларандона играл Дмитревский, позднее — Шущерин.

Интересна судьба наиболее острой по своим революционным тенденциям пьесы Бомарше «Женитьба Фигаро» («Фигарова женитьба»). Ее премьера состоялась в Москве, в Петровском театре 15 января 1787 года (через три года после первого представления комедии в Париже; в апреле 1785 года петербургские зрители познакомились с «Женитьбой Фигаро» в исполнении французских актеров). Фигаро играл Н. В. Волков, Альмавиву — И. Ф. Лапин, графиню — М. С. Синявская, Сусанну (Сюзанну) — А. А. Померанцева, пажа Любима (Керубино) — У. С. Синявская, Бартоло — В. П. Померанцев, Антонио — А. Г. Ожогин, дон Базиля — Е. Залышкин. Даже второстепенные роли исполнялись крупными актерами. В Петербурге пьеса не пошла — Екатерина II нашла ее «скупной».

В издании комедии 1787 года имеется предисловие переводчика А. Ф. Лабзина, из которого явствует, что в театре пьеса играется в урезанном виде и что коль скоро текст Бомарше, «изуродованный прежде по некоторому случаю... теперь от ран своих излечился», переводчик просит актеров внести в свои роли необходимые исправления. Указывая на полноту и точность своего перевода, автор пользуется возможностью возразить тем, кто считает комедию слишком «вольной», неподходящей для русской сцены, приемлемой разве только при переделке или больших сокращениях. Он защищает право писателя изображать тех людей, которые бывают «часто глупее скотов, и что еще хуже, злее зверей», и

справедливо указывает, что моральность авторской позиции определяется не какими-либо специальными словами, которые он заставлял произносить своих персонажей, а положениями, в каких они действуют. Кроме того, если показ злодейств, тирании и пр. возможен в трагедии, то почему же это невозможно в комедии? Чем же ей тогда заниматься? «Осмеивать ошибки, насмеяться над недостатками? — Стоит ли это труда, чтоб о сем писать?» — вопрошает Лабзин.

Так разговор о Бомарше естественно сочетается с полемикой против реакционного направления «улыбательной сатиры» в отечественном театре и перерастает в защиту тех тенденций просветительского реализма, которые вызревают в русской драматургии у Фонвизина, Княжнина и других писателей, теоретически складываются в выступлениях Новикова и Крылова.

Бомарше рисует, как это ясно переводчику, не отвлеченные пороки, но среду, пропитанную пороками и близкую к русской. «Благородное рвение театрального писателя должно стремиться к тому, чтоб показать в своем виде пороки и злоупотребления, переменяющие тысячу разных личин под именем господствующих обычаев. Смеясь ли он учит, или плачет уча, Демокрит ли, или Гераклит, нет нужды, должность его одинакова; вреден он, если от нее удаляется... Пусть продолжает писатель писать свои картины с живых образцов; пусть продолжает, хотя и подвергнет тем себя осуждению в вольности»⁷¹.

Ясно, что пьеса переводится не просто как новинка, на шумевшая за границей: ее идейное и творческое родство передовым интересам отечественного театра объясняют и выбор ее и настойчивость в защите ее права на сценическое существование. Удержаться в репертуаре в период политической реакции, обострившейся в годы французской революции, «Женитьбе Фигаро» не удалось. В это время Бомарше становится фигурой одиозной для правительственных кругов не только в России, но и в самой Франции, где его пьесы запрещаются к исполнению.

В 1806 году один из передовых русских журналов вступает в полемику с французским теоретиком классицизма Лагарпом по поводу его резко отрицательной оценки творчества Бомарше, и в особенности «Женитьбы Фигаро». Издатель журнала «Лицей» И. И. Мартынов признает, что эта комедия действительно могла сыграть свою роль в подготовке событий революции «унижением двора, начальства, дипломатии»⁷², но, в противоположность Лагарпу, не считает, что писатель виноват в том, как обернулись события. Мысль его ясна: революция имела общие причины, Бомарше же создал прекрасную комедию, показав Францию такой, какой она была на самом деле в канун революции. Но далеко не вся критика относилась к творчеству Бомарше положительно. В журналах резко бранят «Евгению», не говоря уже о «Преступной матери» — сочинении, по выражению одного литератора, «ужасном, отвратительном своею безправственностью»⁷³.

Крупным явлением в репертуаре русского театра были постановки драм Лессинга. Особое внимание к Лессингу характерно для частного Петровского театра в Москве, более демократического, чем Петербургский. На рубеже 80—90-х годов в Москве исполняется комедия «Солдатское счастье» («Минна фон Барнхельм»), а с 1785 года «мещанская трагедия» «Мисс Сара Сампсон» (в Петербурге — в 1801, 1802 годах). Однако в конце 1791 года Карамзин обращает внимание на то, что уже игравшаяся в Московском театре «Мисс Сара Сампсон» идет в искаженном виде, с отсутствием некоторых сцен и добавлением других, «совсем не в лессинговом духе»⁷⁴.

Особенно большое общественное и художественное значение имел спектакль «Эмилия Галотти», сохранившийся в московском репертуаре до 1802 года (в Петербурге пьеса была сыграна в 1804 году). Страстный пропагандист и переводчик Лессинга, Карамзин оставил интересное описание московского представления трагедии «Эмилия Галотти» начала 90-х годов. Это был спектакль, основанный на силе эмоционально-нравственного воздействия актерской игры. Сцену за сценой Карамзин прослеживает течение спектакля, и надо сказать, что его статья была первой в русской прессе рецензией, уделявшей столь много внимания актерскому искусству⁷⁵.

Произведения Лессинга нашли на русской сцене превосходное актерское воплощение. В «Мисс Саре Сампсон» славились Н. Ф. Калиграфова и Я. Е. Шушерин. Игра В. П. Померанцева в «Эмилии Галотти» (Одоардо) была одним из наиболее высоких проявлений сентименталистского исполнительского стиля.

В последующие годы, вплоть до начала русско-французских войн, когда снова поднялось значение политической трагедии, интересы русской литературы в большой мере были сосредоточены на изображении жизни крестьянства, на теме крепостного права. Обращение к быту и характерам демократических кругов способствовало развитию социально-бытового жанра. Переводная драматургия значительно дополняла в этом отечественную.

Показательна судьба на русской сцене драматургии Л. Мерсье.

Известно, что Мерсье в качестве члена Конвента требовал официального признания автора «Общественного договора» Ж.-Ж. Руссо «первым основателем французской конституции». Мерсье утверждал, что революцию совершили не люди, вооруженные мушкетами и пиками, а выдающиеся французские писатели. Эта типичная просветительская позиция характеризует и его понимание задач собственного творчества.

Взгляды Мерсье на театр были близки русским просветителям. В своем трактате «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве», развивавшем взгляды Руссо, Мерсье писал: «Самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум и бросить вдруг в народ массу просветительских идей заключается, несомненно, в театре. Там,

подобно потрясающему звуку трубы, который в известный день должен пробудить мертвых, красноречие, простое и яркое, может пробудить в одно мгновение уснувшую нацию. Там величаявая мысль одного человека воспламенит, подобно электрическому току, все души. Там, наконец, законодательство встретит менее всего препятствий и достигнет величайших результатов легко и без усилий»⁷⁶.

Н. И. Новиков руководил переводами пьес Мерсье на русский язык. А. Ф. Лабзин называл Мерсье «лучшим из французских писателей»⁷⁷. Мерсье оказал заметное влияние на молодого Карамзина периода «Записок русского путешественника». Несомненно его воздействие на Н. Н. Сандунова и других русских драматургов рубежа веков.

В дореволюционной Франции пьесы Мерсье ставились по преимуществу в провинции: исполнение наиболее острых его драм в Париже было запрещено цензурой. В России конца XVIII века они шли также в провинции и на частной (Петровской) сцене в Москве, где в разные годы исполнялись драмы «Судья», «Неимущие», «Беглец», «Укусник» («Тачка укусуника»), «Зоа» (в Курске в этой драме дебютировал в 1805 году на профессиональной сцене М. С. Щепкин; в Петербурге и в Москве пьеса была сыграна по одному разу в 1802 году и больше не повторялась). В русском переводе существовали «Гваделупский житель» и «Наталья». Любопытно отметить, что наиболее долго державшаяся в репертуаре Петровского театра драма «Укусник» была снята в 1806 году тотчас же, как театр этот перешел в государственное ведение; на казенной московской сцене она была сыграна всего один раз.

Усиление в пьесах Мерсье реалистической конкретности в изображении среды в сравнении с более ранней просветительской драмой, демократизация содержания и состава действующих лиц (носителями «естественной нравственности» у Мерсье выступают крестьяне, ремесленники, городская беднота, служивая интеллигенция) — все это сближало его творчество с теми прогрессивными реалистическими тенденциями, которые развивались в русском театре в эту эпоху. Пьесы Мерсье не переделывались на русские нравы. Они сохраняли свою оригинальность, но жизнь, в них изображавшаяся, представляла как параллель к русской действительности, к ее острейшим проблемам и противоречиям. Так, переводчик «Судьи» А. Ф. Лабзин, по его собственным словам, «всемерно старался подойти ближе к вероятности, чтобы перевод сей походил как бы на русское сочинение», и меру точности перевода искал в ответе на вопрос: «То ли чувствование по прочтении перевода в нас производится, какое желал возбудить сочинитель своим сочинением?» В этой связи переводчика беспокоило, как бы французский крестьянин, посмеявшийся с полным сознанием своих человеческих и гражданских прав тягаться с графом за свой клочок земли, не показался зрителям уж вовсе не имеющим отношения к русской действительности в силу своей несхожести с забытым

русским мужиком. Чтобы сохранить для русского зрителя «вероятность» изображенной ситуации, Лабзин несколько раз называет французского крестьянина однодворцем и везде, где можно, сближает его образ с образом русского крестьянина, придавая его речи соответственный стиль. Например: «Если попался вам наш брат протак, крестьянин, то это у вас хуже, нежели цепная собака: бей его, давай тычки ногою, взашей гони, как залагорассудитя. Однодворец не лучше крестьянина: дави его как хочешь. Если же мы, обороняясь, осмелимся так же не ловко ухватить и Ваше превосходительство, то глядишь, ан в железа да в тюрьму, а там и по канату сошлют в укромное местечко»⁷⁸, — говорит однодворец графу.

Сценическая разработка народной речи, относящаяся уже к области самостоятельного творчества Лабзина, продолжается Н. Сандуновым в драме «Солдатская школа», где речи крепостных крестьян по своему духу и стилю очень близки высказываниям однодворца.

Содержание пьес Мерсье во многом перекликалось с русской действительностью, что еще больше углублялось актерским исполнением. Постановка пьес Мерсье в театре встречала протесты и в 90-е годы (например, со стороны П. А. Плавильщикова) и в 800-е, когда имя Мерсье называлось среди имен тех «развратных» писателей и философов, на которых возлагалась ответственность за «бедствия», причиненные французской революцией.

Говоря о месте драматургии Мерсье в русском театре, надо обратить внимание и еще на одну сторону вопроса, а именно — на нравственный максимализм этого драматурга, также во многом совпадавший с умонастроением представителей передовых кругов русской общественной мысли и литературы конца XVIII — начала XIX века. Бескорыстное стремление к истине и справедливости, вера в благое значение жертв, приносимых личностью ради общества, — главное, что движет положительными героями Мерсье. Интересно, что именно в связи с Мерсье в 1802 году, чуть ли не впервые в русской печати, упоминается имя Канта, чьи нравственно-философские идеи были подхвачены во Франции художниками романтической ориентации, оппозиционными наполеоновскому режиму и возрождаемому им классицизму. «Вестник Европы» высмеивает Мерсье за высказанные им симпатии к Канту и Фихте, у которых, по мнению «парижских метафизиков», сочувственно передаваемому журналом, преобладают «варварские слова и пустые тонкости». Однако совсем не таким уж «пустым» с нравственной точки зрения было убеждение Мерсье, что «человек производит самого себя, и творит вначале совесть, а потом уже тело свое»⁷⁹. Сделанное на заседании Национального института в Париже, это заявление, как сообщает «Вестник Европы», было открыто общим «хохотом».

Исторический идеализм проявится позднее в эстетике декабристского романтизма. Деятели декабристского круга будут с инте-

ресом относиться к немецкой идеалистической философии, к Канту и Шиллеру, на которых они отчасти будут опираться в выработке романтико-индивидуалистической концепции драмы освободительного характера. Личность героя противопоставит в драматургии декабристов насилию и деспотизму, подчиняясь нравственному императиву, источник которого — естественная потребность свободы, добра и справедливости, подавленная в обществе, но сохраненная в глубинах богатой и сильной человеческой души.

10

В России, как и на Западе, интерес к драматургии Шиллера возрастает начиная с 90-х годов.

В драматургическом творчестве Шиллера произошло преодоление рассудочно-морализаторских традиций классицизма и сентиментализма. Его пьесы несли в себе новое понимание трагического. Оно раскрывалось через столкновение принципа практической необходимости, воплощенного в среде и обществе, с принципом нравственной свободы личности. В связи с этим возникала возможность гораздо более драматичной, действенной, жизненно правдивой, психологически углубленной разработки характеров, чем и определялась актуальность, художественная свежесть, сила воздействия его произведений. Драмы его вызывали к себе огромный интерес не только в России. Во Франции знакомство с Шиллером и освоение некоторых особенностей его манеры в разработке современных и исторических сюжетов становилось одной из форм борьбы с эпигонским классицизмом официального толка. О Шиллере писала и Шиллером восхищалась изгнанная Наполеоном из Франции мадам де Сталь.

В 1808 году Бенжамен Констан приспособил для французской сцены трилогию «Валленштейн». «Это была кантовская, «немецкая» мораль, противопоставленная французскому утилитаризму, нравственная принципиальность, противопоставленная практицизму и приспособленчеству»⁸⁰. В художественном отношении Констан оказался не слишком решительным и во многом пошел на компромисс с «французским вкусом». Однако и в таком виде трагедия вызвала споры, привлекла к себе большое общественное внимание.

В России драмы Шиллера выполняли сходную функцию. Надо отметить, что уже перевод «Разбойников», сделанный Н. Сандуновым в 1793 году и тогда же изданный, показал, что русский театр не столь крепко связан с классицистскими «правилами», как французский, и что в этом смысле задача приближения к подлиннику для него облегчается.

Сандунов не стал вводить «единства», отсутствующие у немецкого драматурга, как это сделал на пятнадцать лет позднее Бенжамен Констан. Правда, Сандунов произвел большие сокращения в тексте и в количестве действующих лиц, пожертвовал значитель-

ной частью монологов Шпигельберга и сократил монологи Карла. Но обуславливалось это как соображениями цензурными, так и заботой о том, чтобы пьеса могла уложиться в необходимое театральное время. Стремясь облегчить прохождение пьесы через цензуру, переводчик выбросил весь рассказ Шпигельберга об ограблении монастыря и о разбойничьих подвигах шайки, сократил его разговор с Рацманом о положении Германии, а также значительно урезал сцену Карла с капуцином. При этом была утрачена значительная часть вольнолюбивых, обличительных высказываний. В сюжете драмы Сандунов допустил только одно важное изменение. У Шиллера, как известно, драма кончается тем, что Карл, потерявший отца и возлюбленную и осознавший всю трагическую несовместимость избранного им способа восстановления справедливости с человеческой природой и нравственностью, уходит от товарищей, чтобы отдаться в руки правосудия. Творя возмездие, он и сам не может уклониться от него. Переводчик изменил этот конец, отбросив философски усложненную подоплеку шиллеровского решения, несомненно противоречивого. Сандунов усилил торжество Карла, заставив Швейцера привести Франца в лес и добавив короткую сцену суда над ним разбойников. У Шиллера, когда дело завершено, Карл посылает своих товарищей «сражаться за права человечества», а сам хочет уйти, чтобы дать возможность какому-либо бедняку получить деньги за его поимку. В сандуновском переводе Швейцер закалывает друга собственной рукой — Карл должен умереть свободным. «Брат! благодарю тебя!..» — последние слова Карла. Он не ищет искупления своим грехам и остается до конца непримиримым.

Несмотря на сокращения, сделанные переводчиком, трагедия не была разрешена к постановке. Достоинства перевода были оценены любителями. «Трагедией Шиллера восхищались, но самой Екатерине (как говорили) неугодно было, чтоб Шиллер со своими «Разбойниками» был на русской сцене: «Нам довольно на этот раз и Браве с его «Безбожником» ...а Шиллер и не увидишь, куда много направит; мы еще младенцы, а что годится взрослым, то не всегда прилично детям»⁸¹, — разъясняла княгиня Е. Р. Дашкова отношение императрицы к Шиллеру. Смысл этой «материнской» опеки над русским театром понятен. «Разбойники» в переводе Н. Сандунова были исполнены в первый раз только в 1814 году в Петербурге в бенефис А. С. Яковлева, игравшего роль Карла.

Но в 1809 году в Москве, в обход неотмененного запрещения «Разбойников», была сыграна драма Ламартельера «Разбойники, или Роберт, атаман разбойников», представлявшая собой французскую переделку «Разбойников» Шиллера. Написанная в 1792 году, во времена французской революции, пьеса Ламартельера была рассчитана на демократическую аудиторию. Она отличалась социальной насыщенностью, яркой действительностью, включала в трагический сюжет комедийные сцены, была патетична и остра по ситуациям. Вольно трактуя Шиллера, внося в пьесу мотивы, актуаль-

ные для Франции (так, здесь встречаются ставшие затем широко употребительными слова: «Мир хижинам, война дворцам!»), Ламартельер приблизил свою переделку к жанру мелодрамы, рождавшемуся в годы революции на сценах бульварных театров Парижа.

На московской сцене эта пьеса часто исполнялась и имела большой успех у публики. М. Н. Макаров вспоминает, что трагедия «производила, как нынче говорится, *фурур*»⁸². Роль Роберта играл С. Ф. Мочалов.

В 1802 году Н. И. Гнедич переводит тираноборческую трагедию Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (в театре не шла), а впоследствии задумывает многочастную драму по типу «Валленштейна» или шекспировских хроник, но замысел остается неосуществленным. Профессор Московского университета С. А. Смирнов заканчивает в 1806 году перевод «Коварства и любви» для университетского любительского театра. В кругах Московского университета, где обучались в то время многие из будущих декабристов, увлечение Шиллером было весьма распространенным. Грибоедов, обучавшийся в Московском университете, по окончании его, в 1812 году, как свидетельствует его ближайший друг С. Н. Бегичев, «уже знал почти наизусть Шиллера, Гёте и Шекспира». М. В. Нечкина приводит в своей книге о Грибоедове факты, рисующие влияние Шиллера на сознание передовой молодежи начала века⁸³. В 1810 году драма «Коварство и любовь» в переводе С. А. Смирнова ставится в Московском театре. Смирнов создал замечательный для своего времени перевод: выразительный, поэтический, верный духу и стилю подлинника, воссоздававший своеобразную конструкцию характеров шиллеровских героев, их самоуглубленность и эмоциональную экспрессию. Переводчик не жертвует ни сатирой, ни романтической патетикой, ни философско-нравственными идеями Шиллера, ни красками бытовой характеристики. Но это перевод не академический, а театральный, то есть сделанный с некоторой оглядкой на русского зрителя (хотя и не такой уж значительной). «Мне казалось лучше сделать некоторые сокращения. Многие выражения казались мне несвойственны нашему театру,— пишет С. А. Смирнов.— Касается это главным образом некоторых выражений в речах старика Миллера»⁸⁴.

Несмотря на достоинства перевода и актерского исполнения (роль Фердинанда очень пылко играл С. Ф. Мочалов, В. Ф. Рыкалов был превосходен в роли Президента), часть прессы приняла спектакль крайне пастороженно. «Вестник Европы» почти повторил Екатерину II. «Шиллер преискусный сочинитель,— писал рецензент этого журпала.— Он умеет выставлять на театре почтенными и таких людей, к которым не имеют почтения в обществе; и наоборот, заставляет ненавидеть таких людей, которых уважать должно; а ипогда приводит зрителей в такое состояние, что они и сами не знают, на что решиться».

Но помимо смущения и протестов, связанных с общественной направленностью пьесы, для автора этой статьи оказывается новым и не вполне понятным применяемый Шиллером метод построения характеров. Привыкший к однопланности образов, обычной в классицистской драме и далеко не изжитой сентиментализмом, критик теряется перед сознательно обнажаемой Шиллером противоречивостью внутреннего мира и поведения его героев. Ему кажется крайне неправдоподобным и странным, что «благодаря случай и честный Фердинанд, герой трагедии, вынимает против своего отца шпагу, грозитя обнаружит все его бездельничества, отравляет ядом свою любовницу, и сам умирает от яду же»⁸⁵.

Сцепический успех драмы заставил журнал в следующем сезоне снова вернуться к спектаклю. На этот раз критик (Д. В. Дашков) усомнился, является ли произведение Шиллера трагедией по степени значительности своего конфликта и впечатлению, производимому ею на зрителей. «Майор Фон Валтер, одетый в прекрасный вышитый серебром мундир, опоил ядом молодую пригожую девушку, и сам от яда же умирает вместе с нею, перед глазами всех зрителей!» Эффект, который производит это представление, не имеет, по мнению критика, в себе ничего возвышенного: он может быть заменен впечатлениями, полученными «в темную ночь в дремучем лесу, посреди воющих вдаль и вблизи волков и ревущих медведей». Наконец, в статье Дашкова была затронута основная проблема: в силу чего зритель мог и должен был сочувствовать Фердинанду? Герой Шиллера не был ни «благоразумен», ни «добродетелен». Он менее всего мог сойти за «жертву», приносимую во имя принципа государственной необходимости (в классицистской трагедии) или торжества добродетели (в сентиментальной драме).

Высвобождение характера из-под власти старых драматических коллизий, перестройка в связи с этим всей системы драмы, появление конфликта нового типа — все то, что в ранних драмах Шиллера представало в своей эстетической завершенности, намечалось и в русской драматургии. Но критик не ощущал этой связи Шиллера с русским театром. Напротив, ему представлялось, что Шиллер «сочинил сию трагедию в самое несчастное время своей авторской жизни или великий талант его должен слыть великим исключительно в одной только Германии»⁸⁶.

Сущность идейной и творческой оппозиции Шиллеру и всему течению, так или иначе с ним связанному в русской и западноевропейской драме, определенной всего выразил журнал «Драматический вестник». Критик, в котором, как нам кажется, наиболее вероятно предположить А. А. Шаховского, писал: «Неподражаемый Расин умел приноровить свой гений ко всем векам и народам, а большая часть новых писателей принаравливают все народы и все веки к настоящим обстоятельствам и к принятому ими образу мыслей. Почти все герои Шиллеровых трагедий, кажется, с ним вместе воспитывались в пемецком университете, где они

напитались новой философией, от которой избави господи всякого честного человека. Большая часть действующих лиц в новых французских драмах, мелодрамах и трагедиях, кажется, родились вместе с их революцией. Римляне и греки г-на Легуве и Шенье не похожи на римлян Корнелиевых и греков Расиновых; герои Волмеранжев и Пиксерекуров выбраны из толпы бунтовщиков, наполнивших ужасом последние годы прошедшего столетия»⁸⁷.

Но если часть критики начала века недоумевала, негодовала или открыто защищала классицизм, придавая своим выступлениям политический оттенок, то другая явно брала на вооружение эстетику Шиллера как близкую по ряду тенденций: общественных, нравственно-философских, эстетических. В этом смысле показательно, как А. П. Бенитцкий излагает мысли Шиллера о высоком и низком, явно перекликающиеся с устремлениями преддекабристской трагедии⁸⁸.

Немецкая драматургия, входившая в репертуар русского театра, была неоднородна. Среди большого числа немецких пьес, устремившихся в конце прошлого и начале нового века на русскую сцену, было немало реакционных по своему духу произведений, хотя и форма их и фразеология порой носили на себе отпечаток новейших идей и вкусов. Именно таковы были драматические творения Августа Коцебу — драматурга, получившего исключительную популярность на европейской сцене конца XVIII — начала XIX века. В Петербургском и Московском театрах за период 1790—1812 годов было сыграно около тридцати его произведений. Наиболее популярными из них были: «Ненависть к людям и раскаяние», «Сын любви», «Попугай», «Бедность и благородство души», «Серебряная свадьба», написанные в традиции сентиментальной семейно-моралистической пьесы, а также так называемые исторические драмы: «Гусситы под Наумбургом», «Дева Солнца», «Эдуард в Шотландии, или Ночь изгнанника» и другие.

Как Иффланд, Гемминген и некоторые другие писатели, Коцебу выразил в своем творчестве мещанско-бюргерскую реакцию на идеи европейского Просвещения и немецкого движения «Бури и натиска». Коцебу как будто и сохраняет просветительский культ «естественности», как будто и провозглашает в своих пьесах право каждого человека на счастье, как будто и критикует несовершенство современного общества, но его представление о человеческих правах сужено и опошлено, а критика лишена социальной остроты и конкретности. Например, в драме «Сын любви» изображалось, как больная нищая Вильгельмина и ее сын — верный и добрый солдат Фриц, незаконный отпрыск барона Нейгофа, — обретают в этом богатом помещике одна — раскаявшегося мужа, а другой — любящего отца. Драма была полна упреков в адрес знатных богачей, но кончалась полным примирением бедняков со знатью и моральным оправданием последней. Та же идея выраже-

на и в драме «Попугай». Здесь выведены два брата: один богатый и даже приобретший себе титул, но развратник, игрок и бессердечный человек, другой — добродетельный, великодушный и трудолюбивый, но преследуемый судьбой и доведенный до нищеты. Дурной брат отказывает в помощи хорошему, прогоняет голодающего старика отца, и тот находит себе пристанище в хижине рыбака. Создается своеобразная коалиция взаимно помогающих друг другу бедных людей. Но социального конфликта Коцебу не допускает: богатая молодая вдова, отвергшая игрока и развратника, пленяется добродетельным братом и, движимая желанием «осчастливить» его, предлагает ему свою руку и состояние. В другой пьесе, «Примирение двух братьев», просветительская мечта о мире, основанном на братстве, свободе и бескорыстии, подменялась Коцебу пошлым идеалом мещанского благоденствия, которое тщетно пытались разрушить злые люди.

Для Коцебу характерно стремление сводить критику социального неравенства к простому противопоставлению «злых» и «добрых», причем весьма часто его богачи и аристократы оказывались людьми злыми только по видимости. Наконец, и сами бедняки предстают у него, как правило, необоснованно обиженными на судьбу, в то время как она всегда рада преподнести им неожиданный подарок и тем доказать преждевременность их отчаяния.

Особенным успехом в России пользовалась на протяжении всей первой четверти XIX века драма Коцебу «Непависть к людям и раскаяние». Героем ее был некий барон Мейнау, благородный человек, которого обманывали жена и друг. Удалившись от света, барон становился мизантропом и отказывался от всякой деятельности. Однако врожденная доброта спасла его и помогла ему простить глубоко страдающую и раскаявшуюся жену. Счастье снова возвращалось в семейство Мейнау. В этой пьесе, как и всегда у Коцебу, отсутствовала глубокая нравственная проблематика, психологическая правда подменялась мелодраматизмом ситуаций, слезливой патетикой. Но для широких кругов зрителя сюжетные положения пьесы оказывались вполне доходчивыми, а ее утешительная мораль, призывавшая не ожесточаться, воспринималась многими как некий философский и нравственный бальзам.

Некоторые актеры добивались в драмах Коцебу значительного художественного успеха. В спектакле «Попугай» прославился Шущерин в роли Ксури — арапа, вывезенного из Индии (!). Персонаж этот, иллюстрируя идею Руссо и предромантиков о преимуществах людей, не затронутых разлагающим влиянием современной цивилизации, в то же время символизировал идиллические отношения между «добрыми» европейцами и колонизируемыми ими народами. Ложная тенденция автора не помешала актеру придать своему герою обаяние наивности, простосердечия и детской непосредственности. С. Т. Аксаков именно по этому поводу

восхищался игрой Я. Е. Шушерипа, присутствуя на одном из последних спектаклей с его участием.

Критика с похвалой писала об игре Е. С. Семеновой в роли Амалии («Сын любви»), отмечая попутно, что роль ее «конечно, певажная и самая немудрепая»; об А. С. Яковлеве и А. Д. Каратыгиной в «Гусситах под Наумбургом», о Яковлеве и С. Ф. Мочалове в драме «Ненависть к людям и раскаяние». В некоторых случаях актерам действительно удавалось силой собственного таланта как бы пересоздать исполняемые роли, придать им другую направленность. Но иногда похвалы обуславливались уровнем вкуса самих критиков, не предъявлявших к театру достаточно глубоких требований. И все же упреки и сожаления в адрес исполнителей пьес Коцебу звучали гораздо чаще, чем похвалы.

Известно негодование писателя-сатирика Д. П. Горчакова против «коцебятины», предпочитаемой «Сорене» (тираноборческой трагедии Николева «Сорена и Замир»). Смысл его выступления не в противопоставлении классицистской традиции новой драме, но в защите той высокой гражданской, героической тематики, которую театр рисковал потерять под натиском мелкотравчатой, мещанской драматургии. Отсутствие в пьесах Коцебу подлинной жизненной правды и гуманизма отмечал по поводу спектакля «Примирение двух братьев» журнал «Лицей»: «У г. Коцебу часто выходят на зрелище старики с подагрой», часто повторяется слово «горе», впрочем, «без дальнего чувствования и искусства». То же происходит и в драме «Гусситы под Наумбургом», где слово это вместо печали «производит смех»⁸⁹. Резко отзывается русская печать о драмах «Дева Солнца», «Испанцы в Перу», «Сын любви», сочиненных «на скорую руку»⁹⁰, о комедии «Рассеянные», в которой отсутствует мысль и само содержание.

Коцебу откликнулся на самые актуальные темы современности, говорил о войнах, колонизации, национально-освободительном движении, переносил действие в Америку, Индию, Россию, Скандинавию, разделял с романтиками интерес к экзотике, к жизни колонизируемых народов, к историческому прошлому и к событиям новейшей политической жизни. Постановки его пьес были внешне занимательны, насыщены всевозможными, часто совершенно неправдоподобными событиями, содержали замысловатую интригу, использовали все аксессуары мелодрамы.

В шуточном стихотворении «Объявление», помещенном в «Вестнике Европы», выразительно предстает образ подобного спектакля:

Разыгрывать на днях новейшу Драмму станут.
Сумбур, творец ее, ручается собой,
Что слезы зрителей польют река-рекой,
Что волосы у них от страха дыбом станут!

Акт первый: трубный глас, гром пушек, барабаны,
Кровавая война, сражение, вопль, раны...
В дали кладбище, гошпиталь...

Второй акт: дождь, гроза, растрепанна печаль
По сцене бсгает и водит за собою
Свояка голода с сестрицею чумою;
И с ревом рыскают медведи, львы в лесах.

Акт третий: ужас! страх!
Землятресение и преставление света...
Смерть одинокая, во вдовий креп одета,
Хоронит человечий род!
Финал: балет чертей и фурий хоровод⁹¹.

Критика довольно часто подтрунивала над невзыскательным зрителем, терявшим разум от всей этой невероятной мешанины, выдаваемой за жизненную правду. Так, например, в стихотворении «Быль» рассказывается в юмористическом тоне о некоем петербургском немце, который до того расчувствовался на спектакле, что забыл в ложе малолетнего сына:

..... В драме той
Он всякой всячине дивился,
И научился
Всей философии, взятой из новых книг.
Он впдел, как актеры ели, пили,
Друг друга резали, душили,
Учили разуму, потом табак курили,
И в миг
Из Индии его в Берлин переносили⁹².

Социальный адрес пьес Коцебу указан здесь совершенно точно. Простодушная публика, подкупаемая трогательностью положений, доступностью содержания, чертами сходства между собственными настроениями и тем, что высказывали на сцене персонажи, готова была симпатизировать героям пьес Коцебу, не слишком ясно отдавая себе отчет, куда ведет свою линию драматург.

В драмах Браве («Безбожный»), Бертуха («Эльфрида»), Циглера («Эйлалия Мейнау, или Следствие примирения») и других, исполнившихся на сценах Москвы и Петербурга, более или менее отчетливо проявлялись черты, сближающие их с драмой Коцебу. Особенно типична в этом отношении десятки лет державшаяся на русской сцене пьеса Шписа «Генерал Шлепсгейм». Общественная проблематика и нравственная выскательность просветительской сентиментальной драмы вырождаются здесь в мешацкую идеализацию семейно-родственных отношений, в проповедь душевного единения между монархом и его подданными и восхваление прусской военщины. Искусственный, запутанный сюжет основан на резких поворотах от благополучия к несчастью и обратно, на неожиданных и мелодраматическом преувеличении чувств, требующих от актеров подчеркнута театральпой, мелодраматической же манеры игры.

Французская драматургия также даст в эти годы пьесы, в которых общественный пафос сентиментальной драмы снижастся до уровня приспособленческой морали. В этих произведениях уже

можно увидеть истоки буржуазно-развлекательной комедии Скриба. Такова, например, комедия Пиго-Лебрена «Карл и Каролина», шедшая и в Петербургском и в Московском театрах. Эта пьеса написана на тему о неравном браке: знатный юноша женится на простой девушке, теряет расположение отца, живет в нужде, и только добродетели невестки и чувства к внуку склоняют старика к примирению. Демократическая тенденция в пьесе Пиго-Лебрена выявлена крайне слабо; весь интерес ее заключен в запутанном сюжете, в интриге, которую плетет «ложный друг» вокруг центральных персонажей. Автор не только не наделяет своих героев демократическим, критическим духом, но даже столкновение их с полицией использует для рассуждения о том, что полицейский — человек подчиненный, а потому и невиновный в своих действиях.

Процесс перехода сентиментальной драмы в мелодраму представлен на русской сцене в разных видах. Первая волна мелодрамы шла преимущественно из Германии. В отличие от французской, которая в массе своей придет на русскую сцену несколько позже, в немецкой разновидности этого жанра отсутствовало его главное достоинство — демократизм. Французская мелодрама возникла как новый в своих социальных истоках жанр. Немецкая — представляла собой деградацию старой сентиментальной пьесы. Подражая авторам французской мелодрамы в своем стремлении построить пьесу острой интриги, динамичного, широкого по жизненному охвату действия, внушить зрителям веру в неизбежную победу добра над злом, немецкие драматурги не обладали ни их материалом, ни их социальным чувством, ни их общественным темпераментом.

Очень показательны в этом смысле были две репертуарные мелодрамы (обе в переводе Н. С. Краснопольского) — «Волшебница Сидония» и «Железная маска» Г. Цшокке.

Действие первой из них происходит в Италии XVI века при дворе герцога Моденского. Герцог — легкомысленный, деспотичный человек, способный на любое преступление; член Высшего тайного совета — низкий злодей. Но пороки эти не имели социального аспекта и проявлялись только в сфере семейно-любковых отношений. Дурным страстям противостоит женская добродетель, которая побеждала одной своей стойкостью. Отсутствие объективного драматизма восполнялось запутанностью интриги, малоправдоподобной, перегруженной всеми возможными в мелодраме трафаретными приемами.

Вторая пьеса — вольная обработка исторической легенды о Железной маске — таинственном узнике Бастилии при Людовике XIV. Ее герой, Юлий, человек скромный, добродетельный, ведущий простой образ жизни, оказывается жертвой непонятных ему государственных интересов, интриг и козней. При тайной помощи самого короля ему удается бежать из тюрьмы.

А. А. Шаховской, как сообщает П. Арапов, пытался не допустить драму к постановке, указывая на имеющиеся в ней искаже-

ния французской истории, но пьеса пошла по настоянию А. С. Яковлева, который хотел сыграть эффектную роль узника Юлия.

Характерным явлением переводного репертуара была комедия М. Жерневальда «Черный человек» (перевод Н. С. Краснопольского с немецкой переделки), игравшаяся на русской сцене с 1805 года. Эту пьесу можно поставить в некоторую параллель «Новому Стерну» Шаховского. В «Черном человеке» в образе драматурга Куликина осмеивается автор кровавых, душераздирающих мелодрам, переделыватель шекспировских пьес в духе модных романтических требований. «Благодаря моим стараниям,— говорит Куликин о публике,— для нее сделались обыкновенными безделками яд, меч и пистолет. Она любит видеть реками текущую кровь, огромные кучи бездушных трупов... Англичане были наши учителя... но... они скоро не будут годиться нам и в ученики. У нас на сцене также есть сумасшедшие и мертвецы, сражения и казни. Наши пьесы также переносятся из одной части света в другую, и продолжают по произволению; например у меня есть трагедия *Равальяк*, в которой главного персонажа четвертят на театре. Также написал я драму *Вашингтон*, которая начинается в Америке, а кончится в Петербурге».

Сатира эта во многом совпадает с теми насмешками, которые звучали со страниц русских журналов в адрес Коцебу и его последователей. У Коцебу мелодрама приобретала специфический характер. Это всегда была буря в стакане воды — нехитрое семейное происшествие обставлялось множеством самых невероятных обстоятельств, отношения доводились до предельной остроты, после чего все завершалось полным благополучием и трогательной моралью. Комедия «Черный человек» пародирует эту схему. Куликин — любитель ужасов, — очень ловко употребляя различные розыгрыши и трюки, излечивает от сплина захавшего в гостиницу англичанина и заставляет его вернуться к любящей жене. Ироничная, изобилующая забавными положениями пьеса нравилась зрителям, хотя и не отбивала у них вкуса к мелодраме. В Петербурге в ролях супругов Джонсон выступали А. С. Яковлев и Е. С. Семенова. Куликина остро и ярко играл А. Е. Пономарев. Х. П. Рахманова и В. Ф. Рыкалов необыкновенно колоритно изображали владельцев постоянного двора — грубых, прозаических мещан Обираловых.

Превращение сентиментальной драмы в пьесу со сложной интригой, облегчение ее содержания сказывается и в довольно изящной комедии Дювала «Влюбленный Шекспир» (перевод с французского Д. И. Языкова, 1807). Шекспир (его играл А. С. Яковлев), влюбленный в актрису Кларансу (Е. С. Семенова), разучивает с нею роль из «Ричарда III». Служанка (Е. И. Ежова) интригует и пытается свести Кларансу с лордом Вильсоном. Шекспир требует от актрисы настоящего чувства, увлечения, и, будучи энергичным и искренним, добивается счастья

в любви. Превосходное актерское исполнение, а может быть, и появившийся в широких кругах зрителей после постановки «Короля Лира» и «Отелло» интерес к личности Шекспира обеспечили этой пьесе постоянный и длительный успех.

Из числа французских комедий с успехом исполняются «Военная тюрьма, или Три арестанта» Э. Дюпати в переводе А. В. Лукницкого, «Два гренадера, или Ошибки» Ж. Патра в переводе И. И. Вальберха.

Историки театра обычно относят распространение мелодрамы на русской сцене к концу 20-х годов XIX века, связывая начало этого процесса с постановкой мелодрамы Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока». На самом деле и широкое стилистическое влияние мелодрамы и обращение к ее классическим образцам — явление гораздо более раннее. Так, уже в самом начале века ставятся мелодрамы Пиксерекура «Изгнанник, или Человек в трех лицах» в переводе Вальберха и «Пизарро, или Завоеватель Перу» в переводе Е. Лифанова, которым суждена будет долгая жизнь; исполняется «Суд царя Соломона» Л. Кенье в переводе А. И. Клушина. В Петербурге с большим успехом проходит историческая мелодрама Ламартельера «Густав в Далекарлии, или Шведские рудокопы» в переводе Лифанова, а в Москве появляется романтическое представление «с сражениями и привидениями» по роману Анны Радклиф «Разбойники, или Ужасные видения в Пиренейском замке». Но это лишь первые ласточки. Широким потоком мелодрама хлынет на русскую сцену в 1810-е годы, неся с собой серьезные изменения и в стиле игры и в постановочной технике спектакля.

Зарубежная драма XVII—XVIII веков продолжает занимать видное место в репертуаре русских театров 800-х годов. Но в подходе к ней ощущаются новые тенденции. Издавна знакомым драматургом был для русского театра Мольер. В 800-х годах ставятся его «Амфитрион», «Жеманные щеголихи», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп», «Сганарев, или Мнимый рогоносец» («Сганарель»), «Скапиновы обманы», «Скупой», «Ханжеев, или Лицемер» («Тартюф»). В Московском театре «Мещанин во дворянстве» анонсируется в 1791 году как «новая комедия с разными новыми балетами, с хорами певчих и с церемониею, при которой будет на театре с лишком 100 человек, и с новым платьем»⁹³. Конечно, с большой пышностью и с своеобразными постановочными эффектами ставится «Амфитрион». Но все же мольеровские спектакли прежде всего основываются на высоком актерском мастерстве. В конце XVIII века среди исполнителей комедий Мольера выдвигаются С. Н. Сандунов, А. М. Крутицкий, А. А. Померанцева; в 800-е годы — В. Ф. Рыкалов, А. Е. Пономарев. Эволюция актерского искусства в мольеровском репертуаре, прежде всего в его комедиях-фарсах, состоит в обогащении исполнительской манеры реальными красками быта, в преодолении абстрактности театральной маски, в наполнении образов правди-

вым сценическим переживанием. Наиболее значительны в этом смысле были спектакли «Мещанин во дворянстве» и «Скапиновы обманы» с участием В. Ф. Рыкалова, о которых восторженно пишет С. П. Жихарев. «Никаких патяжек, никакого преувеличения, ничего площадного» не находит Жихарев в том, как играет Рыкалов роль Жеропта⁹⁴. Лучшим Скапином был актер С. Н. Сандунов.

Уже в XVIII веке просветительские круги стремились обратиться к критике Мольера на явления русской действительности. Рупором просветительских идей на сцене театра конца века стал герой комедии «Мизантроп» — Альцест. Позднее этот образ эволюционировал, получив у А. С. Яковлева и С. Ф. Мочалова черты протестанта, меланхолика, на него лег ответ других ролей, исполнявшихся этими актерами в сентименталистской и пиллеровской драме.

В мольеровском репертуаре русский театр не стал на путь закрепления классицистской традиции исполнения. Напротив, один из самых острых моментов борьбы с классицизмом связан с раскрытием подлинного значения мольеровских традиций. Мольера пытаются рассматривать сквозь призму комедий Фонвизина, то есть стремятся истолковать мольеровское творчество в духе просветительского реализма. Подобное сближение Мольера и русской критической комедии (вопреки стремлениям отдельных теоретиков противопоставить их друг другу) исключало возможность простого подражательства или копирования русскими актерами той манеры исполнения комедий Мольера, которая установилась во французском театре.

Народность Мольера в полной мере осознаёт только декабристская критика, у которой в связи с этим появляется и более сложное представление о мольеровском классицизме. Но уже критик «Журнала драматического на 1811 год» рисовал совершенно нетрадиционный образ Мольера — вольнолюбца, свободного художника, менее всего зависевшего от вкусов двора и от обязательных «правил»: «Мольер... писал так, как ему было угодно, не щадил ничего и никого, смело утверждая, что комический поэт, не страшась никакой цензуры, должен следовать одним влечениям природы. ...Он не поколебался сказать Людовику XIV, что если ему не позволят играть Гартюфа, то он оставит перо свое и ничего больше писать не будет»⁹⁵. Критик призывал русских драматургов в этом следовать Мольеру.

Но в русской комедиографии 800-х годов существовало и другое восприятие традиций Мольера. Наиболее последовательно оно было представлено Шаховским, писавшим в «Сатире», посвященной Мольеру:

Проснись, Мольер! Восстань и ум мой просвети;
Скажи, как мне писать? Мой дух горит желаньем
Полезным сделаться порока осмеянем;
Хочу я чудаков на разум навести⁹⁶.

Шаховской, видя в Мольере образцового писателя-моралиста, подражал его произведениям в своих комедиях, иногда вплоть до повторения типов и ситуаций. И не он один становился на этот путь. Журнал «Цветник» с неодобрением писал в 1809 году о комедии П. Н. Приклонского «Фалалей Скотинин», переносившей фарсовые приемы театра Мольера на изображение русского быта. Критик справедливо находил, что лучше пожертвовать «правилами», чем правдой⁹⁷.

Из французских комедий XVIII века в репертуар входят: «Криспин — соперник своего господина» Лесажа, «Три султанши» Фавара, «Добрый отец» Флориана и другие. Исполняется старинный французский фарс «Адвокат Патлен» под названием «Стряпчий Щечила».

С французского же переводится переделанная Ф. Роже комедия Гольдони «Слуга двух господ», причем переводчик Е. Лифанов сильно русифицирует пьесу: в ней упоминаются Москва, Петербург, Кронштадт, появляется масса бытовых чисто русских деталей, героиня Гольдони превращается в молоденькую вдову Софью Постанову, переодетую в мужское платье (роль эту играла А. Д. Каратыгина). Одноактная пьеса, обладавшая несомненными художественными достоинствами, очень много игралась и долго сохранялась в репертуаре. Переводная комедия и драма легче ассимилировались национальным театром, чем трагедия.

Борьба с классицизмом, критический пересмотр его теории и эстетики, отвержение «правил» и соответственных приемов игры представляли лишь одну сторону отношения русской сцены к наследию классицистской культуры. Вторая сторона проблемы заключалась в том, чтобы найти новое понимание классики, которая должна была занять и занимала свое место в репертуаре. В канун Отечественной войны 1812 года в значительной степени именно классицистская трагедия стала тем полем сражения, на котором завоевывала свою самостоятельность трагическая школа русского актерского искусства.

Инициатива принадлежала Петербургскому театру. И не потому вовсе, что в Петербурге традиции классицизма держались прочно — в отличие от Москвы, — по потому, что петербургская сцена активнее, чем московская, пыталась переосмыслить идейные и художественные задачи высокого жанра и распланировала для этого необходимыми творческими силами. В 800-х годах здесь ставятся «Андромаха», «Гофолия», «Британник» Расина, а также целый ряд трагедий Вольтера — «Танкред», «Китайский сирота», «Заира», «Меропа», «Семирамида», трагедия Кребийона «Радамист и Зенобия» и «Ариана» Т. Корнеля.

«Танкред» (Петербург, 1809) первый из группы этих спектаклей показал, что переводчик (Н. И. Гнедич) и актеры (Е. С. Семенова, А. С. Яковлев) объединились в своем желании раскрыть в Вольтере трагика, рисующего борьбу сильных, эмоциональных натур, героев, полных душевной энергии, способных до конца за-

щипать свое чувство и человеческое достоинство. Спектакль усиливал в трагедии Вольтера тему естественных прав человека на свободу, по-новому акцентируя звучание стиха, политически заостряя и романтизируя его.

Постановка «Заиры» Вольтера (Петербург, 1809) обнаружила различия и внутри, казалось бы, единого направления: стихийность, импровизационная непосредственность игры Яковлева (Оросмана) вступала в противоречие с тем стремлением к сосредоточенности чувств, внутренней ясности в создании сильного трагического характера, которое обнаруживала Семенова в роли Заиры. Спектакль заставил заговорить о необходимости единого замысла, которым бы руководствовались актеры. Он показал, что в исполнение старой классицистской трагедии врывались новые принципы, новое мироощущение актеров, разрушавшие старые приемы игры как обветшавшие и формальные, тогда как новые только начинали складываться.

Крупным событием театральной жизни Петербурга была постановка в 1810 году трагедии Расина «Андромаха» (в переводе Д. И. Хвостова). Семенова создала в этом спектакле внутренне сложный, сильный и страстный характер Гермiony. Интересно, что публикация перевода сопровождалась полемикой Хвостова с Жоффруа и другими канонизаторами Расина в современной Франции. Хвостов хотя и отстаивал преимущества трагедии, написанной по «правилам», перед свободной по своей композиции шекспировской и немецкой драмой, однако стремился освободить Расина от многих условностей, принятых во французском театре начала XIX века. Он обращал внимание на жизненность, естественность, многосторонность характеров трагедии и даже сравнивал ее ситуации с драматическими положениями, типичными для «мещанской трагедии». Такой сдвиг в среде русских классицистов также показателен.

С гораздо меньшим успехом проходят спектакли, поставленные Шаховским для М. И. Вальберховой («Китайский сирота», «Гофолия», «Семирамида», «Британник»), что объясняется не только сравнительной слабостью артистических данных Вальберховой рядом с Семеновой, но и эпитонической позицией самого Шаховского, отсутствием у него плодотворного и общественно содержательного взгляда на классику.

В развитии нового направления в русском театре 800-х годов, отмеченного нарастанием романтических тенденций, огромное значение имели постановки трагедий Шекспира.

В 800-е годы русский театр, далекий от возможности показать подлинного Шекспира, еще несмело прикасается к творчеству великого драматурга. Готовность русской критики признать в Шекспире величайшего драматурга мирового театра надолго обогнала реальную возможность полноценного воплощения его пьес на сцене, способность освоить его художественные принципы в практике драматургии и актерского творчества. Ведь уже

молодой Карамзин на рубеже 1780—1790-х годов ставил Шекспира над всеми другими писателями как всеобъемлющего гения, который, «подобно гению природы, обнимал взором своим и солнце и атомы». Карамзин указывал на разнообразие и разносторонность Шекспира как на его главные особенности: «Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорят у него собственным своим языком»⁹⁸. В своих оценках Шекспира Карамзин следовал тому, что уже писали западноевропейские сентименталисты и предромантики, сделавшие из Шекспира свое знамя в борьбе с классицизмом, но в России голос его прозвучал смело и ново. После Карамзина в русском театре и критике продолжают попытки понять, в чем состоит секрет художественного могущества Шекспира. На этой стадии Шекспир противопоставляется не только классицистам — он требует расширения и тех понятий, какие укоренились в результате воздействия сентиментальной драмы. «Бессмертный Шекспир равняется (ежели не превосходит их) со всеми трагиками в ученом свете. Творения его все образцы, не по правилам театрального искусства, но по изяществу живописи, характеров и сердца человеческого»⁹⁹, — пишет в 1803 году критик Я. А. Галинковский.

Шекспир как художник, изображающий огромные исторические сдвиги, смену эпох, изменения общественных отношений, еще не был понят, поскольку и современная драма еще не подошла вплотную к этим проблемам. Но художественная значительность произведений Шекспира уже привлекает к себе внимание и вызывает попытки ему следовать. С влиянием Шекспира связывается развитие новой драмы, особенно Шиллера¹⁰⁰. В трагедиях Шекспира отмечают «удивительную разнообразность характеров, столь отличных между собой, что нет и ни одного разговора, который бы можно было отнять у одного лица и отдать другому: дар, свойственный одному Шекспиру...»¹⁰¹. Он предстает как пример естественного гения, творящего по повелению самой природы, но гения, который избежал воздействия «просвещенного вкуса» своего времени. Критики 800-х годов признают преимущества Шекспира над классицистами, хотя он представляется все же большинству из них хаотичным, громоздким. Один из литераторов сравнивает его трагедии с величественным готическим зданием, где множество огромных темных помещений, переходов, подземелий и пр. В этом сложном сооружении «довольно материала для построения многих других зданий...»¹⁰². Второму представляется, что «переводить Шекспира от слова до слова для нынешнего театра никак не возможно», поскольку «в превосходных творениях его золото... смешано с грязью»¹⁰³.

Иных критиков смущают народность, демократизм Шекспира, реалистическая яркость его изобразительных средств. Снова и снова говоря об огромном его влиянии на «новейших трагиков», критика отмечает одновременно и «несообразности» в его трагедиях. В число таких «несообразностей» входят сцены могильщиков

в «Гамлете», убийство Дездемоны в «Отелло»; в «Юлии Цезаре» воспринимаются как нарушение приличий простонародные шутки римского сапожника, которые «сдва ли могут быть терпимы и в парижских кофейных домах»¹⁰⁴. «Смесь явлений подлых или шутовских» портит произведения «великого поэта», нежелание замечать это кажется некоторым из критиков «странным предубеждением»¹⁰⁵.

Но критика сама находится в противоречивом положении. Ее интерес к глубоким характерам не согласовывается с ее привязанностью к «изящному вкусу», так же как привычка к морализации, к методу наглядного поощрения добродетели, предусмотренному господствующими эстетическими понятиями, мешает воспринять борьбу добра и зла в тех сложных формах исторической и духовной жизни, в каких она предстает в произведениях Шекспира. Еще считается, что Шекспира нельзя переводить дословно, однако уже ясно, что «о Шекспире нельзя судить по французским переделкам». И все же шекспировские трагедии идут в это время на русской сцене (как, впрочем, и на других сценах мира) именно в переделках — французских по преимуществу.

В 1806 году на петербургской сцене ставится «Отелло» («Отелло, или Венецианский мавр», перевод И. А. Вельяминова французской переделки Дюсиса). В Москве пьеса была поставлена в январе 1808 года к гастролям А. С. Яковлева. Прозаический текст переделки, отсутствие классицистских единств, упрощенность характеров и конфликтов, привнесение сильного налета чувствительности — все это превращало трагедию Шекспира в так называемую историческую сентиментальную драму. Но Яковлев — Отелло сумел вложить в свою игру много подлинной страсти, создать характер, романтически возвышающийся над низостью опутывающих его интриг, злобы и зависти. Спектакль не вызывал у критики полного удовлетворения, но был любим публикой¹⁰⁶.

В 1807 году на русской сцене появляется новый шекспировский спектакль — «Король Лир», или, как тогда писали, «Леар» — трагедия, «взятая из творений Шекспира» Н. И. Гнедичем. В Петербурге (в Москве спектакль пошел с 1810 года) играли: Лира — Я. Е. Шушерин, Регану — А. Д. Каратыгина, Корделию — Е. С. Семенова и М. И. Вальберхова, Эдгара — А. С. Яковлев. Гнедич также не дал подлинного Шекспира, исходя в основном из переделки Дюсиса, но допуская и собственные вариации. В предисловии к переводу Гнедич пишет, что Шекспир представил Лира сумасшедшим, а Дюсис — легкомысленным и властолюбивым. Ни в том, ни в другом случае Лир, как считает Гнедич, не способен глубоко тронуть зрителей, возбудить в них сострадание. Поэтому переводчик отступает от своих образцов, чтобы показать «горесть отца, гонимого неблагоприятными дочерьми, и восторг радости при нечаянном возвращении нежной и добродетельной дочери». В результате произведение Шекспира оказалось сильно перекроенным: не было знаменитой сцены опроса дочерей и дележа королевства, дей-

ствие приводилось к более простому единству, фактически начинаясь со второго акта. Трагедия была переведена прозой.

Жихарев, заставший однажды Гнедича за переводом «Лира», записал в свой дневник: «Мне показалось очень странным, что, будучи таким поклонником Шекспира, он вздумал поправлять его; у него «Леар» не только не шекспиров, но даже и не дюсисов: все патетические сцены сумасшествия Леара выкидываются; а, кажется, на них основан весь интерес пьесы. Роль, назначаемая Яковлеву, ничтожна. Заметно, что заботы Гнедича об одной только роли Корделии для Семеновы»¹⁰⁷. Конечно, не только театральные, режиссерско-педагогические, но и эстетические пристрастия Гнедича сказались на характере его переделки. И вместе с тем важно заметить, что в отдельных моментах Гнедич стремится преодолеть узость сентименталистских представлений. Так, он отказывается от благополучного конца, сочиненного Дюсисом: в его переделке Корделия гибнет, а не выходит замуж за Эдгара. Смысл изменений, сделанных переводчиками, внимательно анализируется критикой, которую интересуется замысел Шекспира, его источники, эпоха, им изображаемая¹⁰⁸.

Одновременно в критике утверждается и более целостная точка зрения на творчество Шекспира, на его достоинства и на то, что принято было считать его недостатками, что составляло камень преткновения для театра. Журнал «Цветник» в статье о Шекспире высказывает мнение, что все представляющееся недостатками в творениях великого английского писателя нераздельно соединено с его достоинствами, главное из которых состоит в том, что каждое из его лиц имеет собственную физиономию, собственный характер. Неровности же в слоге «творец английского театра почтал, без сомнения, нужными для совершенства картин своих»¹⁰⁹.

В 1810 году в Петербургском театре, а в 1811-м — в Московском ставится еще один шекспировский спектакль — «Гамлет» в переделке С. И. Висковатова. Известно, что в середине XVIII века классицист А. П. Сумароков создал свой вариант «Гамлета». Висковатов хоть внешне и придерживается традиционной формы (сохраняет единства, александрийский стих), но по остроте интриги, нагнетанию страстей и эффектов он приближается как к Дюсису, так и к современной мелодраме. При этом интересно отметить ярко выраженную консервативную направленность переделки, полемизирующей с освободительными идеями времени и соответственными тенденциями в отечественной драматургии. В образе Клавдия представлен убийца и злодей, оправдывающий действия свои тем, что в лице старого короля, отца Гамлета, он якобы свергнул тирана, ненавистного народу. Гамлет в этой пьесе противопоставит Клавдию как мудрый и твердый государь, знающий цену превратному «народному мнению», презирающий «чернь». Законное право, а не переменчивые народные симпатии составляют, по идее переделывателя, подлинную основу крепкого государственного порядка.

Спектакль не удовлетворил критику прежде всего потому, что не понравилась переделка; кое-кто в положительном тоне вспомнил даже о «Гамлете» Сумарокова. Восхищались актерами и больше всех — Е. С. Семеновой в роли Офелии, образ которой Висковатов (в чрезвычайно измененном в сравнении с Шекспиром виде) попытался выдвинуть на первый план. Но в общем считали, что исполнителям приходится слишком много бегать, суетиться, кричать и махать руками. На сцене происходили поединки, появлялись тени умерших. Все это было непривычно в трагедии, а в данном случае и действительно лишено серьезного художественного смысла.

Постановка пьес Шекспира в 800-е годы — только начало творческого освоения его драматургии, которое развернется в следующем периоде в связи с исканиями романтиков, а затем — в связи с работой Пушкина над созданием народной драмы реалистического строя. Но уже и в этот период в подходе к Шекспиру ясно обозначаются разные направления: им предстоит бороться между собой в последующие годы.

Переводной репертуар несет на себе характерный отпечаток общественной и эстетической борьбы, происходящей вокруг театра. Он становится важной частью русской театральной культуры, получая новую трактовку, порой замечательную по своей художественной глубине и прогрессивности. Вместе с тем он является важным звеном, связывающим русскую сцену с мировым театром, с мировой классикой, и дает богатейший материал для развития актерского мастерства.



ГЛАВА ВТОРАЯ
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1

Идейные и эстетические процессы, происходившие в русском театре в конце XVIII — начале XIX века, оказались весьма плодотворными для развития актерского искусства. Разрушение классицистской эстетики, распространение сентиментализма, а позднее — предромантических и романтических тенденций в театре широко захватывают область актерского творчества. Оно проникается мыслью, характерной для всего прогрессивного искусства того времени: человек есть мера всего, и между его потребностями и потребностями общества не должно быть принципиального противоречия; если же это противоречие в действительности существует, то оно свидетельствует не в пользу общества, более того — говорит о его неблагополучии. Так создавалась почва для развития в искусстве актеров начал гуманизма, эмоциональной правды, внимания к душевной жизни героя и его взаимоотношениям с обществом. Эстетическим критерием в те годы становилась «натуральность» актерского исполнения — этим понятием постоянно пользовалась современная критика.

«Природу» и ее права можно было защитить только средствами естественной, искренней игры. К этому и приближается актерское искусство, наталкиваясь на многие трудности, преодолеваемые лишь постепенно. Творчество крупнейших актеров эпохи обнаруживает разные грани этого сложного процесса.

Подъем русского актерского искусства опирается на развитие драмы.

Отмечая успехи современных актеров, некоторые критики 800-х годов справедливо связывают их с успехами русской литературы, в частности, с появлением на сцене русских пьес, проникнутых в той или иной мере национальным, общественным началом, отражающим черты реальной русской жизни, идейную проблематику своего времени. В 1807 году Гнедич, по воспоминаниям Жихарева, указывая на общность целей литературы и сцены, утверждал, что «не актеры образуют писателей, но писатели актеров»¹. Гнедич приходил к заключению, что «с некоторых пор русский

театр, видимо, совершенствуется и, не говоря уже о прежних известных талантах, которые в продолжение последних трех лет благодаря многим новым пьесам, на театр поступившим, необыкновенно оживились и, можно сказать, переродились, являются на сцену таланты молодые, свежие, с лучшим образованием и современными понятиями об искусстве»².

Мнение Гнедича как нельзя более верно отражало реальное положение вещей. Однако сдвиги в методе и манере актерской игры рождались не только под влиянием репертуара. Они возникали как выражение современного мироощущения художника сцены, его потребности определенным образом осмыслить мир и господствующие в нем противоречия. Поэтому художественному пересмыслению подвергались и роли классицистского репертуара, имевшие свою устойчивую, порой трудно преодолимую традицию исполнения.

Хотя процессы, характеризующие актерское искусство рассматриваемого периода, носили общий характер, в облике московской и петербургской трупп были свои особенности. Условия развития коллективов и слагавшиеся под влиянием этих условий традиции приводили к тому, что одни тенденции ярче выступали на московской сцене, другие — на петербургской.

Театр в Москве возник тогда же, когда и в Петербурге, то есть в 50-е годы XVIII века. Его колыбелью был Московский университет, где происходили любительские спектакли и где обучался ряд лиц, ставших затем профессиональными актерами или драматургами. Университет объединил молодую театральную интеллигенцию с движением дворянского просветительства, с интересами отечественной литературы и передовой общественной мысли. Эта связь не порывалась и тогда, когда, выйдя за пределы университета, русская труппа существовала в виде различных антреприз: Локателли, Титова, Бельмонти и Чинти и других.

Большое значение имело то обстоятельство, что театр в Москве вплоть до 1806 года существовал как частная антреприза, которую содержал большой любитель театрального дела М. Е. Медокс, человек образованный и не чуждый просветительских взглядов. Медокс стремился сохранить близость театра к прогрессивным кругам московской общественности, найти в этих кругах поддержку и творческую помощь. Согласно данным, использованным историком театра В. П. Погожевым, «при постановке пьес Медокс советовался с любителями театра, постоянными посетителями его; всегда приглашал их на генеральные репетиции и суждениям их об исполнении пьес придавал большое значение. Эта группа любителей, знатоков и ценителей сценического искусства составляла московскую своеобразность. И для публики московской, и для антрепренера, и для артистов она играла роль камертона, к ее вкусам подгонялись и выбор репертуара и сценическая игра. Своеобразность эта сохранила некоторое значение и впоследствии, при пер-

воначальном существовании императорского театра в Москве и сыграла немалую роль в его постановке и развитии»³.

Московская труппа обладала несравненно большей свободой организационно-творческого самоопределения, чем петербургская, имея право влиять на распорядок работы, на репертуар и другие стороны жизни театра. В конце века здесь утвердилась традиция коллегиального участия актеров в формировании репертуара и подготовке спектакля. Совещательный комитет, составленный из числа ведущих актеров, принимал к постановке пьесы. Артисты сами с общего согласия выбирали для себя роли, и то, что «каждый артист являлся в своем характере, в роли, которая соответствовала его средствам и нравилась ему», благотворно сказывалось на ансамбле спектакля⁴.

Надо учесть, что в исследуемый нами период режиссура в драме еще не вылилась в самостоятельный вид театрального творчества. Подготовка спектакля ограничивалась заботой о том, чтобы все исполнители понимали общий смысл пьесы, входили на сцену не запаздывая и уходили, когда следует, чтобы характеры были в общем выдержаны, а декорации и костюмы подходили к смыслу изображаемого. В московском частном театре репетиционный период был менее жестко ограничен, чем в петербургском казенном; позднее условия сравнялись. С. Н. Глинка вспоминал, что при Медоксе представление на публике назначалось только в том случае, если «приглашенные лица единодушно утверждали, что пьеса идет успешно и что каждый из актеров вник в душу роли своей... В противном случае отлагалось еще на время»⁵.

Постановочные возможности Петровского театра были не слишком велики, поскольку материальные дела Медокса находились в постоянном расстройстве. Спектакли оформлялись даже хуже, чем в имевшем очень скудную дотацию императорском Петербургском театре. С переходом в казенное управление эта сторона дела даже несколько улучшилась⁶, хотя В. П. Погожев и подчеркивает вполне справедливо, что Московский театр всегда находился у театральной дирекции на положении пасынка.

Первоначально труппа Петровского театра была немногочисленна. Она состояла из тринадцати актеров, девяти актрис, четырех танцовщиц, трех танцоров с балетмейстером и тринадцати музыкантов. В числе их были и исполнители оперных спектаклей.

В начале 800-х годов можно насчитать уже пятнадцать актеров, исключительно или же по преимуществу выступавших в драматических спектаклях. Это были: П. А. Плавильщиков, В. П. Померанцев, П. В. Злов, С. Н. Сандунов, П. Р. Колпаков, М. К. Кондаков, А. Н. Прусаков, А. А. Украсов, С. Ф. Мочалов, Г. И. Жебелев, М. Н. Зубов, Д. Орлов, А. В. Лисицын, К. П. Кавалеров, И. С. Медведев. Женскую часть драматической труппы составляли: А. И. Баранчеева, М. С. Воробьева, А. А. Померанцева, А. Караневичева, А. И. Лисицына; в комедийных ролях выступала иногда Е. С. Сандунова, занимавшая первое положение в опере.

К концу первого десятилетия XIX века среди мужского состава драматических актеров произошли некоторые изменения. Перешли в Петербург Жебелев и Орлов. В 1806 году оставил сцену Померанцев. Новые же актеры, принятые на московскую казенную сцену, — Е. Бобровский, И. Фрыгин и И. Романов — занимали второстепенные роли и, видимо, особыми дарованиями не отличались. Женский состав, явно недостаточный, был расширен в 1809 году до одиннадцати человек. Однако и здесь не было крупных приобретений. Место умершей в 1806 году Померанцевой заняла М. Никифорова, далеко не равная ей по таланту. Кроме того, на различные роли, преимущественно второго плана, были приняты Е. М. Кавалерова, О. Лобанова, Ф. Лобанова, А. Шепелева, С. Курасва, П. Лобанова.

В декабре 1810 года из Петербурга в Москву были переведены для участия в трагедии М. И. Вальберхова и В. С. Биркин. В Московском театре Вальберхова играла до мая 1812 года, после чего она на несколько лет покинула сцену (до 1815 года).

Конец XVIII — первые годы XIX века — период творческого подъема Московского театра. Основное направление его художественных интересов и достижений определяется в эти годы пьесами русской антикрепостнической драматургии, а также западноевропейской «мещанской драмой». Классицистская трагедия, русская и переводная, занимает в репертуаре Московского театра менее значительное место, чем в Петербургском.

Именно на московской сцене получил свое наиболее полное воплощение тип актера-художника, играющего не по правилам «ложной», «бездушной» поэтики классицизма, но творящего, как того требовала передовая критика, на основе знания жизни и души человеческой.

Идеальным актером этого типа стал в 80—90-е годы XVIII века Василий Петрович Померанцев (родился в 1736-м, на сцене с 1766-го⁷, умер в 1809-м), занимавший первое положение в московской труппе. Померанцев исполнял роли «благородных отцов» — ампула, в котором с наибольшей силой выражался демократический дух буржуазной драмы второй половины XVIII века. *Отец семейства* не только у Дидро, но и у Мерсье, Седена, Лессинга выступал как персонаж героический, противопоставляющий эгоизму, порочности и предрассудкам аристократов свой ум, человеколюбие, свое убеждение в прирожденном равенстве всех людей, веру в добродетель, готовность защищать попираемое человеческое достоинство.

Карамзин, сравнивая Померанцева с Гарриком и Экофом — двумя великими художниками-новаторами, полнее всего выразившими на западноевропейской сцене XVIII века реалистические и гуманистические устремления сентиментализма, — очень точно определил природу искусства этого выдающегося актера. По свидетельству современника, Померанцев был «самый любимый публикою актер»⁸. Его игра увлекала, потрясала, заставляла плакать.

«В Померанцеве природа доказала преимущество свое над искусством»⁹, — писал один из первых историков русского театра, П. И. Сумароков. Немецкий путешественник Рихтер находил, что слава Померанцева основывалась не только на его таланте, но и на прекрасном знании сцены, на хорошей теоретической подготовке. Карамзин также создает представление о Померанцеве как актере, подчиняющем свою игру заранее продуманному замыслу. Защищая Померанцева от упреков некоего критика, недовольного, что актер сохраняет тот же тон в своей игре из спектакля в спектакль, Карамзин пишет: «Истинный или лучший тон есть один; когда актер нашел его, то переменять его не должно»¹⁰. И означенная здесь способность исполнителя подходить к своей игре в известной мере сознательно, и позиция, занятая Карамзиным, отнюдь не противоречили природе сентименталистского театра. У Померанцева, несомненно, сохранялись, в сочетании с культом чувствительности, элементы просветительской рассудочности, что можно утверждать и на основании различных отзывов об игре некоторых других актеров, например, П. А. Плавильщикова и Я. Е. Шушерина, речь о которых пойдет ниже.

Заявив новос, более значительное и творчески самостоятельное место в спектакле, актер побудил и критику усилить свое внимание к вопросам исполнительского искусства. Чем более разрушалась общая приверженность к классицистским «правилам», тем творчески активнее становилась критика. Уже привыкшая к существованию твердых эстетических критериев, она требует теории и боится остаться вовсе без правил. Но вместе с тем в период начавшейся перестройки всей художественной системы театра критика учится глубже вдумываться в смысл актерских достижений, пристальней наблюдать практику и ее закономерности.

Померанцев был одним из актеров, которые формировали новую стилистику в русском театре. Он приносил на сцену целый мир новых идей, красок, приемов. Он способствовал проникновению в актерское искусство естественности и правды в том их особом понимании, какое было обусловлено своеобразием сентименталистского мироощущения.

Сосединение в сентиментальной драме важной общественной проблематики, проповеди гражданской добродетели и героизма с показом частной семейной жизни, ее чувств и отношений потребовало от актера особого, как тогда говорили, смешанного стиля игры. Метафизичность сентименталистских представлений о человеке сказывалась и на трактовке сценического характера. В творчестве актеров этого направления характер изображался через совокупность эмоциональных реакций, через систему чувств, чередующихся, но не растворяемых друг в друге, не образующих в своем смешении сложных, внутренне противоречивых состояний. Патетика возвышенного и достоверность обыденного существовали в игре актера рядом, соседствуя в одном потоке. Сентименталистская критика пачала XIX века, вслед за Карамзиным, ощу-

щает сочетание этих элементов как стилевое единство. Характерно описание игры Померанцева в роли Гартлея («Евгения» Бомарше), сделанное Н. И. Ильиным. «В простом разговоре Померанцев забавлял зрителя; произнося проклятие над дочерью, он приводил в трепет; прося государя, он заставлял плакать. И все это выражал он без *малейшего* принуждения; не видно было ни лишнего движения в руках, ни неумеренного возвышения в голосе — все у него было свободно и вольно. Грудь его наполнена была всеми тонами, а глаза изображали все страсти: ярость, гордость и прочие чувства были его собственностью, он располагал ими, как хотел». Ильин сообщает, что, по мнению Медокса, видевшего в той же роли Гаррика, Померанцев «играл превосходнее», чем английский актер¹¹.

Актер приносил на сцену собственные убеждения и собственный душевный опыт. Его эстетическая и одновременно нравственная задача заключалась отнюдь не в том, чтобы изобразить кого-то на него не похожего, но, напротив, в том, чтобы найти изображаемого им человека в самом себе и побудить зрителей сделать то же самое. П. И. Сумароков не случайно утверждал, что Померанцеву в его ролях «не нужно было притворяться, брать кого ни есть себе в образец или вымышлять идеал свой». Он мог оставаться «просто Померанцевым». В большинстве ролей задача выражения индивидуально-характерного начала образа вставала перед актером в очень ограниченном объеме. Он мог, по словам Сумарокова, «простым возведением глаз к небу, не произнося ни одного слова, открывать глубокую печаль свою»¹². С. Н. Глинка подчеркивал, что Померанцев «без всех движений» овладевал вниманием зрителей, потому что «вся страсть драматического искусства» была в его тремолирующем голосе. «Иногда только приподнимал он правую руку и, сжимая в ней все пальцы, кроме указательного, действовал ею чудным образом»¹³. Карамзин дает нам возможность представить себе более разнообразный рисунок движений актера на сцене. Но и из его описания ясно, что суть искусства Померанцева заключалась не в характерности и не в игровых эффектах его исполнения, а в эмоциональной активности, в способности сочетать волнение чувств с пафосом просветительской мысли, поднимающей эти чувства на большую нравственную высоту.

В репертуаре Померанцева встречались роли разного плана и художественного достоинства. Ему приходилось много играть в драмах Коцебу (Винтерзее — «Ненависть к людям и раскаяние», барон Нейгоф — «Сын любви», бедняк Рихард Вастерланд — «Попугай», Плум — «Бедность и благородство души» и другие), а также писателей близкого Коцебу направления: Шписа (Шленсгейм — «Генерал Шленсгейм»), Циглера (Рихтер — «Эйлалия Мейнау, или Следствие примирения»), Брандеса (Полковник — «Граф Ольсбах») и других. Нам неизвестно, в какой степени удавалось актеру углубить и приблизить к жизни эти не слишком со-

держательные, а подчас и ложные по тенденции образы. К сожалению, не осталось описания игры Померанцева и во многих значительных ролях, близких к главной теме его творчества. Это касается роли старого продавца уксуса в драме Мерсье «Укусник» («Тачка укусника»), в которой он изображал скромного, честного бедняка, полного чувства собственного достоинства и независимости, человека, для которого деньги — только средство делать добро другим людям. Сюда относилась и роль Абюфара в трагедии Дюсиса «Абюфар, или Арабская семья» (перевод Н. И. Гнедича, 1802), патриарха, главы кочующего арабского племени, уверенного, что «без добродетели свободным быть нельзя», а потому предпочитающего трудную жизнь среди Аравийской пустыни пагубным приманкам цивилизации. Известно также, что в 90-х годах Померанцев с успехом сыграл роль Бартоло в «Жизнь Фигаро» Бомарше.

Померанцев был великолепным Бсверлеем, изображая здесь человека, от природы пылкого и справедливого, но гибнущего в одиночестве и отчаянии, потому что в дурном обществе сама пылкость его превращается в невоздержанность и порождает дурные страсти. В гибели человека виноват не только он сам: еще более виновато в этом общество — такова была главная мысль драмы Сорена, с огромным успехом продолжавшей идти на сценах Москвы и Петербурга в 90-е годы XVIII века и в начале 800-х годов.

Эмоциональная патетика была родной стихией Померанцева в изображении чувств людей благородных, сильных, но страдающих. Это качество его таланта ярко раскрывалось в роли гордого своей независимостью, общественной полезностью своего творческого труда художника-разночинца Беднякова в драме Н. Сандунова «Отец семейства». С. Глинка, который видел Померанцева в этой роли, пишет об огромном впечатлении, производимом его игрой, особенно в сцене, когда Бедняков узнает о бегстве своей дочери со знатым возлюбленным. Слова отеческой любви, упрёки, изъявления отчаяния звучали у Померанцева так, что «весь театр плакал»¹⁴. Жихарев, увидав Померанцева в «Отце семейства» и высоко оценив спектакль, писал, что в нем «нравоучение проистекает из действия и потому трогает и режется в душу...»¹⁵.

В пьесах современного русского репертуара, особенно в тех, которые откликнулись на волновавшую всех антикрепостническую тему, искусство Померанцева приобретало необыкновенную художественную и общественную убедительность. Как верх сценической правды была воспринята зрителями его игра в роли старого крестьянина-бедняка Абрама («Великодушис, или Рекрутский набор» Ильина). «Какая натура, какое чувство, какая простота! — писал в своем дневнике восхищенный Жихарев. — Абрам — не на сцене: он в своей избе, истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства и, между тем, пежный отец»¹⁶. Естественность, натуральность, способность заставить зрителей почувствовать себя свидетелями настоящего (а не театрального).

действия — эти достоинства постоянно отмечали в Померанцеве его современники. Игру этого актера в «простых» ролях, «даже в роли слуги, в роли старосты, в ролях самых малозначащих» критика 800-х годов ставила ничуть не ниже исполнения ролей «важных и первых»¹⁷.

2

Качества, характерные для Померанцева, выступали — хотя и не всегда с такой же чистотой и последовательностью — в творчестве других крупнейших актеров московской труппы — Я. Е. Шушерина, П. А. Плавильщикова, С. Ф. Мочалова.

Яков Емельянович Шушерин (1753—1813) был актером острого аналитического ума, склонным к игре чувствительной. В противоположность Померанцеву, он не обладал большим природным темпераментом. Каждую роль свою он предварительно тщательно репетировал, изучая все движения перед зеркалом, обдумывая каждую деталь роли. Особенного напряжения сил стоили ему роли в классицистских трагедиях. Стараясь подражать И. А. Дмитревскому, пользуясь советами актеров Лапина и Плавильщикова, Шушерин играл в трагедиях Вольтера, Сумарокова и других. Свободе творческого самочувствия актера в трагедии мешала также и его внешность. «Черты лица Шушерина были не хороши: нос небольшой, несколько вздернутый кверху, широкие скулы и маленькие серые глаза, но зато выразительные, умные, даже хитрые»¹⁸, — пишет С. Т. Аксаков.

По важному замечанию Ф. А. Кони, «Шушерин, как и Плавильщиков, делался человеком только тогда, как сбрасывал тогу и переходил в *мещанство*, т. е. в драму»¹⁹. Здесь обнаруживалась его способность к раскрытию душевного мира простых людей, его наблюдательность, чувство правды, проступала демократическая основа его творчества. В «Сыне любви» Коцебу, где Шушерин играл в 800-е годы драматическую роль страдающего от нужды и общественной несправедливости солдата Фрица, он, по словам очевидцев, очаровывал зрителей глубиной чувств и простотою выражения, казался даже красивым. Вместе с тем игра его была точна и продумана в каждой детали. Не случайно первый действительно крупный успех принесло артисту выступление в роли Ксури («Попугай» Коцебу, 1796). Как считает Аксаков, Шушерин впервые позволил себе в этой роли отбросить все условные спенические каноны и заговорить просто, по-человечески, чему зрители весьма обрадовались. Судя по отзывам, относящимся уже к началу XIX века, образ Ксури в исполнении Шушерина вбирал в себя значительные и популярные идеи эпохи. Шушерин сообщал ему не только этнографическую, но и отчетливую нравственную характеристику. Юный негр-слуга предстал у него как простодушное и чистое «дитя природы», которому многие высокие нравственные качества оказывались присущими в большей мере,

чем цивилизованным людям. Как следует из рассказа Аксакова, видевшего Шушери́на в этой роли уже в 1812 году, актер достигал большого внешнего и внутреннего перевоплощения. Аксаков отмечает и «звучный, но еще как будто не установившийся молодой голос, которым свободно выражались удивление, досада и радость», и «робкий шепот, к которому он так естественно переходил от громких восклицаний», и какую-то «ребяческую наивность», искренность «во всех его телодвижениях и хватках»²⁰.

Характерность была в то время достоянием игры комедийных актеров. Шушери́н одним из первых стал переносить ее в драму, а позднее — и в трагедию. Достигалась эта характерность путем наблюдения жизни, а порой ее копированием. Например, в пьесе «Поход под шведа», где Шушери́н с большим искусством представлял екатерининского гвардейца-аристократа. Публика каждый раз угадывала в его изображении то одно, то другое известное лицо. В пьесах же, где присутствовал элемент социальный и психологический, где была при этом близкая Шушери́ну моральная тема, характерность помогала ему создавать тип, отмеченный реалистическими чертами.

М. Н. Макаров вспоминает о том, как исполнял Шушери́н роль игрока-дворянина Безрассудова в пьесе Д. В. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (роль вошла в репертуар Шушери́на с 1798 года). По словам Макарова, это было «лицо, составленное великим артистом именно по мерке своего века; фронт-негодяй тех дней, живопись необыкновенная и особенно при добрых достоинствах сердца этого фронт-негодяя, при его *своем* аристократизме, нынче для нас почти нечто неуловимое; а без примеров даже непонятное»²¹.

Среди ролей Шушери́на в «мещанской трагедии», сыгранных на московской сцене, надо прежде всего назвать роли Беверлея, графа Кларандопа («Евгения» Бомарше), Аппиано («Эмилия Галотти» Лессинга).

Шушери́н представлял собой тип актера переходного времени. Он многое усвоил от театральной школы XVIII века, в частности от правил Дидро, подчеркивавшего значение рациональных начал в искусстве актера. Но художественные интересы русского театра конца века вступали с этими правилами в противоречие. Шушери́н пытался достигнуть новых решений, добиваться простоты и глубокого эмоционального воздействия, сохраняя при этом старый, рассудочный метод творчества. Этим и определялись границы его актерских возможностей.

Стремление сочетать эмоциональность и характерность, положить классицистскую технику обдумывания, копировки и расчета в основу игры ролей ярко драматических и «трогательных» составит основную тенденцию искусства Шушери́на и в его последний, петербургский период.

Не менее противоречивый, переходный характер имело творчество Петра Алексеевича Плавильщикова. Он играл в труппе

Московского театра конца XVIII и начала XIX века первые роли в трагедиях, по выступал также в драме и в высокой комедии. Все современники Плавильщикова характеризуют его как человека большой культуры, ума, пачитанности, способного давать превосходящие советы другим актерам. Однако его собственной игре чаще всего не хватало именно цельности и гармонии. Современники постоянно говорят об избытке в его исполнении горячности, одушевления, но расценивают это, скорее, как недостаток. Очевидно, эмоциональность Плавильщикова не всегда была в должной мере содержательной, не всегда раскрывала конкретное душевное состояние персонажа, которое актер не может воспроизвести последовательно, не ощущая его в себе самом. Плавильщиков отвергал обдуманную сдержанность игры, предписываемую законами классицистской школы. Но его стремление к «натуральности» не было достаточно глубоким. Характеризуя типичные недостатки в игре русских актеров, издатель «Журнала драматического» М. Н. Макаров пишет о Плавильщикове: «В самых интересных и, следовательно, в самых сильных сценах он теряет равновесие в игре своей, начинает делать свои громоносные выражения, разгорячается до того, что оглушает и партер и сцену и к тому же еще дает полную свободу действию пог. Крик и топот разрушают весь должный каданс декламировки, обращают в ничтожество всю иллюзию, и зрителю остается смотреть на одно только буйственное негодование. Здесь пламенная порядочная игра, даже и *сильная* натуральная погибает совершенно»²². В развитии искусства Плавильщикова мы наблюдаем своеобразные трудности. Плавильщиков играл в трагедиях Вольтера, Сумарокова, Княжнина, Озерова, в сущности, не меняя своей манеры, всюду проявляя в одной и той же форме эмоции, подходящие к обстоятельствам пьесы, но не связанные с тем новым психологическим типом героя, который уже складывался в современности и требовал своего воплощения на сцене.

Все, что пишут о Плавильщикове защищающие его репутацию трагика Ильин и Жихарев, не разрушает этого общего впечатления, а лишь свидетельствует о том, что порой он был способен к сильной, выразительной декламации.

Жихарев отмечает некоторые характерные особенности игры Плавильщикова в роли Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова), сравнивая его с Шумериным. Очевидно, что и в этой роли, исполнявшейся Плавильщиковым в целом продуманно и сдержанно, у него не возникало того душевного слияния со своим героем, которое непременно должно было сообщить его игре своеобразный эмоциональный оттенок, окрасить ее мечтательной печалью, грустью и т. д. Плавильщиков расцветчивал буквальный смысл стихов, и потому образ, который он создавал, оставался отвлеченным, то есть по сути своей классицистским.

Шумерин — Эдип казался глубоко погруженным в печальные думы, в чувства, от которых он не мог ни на минуту отвлечься, и,

исходя из этого состояния, произносил свои монологи. Плавильщиков дробил их на ярко раскрашенные куски.

«С страшным восклицанием: «Храм Эвменид!», вскакивал он с места и несколько секунд стоял как ошеломленный, содрогаюсь всем телом. Затем мало-помалу приходил в себя, устремлял глаза на один пункт и, действуя руками, как бы отталкивая от себя фурий, продолжал дрожащим голосом и с расстановками:

Увы!.. я вижу их... оне
Стремятся в ярости... с отмщенем ко мне;

глухо и прерывисто:

В руках — змеи шипят... их очи раскалены,

усиленно:

И за собой влекут...

в крайнем изнеможении:

все ужасы геенны!

и с окончанием стиха стремительно упал на камень»²³.

Обращаясь в той же сцене к горе Киферон, Шушерин словно говорил сам с собой. Как можно понять из описания Жихарева, он обращался к ней как к живому существу — свидетельнице его несчастной и страшной судьбы. Верность такого прочтения роли подтверждают реплики Антигоны, пугающейся, что отец ее помещался в уме. Плавильщиков обычным для себя образом упрощал эту сцену. Он видел в Эдипе только «раскаивающегося преступника, справедливо наказанного богами и покорного их воле». Из этого описания ясно, что идея пьесы воспринималась им отнюдь не в духе озеровского гуманизма. «Голосом слабым, но решительным, без задумчивого мечтания и не придавая никакого постороннего значения стихам:

Гора ужасная, несчастный Киферон!

Видала ль ты когда зверей, подобных мне?

произносил он так, как будто хотел сказать: «Ну, есть ли на свете подобный мне злодей?», а не так, как разумел их Шушерин: то есть: «Ну, есть ли на свете подобный мне несчастливцу?»²⁴.

Не придавая стихам «постороннего значения», Плавильщиков не выявлял и главного их смысла, потому что уже в драме Озерова характер вырастал между строк и без содержания, вносимого актером, не мог быть создан. Гуманизм Озерова требовал от актеров духовной самостоятельности, оттого постановки его трагедий и сыграли такую большую роль в развитии русского актерского искусства. Плавильщиков разошелся с крупнейшим драматургом своей эпохи не только эстетически, но и идейно. Эдип в исполнении Плавильщикова был царь, лишенный престола, и не более.

И в рубище он оставался гневным, презирающим противников, полным сознания собственного достоинства. Между тем весь философский смысл трагедии Озерова заключался в утверждении превосходства просто человеческого над царственным. «Эдип» Озерова был ближе к сентименталистски интерпретированному «Королю Лиру» Шекспира, чем к традициям классицистской трагедии. И показательно, что, осуждающе отозвавшись о Шекспире в своих статьях о театре, Плавильщиков даже не попробовал сыграть роль Лира, когда появилась переделка трагедии, осуществленная Н. И. Гнедичем.

Торжеством Плавильщикова были не трагические роли, а роли в драме и высокой комедии.

Плавильщиков «умно и с чувством» (Жихарев) играл Мейнау в драме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», хотя и не заставлял зрителей плакать, как это делал Яковлев. В «Отце семейства» он удивил правдивостью образа графа Добросердова²⁵. Превосходен он был в роли пастора («Сын любви»), с необыкновенной убедительностью произнося душеспасительные речи, направленные против дворянского разврата и легкомыслия. Удался Плавильщикову и самый тип проповедника, с его достоинством, внешней мягкостью и твердой верой в силу собственного слова. Среди лучших ролей этого актера современники называют купца Бота (в комедии «Бот, или Англинской купец») и Досажаева («Школа злословия» Шеридана).

В комедийных ролях Плавильщиков, видимо, стремился овладеть искусством перевоплощения. Любопытно, например, что в комедии «Три брата близнецы» он должен был «играть три разные характера: *порядочного, грубияна и дурака*»²⁶. Но задача не сводилась к внешней копировке различных типов. При сохранении внешнего сходства актер должен был показать резкие внутренние различия людей, что, собственно, и становилось его специальной целью.

В творчестве Степана Федоровича Мочалова (1775—1823) процесс разрушения рассудочной школы игры, потребность в непосредственном эмоциональном переживании на сцене, стремление раскрыть душевное состояние героев сказались в еще более сильной степени.

Отец знаменитого впоследствии трагика Павла Мочалова, С. Ф. Мочалов был выходцем из крепостной среды и не получил систематического образования. Он дебютировал на московской сцене в 1803 году и, по словам его сына, «твердо встал на стезю первого актера при Московском театре в 1809 году»²⁷.

Степан Мочалов был уже во многом актером нового репертуара, захваченным предромантическими тенденциями. Свои крупнейшие роли он сыграл в драмах Шиллера (Фердинанд — «Коварство и любовь», Роберт — «Разбойники, или Роберт, атаман разбойников»), Шекспира (Отелло), в русских драмах Озерова (Фингал), Иванова (скульптор Алексей — «Семейство Старичко-

вых») и в переводных мелодрамах. П. С. Мочалов особенно отмечал успех своего отца в роли таинственного узника Бастилии Юлия в немецкой мелодраме «Железная маска».

Роль Фердинанда С. Мочалов играл пылко и увлеченно.

В Отелло он, по мнению Аксакова, в целом уступая петербургскому трагику Яковлеву, «имел счастливейшие минуты в переходах от бешенства к глубокому чувству печности и страстной любви». Слова, обращенные к Эдельмоне (Дездемоне): «О, будь еще невинна, будь невинша!» — он однажды произнес так, что они «остались на целый век в памяти у многих». Действительно, Аксаков вспоминает об этом уже в 1828 году в статье «Отелло, или Венецианский мавр», увидев в роли Отелло Павла Мочалова²⁸.

Особенно большой успех имел С. Мочалов в роли Роберта в драме «Роберт, атаман разбойников», где пахотило себе исход бессознательное чувство неудовлетворенности, протеста, стихийного бунтарства. Любители театра заучивали монологи Роберта наизусть, подражая игре и манере чтения Мочалова²⁹. Рецензент этого спектакля, находя в игре Мочалова ряд прекрасных мест, в то же время указывает на постоянную торопливость актера, отсутствие в его игре необходимых пауз, неумение отыграть немые переходы³⁰. О часто проявлявшейся неспособности Мочалова подчинять свои чувства, движения, детали игры интересам драматического действия в целом говорится и в другой статье, где он фигурирует в этой связи вместе с Плавильщиковым, Вальберховой, Воробьевой, Колпаковым и другими актерами, страдающими сходными недостатками³¹.

Критик журнала «Аглая» писал о Мочалове: «Он декламирует прекрасно; оттеняет с точностью мысли и выражения; чувствует каждое слово; обдумывает каждое положение; увлекается происшествием — и увлекает за собою зрителей в область правдоподобия, которая становится его областью. Так играет он, если не всегда, то по крайней мере часто»³². Надо сказать, что этот отзыв слишком идеализирует облик артиста. Мочалов и в самом деле относился серьезно к своему призванию, стремился обдумывать и тщательно подготавливать свои роли. Однако, как это ясно из других отзывов современников, как раз уравновешенности, спокойного мастерства в его игре было мало. Мочалов принадлежал к числу тех актеров, для которых путеводной нитью становилось чувство, переживание, способность ощутить себя на месте изображаемого лица. Зрители ценили его за моменты искренности, горячей и правдивой игры. Но Мочалову не всегда удавалось придать своему темпераменту нужное направление. Н. А. Полевой, видимо, не без оснований писал о том, что этому «любимцу Москвы», «высокому мужчине с благородным лицом», «прощали, что он иногда закрикивался и, выражая ужас, разевал ужасно рот, стучал в геве каблуками и часто не знал ролей»³³.

Аксаков, лично познакомившись с С. Ф. Мочаловым, обнаружил в нем человека, «любящего свое дело, но понимающего его

только по инстинкту»³⁴. В 1810-х годах увидел Мочалова в «Мизантропе» в роли Крутона (Альцеста), в драмах «Гваделупский житель» и «Топ модного света» (в последней пьесе он играл роль Ильи — «простого честного степного дикого барина»³⁵), Аксаков удивляется чудесному превращению актера: «Мочалова в других пьесах, особенно в трагедиях, и Мочалова в «Гваделупском жителе» и преимущественно в «Топе модного света» нельзя было признать одним и тем же человеком. Если б кто-нибудь видел Мочалова только в этих двух пьесах, он считал бы его за одного из первоклассных, великих артистов, между тем как этот же самый актер являлся во всех трагедиях без исключения, а в драмах и комедиях с исключениями — весьма плохим актером; у него бывали одушевленные места, но по большей части одушевление приходило некстати, не к месту, одним словом: талант был замечен, но отсутствие всякого искусства, непонимание представляемого лица убивали его талант»³⁶.

Углубление психологичности актерской игры и попытки вырваться за пределы амплуа, перейти к созданию новых, живых, жанрово разнообразных характеров было проявлением реалистических тенденций в искусстве актера.

Быть может, с наибольшей художественной полнотой и последовательностью в Московском театре конца XVIII — начала XIX века выразила эти устремления в современных ролях русского репертуара замечательная актриса Анна Афанасьевна Померанцева (1754?—1806).

В свое время она была прекрасной исполнительницей мольеровских служанок, отличаясь резвостью, жаром и лукавством. Но центральную группу ее ролей составляли образы крестьянок. В комической опере Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» игра Померанцевой выделялась своей правдивостью. «Ухватка, парочка, походка, даже взгляды — все было верно и точно. Зрители забывали, что несколько дней назад видели в ней хитрую Мартон; им казалось, что перед ними действует русская крестьянка»³⁷. Померанцева наиболее органично, в силу своей тесной связи с русским национальным репертуаром, соединяла эмоциональную искренность и верность бытового рисунка, способность сильно чувствовать и следовать характеру изображаемого лица. «Померанцева — старуха, каких мало. В драмах заставляет плакать, в комедиях морит со смеху. Играет и в операх. Талант необыкновенный»³⁸, — писал Жихарев за год до смерти актрисы, в 1805 году.

Выдающимся событием московской театральной жизни 800-х годов было ее выступление в пьесе «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина в роли Аграфены — матери забираемого в рекруты крестьянского парня Архипа. «Утомленная горестью, отчаяние, боязнь лишиться сына, последней отрады своей, материнская любовь и нежность — особенно в те минуты, когда бурмистр велит ей заклясть сына, когда Герасим выкупает Архипа, и когда

она с сыном прощается навсегда — выражались ею беспримерно»³⁹, — пишет ее биограф.

Уже септимиенталистская критика конца XVIII века связывала вопросы мастерства с борьбой за «натуральность» и прежде всего эмоциональную содержательность актерской игры⁴⁰.

Русские критики 90-х годов XVIII века, а тем более 800-х годов по большей части не узаконивали «парадокса» Дидро и не противопоставляли мастерство актера искренности его переживаний на сцене. Считая, что актер «обязан изображать на себе все отмены страстей, которые его объемлют»⁴¹, — то есть раскрывать то самое «движение страстей», о котором говорил Шушерин Аксакову, — знатоки театра требовали от актера не только выразительного чтения монологов. Не в меньшей мере он должен был владеть «телодвижениями, действием, походкой, выражением лица, немым краспоречьем движений»⁴². Критика рекомендовала исполнителям «играть не только тогда, как говорят, но и когда слушают», не включаться в действие внезапно, а все время внутренне в нем участвовать⁴³. В духе этих требований воспитались Померанцев и Шушерин. В высшей степени им отвечало искусство А. А. Померанцевой. Текст ее роли в «Рекрутском паборе» был не так уж велик, и игра, потрясавшая зрителей своей жизненной, драматической правдой, судя по приведенному выше описанию, во многом была немой, но ее пантомима содержала сложные психологические переходы, смены чувств, подъемы трагической силы. Бесспорно, Померанцева была самым крупным дарованьем среди актрис, выступавших на обеих сценах в начале века в характерных ролях драматического и комедийного репертуара.

Исполнительница первых ролей в трагедиях и драмах — Матрена Семеновна Воробьева (умерла в 1831 году) — привлекала зрителей свежестью молодости, приятным голосом, живостью чувства, но крупных драматических характеров она не создавала. Критика считала ее актрисой с талантом, но и с видимыми недостатками. Отмечались невыразительность мимики, часто в ответственных местах роли излишне плаксивый тон. «Кто не слыхивал ее сильных и тонких восклицаний, которые от излишней чувствительности или, может быть, от излишней свободы в действии органов голоса изливаются иногда с томным нестройством»⁴⁴, — писал Макаров в своем журнале. Воробьева выступала в ролях Луизы («Коварство и любовь» Шиллера), Эдельмоны (Дездемона — «Отелло, или Венецианский мавр» Шекспира). Среди ее лучших ролей были Антигона («Эдип в Афинах» Озерова), Элиза («Отец семейства» Н. Сандунова) и особенно подходившая к характеру ее дарования Берта («Гусситы под Наумбургом» Коцебу).

Караневичева, вторая драматическая актриса московской труппы, по злому замечанию Жихарева, отличалась тем, что «роли молодых любовниц превращала в старых». «У ней один тон, что на сцене, что за кулисами, о движенье страстей понятия не имеет,

о пластике не слыхивала, актриса вовсе плохая»⁴⁵, — говорил о ней (по воспоминаниям Жихарева) Плавильщиков, отмечавший как положительное свойство Караневичевой лишь ее умение отчетливо произносить стихи — достоинство актеров старой школы, которым молодые, воспитанные на прозаической «мещанской драме», зачастую не обладали.

Неумение читать стихи — недостаток, весьма существенный при обилии в репертуаре 800-х годов стихотворных пьес, — сильно портило и игру А. И. Лисицыной, талантливой актрисы из крепостных, дебютировавшей на казенной сцене в 1806 году. Впоследствии из нее вышла актриса, прекрасно исполнявшая, по свидетельству Н. А. Полевого, роли «вздорпливых старух, спорщиц и русских барынь»⁴⁶.

Роли молодых девушек играла Анна Баранчева — актриса из крепостных, не пользовавшаяся признанием зрителей. Ей, вероятно, действительно, как отмечают современники, не хватало ловкости и красоты, необходимых для ее амплуа.

Из числа других исполнителей следует назвать Прусакова, Злова и Колпакова.

Артамон Никитич Прусаков (1770—1841) играл роли любовников в трагедиях и драмах, по замечанию Жихарева, «всегда на ходулях»⁴⁷. Он был малоудачный Полиник в «Эдипе в Афинах», но Полевой, видевший Прусакова в более поздние годы, с похвалой отзывался об исполнении им характерных ролей «злодеев» в драмах (Аллебранд — «Клеветники» Коцебу, Вурм — «Коварство и любовь»). Лучшей его ролью Полевой считал добродетельного гражданина Вольфа в «Гуссилах под Наумбургом» Коцебу⁴⁸.

Ту же закономерность можно проследить и в творчестве Петра Васильевича Злова (1774—1823), актера, который в трагедии «Эдип в Афинах» в роли Тезея был «немного холодеп», но «по крайней мере не смешон» и даже вызывал восторги зрителей, в роли же пастора в «Сыне любви» Коцебу был «бесподобен»⁴⁹. Он исполнял также роли гордецов, знатных людей и добрых героев, был хорош, по отзыву Полевого, в мелодраме, в частности в роли маркиза Лувуа («Железная маска») ⁵⁰.

Петр Родионович Колпаков (1765—1823) был принят на амплуа «благородных отцов», но играл и другие роли, например, Креона. Современники отмечали в его речи некоторую монотонность, какие-то странные ударения на словах, однако хвалили в ролях Миллера («Коварство и любовь») и живописца Беднякова («Отец семейства»).

При различии культуры и одаренности все эти актеры лучше чувствовали себя в пьесах, где им не приходилось изображать исключительных героев, но где они могли исходить из своего знания жизни, где эмоциональный масштаб роли в той или иной мере совпадал с их природными возможностями. В таких случаях у актера не возникало необходимости прибегать к ремесленным штампам.

Блестящим мастером сатирико-обличительного направления был на московской сцене Сила Николаевич Сандунов (1756—1820). Его настоящее имя, как устанавливает исследователь грузинского театра Д. С. Джанелидзе, Силован Николаевич Зандукели-Сандунов. Грузин по происхождению, он был внуком Моисея Зандукели, который эмигрировал в Россию, состоя в свите царя Вахтанга VI⁵¹.

Человек свободолюбивый, умный и смелый, С. Н. Сандунов прославился в 80—90-е годы как исполнитель ролей слуг. В этом демократическом амплуа нередко сосредоточивался в пьесах XVIII века наиболее острый заряд обличения и сатиры. С особым успехом Сандунов выступал в комедиях Я. Б. Княжнина в ролях Пролаза («Чудаки») и Полиста («Хвастун»). Образ бойкого на язык, продувного слуги, писквозь видящего все слабости и пороки господ и ловко двигающего интригу, был важным носителем антикрепостнической идеи произведений. С не меньшим триумфом Сандунов изображал крепостного камердинера Семена («Преступник от игры, или Братом проданная сестра» Ефимьева), бойких слуг в комедиях Гольдони (Провор — «Слуга двух господ») и Мольера.

В роли Скапена в комедии Мольера «Скапинновы обманы» Сандунову достаточно было выйти на сцену: актер еще не произнес ни слова, только оглянулся, потер руки и пожал плечами — и энергичный, плутовской характер его героя был обрисован.

Выразительный портрет Сандунова дает Ф. А. Кони. «Сандунов действительно был актер необыкновенный, по уму, гибкому и просвещенному, по таланту сценическому и по стойкости характера. Все то, что пленяет нас в Бомарше, досталось в удел Сандунову: та же пылкость души, тот же пламень воображения, та же язвительная острота и изворотливость ума. На сцене он был как дома: смел, развязан и ловок. ...Он был росту небольшого, но прекрасно сложен; говорил прищуривая глаза, но сквозь эти щелчки век вырывались язвительные молнии. Он был весел, жив, игрив, рассыпался мелким бесом и всегда был в движении на сцене. Он так глубоко вникал в характер своей роли, что совершенно отдавался своему увлечению; во время игры весь мир для него не существовал; он знал только тех людей, которых автор поставил возле него на сцене»⁵².

В творчестве Сандунова скрещивались разные тенденции. Помимо ролей слуг, где он, в общем, оставался самим собой, в репертуаре его был целый ряд ролей, доставивших ему славу Протеея. Мастерство владения внешней характерностью достигало тут своей вершины, его демонстрация становилась самоцелью. Так, в пьесе «Алхимист» А. И. Клушина (премьера на московской сцене 13 апреля 1795 года) Сандунов играл сразу семь ролей, стремительно меняя свои гримы, костюмы, голос и походку, превращаясь из молодого румяного парня в дряхлого старика с морщинистым лицом, из мужчины в женщину. Другую «малую комедию»,

«А для чего же и не так?», Сандупов считал украшением своего репертуара, играл ее и в Петербурге и в Москве. Любопытное объявление по поводу этого спектакля (1790) гласило, что в ней «придворного театра актер г. Сандупов» будет играть «одни восемь персонажей и восемь раз будет переодеваться, а вся оная пьеса составляет токмо двух действующих лиц»⁵³.

Интерес к виртуозному перевоплощению закономерно порождается в актерах всей комедийной техникой второй половины XVIII века, являясь первоначальным и еще поверхностно-наивным выражением их реалистических устремлений. Традиция эта, в своей облегченной форме, будет жить в комедии и водевиле XIX века.

Однако как сам Сандупов, так и современные ему актеры (Шушерин в Москве, в Петербурге — Крутицкий, Поломарев и другие) неизбежно стремятся обогатить эту традицию, сделать первые шаги к тому, чтобы мастерство внешней характеристики, основанное главным образом на копировке образцов и искусном суммировании деталей, подчинить сложной задаче создания сцепленного характера. Задача эта возникала в русском театре начала XIX века в ее уже новом, не классицистском содержании.

«Сандупов — по амплу своему слуга отличный, но теперь большею частью любит играть гримов: Клима Гавриловича, голодного поэта в комедии «Черный человек», и проч.», — пишет в 1805 году Жихарев. «Гримы» — роли, основанные на внешнем перевоплощении. Клим Гаврилович — чиновник по делам казенных крестьян в драме Ильина «Великодушье, или Рекрутский набор» — роль, требующая от актера не только ухода от себя, но и отказа от той манеры исполнения ролей подъячих, которая стала уже театральной условностью. Актеры должны были создавать современные образы — в этом был весь смысл пьесы. Подобное мастерство не могло прийти сразу. Сандупов, хоть и был «настоящий подъячий с приписью, однако ж подъячий, который существует только в нашем воображении, которого знаем по преданиям, но которого, конечно, никто из нас не видал: это карикатура и на бывших некогда подъячих»⁵⁴.

Склонность Сандупова к карикатуре отмечал и журнал «Агдая»⁵⁵. В дальнейшем в творчестве Сандупова резко сказывается противоречие между всем характером его артистического опыта, отлившегося в систему устойчивых, отшлифованных приемов игры, и желанием актера играть роли нового типа, психологически более сложные, не укладывающиеся в рамки знакомых ему амплу. Так, он берется за роль отца Игнатия — папского агента, пезунта и политического интригана в трагедии Нарежного «Дмитрий Самозванец», но терпит неудачу, превращая, по словам критика, «гнусность барбаризма в шуточную роль какого-нибудь мельника Фадея»⁵⁶.

Талантливый Михаил Никитич Зубов (даты рождения и смерти неизвестны) был хорош в ролях глухих стариков и престаре-

лых волокит (например, в роли старого графа в «Клейнсбергах» Коцебу). В амбула ветрепиков и шалунов подвизался также весьма способный актер Андрей Артамонович Украсов (1757—1839), не рискуя переходить на роли нового для него плапа, хотя бы и более подходящие по возрасту. Но оба эти актера были сформированы своим амбула и могли свободно действовать лишь в его пределах.

В искусстве некоторых комедийных актеров явно проступали балаганские буффонские традиции: склонность к импровизационной игре, к шуткам, обращенным к зрителям, к внешнему огрублению образа. Все это выявляло народно-самодеятельные истоки их творчества. Культивируемые в «низком» жанре классицистского театра — комедии-фарсе, подобные приемы оказались неуместными в позднейшей комедии, которая уже стремилась к большей жизненной достоверности, основываясь на социально-правдивой характеристике персонажей, и в связи с этим сильно видоизменяла тип комедийного образа.

В 1805 году в роли Семена в комедии Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» дебютировал ученик Сандунова — Копстаптин Прохорович Кавалеров (1782—1837), которого знатоки пашли грубоватым и склонным к излишним «фарсам». Он наследовал многие роли Сандунова, с ним же вместе подготовленные. Сыграл довольно успешно Трише в «Модной лавке» Крылова и Степана в его же комедии «Урок дочкам», Высопоса в «Чудаках» Княжпина и Англомана в «Женихах» Ф. Ф. Иванова. После выступления в роли Кутерьмина в комедии Шаховского «Полубарские затей» рецензент «Вестника Европы» все же советовал ему не выставлять своего героя «в виде карикатуры», а играть проще и серьезней, помня, что Кутерьмин — человек, как все люди, «только составил себе особливые правила и руководствуется ими в своем поведении»⁵⁷.

Еще более резкое пристрастие к карикатуре давало себя знать в игре Алексея Васильевича Лпсицына — второго комика театра и любимца райка. «Гримаса в разговоре, гримаса в движении — словом, олицетворенная гримаса даже и в ролях дураков, которые он представляет»⁵⁸, — отзывался о нем Жихарев в своих воспоминаниях.

Вся эта картина свидетельствует о больших сложностях в развитии актерского искусства эпохи, где потребность чувствовать и необходимость обобщать, типизировать не имели еще единой основы в самом методе творчества. Оскудение актерских сил в Московском театре совпадает с наступающим в середине десятилетия кризисом септиментализма, с усилением предромантических, преддекабристских веяний в литературе и драме, с распространением новых общественных настроений, меняющих мироощущение и художественные интересы актера. Центр новых художественных интересов перемещается в Петербург.

Петербургский театр в период, предшествующий войне 1812 года, становится проводником отнюдь не только официозных, но и противоборствующих им настроений, воодушевлявших лучшую часть общества — как дворянского, так и разночинного, демократического по своему социальному составу. Эти настроения, связанные с преддекабристским этапом развития русской общественной мысли и искусства, получают на петербургской сцене свое яркое выражение. В обстановке патриотического подъема, роста национального самосознания, успехов русской драмы возникает задача борьбы за развитие национальной школы актерского искусства. Именно поэтому так привлекает Гнедича и Катенина область театральной педагогики. Поэтому так остро развивается столкновение между Гнедичем и Шаховским.

В 1803 году русская труппа в Петербурге насчитывала двадцать актеров и двенадцать актрис. В основной состав драматической труппы входили: В. С. Биркин, Е. П. Бобров, Н. В. Волков, В. Иконин, А. В. Каратыгин, А. М. Крутицкий, А. Е. Пономарев, С. Е. Рахманов, С. А. Рождественский, В. Ф. Рыкалов, Н. Д. Сахаров, В. М. Самойлов (выступал и в драме и в опере), М. А. Чудин, Я. Е. Шушерин, А. Г. Щеников, А. С. Яковлев и другие. Из женщин: М. С. Воробьева (вскоре переведенная в Москву), А. Д. Каратыгина, Н. Ф. Калиграфова, П. И. Петрова, П. Черникова, М. С. Сахарова (Синявская), X. П. Рахмашова и другие.

В следующие годы труппу дополнили актеры и актрисы, отчасти переведенные из Москвы, но главным образом из числа воспитанников театральной школы. В период 1804—1807 годов на петербургской сцене начали выступать актеры: А. Глухарев, Г. И. Жебелев, А. Люстих, Д. Орлов, А. Пашков, Прытков, А. Супрунов; в 1809—1810 годах — А. Пальников, З. Ф. Каменогорский, П. Гамбуров, О. Крутицкий и Я. Г. Брянский. В 1805 году в труппу были приняты Е. С. Семенова (выступала с 1803 года), Е. И. Ежова, А. Бельё, несколько позже Д. Болина (очень недолго пробывшая на сцене), Н. С. Семенова; в 1807 году в трагедии дебютировала М. И. Вальберхова. Но к концу периода сильно обеднел мужской состав труппы. Еще в 1808 году умер Крутицкий; в 1810-м — Рахманов и Сахаров, оба старые, опытные актеры. В 1811 году труппа лишилась Шушерина, вышедшего на пенсию и уехавшего в Москву. Театр теряет также актеров Волкова, Прыткова, Рождественского, Чудина, из актрис — Калиграфову, Сахарову и некоторых других. В 1810 году переводятся в Москву Биркин и Вальберхова, в 1812-м временно покинувшая сцену.

В петербургской труппе находятся замечательные художники, которые прокладывают новые пути в актерском искусстве, преодолевая инерцию классицистской школы, влияние консервативных художественных вкусов, воздействие которых на императорскую

цепу было особенно ощутимо. Это прежде всего крупнейшие трагические актеры А. С. Яковлев и Е. С. Семенова, ибо трагедия снова приобретает в середине 800-х годов значение ведущего театрального жанра.

Московский театр еще не поднимается в эти годы, как мы видели, на новую ступень художественного развития — он в ослабленной степени вторит указанным тенденциям. Лишь много позднее, с появлением на его сцене великих актеров П. С. Мочалова и М. С. Щепкина, демократические, освободительные устремления декабристского периода русской общественной жизни получают именно на московской сцене свое наиболее яркое, творчески самостоятельное выражение.

В XVIII веке Петербургский театр был ближе всего связан с классицизмом. Правда, в искусстве русских актеров классицизм никогда не получал канонического выражения. В творчестве И. А. Дмитревского, крупнейшего актера, педагога и режиссера, мы встречаемся с поздними формами этого стиля, уже в сильной степени проникнутыми сентименталистскими началами. Поклонник Дюмениль и Гаррика, Дмитревский хоть и следовал рациональному методу работы над ролью, хоть и блестяще владел искусством декламации, но восхищался игрой, основанной на непосредственном чувстве, и сам в последний период своего творчества отдавал предпочтение драме перед трагедией.

Наиболее последовательно традиции классицистской школы развивались в комедии, где самым талантливым и ярким представителем их был Антон Михайлович Крутицкий (1754—1803). Об этом замечательном представителе сатирико-обличительного направления в Петербургском театре 90-х годов писал позднее Н. И. Ильин: «Он с такой тонкостью разбирал свойства и положение представляемых им лиц, что приводил в изумление истинных знатоков театра; и с такой разнообразностью изображал характеры, что из всех игранных им ролей едва ли можно было выбрать две или три, в которых бы Крутицкий был одно и то же лицо»⁵⁹. Необыкновенный, по свидетельствам современников, «грим», Крутицкий никогда не допускал в своей игре огрубления, карикатурных преувеличений, стремясь к созданию характеров, а не театральных масок.

Анонимный автор статьи о Крутицком в «Северном вестнике» писал, что хотя Крутицкий не имел выигрышных внешних данных — был невысокого роста, имел рябое лицо с небольшими глазами, — однако «благодетельная природа вложила в него столько талантов, столько способности к театру, что без удивления никто не мог видеть его играющего. — Какой орган! какой огонь в игре! какая декламация! какая во всем натуральность!» Во многом именно ему была обязана своим успехом ставшая особенно популярной в это время комическая опера Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват». В роли мельника Крутицкий демонстрировал свое мастерство воссоздания народного типа: «Выговор, ух-

ватки, шутки, пляска с припевом простопародной песни, словом, все даже и малейшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были». Роли комических стариков Крутицкий играл с такой удивительной точностью, что «многие лучшие иностранные актеры, подавив в себе чувство самолюбия, с удивлением отдавали ему честь и преимущество перед собою»⁶⁰. Но сатирическая устремленность искусства Крутицкого питалась знанием русской среды, впечатлениями русской действительности. Поэтому, играя Мольера, Крутицкий мог быть жизненно правдивым и заставлять русских зрителей вспоминать о тех невеждах, которые «имеют единственным своим достоинством богатство»⁶¹. Их, а не французских буржуа XVII века представлял на сцене этот талантливый ученик Фонвизина и Капниста.

В роли мольеровского Скупого алчность была им показана так живо и разительно, что «самые корыстные сердца, сомнительно, чтобы не почувствовали омерзения к сему пороку»⁶². Характерно это чисто просветительское восприятие искусства актера, совершенно совпадавшее с общей идеей его творчества. Гарпагон Крутицкого был «скуп — и только», но художественное совершенство его игры именно и проявлялось в полноте выражения этой одной, все поглотившей, взятой как единственный предмет внимания драматурга, актера и зрителя отрицательной страсти. Разносторонность Крутицкого, о которой говорил Ильин, была, конечно, не особенностью создававшихся им характеров, а особенностью самого актера, сумевшего вывести на сцену множество различных типов.

Вещом актерского мастерства Крутицкого и высшим выражением общественного пафоса его творчества была роль председателя гражданской палаты Кривосудова в «Ябед» Капниста (1798). В этом хитчике большого масштаба Крутицкий дал олицетворение страшного бюрократического произвола, господствовавшего в России. Комедия имела успех огромный. «Актер Крутицкий... был замечательно типичен, также и Михайлова, представлявшая его жену; Феклу»⁶³, — писал П. Арапов. Об игре Крутицкого с восхищением отзывался сам автор.

Традиции Крутицкого плодотворно развивались в творчестве других актеров петербургской труппы, прежде всего в искусстве А. Е. Пономарева и В. Ф. Рыкалова.

Александр Ефимович Пономарев (1765—1831) был острым комедийным актером классицистской традиции, хотя уже и видоизмененной. И по кругу ролей и по особенностям мастерства современники сближали его с С. Н. Сандуповым, даже ставили его порой выше в отношении тонкости и естественности игры. Склонность к созданию образов с одной ярко выявленной чертой, скорее традиционных театральных типов, чем живых и неповторимых лиц, по-видимому, ему была так же свойственна, как и Сандупову. Критик журнала «Аглая» перечисляет эти типы: «Слуга простофиля, слуга провор, богач скрига, богач дурак, деревенский хват

Скорострел, Митрофанушка и прочие — во всех сих ролях Пономарев играет с удивительным успехом»⁶⁴.

Несколько в другом направлении, притом песомненно богаче и разнообразней, развивались традиции комедийной школы Крутицкого в творчестве Василия Федоровича Рыкалова (1771—1813). Этого актера, в 90-е годы выступавшего без особенного успеха в амплу «благородных отцов», А. А. Шаховской «пасильно вытащил» из этих ролей и сделал из него «одного из величайших классических комиков в свете»⁶⁵. Репертуар Рыкалова отличался редкостной широтой, что уже само по себе было проявлением новых качеств его искусства. Он играл и классицистскую комедию, блестяще представленную мольеровскими ролями (Журден — «Мещанин во дворянстве», Жеронт — «Скапиновы обманы»), и современную русскую комедию нравов (Сумбуров — «Модная лавка» Крылова, Трапезин — «Полубарские затеи» Шаховского, Вспышкин — «Ссора, или Два соседа» и другие), бытовые роли в драме (староста — «Лиза, или Торжество благодарности» Ильина) и, наконец, попробовал свои силы в трагедии, сыграв Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова).

Прекрасное описание игры Рыкалова в роли Жеронта («Скапиновы обманы»), оставленное Жихаревым, показывает, что актер был целиком втянут в сценическое действие, в жизнь своего героя. Все смешное в его игре было «натурально-глупо», а разговор — «совершенная натура». Особенный восторг зрителя вызвала сцена, когда Скапен требует от Жеронта денег для выкупа его сына, якобы попавшего в плен к туркам. «Как уморительно смешно было его отчаяние! с какою забавно-жалобною миною развязывал он кошелек свой, повторяя беспрестанно эти известные восклицания: «Да зачем чорт его на галеру-то послал? О, проклятый турка! о, проклятая галера!» Как мастерски сыграна им сцена, в которой Скапин прячет его в мешок и потчует палочными ударами! Сначала его нетерпеливые движения и корчи в мешке, потом удивление и ужас его при открытии обмана и, наконец, бешенство, с каким он, избитый, вылезает из мешка и преследует Скапина, — все это выражено Рыкаловым превосходно и с необыкновенною верностью. Я теперь понимаю, — пишет Жихарев, — почему старые французские актеры отзываются о нем с таким уважением: он им передает Мольера «à la Préville»⁶⁶.

Эта способность сочетать правду характера с яркой театральностью, естественность — с чувством стиля пьесы была доступна не каждому актеру и представляла собой особый, очень высокий класс исполнительского мастерства. Актер Прытков, который играл в том же спектакле Скапена, был и боек и развязец, но все же выглядел «бесцветным плутишкою, когда надобно было быть отъявленным, дерзким плутом». «Но быть развязным на сцене и быть настоящим Скапином, как Рыкалов был настоящим Жеронтом, — большая разница», — справедливо замечает Жихарев, которому только С. Сандунова хотелось бы видеть в роли Скапена рядом с

Рыкаловым — Жероптом⁶⁷. Сапдунов пашел бы для своей роли блестящую, четкую форму, сумел бы передать и взглядом и походкой беспредельную дерзость и бесстыдство Скапена, умножив жизненное на театральное, что для Прыткова — актера посредственного — было не по силам.

Естественность, выразительная характеристика и особая артистичность, придававшая игре Рыкалова какой-то веселый, оживленный тон, были свойственны ему и в роли Журдена. Несомненно, «натуральность» позднего классицизма в комедии могла быть возведена в своих исторических истоках к реформе Превиля, соединившего старую традицию с элементами бытовой правды, а главное — с эмоциональной непосредственностью, приобретенной в буржуазной драме. Но нельзя забывать, что для русского актера «натуральность» имела свой источник в конкретном материале окружающей его жизни. В современных русских пьесах, где Рыкалов изображал самодуров-помещиков, чиновников (например, в комедии Судовникова «Неслыханное диво, или Честный секретарь» он играл председателя судебной палаты), национально-самобытные черты этой «натуральности» выступали очень отчетливо.

Роль старосты-крестьянина в пьесе Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» соединила в игре Рыкалова характеристику ранее знакомого ему плана с драматизмом, питаемым антикрепостнической направленностью пьесы. Попытка Рыкалова перейти после этого к трагическим ролям и сыграть роль Эдипа была закономерна, хотя и не принесла ему особенного успеха.

Продолжателем традиции Рыкалова выступает после его смерти Елисей Петрович Бобров (1778—1830), который, однако, в 800-е годы еще ничем себя не проявляет, будучи довольно посредственным исполнителем ролей тиранов и наперсников в трагедии.

В числе комедийных актеров этого периода надо назвать и молодого актера Дмитрия Орлова (1779 — после 1830), успешно сыгравшего слугу Ипата в комедии Шаховского «Новый Стерн», Митрофана в «Недоросле» Фонвизина, Скапена в «Скапиновых обманах» Мольера. Но он играл и драматические роли: в частности, Гнедич с похвалой писал о его исполнении роли Архипа в драме «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина. Изображая несчастного рекрута, разлучаемого с матерью и невестой, Орлов был горяч, непосредствен и заставлял публику плакать. Деятельность Орлова началась в Москве. Он был переведен в столицу для усиления состава петербургской труппы, как и некоторые другие актеры, в период, когда Московский театр переживал кризис.

В 1804 году в Петербургском театре появился приглашенный из Москвы на роль Полишка («Эдип в Афинах» Озерова) талантливый и разносторонний актер Григорий Иванович Жебелев (1768—1857). Старинный друг Яковлева, Жебелев также происходил из сидельцев петербургского Гостиного двора и пошел в актеры по страстной любви к театру. Пылкость, с которой Жебелев

произносил монологи Полнипка, поправилась Озерову, стороннику одушевленной, свободной манеры чтения сценического стиха. Желбев выступал в трагедии (его дебют на петербургской сцене был в роли Сеида — «Магомет» Вольтера), играл в мелодраме и комедии. Он исполнил роль коварного предателя Лассера в исторической мелодраме «Карл XII при Бендерах» (постановка 1810 года), где от актера требовались эмоциональная гибкость, темперамент, техника «прозрачной» маскировки подлинной сущности его героя. Но, сколько можно судить, наибольший успех он имел в роли пройдох и афериста Трише в комедии Крылова «Модная лавка» (1806).

В начале века на петербургской сцене дебютировал в роли Энея («Дидона» Княжнина) казанский актер Спиридон Антипович Рождественский (даты рождения и смерти неизвестны). Рождественский хотел играть любовников. Но А. А. Шаховской, который все активнее втягивался в эти годы в режиссерскую и педагогическую деятельность, указал ему, по словам П. Н. Арапова, «другие амплуа — простаков и филатов», найдя его внешность благоприятной для комедии. Шаховской сам подготовил с Рождественским роль кузнеца Фоки в комедии «Новый Стерн»⁶⁸, а в 1808 году — роль педанта Чупкевича в другой своей пьесе — «Полубарские затеи», «образовав» его как комедийного актера.

Комедийный состав труппы в самом начале XIX века больше удовлетворял публику, чем трагедийно-драматический. Современники отмечали превосходный ансамбль в комедийных спектаклях на петербургской сцене, который основывался не только на подборе ярких талантов, но и на общности школы, на большой сыгранности и чувстве партнера.

Неизменными участницами этого ансамбля были великодушная комическая старуха Х. П. Рахманова и молодая талантливая Е. И. Ежова, в 1803 году выпущенная из театрального училища.

По общему направлению своего творчества Христина Петровна Рахманова (родилась около 1760-го — умерла в 1827 году) была близка московской актрисе Померанцевой. Ее отличали такая же естественность тона, сочность красок, внутренняя правда исполнения, такая же приверженность к ролям из русской жизни и такое же удивительное умение создавать образы простых крестьянских женщин. Искусство ее брало за сердце, убеждало своей необыкновенной простотой, обилием верных жизненных черт. Как и Померанцева, она играла Аграфену в петербургском спектакле «Рекрутский набор», и, по-видимому, с не меньшим успехом.

С замечательной слаженностью была разыграна в Петербургском театре комедия И. А. Крылова «Модная лавка» (1806). Жихарев находил, что «как эта комедия ни хороша в чтении, но она еще лучше на сцене, потому что разыгрывается отлично». Рыкалов и Рахманова в ролях Сумбунова и Сумбуровой не только смешат, но и «заставляют удивляться верности, с какою представляют своих персонажей. Это настоящие провинциалы, но провинциалы

совершенно русские; и кто жила в отдаленных губерниях, тому, наверно, удавалось не раз встречать подобные оригиналы»⁶⁹. Та же жизненность тона была и у других исполнительей. Жебелев удачно сыграл роль Трише, показав «плута и афериста, для которого все средства хороши, чтоб сколотить деньгу». Е. И. Ежова очень верно изобразила мадам Каре, дав понять, что ее героиня «в женщинах точно то же, что Трише в мужчинах». Актриса Бельё воспроизвела в Маше «тип магазинной девушки, хорошенькой, ловкой и плутоватой». Но особенно хорош был в роли деревенского слуги Сумбутовых — Антропки Пономарев, который обнаружил новые грани своего мастерства в изображении народного типа, его психологии, внешности, в отборе выразительных деталей. «Что за физиономия, какая фигура! какие ухватки! какая походка и какой разговор! — в восторге писал Жихарев. — Как уморительно снимает он с барыши сало и носит его на руке! с каким любопытством и удивленным рассматривает вещи, на показ выставленные в лавке: шляпки, чепчики и проч. и проч.»⁷⁰.

Удачно была разыграна и одноактная комедия Шаховского «Ссора, или Два соседа», изображающая сцены провинциального помещичьего быта (1810). На станции происходила ссора между охотником Вспышкиным и его соседом, ибедником Суत्याгиным, из-за козла, которого разорвали собаки. Обоим помещиков очень ярко и типично играли Рыкалов и Пономарев, а Рахманова — жену станционного смотрителя, Орефьевну⁷¹.

Вигель писал, что Рахманова «в ролях сердитых, сварливых старух, какими были тогда в русских провинциях все старухи (от бездействия и скуки терзавшие все им подвластное), и Пономарев, олицетворенное подъячество, были оригинально забавны»⁷².

Екатерина Ивановна Ежова (1778—1836), впоследствии крупная характерно-комедийная актриса реалистического направления, только начинала в эти годы свой путь. Она играла преимущественно крестьянок и служанок, была хорошей Николлиной в дуэте с Рыкаловым — Журдепом в «Мещанине во дворянстве» Мольера.

Кроме уже упоминавшейся Агриппины Бельё — живой и чувствительной актрисы на роли любовниц в комедии и драме (ее лучшей ролью Р. М. Зотов называет Гурли — «Индийцы в Англии» Коцебу) — следует назвать Дарью Болину, пришедшую из училища на то же амплуа. С Болиной занимался драматическим искусством и готовил роли Иван Андреевич Крылов, сам превосходный актер-любитель. Обладая несомненным талантом, живым чувством и красотой, она, однако, вскоре вышла замуж за дворянина и оставила сцену. О ее последующей печальной жизни в замужестве пишет Ф. Ф. Вигель в своих «Записках».

В 1809 году театральную школу окончила сестра Е. С. Семеновой — Нимфодора Семеновна Семенова (1787 или 1788—1876). Она исполняла в драме и комедии роли молодых девушек и одновременно пела в опере. Не отличаясь ни большим талантом, ни

сильным голосом, она имела сценический успех главным образом благодаря своей прелестной внешности.

Роли вторых любовниц исполняла Пелагея Петрова. В ролях комических старух кроме Рахмановой выступала посредственная актриса Пелагея Черникова, а в тех же ролях второго плана — принятая в труппу в 1809 году сестра Е. И. Ежовой, Мария Ивановна Ежова.

4

О расцвете искусства актеров комедии в сравнении с искусством трагических актеров можно говорить лишь по отношению к самому началу века. Общественные настроения кануна 1812 года и подъема дворянского освободительного движения снова выдвинули значение жанра трагедии, которому предстояло интенсивно обновляться и развиваться на протяжении всей первой четверти XIX столетия. Понятно, что в этот процесс было вовлечено и актерское искусство.

Как литературная форма трагедия 800-х годов вмещала в себя различное содержание. Подъем искусства трагических актеров был связан не только с исполнением трагического репертуара как такового. Он обуславливался также способностью актеров почувствовать те объективные противоречия, которые все ярче выступали в действительности тех лет как противоречия, трагические по своему существу, по своей духовной и исторической природе. Мироощущение актеров сообщало репертуару известную внутреннюю целостность и делало его современным. Трагическое в искусстве актеров имело свои стадии формирования.

В 1794 году на петербургской сцене впервые выступает Алексей Семенович Яковлев (1773—1817) — крупнейший трагический актер начала века, уже глубоко отличный по своему художественному стилю от трагиков, возвращенных традициями классицистской школы.

Перед тем как обстоятельства привели Яковлева на сцену, он служил сидельцем в лавке своего отца. Образования у него почти никакого не было, но была страстная привязанность к книгам, к поэзии. Яковлев сам писал стихи, исполненные лиризма и драматического чувства. Он был натурой многосторонне одаренной, эмоциональной и мечтательной. Яковлев дебютировал 1 июня 1794 года в роли Оскольда в «Семире» А. П. Сумарокова, сыграв затем для второго и третьего дебюта роли Синава («Синав и Трувор» Сумарокова) и Доранта (в переводной комедии «Ревнивый»). Роли эти были подготовлены Яковлевым с И. А. Дмитриевским, который надеялся найти в талантливом актере своего преемника, но творческое развитие Яковлева пошло самостоятельным путем, далеким от школы Дмитриевского.

Яковлев принимает на себя в ближайшие годы главные роли трагического репертуара. Одновременно он играет и в драме, в этот период ему более понятной и близкой. Черты позднее став-

шей характерной для Яковлева лирической и бурной манеры игры пачинают проявляться в первое десятилетие его сценической деятельности не только при исполнении ролей в «мещанской драме» (Фриц — «Сын любви», Мейнау — «Ненависть к людям и раскаяние» в пьесах А. Коцебу), они отличают и его игру в трагедии (в пьесах Сумарокова, Княжнина, Вольтера и других), изнутри разрушая и перестраивая ее стилистику.

Об игре Яковлева в роли Мейнау Жихарев писал: «Я никогда не воображал, чтоб актер, без всякой театральной иллюзии, без нарядного костюма, одною силою таланта мог так сильно действовать на зрителей. Дело другое в «Димитрии Донском» или какой-нибудь другой трагедии, в которой могли бы способствовать ему и превосходные стихи самой пьесы и великолепная ее обстановка, а то ничего, ровно ничего, кроме пошлой прозы и полунистертых и обветшалых декораций. А костюм Яковлева? — черный, поношенный, дурно сшитый сюртук, старая измятая шляпа, включенные волосы, и со всем тем, как увлекал он публику!» Яковлев заставлял «плакать навзрыд всю публику» в сцене, где Мейнау плакал, вспоминая жену-изменницу; а сцена неожиданной встречи с женой, когда, видя ее, он, «вдруг затрепетав, бросается стремглав назад»⁷³, была, по мнению Жихарева, верхом совершенства.

Уже в этом описании чувствуются некоторые новые черты исполнительской манеры в сравнении с той, которая была представлена Померанцевым, Шушериным и другими актерами сентименталистской школы, — порывистость, лиричность, отсутствие декламационной патетики. В еще гораздо большей степени, чем эти актеры, Яковлев обнаружил способность приносить в пьесу собственную внутреннюю тему, собственные чувства.

Начало нового этапа в развитии русского трагического искусства было связано прежде всего с творчеством этого выдающегося художника. В искусстве Яковлева обозначился идейный перелом, остро раскрылась тема драматического разлада между человеком и обществом. Человеческая личность сохраняла во всей полноте потребность внутренней свободы, неприятие насилия и рабства. Но вера в добродетель, разум, совесть, как всеобщее достояние, в значительной мере была ею утрачена. Как Озеров и Жуковский, Яковлев отражает в своем искусстве этот переходный момент в развитии современного ему сознания. Он воссоздает на сцене образ человека с богатым душевным миром, с потребностью добра и свободы, но свободолюбие этого героя приобретает часто форму презрения к обществу — с его своекорыстием, жестокостью, догматическим пониманием долга. Герои Яковлева обладают сложным эмоциональным строем, но конфликт между индивидуальным и общественным — конфликт старой классицистской трагедии — уже не составляет основу их мироощущения. Для них сознание долга проистекает из внутренней, «естественной» нормы и потому не только не противоречит чувству, но, напротив, действует в согласии с ним. Героическое начало в образах, создаваемых Яковлевым,

имеет лирический источник. Трагизм же возникает от несовместимости душевных потребностей человека с законами окружающего мира. Он еще не совсем отошел от стилистики сентименталистского театра, но сохранил с нею связь лишь настолько, насколько принципы и возможности сентиментализма совмещались с индивидуалистической оппозиционностью обществу, стихийным бунтарством, с эмоциональностью, уже лишившейся своего публицистического пафоса, с лирической неуравновешенностью и порывами глубокого отчаяния. Яковлев был, что называется, актер «личной темы»; выражение индивидуально пережитого было сутью его творчества. Зависимость от собственных чувств, от настроения и вдохновения, способность забыться на сцене и нарушить внезапным порывом общий ход спектакля — все это было свойственно его игре.

Так, например, порывисто, пылко, с неожиданным привнесением простоты, «мещанской» манеры проводил Яковлев роль Оросмана в трагедии «Заира» Вольтера, вызывая этим резкие нападки критики: «Этот Оросман с первым словом подходит к самому носу Заиры! — Где же благородство? — Где величие азиатских государей? Где трагическая возвышенность? — вопрошал критик. — Он берет ее за руку, за плечо, за обе руки! — Где же скромность и пристойность любви благородной? Где важность страсти трагической?»⁷⁴ Действительно, Яковлев не изображал величие султана и не делал попыток придать этому образу историческую достоверность. Искусство Яковлева развивалось в сторону большей художественной правды через психологическое обогащение трагической игры, через личное, лирическое ее начало.

Известно, что Яковлев не любил рассудочных и декламационных ролей. Ему не нравились с этой точки зрения ни роль Тезея («Эдип в Афинах» Озерова), ни роль Пожарского («Пожарский» Крюковского). Он считал, что все роли в трагедии Крюковского вялы и бесхарактерны и беда пьесы в отсутствии интриги, необходимой, чтобы развить характеры и страсти действующих лиц, хотя бы помимо автора. «Представительства» на сцене, «возглашения» стихов, столь любезного, например, Плавильщикову, Яковлев не переносил.

Вместе с тем из роли Ярба в трагедии Княжнина «Дидона» Яковлев смог сделать лицо подлинно трагическое, показать в нем не традиционного злодея, но одинокого, страдающего, гибнущего под бременем своих страстей человека. «...Это был какой-то вулкан, извергающий пламень», — пишет Жихарев. В одной из центральных сцен Яковлев произносил слова Ярба «почти полуголосом, но полуголосом глухим, страшным, с пантомимой ужасной и поражающей, хотя без малейшего неистовства; и только при последнем стихе он позволял себе разразиться воплем какого-то необъяснимо-радостного неступления, производившим в зрителях невольное содрогание»⁷⁵.

Этот прием нагнетания эмоций и их внезапного взрыва войдет затем как характерная особенность в манеру игры романтических актеров, так же как и типичная для Яковлева внешняя динамика, стремление развивать образ через движение и пантомиму. Яковлев ищет возможности раскрыть на сцене нечто большее, чем дано текстом пьесы, он мыслит себе своего героя живущим и действующим, как в жизни. В этом смысле он и защищает печатно от нападок критика свою трактовку роли Чингиз-хана («Китайский сирота» Вольтера), объясняя, что человек не всегда прямо раскрывает свой характер, что он бывает разнообразен, изменчив, скрытен и пр.⁷⁶

Вершиной творчества Яковлева в 800-е годы являлось создание им ролей Фингала и Дмитрия Донского в одноименных трагедиях Озерова.

Роль Фингала, внешне не слишком действенная, погружала актера в своеобразную атмосферу этой пьесы, во многом поэтически родственную балладам Жуковского. Озеровский «оссианизм» оказался близок Яковлеву, создавшему образ прекрасного и сурового воина, полного благородства и нежной любви к Моине. Пьеса соответствовала лиричности, музыкальности Яковлева. Игра его поразила всех необычайной и неожиданной простотой, отсутствием «искусства» в его привычном понимании.

Но подлинный общественный и творческий успех ему принесла роль Дмитрия Донского. Особое место, которое заняла постановка трагедии «Дмитрий Донской» в театральной жизни Петербурга 800-х годов, определялось, конечно, и созвучием спектакля патристическим чувствам русских людей, оскорбленных неудачами русско-французских войн, и политическими альянсами, которые улавливали в этом спектакле погруженные в интересы текущей политики зрители, и всеобщим, бурно вспыхнувшим интересом к русской истории. Однако огромный успех «Дмитрия Донского» у публики имел еще и дополнительные, притом весьма глубокие причины. Они коренились в особом художественном строе трагедии, гуманизме, свободолюбивом характере ее идей, в относительной насыщенности ее образов. Трагедия была пронизана современным мироощущением, очень близким самому Яковлеву.

И здесь нельзя не процитировать Жихарева, который во многих отношениях олицетворяет собой тип идеально восприимчивого зрителя. «Боже мой, боже мой! — пишет он в дневнике после премьеры, — что это за трагедия «Дмитрий Донской» и что за Дмитрий — Яковлев! какое действие производил этот человек на публику — это непостижимо и невероятно! Я сидел в креслах и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу — словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика»⁷⁷. «Озеров Озеровым —

по мне кажется, что Яковлев в событии представления играет первую роль»⁷⁸, — записывает он некоторое время спустя.

Зрители ощущали внутреннее совпадение актера с его героем, способность выразить в стихах «всю его душу и, может быть, свою собственную»⁷⁹. Яковлев играл, глубоко отдаваясь чувству. На последней репетиции он как будто в некоторых местах своей роли захлебывался от волнения и глотал слезы. Но на спектакле разнообразные чувства, переживаемые актером, порою в сложном сочетании, обрели гармонию, нашли себе естественное и высокопоэтическое выражение. Последний монолог Димитрия — благодарственную молитву за дарованную России победу — Яковлев произносил, опускаясь на колени и простирая руки к небу. Публикой овладевал при этом такой энтузиазм, что Шушерин, игравший в спектакле роль Белозерского, «думал, что стены театра развалятся от хлопанья, стука и крика. Многие зрители обнимались, как опьяненные, от восторга. Сделалось до сих пор неслыханное дело: закричали фора в трагедии». Актеры были растеряны. Яковлев повторил монолог. Восторг был такой же. «Надобно правду сказать, — добавляет Шушерин, — что величественная фигура Яковлева в древней воинской одежде, его обнаженная от шлема голова, прекрасные черты лица, чудесные глаза, устремленные к небу, его голос, громозвучный и гармонический, сильное чувство, с каким произносил он эти превосходные стихи, — были точно увлекательны!»⁸⁰.

Но спектакль был принят отнюдь не всеми. Правоверные классицисты негодовали по поводу того, что Озеров снижал жанр трагедии до драмы. В творчестве Озерова и особенно Яковлева трагический образ действительно подвергся пересмыслению, он утрачивал героическое начало, наполнялся внутренними противоречиями, становился выражением разочарованности, душевной обособленности, нравственного максимализма внутренне не примирного с действительностью современного человека.

Тенденции эти развивались и в роли Агамемнона («Поликсена» Озерова, 1809), которая в исполнении Яковлева вызывала у некоторых зрителей «непозъяснимые чувства». Сам драматург создал в Агамемноне фигуру, далеко не традиционную, показав этого греческого героя человеком, уставшим от крови и насилия, от войны и жестокого «геройства», ставшим «жалостливым» к людям, но тем не менее бессильным изменить роковой ход событий.

Поэтизация внутреннего мира личности, утверждение ее самостоятельной красоты и ценности — главное, что несло в себе искусство Яковлева и чем оно обогащало русский театр в момент перехода от героики старого классицистского типа к трагедии нового общественного содержания и нового художественного строя. В творчестве Яковлева вызревали элементы романтической эстетики.

Но в последующие годы влияние эстетики прогрессивного декабристского романтизма на актерское искусство в трагедии будет

связано уже с борьбой против стихийности, субъективности, игры по настроению. Утверждая огромное место вдохновения и чувства в актерском творчестве, критики будут требовать от актеров одновременно и способности создать на сцене нечто целое, воплотить общую идею роли. Такое требование будет непосредственно вытекать из социальной направленности прогрессивного русского искусства. Яковлев в полной мере отвечать этому не сможет — ни по особенностям своего мироощущения, ни по художественным свойствам своего таланта. Этим по преимуществу и будет обусловлен кризис его творчества в последний период жизни (1813—1817).

Успехи Яковлева были всецело успехами его таланта, но никак не школы: старая школа ломалась и перестраивалась, новая еще не определилась. Это заметно отражалось на творчестве молодых актеров. Кроме уже пазывавшегося выше Г. И. Жебелева, наиболее интересно выступавшего в драме и комедии, а не в трагических ролях, в трагедии подвизался молодой актер Александр Гаврилович Щеников (1781—1859). Щеников дебютировал в 1806 году в роли Людора («Лиза, или Торжество благодарности» Ильина) и занимал амплу первых любовников. Знаток театра, особенно А. А. Шаховской, мечтавший о возрождении русской трагедии, встретили этого актера с восторгом, но вскоре были разочарованы. При большом трудолюбии и преданности театру, Щеников не сумел развить своих природных данных. На сцене он чувствовал себя связанным. Его интонации страдали монотонностью, однообразием, жесты приобретали часто какой-то неестественный, «круговращательный» характер. Он играл роли князя Тверского («Дмитрий Донской» Озерова), Сепда («Магомет» Вольтера), Пирра (в «Поликсене» Озерова, а затем в «Андромахе» Распина), Пилада («Электра и Орест» Грузинцова), Эгиста («Меропа» Вольтера) и другие.

Постоянной партнершей Яковлева в драме и трагедии начала 800-х годов была Александра Дмитриевна Каратыгина (1777—1859), актриса, превосходно передававшая нежные чувства любовниц и матерей, умевшая искренне страдать и плакать на сцене. Одной из ее коронных ролей, очень полно выразившей характер ее таланта, была роль Берты в драме Коцебу «Гусситы под Наумбургом». Именно в ее игре полнее всего раскрылась главная идея этой пьесы, проникнутой мещанскими непротивленческими иллюзиями. Поставленная на русской сцене в 1806 году в период кровопролитных войн в Европе, в самый разгар франко-прусской кампании, драма показывала, как угроза истребления города врагом была предотвращена... детьми, посланными в лагерь противника, чтобы умолить о пощаде. Каратыгина играла мать восьмерых детей, драматически трогательно изображая сцену разлуки с ними и радостного воссоединения в благополучном финале.

К концу 800-х годов, когда заметно падает значение сентименталистских драм и, в частности, пьес Коцебу, составлявших славу А. Д. Каратыгиной, поле деятельности этой актрисы сужается.

Наиболее близкими ей остаются роли в трагедии, родственной по тону «мещанской драме», — Ольга («Полярский» Крюковского), Ксения («Ксения и Тимур» Висковатова), Матильда («Густав Ваза» Титовой). Не столько в силу каких-либо посторонних обстоятельств или чьего-либо недоброжелательства, но прежде всего потому, что творчество ее оказывается неспособным выразить наиболее значительные стороны современного мироощущения, а моментами представляется и раздражающе старомодным, А. Д. Каратыгина уступает в эти годы первые роли Семеновой. Каратыгина играет Регану («Леар» Гнедича), Мариамну («Ирод и Мариамна» Державина), Гекубу («Поликсена» Озерова), Клитемнестру («Электра и Орест» Грузинцова), Елизавету («Мария Стюарт» Шписа⁸¹), Андромаху («Андромаха» Расина), Иосавеву («Гофоллия» Расина), Гертруду («Гамлет» в переделке Висковатова). Последний крупный успех принесла Каратыгиной роль Амасекп, предводительницы сульётов, в трагедии Л. Н. Неваховича «Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия», сыгранная ею в 1809 году. В этой роли героиня тесно сплеталась с близкой Каратыгиной проблематикой семейной драмы, освободительные тенденции выливались в типично сентименталистские формы.

Перешедший в 1800 году на петербургскую сцену Шушерин большое внимание уделяет в это время трагическому репертуару. В несколько новой для себя «бурной» манере, отчасти воспринимая трактовку Яковлева, Шушерин играет роль Ярба («Дидона» Княжнина), но с особенной тщательностью он готовит две новые роли — Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова, 1804) и Лира («Леар» Гнедича, 1807), в которых как бы подводит итог всему своему сложному творческому пути. В обеих этих ролях, из которых сам Шушерин склонен был считать самым законченным и удавшимся ему созданием образ Эдипа, он стремился показать вполне в духе карамзинской традиции, что несправедливость общества, причиняя человеку страдание, прежде всего подвергает его жестоким нравственным испытаниям.

В роли Эдипа, в противоположность Плавильщикову, Шушерин решительно отказался от воспроизведения всяких признаков величия и царственности своего героя. Напротив, он подчеркнул в Эдипе черты «изнемогающего и дряхлого старца», придал ему «характер какого-то убожества, вынуждающего сострадание»⁸². При всем гуманизме актерского замысла на сцене оставалась непреодоленной свойственной актерскому сентиментализму отвлеченность, тенденция изображения человека «вообще». Компромиссен был и сам метод игры Шушерина, в котором чувствительность, широко вводимые мотивы печали, раздумий, горестной мечтательности сочетались с продуманной декоративностью поз и движений, с их несколько вычурной пластичностью и картинной живописностью. Борьба между стремлением актера к простоте и боязнью отойти от некой принятой нормы и не удовлетворить вкус «знатоков» мешала Шушерину, как об этом можно судить, по его собственным признаниям, в

работе над ролью Лира⁸³. Свою долгую сценическую жизнь Шушерин завершал неудовлетворенный собой, недовольный отношением публики. Он болезненно пережил неуспех своего многолетнего соперничества с Яковлевым, признавая, впрочем, его необыкновенный талант и те новые пути, по которым он вел актерское искусство.

Любопытно, что молодую Е. Семенову, начавшую сценический путь на его глазах в трогательных ролях сентименталистского репертуара, Шушерин считал вконец погубленной новыми идеями и, в частности, влиянием Гнедича. Между тем именно этой актрисе суждено было в последующие годы дать наиболее совершенное выражение прогрессивным художественным устремлениям театра своей эпохи.

5

Екатерина Семеновна Семенова (1786—1849), еще будучи учительницей Петербургского театрального училища, с успехом выступила на школьной сцене в 1802 году в пьесах Коцебу (Наталья — «Корсиканцы», Софья — «Примирение двух братьев»), а также в «Нашине» Вольтера. Ее игра покорила всех своей естественностью, трогательностью, ясностью и благородством выражения чувства. Антигона («Эдип в Афинах» Озерова, 1804) была ее первой трагической ролью в Петербургском театре (в труппу Семенова была зачислена в 1805 году). Кроме редкой красоты и превосходных артистических данных зрителей поразила в этой роли органическая эмоциональность актрисы, ее способность полностью входить в положение своей героини. Так, уступая владеющему ею внутреннему чувству, она в сцене, когда стражники разлучают ее с отцом, вырвалась из их рук и бросилась за ним, хотя по ходу действия ей надлежало оставаться под стражей. «Когда же воины притащили Антигону на сцену насильно, то гром рукоплесканий потряс театр. Все вышло так естественно, что публика не могла заметить нарушения хода пьесы»⁸⁴. Так же искренне и драматически насыщено были сыграны ею роли Моины («Фингал» Озерова), Ксении («Дмитрий Донской») и Корделии в драме «Леар». В 1811 году критика пишет о жизненной достоверности созданного Семеновой образа Амалии в драме Коцебу «Сын любви». Она играла здесь знатную девушку, любящую человека из простой среды. Актриса, как пишет критик, показала, что «искусство ее не ограничивается одними только трагическими страстями, но что она умеет представлять зрителям начинающуюся любовь молодой девушки, умной, доброй, чистосердечной, не зараженной светскими предрассудками». Критик подчеркивает законченность, правдивость образа: «Войти в роль свою и взвесить каждое слово не так легко, как то иные себе воображают»⁸⁵. Свидетельство критика интересно для нас именно как подтверждение способности Семеновой играть обдуманно и искренне одновременно. Но хотя Семенова продолжает выступать в эти годы в драме, роли подобного

типа уже занимают в ее репертуаре второстепенное место. Вместе с тем чрезвычайно высоко поднимается ее слава первой трагической актрисы.

Начинающиеся в конце 800-х годов занятия Семеновой с Гнедичем (советами которого она пользуется, оставив своего прежнего учителя — Шаховского) все шире и шире приобщают ее к кругу эстетических идей, складывающихся на почве преддекабристского литературно-художественного движения. Печатью новых исканий отмечены роли, которые она создает в эти годы в трагедии: Амепаида («Танкред» Вольтера, 1809), Гермiona («Андромаха» Расина, 1810), Мария Стюарт (в одноименной трагедии Шписа, 1810), Офелия («Гамлет», 1810), Ариана (в одноименной трагедии Тома Корнеля, 1811) и другие. Оставляя пока в стороне характеристику театральных идей декабристского романтизма, преломляющихся в творчестве Семеновой, подчеркнем лишь основную тенденцию ее развития в этот период. В искусстве ее постепенно преодолевались эмпирическая субъективность, «спяченность» чувств, привнесенные в искусство трагических актеров влиянием сентиментальной драмы, сказывалось стремление избавиться от излишней прозаичности и случайности формы, которая подчас проявлялась в их игре как реакция на ходульность и выспренность эпитопов классицистской школы. При том, что чувство, сценическая эмоциональность и непосредственность сохраняют для Семеновой все свое значение (так же как и для Гнедича и других сторонников, теоретиков и пропагандистов новой школы), актриса поднимается над уровнем «натуральной» и чувствительной игры.

«Холодная душа не может быть высокой», — писал Гнедич в стихотворном послании к Семеновой, интересном как раннее выражение его взглядов на актерское творчество⁸⁶. Но Гнедич требует от Семеновой не только пылкости. Актриса настойчиво постигает искусство создания индивидуализированного, эмоционально конкретного характера, действия и поступки которого возникают как выражение внутренней необходимости души и одновременно непреодолимой нравственной потребности. Соответственно тому, как это происходило и в драме, углубление в мир душевной жизни героя становилось предпосылкой для выявления гуманистической, свободолобивой направленности образа, в эти годы приобретающей героическую окрашенность.

Новые формы трагического искусства образуются постепенно, по мере того как проявляется и созревает в сознании современников главный конфликт эпохи, политически выраженный в движении декабристов, в их идеологии, а художественно — в эстетике прогрессивного русского романтизма первых десятилетий XIX века. Творчество Семеновой — начальная, но по-своему совершенная ступень этого процесса.

По-повому подходя к трактовке ролей, Семенова и Гнедич с самого начала испытали потребность отойти от прежней как традиционно классицистской, так и сентименталистской манеры игры

в смысле самой формы, самой эстетики образа. Новшества, введенные Гнедичем в работе над ролью Аменаиды, вызвали насмешки и огорчения среди сторонников компромиссной классико-сентименталистской («офреновской») школы, к которой принадлежали Шаховской, Шушерин и многие другие. В роли Аменаиды сочетались старая манера игры Семеновой, свойственная ей до занятий с Гнедичем, и манера, складывающаяся уже под влиянием его. Шушерин полемически определял чтение Гнедича как «певучее, трескучее, крикливое, по страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов»⁸⁷. Эта манера, которой суждено было в дальнейшем развиваться и видоизменяться, в главной тенденции своей оставалась постоянной: актриса усиливала поэтическое звучание сценической речи и действенность слова, его связь с движением чувств персонажа и одновременно с мыслью драмы.

Но в работе Семеновой над ролью Аменаиды в «Танкред» Вольтера была и другая, не менее важная сторона. «Танкред» был переведен для Семеновой самим Гнедичем, который значительно усилил политическую остроту текста трагедии выражением вольнолюбивых гражданственных чувств, типичных для зарождающейся в эти годы преддекабристской литературы. Перевод вызвал восхищение Рылеева, сделавшего на полях книги свои одобрительные заметки именно в подобных местах⁸⁸. Такую, сближенную с современностью Аменаиду и играла Семенова в 1809-м и последующих годах в обстановке усиливающихся нападков на Вольтера, на его «вредную» философию, революционность и «безбожие». Ее игра была, судя по дошедшим до нас отзывам, гораздо свободнее и психологичнее, чем обычно это было принято в вольтеровской трагедии. Особенной достоверностью переживаемого чувства и естественной формой его выражения — при подлинной трагедийности — отличалась сцена с умирающим Танкредом. На первый план выдвигались внутренняя сила и свободолюбие страстного, самозабвенно следующего по своему пути характера.

В период 1808—1812 годов в России выступала известная французская актриса Жорж, с которой русская критика не могла не сравнивать Семенову, бесспорно самую талантливую из русских актрис трагического плана. Сопоставление игры этих очень разных актрис, горячие споры, возникавшие в критике, помогали осознанию особых интересов и достоинств русской национально-самобытной школы актерского искусства. Мнения бурно сталкивались. Многие продолжали настаивать на преимуществах игры французской актрисы, считая, что Семенова может выступать разве что в качестве ее ученицы, по никак не соперницы. Журнал Шаликова «Аглая» писал: «Наша Семенова в сравнении с Жорж то же, что неопытная воспитанница в сравнении со своею наставницею, опытною, совершенною... Жорж волшебница, фурия; Семенова просто нежная любовница»⁸⁹.

Однако ряд критиков, среди которых надо назвать прежде всего В. А. Жуковского, анализируя игру Жорж, показывают, что ее

эффектное, но холодное и по сути своей эпигонское искусство не может охватить всего содержания исполняемых ею ролей и создать необходимую полноту художественного впечатления. Крайне интересны общие идеи, которые высказывает Жуковский по поводу актерского творчества в связи с оценкой игры Жорж. Один из преобразователей русской литературы в период перехода ее от классицизма к романтизму, Жуковский считал, что поэт и актер идут в своем творчестве одним и тем же путем. Чтобы быть верным природе и убедительным для читателей и зрителей, поэт, пишет Жуковский, должен воспроизвести течение чувств во всех их оттенках и внутренней связи. Актер в принципе не отличается от поэта. «Что в стихотворце слог, то в актере телодвижения, голос, лицо; но знание природы, воображение и чувство, как в том, так и в другом должны быть почти одинаковы, с тою только разницею, что первый, будучи творцом, руководствует последнего, а сам не следует никому, кроме одного изобретательного своего гения. Поэт, не имея чувствительности и знания природы, не изобразит нам сильного характера со всеми его оттенками; актер, не имеющий ни того, ни другого, или не поймет намерений поэта, или не будет способен наполниться его чувствами до такой степени, чтобы, забыв в себе актера, совершенно переселиться в характер и положение представляемого им лица»⁹⁰.

Таким образом, Жуковский признает истинным, верным натуре только искусство, раскрывающее полноту внутренней жизни человека. Сама же эта полнота становится доступна художнику, когда он находит ее в себе самом, «совершенно переселяясь» в того, кого он изображает.

В эстетических статьях Жуковского, которые он печатает в 1809 году в «Вестнике Европы», в противовес понятиям и правилам нормативной эстетики классицизма выдвинуты гений, вдохновение, творческая оригинальность. Идеи, которые проповедует в этом плане Жуковский, во многом оказываются близки к Гедичу — учителю Семеновой и другим деятелям, эволюционирующим в сторону романтизма. Гений, в котором природа, с точки зрения романтиков, находит свое высшее выражение, не копирует кем-то созданные образцы прекрасного, но творит их самостоятельно, руководствуясь имеющимся у него в душе чувством идеала. Творчество гения свободно, опирается на самопознание, предполагает искренность, захваченность творческим процессом. Жуковский находил в Жорж блестящую, опытную актрису с превосходной техникой и прекрасными внешними данными. Но сами по себе сильные, эффектные моменты ее игры не могли ничего дать эстетическому чувству Жуковского — ему нужна была вся совокупность душевных переживаний Федры или Медеи, убедительных для него лишь в той мере, в какой они индивидуально пережиты, то есть подлинны для актрисы. Ему нужна была также и самостоятельность выражения, одухотворенность и непосредственность художественной формы. Разбирая, как исполняет Жорж роли Федры,

Меден и Семпримиды, Жуковский требует от актрисы психологически реальной жизни на сцене, он не прощает ей нарушения художественной логики в изображении чувств, внутреннего равнодушия, недостатка душевной теплоты, отсутствия тех тонких и сложных переходов от одного состояния к другому, в которых для него заключается главная прелесть искусства.

Критика не случайно говорит о холодности, внутренней жесткости Жорж, которой лучше всего удавалось воспроизводить на сцене состояния гнева, гордости, негодования и которая была настолько далека от того, что она изображала, что в самые драматические моменты спектакля способна была заботиться о расположении складок своего платья или поправлять на голове диадему. Актриса несомненно талантливая, Жорж воспринимается наиболее требовательной и самостоятельно мыслящей частью русской театральной критики как жертва представляемой ею рассудочной, классицистской школы, утратившей в современности все свои прогрессивные художественные основы.

Гастроли Жорж и сравнение ее творчества с игрой молодой и еще малоопытной Семеновой помогают и театральным деятелям и самим актерам увидеть новые тенденции в русском театре, осознать их идейное и творческое значение. В период, когда важным и прогрессивным моментом культурного развития становится борьба за самобытность русской литературы, русского театра, эти наблюдения позволяют определить признаки и устремления национальной школы актерского искусства. Впоследствии понятие национальной самобытности сильно обогащается.

Споры вокруг игры Жорж и Семеновой во многом способствовали также прояснению вопроса о методе актерского творчества, о роли традиций, помогли понять связь между системой выразительных приемов актера и самим содержанием создаваемого им образа.

Семенова как первая трагическая актриса, естественно, играла роли того же классического репертуара, в каком выступала и Жорж. Для Семеновой создаются новые переводы произведений Расина, Вольтера, Кребийона и других французских трагических авторов. Она исполняет также роли в драмах Шекспира и русских авторов. Мастерство Семеновой развивается необычайно быстро. В 1810 году рецензент журнала «Цветник» писал по поводу ее выступления в роли Гермюны в «Андромахе» Расина: «Никогда не производила она такого ощущения в сердцах зрителей, никогда игра ее не была так обдуманна и натуральна». Сравнивая игру Семеновой с исполнением той же роли актрисой Жорж, критик признает, что Семенова «почти везде превзошла ее»⁹¹. Через год «Вестник Европы» по поводу той же роли отмечал дальнейшие успехи Семеновой, талант которой «кажется еще более усовершенствован»: «Нельзя лучше представить страстную, ревнивую, мстительную, пылающую гневом Гермюну». «Расин учился у древних»⁹², — не случайно вспоминает критик в связи с впечатления-

ми от виденного пм спектакля. Гермиона — это характер хотя и противоречивый, но энергичный, всецело выражающий себя в словах и поступках. В роли этой преобладают страсти, в передаче которых была сильна и Жорж.

Весь круг интересов формирующегося русского романтизма увлекал театр к созданию характеров, богатых внутренним содержанием и конфликтами, которые не могли быть раскрыты актерами посредством одних пылких эмоций или же блестящей декламации. В статьях, посвященных актерскому творчеству, все чаще пишется в эти годы об искусстве «немой игры», разработке пауз, переходов из одного состояния в другое. Только человек, обладающий богатым душевным миром, мог быть внутренне свободным, не обусловленным до конца внешними обстоятельствами, способным к подлинному величию и героизму. Такова была романтическая трактовка трагического характера, получившая в дальнейшем свое воплощение на русской сцене.

Работа над трагедией Шпсиса «Мария Стюарт» явилась одним из первых опытов применения новой манеры игры Семеновой в трагедии. В спектакле кроме Семеновой (Мария Стюарт) были заняты А. Д. Каратыгина (Елизавета) и А. С. Яковлев (герцог).

В записной книжке Н. И. Гнедича, опубликованной П. Н. Тихоновым, имеется заметка, непосредственно относящаяся, правда, не к пьесе Шпсиса, а к трагедии Шиллера «Мария Стюарт». Выражая свое несогласие с «последователями французских драматических правил», полагающими, что интерес зрителей к спектаклю прекращается, как только исчезает момент неизвестности или сомнения, Гнедич заявляет, что «положение, оконченное как происшествие, но которое продолжается еще как страдательное», имеет в себе особую привлекательность. В этих случаях, когда «весь интерес истекает единственно из того, что происходит в душе», от актерской игры требуется наибольшая правдивость: «Тогда все должно стремиться прямо к сердцу». И в пятом акте «Марии Стюарт» Шиллера, где «целое это действие основано на положении уже решенном — сне спокойствие горести, которое рождается от лишения самой надежды, производит движения самые истинные и самые глубокие. Сне торжественное спокойствие заставляет зрителя, как и жертву, войти в самого себя и испытывать в себе все то, что возбуждает несчастье»⁹³. Эта запись могла появиться и позднее 1810 года, когда ставилась трагедия Шпсиса. Существенно другое: эти заметки позволяют догадываться об общем направлении режиссерско-педагогических и исполнительских задач, которые выдвигал в своей работе Гнедич.

Творчество Семеновой этого периода обладало определенным единством. Трагедии Шекспира (критика восторженно встретила ее исполнение роли Офелии в «Гамлете») и даже пьесы, подобные «Марии Стюарт» Шпсиса, несомненно помогали развитию романтических тенденций в ее искусстве. Они предоставляли актрисе материал для создания образов женщин внутренне целеустрем-

ленных, сила характеров которых произрастает из чувства идеала, а драматизм и противоречия носят совсем иную форму, чем в классицистской трагедии. Здесь, скорее всего, проявлялись и порыв сильного чувства, и вдохновенная импровизация в трактовке отдельного куса роли, и глубокая выразительность «немой игры», наполненной живым, сложным чувством, невыразимым словами. Вряд ли, выступая в трагедиях Расина и Вольтера, она следовала иным побуждениям и принципам, хотя, конечно, возможность углубляться в чувства и психологию героинь во многом зависела от репертуара. Но и к истолкованию классицистской трагедии Семенова подходила все более и более свободно. Благодаря ее искусству, стяхнувшему с себя узы нормативных правил, в произведениях Расина и Вольтера раскрывались их самые живые стороны, выдвигалось на первый план именно то, что делает их, особенно Расина, великими классиками мирового театра.

Театральная мысль этого периода, обращаясь к освещению творческого опыта великих актеров прошлого, русских, английских, но преимущественно французских, от Барона до Тальма, стремится выявить внутри классицизма практически всегда присутствовавшие в нем реалистические тенденции — естественность и искренность чувств.

Характерно, как писал «Драматический вестник» о Мишеле Бароне, одном из основоположников сценической системы классицизма: «Сей великий актер утверждал, что ощущение сильных страстей полезнее всех правил театра, и ссылаясь на то, что, хотя по строгим правилам театральной игры и запрещается поднимать руки выше своей головы, однако же, кто из зрителей не простит такого отступления от правил актеру, исполненному огня и силы?»⁹⁴

Все это позволяет судить о том, что исполнение классицистской трагедии в конце 800-х годов, а тем более позже, отнюдь не во всем представляло собой простое продолжение традиции XVIII века, но было явлением сложным, во многом эстетически самостоятельным, порожденным новыми, а не старыми потребностями.

В свете этого становится более понятным один из драматических эпизодов театральной жизни того времени, связанный с появлением и затем довольно быстрым исчезновением с театральных подмостков еще одной соперницы Семеновой, на этот раз отечественной — Марии Ивановны Вальберховой (1788—1867). Актриса далеко не бесталанная, образованная, умная и с хорошей внешностью, она была противопоставлена своим учителем Шаховским Семеновой, вернее — тому направлению, которое принимало искусство Семеновой под руководством Гнедица.

Идеалы Шаховского в области исполнительского стиля в трагедии лежали в предреволюционном периоде французского театра. Это можно видеть не только по его собственным высказываниям, в частности об игре Жорж, но также и из той широкой под-

борки материалов о творчестве великих актеров прошлого, которая помещается, несомненно, при ближайшем участии Шаховского, в 1808 году на страницах «Драматического вестника». Шаховской — сторонник классицистской манеры игры (как и классицистской трагедии), по модернизированной, согретой чувством, оживленной движением страстей. Ошибка (если возможно это назвать ошибкой) была в том, что кризисное состояние классицистской традиции Шаховской хотел принять за идеал, вернуть к нему современность, заставить процесс художественного развития театра пойти вспять. Школа исполнения высокой трагедии, которую мечтал создать этот страстно преданный театру его знаток и деятель, заведомо должна была стать подражательной, непоследовательной, оторванной от современного мироощущения.

М. И. Вальберхова дебютировала на петербургской сцене в 1807 году в роли Антигоны в трагедии Озерова «Эдип в Афинах», в какой начинала свое поприще трагической актрисы и Е. С. Семенова. Именно в это время Семенова, оставив своего старого учителя Шаховского, начала систематически работать с Гнедичем. Не следует думать, что Шаховской руководствовался чувством мелкой обиды и недоброжелательства, он отнюдь не сомневался в превосходстве таланта Семеновой. Но превосходство своих позиций педагога и теоретика над позициями Гнедича и всем новым направлением в трагедии он надеялся доказать. Вальберхова должна была оставить трагическую сцену вовсе не потому, что она не выдержала соперничества с Семеновой. На русской сцене превосходно могли бы ужиться и не только две трагические актрисы, тем более что в 1810 году Вальберхова была переведена в Москву, где, кроме нее, других актрис на главные роли в трагедиях вообще не было. Вальберхова должна была оставить трагическую сцену потому, что в этот период оказалась творчески несостоятельной школа Шаховского, оказалась сбивчивой и бесплодной его «система».

Эпигонский характер игры Вальберховой, как это очень хорошо показывает современная ей пресса, не удовлетворил ни публику, ни критику, в общем очень благожелательно относившуюся к актрисе, особенно в Москве. Шаховской возобновил для Вальберховой трагедии Сумарокова и Княжшина, дал ей возможность выступить в ряде крупнейших ролей западноевропейского репертуара — в трагедиях Расина, Вольтера, Кребийона, Шекспира и в произведениях современных русских авторов — Державина, Крюковского, Грузинцова и других. Критика неизменно отмечала неоригинальный, подражательный характер игры Вальберховой, ее попытки копировать манеру Жорж, приводившие к крайней искусственности приемов — к чтению нараспев, вообще несвойственному русской речи, а главное, к поверхностности создаваемых ею образов. Под конец пребывания Вальберховой на сцене (в московский период) стали говорить и писать, что в ее игре происходят некоторые изменения к лучшему. Однако Вальберхова не

могла, если бы даже и хотела, идти в этом направлении слишком далеко, находясь постоянно под контролем довольно фанатически настроенного Шаховского. Выход был найден самый разумный: в 1812 году Вальберхова оставила сцену (последний ее выход был 19 мая в роли Деборы — «Дебора, или Торжество веры», трагедия Шаховского), чтобы вернуться на нее через некоторое время уже главным образом в качестве исполнительницы комедии и драмы.

Характерным эпизодом, в известном смысле завершившим сложную борьбу на путях развития трагического искусства, было выступление 6 июня 1812 года Жорж в роли Ксении в трагедии «Дмитрий Донской» Озерова. Пьеса исполнялась французскими актерами в переводе с русского. Спектакль, которому в высших кругах придавалось политическое значение, привлек к себе большое внимание, но прошел посредственно.

Итак, обозревая период с 1801 по 1812 год, надо сказать, что в актерском искусстве обозначился серьезный сдвиг. Утверждение высокой ценности подлинной человеческой эмоции на сцене соответствует новому пониманию целей и существа актерского творчества. Во множестве критических статей 800-х годов говорится о важности актерской искренности, естественности, «натуральности». В этом направлении идет полемика с классицистами и Дидро. Но в то же время критика замечает и противоречия, трудности развития актерского искусства в этот переходный период. Стихийность чувства, свойственная театру сентиментализма, ограничение актера задачей простого эмоционального самовыражения вскоре стали осознаваться как недостаток. «Актер должен играть натурально. Но как натурально? Если так, как он говорит у себя дома или когда бывает в гостях, то незачем ходить в театр... Актер должен играть с таким искусством, чтоб искусство его совершенно подходило к натуре действующего. Он должен так войти в характер представляемого им, чтоб все видели действующего, а не лично актера...»⁹⁵ — пишет корреспондент «Северного вестника».

Как положительные повешства критика отмечает в игре трагических актеров поиски разнообразия, разносторонности чувств, проявление способности играть не на одном приеме или страсти, но «увлекаясь разными положениями, разными страстями»⁹⁶. Свое право на это защищают и сами актеры⁹⁷.

Со всем не одинок был голос критика, который писал: «Актер должен совершенно принять на себя характер лица представляемого, должен заставить публику забыть, что видит перед собою игру, а не истинное действие — по это верх искусства!»⁹⁸

Современное понимание художественной правды требовало от актера *пересоплощения* в образ, но ни сами актеры, ни критика еще никак не представляли себе, каким путем можно разрешить эту задачу. Сетую на отсутствие теории актерского искусства, соответствующей его новым интересам, критика более всего опасалась, что попытка изображать *другое лицо* закроет в актере при-

родные источники его эмоциональности. Ведь актер «через то может отступить от природы и потерять оригинальность своего характера — от природы человек получает только один характер»⁹⁹.

В рассматриваемый период русский театр не разрешает этого противоречия. Но для многих становится неоспоримым, что овладеть образом актер может, только поставив себя на место изображаемого лица, что силой эстетического воздействия может обладать только игра, полная живого чувства, простоты и естественности. Требования эти начинают связываться наиболее передовой частью театральных деятелей с особенностями русской национальной школы актерского искусства. В них видят основу ее художественной самобытности, что отвечает идейным тенденциям, развивающимся в русском театре при его переходе от просветительской эстетики к романтизму и реализму.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

В начале XIX века, по существу, в провинции нет ни одного театрального начинания, истоки которого не восходили бы к тем явлениям, какие возникли и сложились в предшествующем столетии. И крепостной и «вольный» театры начала XIX века явились результатом развития и кризиса крепостного крупнопоместного, вельможного и функционировавшего параллельно с ним вольного наместнического театра*.

После учреждения в Петербурге придворного театра провинциальное дворянство начинает проявлять интерес к городским театральным «затейам». Имеются глухие упоминания, что в 1764—1765 годах в Омске был создан «оперный дом», который предназначался главным образом для «полирования» дворянской молодежи¹. В 1765 году новгородский губернатор Яков Ефимович Сиверс на обеде у наследника Павла рассказывал, «что в Новгороде был у него маскарад и что театр там заводится»². В елизаветградском театре в 1770 году ставилась комедия «Кофейный дом», сочиненная В. А. Чертковым³. Однако до середины 70-х годов XVIII века эти начинания носили случайный характер, не имея ни опоры в среде городского населения, ни сколько-нибудь последовательной поддержки в правящих кругах. Положение существенно меняется в последнюю четверть XVIII века, после Пугачевского восстания.

Екатерина II стремится утвердить свой авторитет и свою власть в провинциальных городах. Для того же чтобы сделать город центром притяжения служилого и неслужилого дворянства, Екатерина издает ряд имевших значительные последствия узаконений. Первым в их ряду был вышедший вслед за событиями Пугачевского восстания «высочайший манифест» 1775 года — «Уч-

* В работе В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Русский театр второй половины XVIII века», входящей в 1-й том настоящей «Истории русского драматического театра», провинциальный театр охарактеризован лишь в самой общей форме. Поэтому редколлегия сочла уместным в данном томе дать более обстоятельную характеристику процессам, подготовившим развитие русского провинциального театра в начале XIX века.

реждение о губерниях». Территория Российской империи отныне делилась на большее, чем прежде, количество административных единиц, именованных губерниями и управляемых губернаторами; несколько смежных губерний объединялись в так называемое наместничество, во главе которого стоял подчиненный непосредственно двору генерал-губернатор или наместник, призванный проводить в провинциальных городах России и в первую очередь в центрах наместничества политику «просвещенного абсолютизма». Для того чтобы привлечь дворянство в города, при наместничествах устраиваются различные увеселения — балы, маскарады, «благородные» спектакли. Образцом для них служили «благородные» любительские спектакли, имевшие широкое распространение в столице. Этот столичный «благородный» театр к концу XVIII века уже успел накопить известные традиции. В его репертуаре преобладали пьесы пасторального типа, реже комедии «в улыбательном духе» и совсем редко комедии, проникнутые идеями дворянского просветительства. Оформление отличалось непомерной пышностью при общем весьма низком уровне исполнительского искусства у большинства великосветских любителей⁴. Наместники делают все возможное, чтобы укоренить традицию «благородных» спектаклей в подвластных им городах. «В десятилетнее время и меньше, — сообщается в «Драматическом словаре», — начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы; везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры»⁵. Сохранилось указание на то, что в Ярославле в 1780 году, во времена наместничества А. П. Мельгунова, была создана «учеником философии» Я. К. Соколовым и, возможно, исполнялась опера из местной жизни — «Ставленник»⁶.

В 1793 году с санкции наместника открылся театр «благородных любителей» в городе Пензе. Для театра в центре города было выстроено специальное здание на сто человек. Театр просуществовал до 1797 года — до тех пор, пока пензенским вице-губернатором оставался известный театрал, драматург, актер-любитель И. М. Долгоруков⁷. Немного сведений сохранилось и о наместническом театре в Воронеже. Нам известно лишь, что театр был «благородным — любительским», что инициатор его — воронежский наместник В. А. Чертков. Журнал «Пантеон» сообщает, что «вход в театр был... бесплатный», причем «лучшая публика приглашаема была на каждое представление по билетам, а парадиз наполнялся людьми низших сословий»⁸. После смерти Черткова, в 1793 году «благородный» театр закрылся. Занявший в 1796 году наместнический пост Леванидов попытался было возродить заглушенный театр, но с ликвидацией должности генерал-губернатора «благородные» спектакли окончательно прекратились.

Сходные процессы происходили и в таком отдаленном от центральной России городе, как Иркутск. Население этого города со-

стояло главным образом из купечества и мещанства. Но круг городского дворянства при всей своей немногочисленности отличался сплоченностью и влиятельностью; он формировался почти исключительно из крупного чиновничества, составлявшего свиту иркутского наместника. Для удовлетворения театральных потребностей именно этого, крайне узкого дворянского круга и были предприняты в Иркутске, при явном покровительстве наместника, два театральных начинания. Первое — «благородный» любительский театр, дававший спектакли с 1787 года; организатором его была жена местного чиновника. Второе начинание связано с открытием в Иркутске в 1799 году Благородного собрания. До 1803 года здесь давались театральные представления. Они также были рассчитаны на крайне узкий состав зрителей: посещать спектакли имели право только члены собрания, а последними могли быть лишь наиболее именитые и богатые горожане, внесшие вступительный взнос в двадцать рублей, сумму по тем временам весьма значительную⁹.

Упоминавшиеся до сих пор театры были, по всей вероятности, разновидностями «благородных» зрелищ. Исполнители в них, во всяком случае в преобладающем большинстве — дворяне из окружения наместника, различного ранга городские чиновники. Но наряду с такого типа сценическими начинаниями мы то тут, то там уже встречаемся в провинции конца XVIII века и с попытками организации вольных городских театров, основанных на несколько иных принципах.

В стремлении создать под своей эгидой постоянно действующий и пользующийся популярностью театр наместник невольно сталкивался со многими трудностями. «Благородные» любители были часто профессионально совершенно не подготовлены, да и рассчитывать на их более или менее регулярную сценическую деятельность было невозможно. В поисках выхода из затруднения наместники начинают все активнее привлекать к «лицедейству» представителей уже не дворянской, но городской разночинной среды. Некоторые же из них пытаются даже заполнить на свою сцену актеров-профессионалов из столичных театров Петербурга или Москвы.

О начале процесса, получившего свое подлинное развитие лишь в XIX веке, дают понятие два наместнических театра: калужский и харьковский. Первый был создан генерал-аншефом М. Н. Кречетниковым, после того как по указу от 24 августа 1776 года Калужская провинция была преобразована в наместничество, в которое вошли города Калуга и Тула. Калуга была малокультурным, но богатым купеческим городом с большим количеством старообрядцев. Кречетников ставит своей задачей превратить этот город в оплот местного дворянства, разбросанного по различным, порой весьма отдаленным уездам. Начало своего правления он отмечает балами, фейерверками, маскарадами, на которые приглашаются из усадеб все поместные дворяне. Кроме того,

Кречетников задумывает создание наместнического театра, который бы находился в его личном ведении: «Как памерение наместника было сделать открытие сие (наместничества.— А. К.) колико можно торжественнейшим и придать ему паиболе блеска и сияния, то для увеселения всего дворянства, сзываемого в город сей из всех назначенных составлять сие наместничество уездов и съезжающегося уже со всех сторон со своими семействами, велел он построить деревянный и довольно просторный театральный дом и постарался снабдить оный труппою актеров и пужным для сего гардеробом и убранством»¹⁰, — сообщает об этом мемуарист. Для осуществления намеченной им цели Кречетников поручает набрать актеров в Петербурге. Таким образом в Калуге вскоре оказались четыре профессиональных актера: Василий Луков, Иван Ермолин, Егор Подываев, Николай Никитин. «Актеры, хотя играли изрядно, однакож далеко были от совершенства искусства своего»¹¹, — писал о них современник. Одновременно с ними или несколько позже вступила в труппу некая «актриса из Москвы», имя и фамилия которой остались нам неизвестными. Актриса эта почиталась современниками, несмотря на ее принадлежность к московской сцене, «дурной» и не пользовалась успехом у наиболее искушенных зрителей. Остальной штат труппы был набран из молодых чиновников, служивших при наместнике. Оркестр состоял из «своих» (видимо, крепостных) музыкантов, так как недалеко от театра была «музыкальная школа». В 1777 году под театр приспособливается здание большого амбара, принадлежавшего одному из калужских купцов. Есть сведения, что этот театр, как и большинство других театров той поры, назывался «оперным домом» и в основном ориентировался на постановку французских комических опер.

Театр этот был еще весьма далек от выполнения функций действительно городского театра, то есть театра, рассчитанного на обслуживание широких кругов горожан. Находясь в личном подчинении наместника, он использовался главным образом для приманки уездного поместного дворянства. Об этом говорит не только приведенная выше выдержка из «Записок» А. Т. Болотова, но и еще одно его свидетельство: мемуарист сообщает, что когда Кречетников пересезал из Калуги в Тулу, то и театр следовал за ним.

Другой провинциальный театр, о котором мы имеем некоторые сведения — харьковский, — также был создан в связи с учреждением наместничества. По этому случаю 29 сентября 1780 года на Университетской горке было гулянье, фейерверк и состоялось театральное представление. В 1781 году в Харькове возникает первый регулярно действующий театр. Сведений о нем сохранилось немного, но бесспорно, и он был в полном ведении наместника.

В труппу харьковского театра входило двенадцать человек. Артисты были набраны из числа любителей-разночинцев и ремес-

ленников. В балетах отличалась легкостью некая «маляривна» (дочь маляра). Характерно, что здесь, как и в Калуге, в организации театра принимает участие столичный артист — «отставной С.-Петербургского театра тансер Иваницкий»¹². Можно предположить, что актеры столичных театров оказались в составе калужской и харьковской групп не без санкции «сверху».

В 80-е годы XVIII столетия правительство никак не препятствовало инициативе местного дворянства по организации театров в губернских городах. В указе Екатерины II Олсуфьеву от 12 июня 1783 года говорится, между прочим, о монаршем дозволении «всякому заводить благопристойные для публики забавы, держа-ся токмо государственных узаконений и предписаний в Уставе полицейском...»¹³. Этот указ интересно сопоставить с последовавшим за ним в 1785 году другим подписанным Екатериной документом — «Жалованной грамотой городам», — способствовавшим развитию административно-культурных центров на местах. Указ Екатерины укреплял значение города, давал ему герб, определенные права, поощрял развитие школ, театров и т. д. Наряду с основным господствующим сословием дворян в городах официально вводится понятие «городской обыватель», включавшее все его недворянское, но «вольное» население, которому даются некоторые права.

Примерно с этого времени в ряде городов театр переходит в ведение губернаторов или же других губернских должностных лиц, среди которых порой находятся и люди, весьма серьезно относящиеся к театральному искусству. В числе последних следует назвать советника калужской гражданской палаты полковника П. С. Батурина, на которого в 1783 году было возложено управление калужским наместническим театром. Образованный и широко мыслящий человек, Батурин стремится превратить театр в подлинный центр городской культурной жизни, приблизить его к профессиональному уровню. Чтобы способствовать популярности и авторитету театра, Батурин выдвигает проект: «Соорудить среди города театр — построения, оному приличествующего; потому что тот, в коем представления происходили, был за городом, под горою, деревянный, приезду неспособного и больше походил на магазин, нежели на театр». Обосновывая необходимость строительства нового театра, Батурин думал не только об его увеселительной функции. Он полагал, что «учреждение посреди города и подле рядов в оном театре спектаклей и увеселительных собраний, привлечением большую часть года в город людства умножило бы расход товарами и произвело бы изобильное обращение денег»¹⁴. Задача театра, в понимании Батурина, не ограничивается развлечением дворянства: театр способствует общему оживлению городской жизни.

Проект Батурина был подхвачен горожанами, главным образом из среды купцов, которые сочли его выгодным и полезным. Только среди горожан было собрано около 4 тысяч рублей.

Развитие в крупных городах в конце XVIII века интереса к театру не только со стороны дворянства, но и со стороны части купеческого сословия подтверждается не одним приведенным фактом. Выходивший в то время в Калуге журнал «Урания» свидетельствует, что с появлением в городе театра калужане, и особенно купцы, значительно просветились, тогда как «до сего за чудо почиталось» видеть молодое купечество в каких-нибудь культурных общественных собраниях. Но Батуриин в самый разгар его деятельности был отстранен от театра приказом наместника, собранные же им деньги были переданы на содержание «Воспитательного дома для несчастно рожденных детей»¹⁵.

Недолговечным оказался театр и в Тамбове, основанный в 1786 году в пору губернаторства там Г. Р. Державина. Сам Державин метко уподобил тамбовское общество «дикому и темному лесу». «Дворянство, — писал он, — так было грубо и необходимо, что ни одеться, ни войти, ни обращаться, как должно благородному человеку, не умели, или редкие из них, которые жили только в столицах». Поэт и его жена стали собирать дворянство у себя в доме: по воскресеньям давали небольшие балы; по четвергам — концерты; по большим праздникам — театральные представления «из охотников, благородных молодых людей обоего пола составленные»¹⁶. 24 ноября 1786 года, в день открытия в Тамбове народного училища, в доме губернатора впервые взвился театральный занавес. В этот торжественный день силами дворян-любителей был исполнен специально сочиненный поэтом-губернатором торжественный «Пролог», представлявший собой аллегорию: в темный лес, символизирующий тамбовское общество, нисходит гений просвещения в сопровождении муз — Талии и Мельпомены. За прологом следовала популярная комедия Веревкина «Так и должно», не лишенная просветительской тенденции.

Кроме любителей в театре по найму работали профессионалы: машинист и декоратор, впоследствии директор театра — итальянец Барзантий, живописец и танцмейстер. В результате всех этих просветительских мероприятий дворянство стало, как пишет Державин, «не только в губернский город часто съезжаться, но и строить порядочные дома для их вседневного жития, переезжая даже из Москвы»¹⁷. Не жалея собственных средств, Державин взялся за строительство специального театрального здания, которое и было завершено летом 1787 года.

Деятельность Державина навлекла на него вскоре крупные неприятности. Между ним и завидовавшим его популярности наместником начались трения и конфликты по различным вопросам. Коснулись они и сферы театра. Из Тамбова в Рязань, несмотря на протесты Державина, были взяты для устройства там всевозможных зрелищ и увеселений машинист, живописец и балетмейстер. В результате представления в Тамбове прекратились, а вскоре затем, в конце 1787 года, и сам Державин был вы-

нужден оставить службу в этом городе и предстать перед судом враждебного ему сената.

Среди основанных наместниками и губернаторами театров воздействие прогрессивных городских кругов наиболее заметно сказалось на театре в Казани, открытом в 1791 году¹⁸. Этот театр возник как наместнический, и инициатором его создания явился казанский генерал-губернатор — князь С. М. Баратаев, предварительно заручившийся поддержкой петербургской дирекции императорских театров. Основание театра в Казани имело в эту пору глубокое политическое значение. Казань была главным форпостом царского правительства в Поволжье и на подступах к Уралу, то есть как раз в тех областях, где кипело недовольство угнетенных масс крепостного крестьянства, посессионных горнозаводских рабочих, вольнолюбивых яицких казаков. На казанский театр правительством возлагались важные идейные и общественные задачи. По распоряжению наместника под театр было освобождено и специально переоборудовано казенное здание на Воскресенской улице. Организация театра была сочувственно встречена наиболее культурной частью городского общества.

Вскоре в Казани возникает общественно-литературный кружок, душой которого был «литератор, масон и филантроп» Савва Андреевич Москотильников, до своего переезда в этот город в 1793 году — сотрудник Н. И. Новикова, человек передовых взглядов, раздавший большую часть своего состояния колодникам, проходившим через Казань в Сибирь. В юности Москотильников был постоянным участником «благородных» спектаклей. В Казани он настолько увлекся театром и принимал столь активное участие в деятельности городской труппы, что это явилось одним из поводов для отклонения в 1806 году его ходатайства о замещении должности профессора «российской юриспруденции» в только что открывшемся Казанском университете.

Вокруг Москотильникова группировались многие интеллигентные люди Казани. Среди них молодой Н. С. Арцыбашев, впоследствии один из видных русских историков; поэты И. И. Чернявский, Г. П. Каменев. Каменев — выходец из купеческого сословия — принадлежал к кругу передовых московских литераторов рубежа XVIII и XIX веков. Именно в этом кружке, безусловно оказавшем сильное влияние на общее направление деятельности казанского театра, был принят как свой человек прибывший из Петербурга «придворный» актер Василий Родионович Бобровский, который стал не только первым актером труппы, но принял на себя и руководство всей художественной стороной дела: за генерал-губернатором оставался лишь общий надзор за театром и руководство его административно-финансовой частью.

Вскоре отведенное под театр здание становится тесным и ему предоставляется более просторное помещение.

Самыми популярными кроме Бобровского артистами труппы были трагик Т. В. Константинов, «любовник» С. А. Рождествен-

ский и «любовница» В. Г. Алексеева. Константинов прежде играл в тульском наместническом театре. Рождественский до поступления на казанскую сцену был воспитанником местной духовной семинарии. О прошлом артистки Алексеевой нам ничего не известно. Через несколько лет Константинов, Рождественский и Алексеева были приглашены в труппу Петербургского театра.

Прямых указаний на то, что же именно шло в Казани с 1791 по 1796 год (театр закрылся в 1796 году в связи с трауром по Екатерине II), мы не имеем.

В 1791 году после одиннадцатилетнего перерыва вновь открылся театр в Харькове. Инициатором его создания был харьковский губернатор Ф. И. Кишенский. Первое представление — комедия Я. Б. Княжнина «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» — состоялось в деревянной пристройке ко дворцу наместника. Пристройка эта была сооружена еще в 1787 году для бала, который местное дворянство дало в честь приезда в Харьков Екатерины II. Собранных от «доброхотных пожертвований» ста рублей оказалось достаточно, чтобы переоборудовать пустовавший зал для театральных представлений. Был сделан деревянный помост — род примитивной сцены, с подъемным занавесом и двумя парами кулис, изображавшими «комнату» и «лес». Такой скромной суммы хватило еще и потому, что трудились над переоборудованием балного зала в театральный даровые мастера из губернской роты, а все руководство перестройкой и художественную часть взял на себя губернаторский механик, истинный народный самородок — Лука Семенович Захаржевский. Актеры нового театра также были даровые: губернатор обязал выступать на сцене тех молодых канцеляристов, чертежников, учащихся, какие были «побойчее». Между актерами-любителями распределялись все роли, в том числе и женские, так как актрис на первых порах в театре не было. «Боже меня сохрани быть актершею! — говорила, по свидетельству Г. Ф. Квитки-Основьяненко, каждая дама, которой по обстоятельствам и предполагаемой способности предлагали вступить на театр. — С нуждою буду вырабатывать кусок хлеба, а на беславие не пойду»¹⁹. Хор певчих и оркестр были определены из городского училища, где музыка и пение преподавались даровитым музыкантом и композитором М. П. Канцевичем. Вначале спектакли давались по вторникам и пятницам, а затем также и по воскресным и праздничным дням.

О том, насколько театр был связан с губернатором и проводимой им политикой консолидации дворянства, можно заключить из весьма красочного рассказа Квитки-Основьяненко. Каждое воскресенье, праздник или торжественный день, пишет он, все чиновники города, все случившиеся здесь поместные дворяне еще с утра съезжаются к губернатору. С ним отправляются в собор, оттуда опять к губернатору, где и остаются обедать. На столе серебряный, массивный, с гербами сервиз, выдававшийся «от казны» каждому губернатору. При столе играет музыка, поют пев-

чие. По торжественным дням с первым «заздравным кубком» пальба из городских пушек — от двадцати одного до ста одного выстрела, — «смотря по предмету торжества». После обеда никто не расходится. «Дамы и девицы в своих кругах; около них увиваются любовники с распудренными тупеями, длинными *в пучок* связанными косами, в полосатых фраках, вышитых жилетах, в чулках, башмаках с огромными пряжками или в сапогах *со скрипом*, с большими отворотами и длинными ушами из белой кожи; в петлице фрака букет цветов. Посерьезнее их мужчины, особыми группами расположась, трактуют, где о делах, где о театре, об охоте...».

В пять часов мимо окон губернаторского дома под командой офицера дефилирует взвод кадетов, направляющийся к театру. «Придя к театру, офицер расставляет по два кадета с ружьяцами у каждого входа и особого для отбирания билетов». В шесть часов директор театра докладывает, что пора идти в театр. Все сходят по внутренней лестнице и занимают свои места. «С появлением губернатора в его ложе оркестр загремит симфонию и пачнается представление. После спектакля все опять к губернатору. Тут музыка, певичие; вачпнаются танцы... К двенадцати часам легкий ужин, и все по домам. И таких дней два, три в неделю!»²⁰

По тем театральным завсегдаям, которые спускались в зал по внутренней лестнице губернаторского дворца, отнюдь не ограничивался круг зрителей в харьковском театре. В тот же зал, на более дешевые места, и в праздники и в особенности в дни будничных спектаклей проникало через общий ход немало лиц, к губернатору не входяих. По особо торжественным дням и в день имени губернатора весь театр отдавался «средним чинам». В эти дни шли «патриотические спектакли», читались сочиненные к случаю торжественные прологи. Вход в зал был открытым и бесплатным. Знать в такие дни театр не посещала.

Слой городской интеллигенции в Харькове конца XVIII века хотя и был крайне невелик и неустойчив, по все же был. Квитка-Основьяпенко сообщает, что участниками спектаклей харьковского театра 90-х годов наряду с канцеляристами, чертежниками и учащимися являлись и представители купечества. О том, что купечество занимало уже заметное место в зале харьковского театра и воспринимало театральное искусство достаточно активно, можно судить по одному, весьма знаменательному эпизоду, описанному Квиткой-Основьяпенко. На представлении комической оперы «Мельник, козуды, обманщик и сват» игравший роль мельника артист Москвичев в куплете:

Я вам, детушки, помога,
У кого есть денег много —

неожиданно пропел, обращаясь к сидящему в креслах видному городекому чиновнику Сабурову свой собственный вариант последней строки:

У Сабурова денег много.

В ответ раздались рукоплескания, Сабуров захохотал... и более ничего... Москвичев повторил свой припев, но уже назвал вместо Сабурова другого сидящего в зале богатого купца, потом еще одного, не столь богатого, но тароватого. Тогда на сцену полетел кошелек с деньгами. Москвичев поднял, «сделал три поклона с должным шарканьем ног... и, ободренный успехом, снова вступил в роль»²¹. Эпизод этот интересен не только тем, что указывает на присутствие купечества в театральном зале, но и тем, что служит прямым доказательством намечающейся ориентации первых вольных театров на новую городскую силу. Естественно, что эта ориентация театра на купцов не ограничивалась прославляющими их богатство куплетами, а отразилась и на многих сторонах деятельности харьковской труппы и в первую очередь на ее репертуаре.

Пожалуй, наиболее существенный фактор, сказавшийся на репертуаре и характере исполнения харьковской труппы, — весьма демократический состав ее участников, при относительной (по сравнению с крепостными актерами) личной их независимости.

Весьма показательной в этом смысле является фигура Дмитрия Москвичева — единодушно признанного премьера труппы, даровитого и ловкого простолюдина, своеобразного Фигаро старой русской провинции. О нем необходимо сказать несколько слов особо, так как Москвичев был, с одной стороны, очень яркой индивидуальностью, а с другой — фигурой в высшей степени типической для самого раннего этапа русского губернаторского вольного театра.

Дмитрий Москвичев появился в харьковском театре в первые дни после его открытия, объявил себя «настоящим актером» и вызвался «поставить несколько превосходных комедий и даже опер». Так как вольных профессиональных актеров провинция того времени почти не знала, то взявшегося неизвестно откуда «добровольца» встретили с энтузиазмом, не стремясь особо вникнуть в подробности его биографии.

Для своего дебюта Москвичев избрал комическую оперу Портогалли, переведенную И. А. Дмитриевским, «Трубочист-князь и князь-трубочист». О том, что произошло в день спектакля, весьма красочно рассказывает все тот же Квитка-Основьяненко: «Началось представление. Москвичев в виде трубочиста выпадает из камина на сцену, упал, приподнялся... и остолбенел!.. Приезжавший губернатор Орловского наместничества был приглашен в театр и сидел в первом ряду кресел. Актер Москвичев был в орловской губернской роте сержантом и в некоторые именитые дни, составив из любителей какую-нибудь пиеску, потешал тамошнюю публику... Услышав, что в Харькове устраивается театр и почувствовав в себе призвание, Москвичев тайно оставил знамена орловского губернского Марса и предложил услуги свои харьковской Талии. Итак, заметив своего губернатора, он постигнул следствия за самовольную перемену службы, потерялся совсем и едва не убежал со сцены; но начальник его, сжался над ним и

чтобы не лишить публику удовольствия, закричал ему: «Не робей, Дмитрий, не робей!.. Продолжай, не бойся ничего!» И Дмитрий оправился и кончил пьесу к всеобщему удовольствию»²². Избегав гнева орловского губернатора, Москвичев был переведен из орловской роты в харьковскую, беглый сержант превратился в признанного театрального руководителя и постановщика спектаклей харьковского театра.

По свидетельству Квитки, во многом благодаря Москвичеву центральное место в репертуаре харьковской труппы заняла русская комедия и комическая опера. Здесь шли: «Вздорщица» и «Приданое обманом» А. П. Сумарокова, «Так и должно» М. И. Веревкина, «Добрые солдаты» М. М. Хераскова, «Сбитеньщик», «Несчастье от кареты» и «Скупой» Я. Б. Княжнина, «Розана и Любим» Н. П. Николева и с особенным успехом — «Недоросль» Д. И. Фонвизина и «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова. Постановка «Недоросля» готовилась «с большим обдумыванием и соображениями. Едва ли не целый месяц продолжались репетиции»²³. Репертуар труппы с несомненностью говорит о демократических тенденциях в этом полупрофессиональном-полулюбительском городском театре.

Те же тенденции проявлялись, видимо, и в игре Москвичева. Описание того, как играл артист-сержант, Квитка не оставил. Но самый факт, что игра его встретила живое сочувствие у писателя, тяготевшего к бытовой сатире, говорит о многом. На демократические тенденции указывает и характер репертуара, пропагандируемого Москвичевым, и любимая его роль — мельника в комической опере А. О. Аблесимова. Игре его было присуще импровизационное начало, о чем говорит приведенный выше эпизод прямого обращения актера к зрителям. Стремление Москвичева получать от именитой и богатой публики «наградные» за свои куплеты дает основание предположить, что Москвичев в бытность свою в Орле мог выступать в домах местного офицерства, чиновного и помещичьего дворянства в качестве «люстига» — то есть полкового весельчака-затейника.

У нас нет данных о том, как играли остальные актеры харьковского театра, но надо полагать, что сценически неопытные молодые чиновники могли брать в качестве единственного образца только игру живого и разбитого Москвичева. Во всяком случае, несомненно, что именно у него обучалась сценическому искусству первая артистка харьковского театра — жена Москвичева Лизавета Гавриловна, дебютировавшая на харьковской сцене в любимой пьесе мужа, знаменитом «Мельнике». «В вечер представления, — сообщает Квитка, — театр ломился от множества зрителей... Но вышла Анюта... О, Аполлон!!! Чего тут не было! Единственная женщина на сцене, и женщина молодая, хорошенькая, с черными живыми глазами, ловко играющая, очень мило, прелестно поющая, быстрым взором озирающая сидящих в креслах, — все было

в иступлении. Рукоплескания, форо не умолкали, кошельки с червонцами и рублевики летели на сцену, то справа, то слева»²⁴.

Немалое внимание в постановках харьковского театра при Москвичеве уделялось внешнему оформлению спектаклей, в котором большую изобретательность проявил уже упоминавшийся нами Л. С. Захаржевский. Он устроил мельницу с вертящимся колесом, лошадь с движущимися погами и, наконец, венец своего искусства — плывущий по небосклону месяц. Все эти нехитрые механические «чудеса», равно как и выполненная «выписным живописцем» декорация улицы, вызвали горячие аплодисменты и шумные толки в городе.

Новый этап в жизни губернаторского харьковского театра связан с артистом Трофимом Васильевичем Константиновым, за плечами которого был уже опыт выступлений на двух провинциальных сценах (Тула и Казань), а также в Петербургском театре. Артист прибыл в Харьков в 1795 году не один, а с несколькими своими бывшими сослуживцами; он не только стал премьером в труппе местного театра, но и взял на себя, с согласия губернатора, обязанности ее антрепренера. До Константинова русская провинциальная сцена не имела еще дела с этой, впоследствии столь характерной для нее фигурой. Руководитель казанского театра артист В. Р. Бобровский, о котором говорилось выше, отвечал только за художественную сторону — постановку и репертуар. Вся финансовая сторона дела оставалась за помещиком, который и должен был покрывать из городских и личных средств возможный дефицит сезона.

В Харькове с приездом Константинова организационная структура театра стала уже иной. Константинов взял на себя не только художественную, но и материальную сторону дела, то есть сделался фактически хозяином театра. Сформированная им труппа была весьма невелика. Она состояла всего из шести актеров и трех актрис, но была, по свидетельству Квитки, «сгармонирована» как нельзя лучше. Константинов, несомненно, профессионализировал харьковский театр: отныне все женские роли стали исполнять женщины, актрисы; участники труппы приобрели известные сценические павыки; значительно обогатился запас театральных декораций и костюмов. «Сцену начали застилать сукном. Актеры выступали в пышных французских кафтанах, вышитых золотом, блестками, камешьями... Декорации не только поповлены, но нашканы новые: улицы с огромными строениями, которым и конца не было видно; лес — точно живой, непроходимый лес; комната с колоннами, карнизами и пышными зеркалами; другая поскромнее, но маленькая»²⁵.

Харьковский театр шел за репертуаром казенных театров. На сцене его ставятся: «Тщеславный» Дедуша, «Нашина» Вольтера, «Менехмы, или Близнецы» Реньяра, «Беверлей» Сорена, «Честное слово» Шписа и другие. При Константинове же в репертуар входят остросатирическая комедия Я. Б. Княжнина «Хвастун»,

обличающая дворянские нравы, а также чрезвычайно популярная в конце XVIII — начале XIX века комедия Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра». Шли на сцене харьковского театра и оперные спектакли. Сам Константинов с большим успехом исполнял требующую эмоциональности роль Беверлея в известной «мещанской трагедии» «Беверлей».

Театр редко пустовал, хотя каждый спектакль шел по несколько раз и зрители, по свидетельству Квитки, «зная каждую пьесу паизусть... повторяли слова за действующими лицами и с постоянным жаром рукоплескали при любимых ими выражениях»²⁶. Значительно повысились оклады актеров. Если при Москвичеве они составляли от 30 до 70 рублей в год, то теперь от 75 до 300. В чем была причина такого материального благоденствия театра и почему еще в XVIII веке Харьков мог полностью окупить его расходы? Ведь спустя двадцать лет в том же городе несравненно более зрелая театральная труппа должна будет вести труднейшую борьбу за существование и скитаться по городам и ярмаркам в поисках хлеба насущного.

Материальное «благоденствие» труппы Константинова объясняется достаточно активной поддержкой театра со стороны губернских властей и дворянства. Последнее не только составляло наиболее богатую и постоянную часть зрителей (владельцев абонементов), но и брало на себя оплату многих расходов, в том числе по строительству, содержанию, ремонту театрального здания. К этому надо добавить, что часть декораций и костюмов перешла к антрепренеру бесплатно, что сама труппа — вследствие ее малочисленности и относительно низких актерских ставок — стоила ему весьма дешево, а крепостные музыканты вовсе ничего не стоили. Процветание харьковского театра длилось, однако, недолго. В ноябре 1796 года умерла Екатерина II. Из-за объявленного на десять месяцев государственного траура во всех городах России, в том числе в Харькове, прекратились спектакли. Этот длительный запрет нанес сильный удар по развитию театрального дела в провинции. Но еще более тяжелый удар нанесло ему общее изменение государственной политики, наступившее в павловскую эпоху.

Павел I взял курс на подавление дворянской инициативы, на установление повсеместного казарменного режима. Из слепого страха перед всяким вольномыслием он стремился насадить систему сквозного контроля и сыска. Все это, естественно, не могло не сказаться на многих сторонах общественной жизни России конца XVIII века, в том числе и на развитии театра в губернских городах. Боявшийся публичных сборищ, а также любых проявлений личной инициативы на местах, Павел I выступал в роли гонителя городских наместнических и губернаторских театров. К тому же губернаторы не могли уже свободно и бесконтрольно покрывать расходы на театральные зрелища из казенных денег. Повелением Павла I за невнесение в доход казны государствен-

пой подати накладывался секвестр на имущество самого губернатора.

Городской театр в провинции начнет возрождаться с окончанием павловского царствования, в начале XIX века. Но в эту пору возникнут уже новые социальные условия для его развития, а отсюда и его новые организационные и художественные формы.

2

Появлению постоянного профессионального публичного театра в провинции предшествовали не только деятельность полулюбительских городских демократических трупп XVIII века и попытки создания публичного театра местными властями. Выясняя, из каких элементов исторически слагалась театральная культура русской провинции и шире — театральная культура в целом, нельзя не уделить внимания крепостному театру, этому характернейшему явлению, порожденному феодально-помещичьим укладом России. Иногда театры этого типа поднимались до высокого профессионализма, чаще же отличались крайней художественной примитивностью. Но во всех них открыто или завуалированно выступало и никогда не могло исчезнуть глубочайшее противоречие между рабовладельцем-помещиком, между зрителями, в основном принадлежащими к той же среде, и крепостными артистами, для которых, будь они даже чрезвычайно талантливы, занятые искусством представляло тяжелый подневольный труд. В этом была специфика крепостного театра, многое обусловившая в его развитии.

Крепостной театр вошел в обиход в 70—80-х годах XVIII века и своего наибольшего процветания достиг в 90-е годы, когда театром стали увлекаться вельможи, крупнопоместное дворянство. В первом десятилетии XIX века инициатива создания крепостных театров переходит в руки среднеспоместного провинциального дворянства. За этот период крепостной театр меняет многие свои характерные признаки, приспособляясь к новым экономическим и общественным условиям в стране. Из театра усадебного, чисто развлекательного он начинает все чаще становиться театром городским и если не всегда доходным, то в значительной мере самокупаемым.

На ранней своей стадии крепостной театр — театр, созданный вельможами и для вельмож, — охватывает лишь высший круг феодально-дворянского общества. Громадное же большинство русских помещиков в «золотой век» крепостничества пребывало в дремучем невежестве, было еще весьма далеко от всяких искусств и художеств, и в том числе от искусства театрального. Образованностью, знакомством с культурными достижениями европейских столиц (и в первую очередь Парижа), а порой и оппозицией самодержавию отличалась в ту пору главным образом аристократия, отпрыски знатнейших русских фамилий, обладавшие поисти-

не неограниченными доходами от громадных вотчин, населенных десятками тысяч крепостных.

Среди первых владельцев крепостных трупп мы найдем представителей наиболее могущественных дворянских фамилий — Юсуфовых, Шереметевых, Голицыных, Салтыковых, Гагариных, Трубецких, Шаховских, Чернышевых, Нарышкиных, Долгоруких, Воронцовых и других. Для большинства из них крепостной театр был средством удовлетворения честолюбия, демонстрации богатства, величия, образованности и светскости. Он являлся своеобразной трибуной для выражения верноподданнических или, наоборот, оппозиционных чувств. Наконец, для тех дворян, которые были затронуты модными сентименталистскими веяниями, театр выполнял назначение своеобразного нравственного бальзама. Спектакль, рисующий картины сердечного единения «пейзаж» и господ, бедных и богатых, позволял вельможным зрителям ощущать успокоительную иллюзию относительно русской крепостнической действительности, в которой они самолично действовали.

Что же касается того крайне узкого пласта образованного дворянства, которое неподдельно увлекалось идеями просветителей, то у них театр приобретал еще одну функцию: он помогал владельцу труппы вести в дворянской среде активную пропаганду более гуманного отношения к крепостным, зло осмеивал невежество и пороки дворянского общества.

В конце XVIII века вследствие внутренней политики, проводимой Екатериной II, представители многих знатных фамилий, отстраненные от высоких должностей, вынуждены были переселиться в свои наследственные дворцы и имения, расположенные главным образом в Москве или неподалеку от нее.

В 90-е годы Москва стала местом наибольшей концентрации крепостных театров, превосходя Петербург по их численности более чем в два раза. По неполным данным московской полиции, в 1797 году в девяти городских частях Москвы существовало пятнадцать помещичьих театров со ста шестьдесятю актерами и актрисами и двумястами двадцатью шестью музыкантами и певчими. Крепостные театры Москвы и Подмосковья были крупнее и богаче петербургских. Знаменитые архитекторы Европы строили для московских вельмож театральные здания-дворцы, иногда не одно, а несколько: в городе и в усадьбе. С пышностью этих театров никак не мог конкурировать владелец единственного тогда в Москве публичного вольного театра М. Е. Медокс. Жалобы Медокса на то, что «барские затеи» отбивают у него публику, были основательными.

Так, владельцы нескольких крепостных театров П. Б. и Н. П. Шереметевы, принимая в качестве гостей «царственных особ» (среди них — Екатерина II, Павел I, австрийский император Иосиф, последний король Польши — Станислав Понятовский), допускали на свои спектакли безвозмездно и простую публику — лишь бы она не была «подло» одета.

В педшей на сцене кусковского открытого «Зеленого театра» опере-пасторали «Гулянье, или Садовник Кусковский» подтверждался принцип публичности затеянных Шереметевым зрелищ:

Многие Кусково знают
И довольно похваляют,
Там дворянство и мещанство
Веселяся, все гуляют,
Всех в Кускове угощают:
Там катанье, танцованье,
Там различные утехы,
Все гуляют без помехи ²⁷.

И в знак того, что слова эти не были пустой декларацией, у въезда в Кусковскую усадьбу был даже врыт специальный столб с надписью: «Веселиться как кому угодно» ²⁸.

О публичном характере некоторых из шереметевских празднеств дает представление письмо управителя московских имений Шереметева, Никиты Александрова, брату, управителю петербургских имений графа. В этом письме между прочим говорится: «...у нас был праздник в то воскресенье и для увеселения зрителей были три театра, один большой, другой на открытом театре, третий подле армитажа. Открытый же в оранжерее воксал, в доме обед, ужин и бал; сад за прудом, каскада, остров, яхта и шлюпки были иллюминированы и продолжалось до пяти утра, и такое было множество народа; надобно думать, было до 30 тысяч или более; одних карет по счету было 2800 опричь прочих повозок, даже в Москве и лошадей недоставало, за четверку платили по 25 рублей...» ²⁹.

Несмотря на публичный характер некоторых театров этого типа, влияние широкой публики проявлялось здесь весьма ограничено. Театры не зависели от кассы, а следовательно, и от вкусов широкого зрителя. Репертуар их строился с расчетом на аристократическую публику, прежде всего искавшую в театре эффектного, праздничного зрелища. Предпочтение, как правило, отдавалось произведениям иностранным, особенно пьесам фривольного характера и тем пасторалиям, какими любили себя тешить французские аристократы в канун обрушившейся на них революционной грозы. Из русских произведений допускались преимущественно те, где действительность представляла в виде аркадской идиллии и где только парчовый сарафан да жемчужный кокошник отличали русскую поселянку от затянутой в корсет французской пейзажки. Русская сатирическая комедия в репертуаре большинства крепостных театров отсутствовала.

В актерском и постановочном отношении крепостной вельможный театр также выработал свои характерные традиции.

Спектакль осуществлялся как великолепное зрелище, ради создания которого не жалелось средств. Сказочно великолепные декорации создавались не только крепостными художниками, но и крупнейшими декораторами Европы; одни из них высылали свои

эскизы и модели сценического оформления из Парижа, Лондона, Вены, Венеции, другие приезжали в Россию сами, чтобы лично писать декорации для театров Юсупова, Шереметева и других. Во всем стиле постановки явно сказывалось влияние современной французской театральной культуры (характерно, что даже костюм боярина к одной из постановок русской национальной пьесы в театре Н. П. Шереметева был заказан художнице парижской Гранд-Опера — Мариаше Кирцингер).

При всем разнообразии наименований (опера, опера-балет, опера-пастораль, комедия) жанровое различие спектаклей было довольно условным. Диалог прерывался пением, пение — декламацией, действие перемежалось танцами. Сходство определялось феерическим характером зрелища, в основе которого лежал обычно фривольно истолкованный античный миф. Почти всегда при начале торжественного спектакля давались аллегорические апофеозы, в которых фигурировали античные боги, музы, нимфы и пр., прославлявшие хозяина, членов царствующего дома или особо импичных гостей. Зрелищный интерес поддерживался происходившими на сцене по ходу действия пожарами, наводнениями, потоплениями кораблей, появлениями с неба всевозможных богов и богинь и, наконец, волшебными превращениями. Для устройства этих эффектов помимо мгновенных перемен живописных задников, падуг и кулис использовалась довольно сложная система технических приспособлений, состоявшая из замаскированных люков и всевозможных, порой весьма хитроумных машин. Сошлемся в качестве примера на один из балетов в театре С. Г. Зорича, где происходило до семидесяти перемен декораций. Эффекты бывали и другого рода. Например, на представлении оперы «Диана и Эндимион» в театре С. С. Апраксина по сцене бегали живые олени, слышался лай гончих собак. В этот сценический антураж и должны были «вписываться» крепостные актеры; своими живописными пластическими группами они оживляли декорацию, звучными и музыкальными голосами дополняли общее впечатление.

Столичный титулованный театр и поэт князь П. И. Шаликов, посетивший Буду (имение одного из украинских помещиков, Д. И. Ширая), описал спектакль, данный в честь генерал-губернатора Малороссии князя А. Б. Куракина: «Оркестр молчал; зашумел занавес; главная актриса явилась на сцене и приятным, трогательным голосом сказала речь к почтенному гостю; занавес опустился, музыка загремела; занавес поднялся снова, и опера «Школа ревнивых» очаровала слух и зрение. За нею следовал балет «Венера и Адонис». В последней сцене его Купидон силою всемогущей стрелы своей превращает дикий лес в великодушный храм, с огненною на фронте надпись: *добродетели и чести*; во внутренности его возвышался жертвенник с пылающими сердцами перед всплывшим именем гостя; позади его была транспарантная картина, которая изображала парящую Славу, и имеющую, по обыкновению, в одной руке трубу, а в другой свиток с

его же вензелем и богиню правосудия с весами и с ландкартой Малороссии; внизу группу гениев, держащих свиток с семи словами: *каждому отдает свое*; напоследок ряды в лазуревом огне пылающей колоннады храма; множество народа, окружающего жертвенник, грации и амуры, живописная фантастическая кадиль, которая служила финалом спектаклю, — все это, можно сказать во всей силе слова, *поразило* зрителей, которых на этот раз в сельском театре было более, нежели как бывает или бывало иногда в Московском»³⁰. И это последнее замечание о многолюдстве посетителей театра в Буде Шаликов снабжает весьма характерным примечанием: «Разумеется, господ».

Эстетическая программа, характерная для крепостного театра данного типа, обусловила соответственную систему подготовки актеров, творческого и бытового режима их жизни. От актеров требовалась профессиональная выучка, покорность и точность в выполнении любого сценического задания.

На публичных сценах Петербурга и Москвы рамки классицизма оказались раздвинуты ранее, чем на крепостной сцене. Обучение же крепостных актеров строилось обычно на основе правил, разработанных Парижской музыкальной академией. Существование этих правил может быть сведено к следующим основным положениям: неукоснительное выполнение приемов декламации и пластики, утвержденных классицистским каноном для различных театральных жанров; предписанные дворянским этикетом благородство и изящество манер; умение подчинять свою игру общей художественно-декоративной задаче спектакля.

С целью обучения «актерской науке» обычно находили в семьях дворовых, а иногда и в деревнях, детей в возрасте семи-восьми лет, выделявшихся красотой, способностями, голосом. Детей забирала у родителей и отдавали в полное распоряжение учителей, воспитателей, специальных смотрителей. Мальчиков и девочек расселяли отдельно и держали почти в тюремной обстановке. Воспитанников, а позднее и актеров, обучали светским манерам, иностранным языкам, дикции, музыке, пению и пластике; для обучения танцам брали в первую очередь иностранцев, не жалея для их оплаты денег. Так, итальянский танцор и балетмейстер Чианфанелли получал у Н. П. Шереметева, при бесплатном «квартировании» и пансионе за одним столом с хозяином, 4 тысячи рублей в год, тогда как ведущие актеры столичных трупп получали за занятия с крепостными артистами без всякого содержания лишь несколько сот рублей годовых, а «собственному» крепостному балетмейстеру платили обычно всего 25—30 рублей в год и лишь в исключительном случае эта оплата достигала 60 рублей.

Шереметев, Юсупов и некоторые другие вельможи выписывали из Франции учебные пособия по технике актерской игры, гравюры с изображением сцен из парижских спектаклей. Многие владельцы театров с целью совершенствования своих актеров в сце-

ническом искусстве абонировали для них ложи в театрах Петербурга и Москвы на представления русских и французских трупп.

Слаженность движений и голосов исполнителей, пластическая красота поз, умение носить эффектные костюмы — все это достигалось путем многократных и изнурительных репетиций. Сохранившиеся расписания занятий в ряде крепостных трупп говорят о предельной загрузке рабочего дня актеров. Спектакли подготавливались долго, поскольку представления носили нерегулярный характер (более или менее постоянно, один-два раза в неделю, спектакли давались лишь у Н. П. Шереметева, но и здесь многие постановки переходили из сезона в сезон).

Совсем по-иному обстояло дело с теми занятиями, которые могли развить сознание актеров, поднять их общую культуру, например, с преподаванием русского языка и словесности. И. А. Дмитревский писал в 1792 году Н. П. Шереметеву, который направил для обучения Дмитревскому крепостного актера Василия Жукова: «Жуков сказывал мне, что благоволение вашего сиятельства есть такое, чтоб он учился: 1) акцип, 2) пению, 3) итальянскому языку, 4) несколько на клавире, дабы мог себе пемное и самое нужное аккомпанировать. Все сие приведу я в деятельность, соображаясь во всем высокому и основательному вашему благоизволению. Но ко всему сему позвольте, сиятельнейший граф, прибавить мне Российский язык, чтоб Жуков лучше мог его читать, писать и разуметь; а для того прежде всего я заставляю его с корня учиться по-русски, по грамматическим правилам»³¹. Не подлежит сомнению, что это упущение в образовании Жукова явилось результатом не просто недосмотра Шереметева. Письмо Дмитревского отразило две полярные точки зрения на существо актерского воспитания: одну — барина-крепостника, стремящегося придать лишь внешний лоск актеру своей труппы; другую — мудрого и прозорливого художника, видящего в чтении, письме и «разумении» прочитанного основу для изучения искусства.

Крепостные актеры были лишены элементарных человеческих прав. Им постоянно напоминали об их рабской зависимости, держали под угрозой плети, голода, рекрутчины, а часто и приводили эту угрозу в исполнение. Жили артисты, как правило, в особых, находившихся под специальной охраной флигелях барского особняка, полностью отрезанные от внешнего мира. Особенно унижительным было положение женщин-актрис крепостного театра.

Восемнадцатый век, оставивший крайне мало конкретных описаний актерской игры, был особенно скуп в отношении актеров крепостных трупп. Но несколько вскользь брошенных указаний на эмоциональный характер игры крепостных актеров мы все же в документах конца XVIII и начала XIX века найти можем. П. И. Шаликов писал по поводу виденного им у Д. И. Ширая спектакля: «Загремела музыка, поднялся занавес, явились актеры. Была опера. Главная певица восхитила сердца наши сладким, приятным, *одушевленным* голосом; буффо истинно комическим

талантом своим пленил нас». За оперой последовал балет. И здесь снова артисты приводят в умиление великосветского театрала: «Марешкова, Драздова, Касаковская, Козинцов! Вы бы были украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы!» — пишет он по поводу солистов крепостного балета и отмечает в качестве главной их заслуги умение передавать «каждым движением рук, лица различные страсти души и сердца со всеми их оттенками»³².

Один из зрителей, присутствовавший 1 августа 1792 года на представлении балета «Инеса де Кастро» в театре Н. П. Шереметева, оставил восторженный отзыв о танцевальном искусстве и о проникновенной игре двух выступавших в этом спектакле крепостных балерин — Феклы Бирюзовой и Татьяны Гранатовой-Шлыковой: «Лицо злобной королевы (Ф. Бирюзова.— А. К.) поразительно изменялось, когда она оказывала притворное доброжелательство прощенным супругам, имея сердце непримиримое, мщением противу их напитанное. Благопристойность вида и девической стыдливостью удерживаемое прискорбие управляли движениями уничтоженной королевской дочери (Т. Гранатова.— А. К.) и делали ее на сцене очень интересной»³³.

О постановке труппой московского богатого барина П. А. Познякова оперы «Школа ревнивых» критик «Журнала драматического на 1811 год» писал: «Играют одни крепостные люди,— но как играют! Несравненно лучше многих вольных артистов, которые посещают хорошие общества, для которых открыто блестящее поприще славы и проч. и проч. Две актрисы и буф такие, каких я не видывал на оперической сцене Московского театра. При сих словах мыслям нашим представляется тотчас госпожа Сандунова; но госпожа Сандунова имеет редкий, превосходный талант единственно для роли *крестьянок*. Итак, обратите мысли ваши к моему предмету. Обе упомянутые актрисы пленят вас благородным видом, прекрасною фигурою, щастливыми лицами, искусною игрою, приятным голосом, чистым выговором, верным движением членов с выражениями речей; наконец сею смелостию в действии, сею доверенностию к самим себе, которые приобретаются только в практической школе истинных талантов!»³⁴

Среди массы насильно приобретенных к искусству крестьян неизменно находились люди, действительно щедро одаренные природой. История русской культуры конца XVIII и начала XIX века была бы неполной и обедненной, если бы мы изъяли из нее таких выдающихся творцов, как семья художников и архитекторов Аргуновых, драматург Матипский, композитор Бортиянский, скрипичный мастер Батов и многие другие известные и безымянные крепостные мастера самых разнообразных искусств.

Трагизм существования крепостных актеров, копившаяся ежедневно душевная боль позволяли многим из них постичь и передать трагические переживания их героев, если исполнявшиеся произведения давали к тому повод. Эту «переплавку» собствен-

ных чувств и переживаний в художественный образ мы будем наблюдать на протяжении всей истории крепостной сцены во всех ее разновидностях и на всех ее этапах. Многие из актеров принесли свое собственное крестьянское восприятие и понимание искусства, сохранили тесную связь с народной жизнью и народным творчеством. Не меньшее значение в их профессиональной жизни имели творческие связи крепостного театра с театром вольным. Педагогами, готовившими крепостных актеров к драме и комедии, чаще всего выступали актеры Петербургского казенного и московского Петровского театров. Роль таких наставников в подготовке кадров и постановке спектаклей крепостных театров была глубоко плодотворной.

Разумеется, в каждой отдельно взятой крепостной труппе действовали, помимо того, и свои специфические условия, созданные характером владельца, его вкусами, степенью интереса к театру, материальными возможностями и пр.

Самым художественно значительным из всех крепостных театров XVIII века был театр графской семьи Шереметевых, основанный сыном петровского фельдмаршала, графом П. Б. Шереметевым, между 1769 и 1773 годами. Французский посол, граф Сегюр, описывая праздник, данный П. Б. Шереметевым в 1787 году, в бытность Екатерины II в Кускове, писал: «На прекрасном его театре сыграли большую русскую оперу; все, кто понимал ее содержание, находили, что она была очень занимательна и хорошо написана. Я мог только судить о музыке и танцах, и меня удивило изящество мелодий, богатство нарядов, ловкость и легкость танцовщиков и танцовщиц. Но более всего меня поразило то, что автор слов и музыки оперы, архитектор, построивший театр, живописец, который его расписал, актеры и актрисы, кордебалет и сами музыканты оркестра, все были крепостные люди графа Шереметева»³⁵.

Успех театра возрос многократно, когда его владельцем и главой стал сын П. Б. Шереметева — Николай Петрович Шереметев (1751—1809). П. П. Шереметев был человеком широко образованным, несколько лет он жил в Европе: во Франции, Англии, Голландии, Швейцарии, учился в Лейденском университете, часто посещал многие европейские театры. В Россию он привез из Франции дух парижских салонов, модное увлечение французскими просветителями (их бюстами он украсил свой дворец) и философией Руссо (в честь которого в Кускове воздвигли специальный домик — «Храм тишины»). Шереметев любил и превосходно знал музыку, более того, был сам музыкантом и дирижером.

В 80—90-е годы XVIII века Шереметев имел уже несколько театров: старый, новый и «воздушный» (открытый) в Кускове, театры на Никольской и Воздвиженке в Москве, театр в Марковской вотчине и дворец-театр в Останкине. Вернувшись в Россию, Шереметев продолжал быть самым тесным образом связанным с Францией.

В репертуаре театра Шереметева преобладали музыкальные жанры — опера и балет, а среди них произведения комедийного и пасторального плапа. Такой подбор репертуара исходил из принципа, изложенного Шереметевым в письме к Ивару: «Я прошу вас присылать мне только пьесы модные, красивые, имеющие успех и легко исполнимые на нашем маленьком театре»³⁶.

Всего за время существования театра Н. П. Шереметева (с 1773 по 1800 год) было поставлено 116 пьес, из них 73 оперы (37 французских, 23 итальянских и 13 русских), 18 балетов самостоятельных и 20 балетов в операх. Таким образом, из общего числа спектаклей лишь 25 принадлежали к драматическому жанру, главным образом к комедии. У Шереметева шли пьесы Екатерины II, произведения доморощенских авторов, прославляющие величие и меценатство Шереметевской фамилии, но здесь не ставились произведения ни Фопвизина, ни Капниста, ни Княжнина. Русские бытовые пьесы крайне редко появлялись в Шереметевском театре. Но некоторые комические оперы здесь все же шли. Показательно, что первая танцовщица этого театра, Т. В. Гранатова-Шлыкова, выступавшая иногда также и в оперных ролях, помнила наизусть до глубокой старости многие стихи из комической оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват»³⁷.

Нельзя не обратить внимания на то, какое важное место занимают в репертуаре Шереметевского театра оперы Гретри — французского композитора, может быть ярче других воплотившего в своем творчестве музыкальные идеи просветителей, стремившегося передавать в музыке интонации разговорной речи, создавать вокальными средствами живой человеческий образ. Гретри как истинному последователю энциклопедистов и Руссо была в высшей степени близка тема равенства в любви людей разных сословий и преимущества добродетели перед знатностью и богатством. Тема эта, пронизавшая целый ряд его опер, имея прочную социальную опору в предреволюционной Франции, оказалась весьма созвучной также мыслям и переживаниям русского вельможи — Шереметева. Выше уже отмечалось проникновение в наиболее просвещенную часть русского вельможного дворянства сентименталистских идей. Но у Шереметева были и глубоко личные мотивы для сочувствия этим идеям — мы говорим о широко известном и казавшемся в ту эпоху столь необычайным романе вельможного графа с его крепостной артисткой — Прасковьей Ивановной Ковалевой, по сцене — Жемчужовой (1768—1803), романе, который привел в конце концов к дарованию Прасковье Ивановне свободы, а затем и к официальному браку с графом.

Гуманистическая направленность опер Гретри была, быть может, главной причиной успеха его произведений («Самнитские браки», «Люсиль» и других) на сцене Шереметевского театра. И та же тема равенства людей в любви, в чувстве послужила причиной появления в репертуаре театра ряда других спектаклей, подчас довольно различных по своему характеру и жанру, в их

числе — оперы П.-А. Монсиньи «Царица Голкондская», драмы Вольтера «Нанина», комических опер «Апюта» М. И. Попова, «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова, «Розана и Любим» Н. П. Николева и других.

При исполнении этих произведений в искусстве крепостных актеров не мог не возникать тот элемент личной взволнованности судьбами изображаемых персонажей, какой обычно не предусматривала эстетика крепостных театров. По ходу действия героиней «Нанины» граф Ольбан произносил следующие сентенции: «Вам нравятся пышность, вы полагаете высокоость в гербах, а я чту в сердце. Человек добродетельной и красота кроткая и благородная без богатств, без знати, без всяких тщетных титулов для меня первья в человечестве». «Я больше почитаю добродетельного солдата, которой, проливая кровь, служит государю и обществу, нежели высокоумных подлецов, которые спокойно утучняются кровию отечества». Трудно предположить, чтобы эти мысли могли оставить равнодушными талантливую премьеру шереметевской труппы Василия Воробьева. Трудно представить себе и то, что даровитая Анна Изумрудова (Буянова), играя Нанину, девушку безродную, но добродетельную, задумывающуюся над проблемой всеобщего изначального равенства людей, произнося реплику: «Вышед из бедного состояния, по несчастью я много знать научилась. Это опасно; это, может быть, много вредно, иметь душу выше своего состояния!» — не вкладывала в слова роли ничего из своих личных переживаний. И уже, конечно, совсем невозможно допустить, что такая духовно богатая натура, как П. И. Жемчугова, могла оставаться равнодушной к патетическим ариям и речам героини «Самнитских браков» — мужественной Элианы, защищающей свое право избрать друга сердца; к страданиям героинь оперы Гретри «Люсиль» и Паизиелло «Нина», внезапно очутившихся перед разделяющей их с возлюбленным стеной сословных предрассудков; или, наконец, что она всей душой не сочувствовала горячим мольбам крестьянки Луизы — героини «Дезертира» — о спасении ее возлюбленного — солдата Алексиса, осужденного на смерть.

История почти не сохранила нам описаний игры П. И. Жемчуговой ни в одной из составивших ее славу ролей. Но помимо общих восторженных оценок уцелело несколько превосходных портретов Жемчуговой в жизни и в роли (Элпаны?) кисти замечательного крепостного художника Николая Аргунова. С этих портретов глядит на нас простое и милое лицо русской женщины, полное затаенной неизбывной печали. Эти портреты — выразительные свидетельства того, что шумный успех артистки в самых разнообразных кругах зрителей, посещавших Кусковский и Останкинский театры, был результатом не одной лишь «чистоты и приятности» голоса, но и силы, глубины, искренности выявляемых ею сценических чувств.

Еще более интересен как порождение дворянского просветительства расцветавший на крепостнической почве театр графа А. Р. Воронцова (1741—1805). У Воронцова были театры в его поместьях — с 1792 по 1794 год в селе Алабухи, Тамбовской губернии, и с 1794 по 1805 год — в селе Андреевском, Владимирской губернии. Эти театры представляли собой являвшие по-своему уникальное. Человек независимых и либеральных взглядов, Воронцов не был чужд идеям просветителей. С некоторыми из просветителей он был лично знаком. Осознав расхождение своих понятий с существом екатерининского, а затем и павловского режимов, Воронцов отказался от высокого государственного поста президента коммерц-коллегии и переехал для уединенного жительства в свои имения. Здесь он занялся чтением французской и русской литературы (только сельская его библиотека составляла 20 тысяч томов) и делами своего театра.

Труппа Воронцова состояла из сорока восьми актеров, семнадцати актрис и тридцати восьми музыкантов, многие из которых использовались также в качестве актеров. В Алабухах была создана театральная школа, где помимо специально театральных предметов велось преподавание общеобразовательных дисциплин в соответствии с курсом Тамбовского народного училища. Это было необычно, как необычными были и условия жизни крепостных актеров, для которых был установлен относительно свободный повседневный режим, отменены телесные наказания, учреждена выплата довольно высокого по тем временам жалованья.

Либерализм Воронцова сказался и в выборе репертуара. Постановки русских пьес преобладали над постановками французских, а бытовые комедии и комические оперы доминировали над балетом и оперой феерического и пасторального характера. Предпочтение отдавалось Мольеру, Сумарокову, Княжнину, Капнисту. С особым успехом прошли в театре Воронцова комедии Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль» и пьеса Веревкина «Точь в точь».

Среди крепостных трупп конца XVIII века нельзя не назвать труппу, принадлежавшую генералиссимусу А. В. Суворову. Великий полководец не только имел свой домашний театр, но и с увлечением занимался его делами. Были и другие, более или менее просвещенные и либеральные помещики-театралы (в их числе И. М. Долгоруков, М. В. Бакунин). Но об этих крепостных театрах мы знаем еще меньше, чем о театре Воронцова.

В целом же вельможный крепостной театр был той формой профессионального частного театра в России, в которой дворянская культура пользовалась максимальными, впоследствии никогда уже не осуществлявшимися с такой полнотой возможностями своего выявления.

В конце XVIII века аристократический, крупнопоместный театр приходит в упадок. При Павле возник проект специального указа о закрытии домашних театров. Проект этот принят не был, но взамен его было подписано несколько указов, последствия ко-

торых Павел I не мог не предвидеть. Один из них — «высочайший рескрипт» московскому главнокомандующему, князю Ю. В. Долгорукову, от 1797 года — вменял в правило обязательное присутствие на всех домашних спектаклях полицейского пристава. В другом предписывалось ставить лишь те пьесы, которые были утверждены цензурой для императорского театра. В третьем — брать со всех платных и бесплатных частных спектаклей отчисления в пользу Воспитательного дома. В четвертом — ограничивались дни, когда могли даваться представления. Результат правительственной политики не замедлил сказаться: начиная с 1797 года вельможные крепостные театры начинают закрываться. В некоторых — как это было у Н. П. Шереметева — большинство актеров и музыкантов переводится в разряд лакеев, буфетчиков, официантов; в других (например, у Волконского и Салтыкова) — вчерашние «амуры и зефиры» поступают в продажу и перекупаются дирекцией императорских театров.

Полугрустные, полупронические строки И. М. Долгорукова, относящиеся к Шереметевскому театру, —

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают,
Нарашив голос прекратился,
Князья в ладоши ей не бьют,—
Умолкли всякой груди звуки
И Крез меньшей скончался в скуке ³⁸,—

звучат как эпитафия этому явлению в истории русской сцены.

В начале XIX века все большее количество дворян-помещиков пускается в предпринимательскую и торговую деятельность, сулящую им более значительные доходы, чем простая потребительская эксплуатация сельского крепостного труда. В результате общенсторических сдвигов уклад «патриархального» быта крепостной усадьбы оказывается навсегда нарушенным, хотя отдельные великосветские театры еще дают свои спектакли в течение первого десятилетия XIX века, а эпизодические, порой весьма пышные представления продолжают ставиться во дворцах вельмож вплоть до отмены крепостного права.

В течение всей первой четверти столетия происходит массовая распродажа и отпуск под оброк крепостных актеров. В 1800 году, после смерти екатерининского фаворита Зорича, его наследник Неранчич продал в петербургскую труппу четырнадцать балетных актеров. В 1806 году туда же продает всю свою труппу князь П. М. Волконский. В том же году А. Е. Столыпин (прадед Лермонтова) продает за 32 тысячи рублей только что организованной московской дирекции императорских театров труппу, состоящую из семидесяти четырех актеров «обоего пола», ранее сданную им в аренду московскому антрепренеру Медоксу. За 30 тысяч рублей закупает «казна» в самом начале XIX века труппу Бахметьева. В 1807 году директор императорских театров А. Л. Нарышкин сдает в аренду петербургской сцене свою пев-

ческую капеллу. Таков далеко не полный перечень крупных театральных «распродаж» в рассматриваемый нами период.

Помимо «оптовой» шла также весьма интенсивная розничная распродажа актеров. В 1803 году сдал в аренду Медоксу, а в 1806 году продал московской дирекции своего крепостного актера С. Ф. Мочалова Н. Н. Демидов. Впоследствии продает на казенную сцену актеров М. Н. Зубова и А. Н. Прусакова князь П. М. Волконский, актера Воеводина — Салтыков, танцовщиков Петра Белоусова и Марка Баркова с дочерью Аграфеной — Загряжский.

Но в то самое время, когда в крупнопоместной среде крепостной театр переживает свой кризис, в целом он еще продолжает оставаться вполне активной театральной формой. Он только перемещается в иную среду, одновременно несколько изменяет свой характер. Число крепостных театров в Москве, в подмосковных вотчинах сокращается, но возрастает их общее количество в России. Особенно много их возникает в сельскохозяйственных районах страны — в Курской, Орловской, Пензенской, Полтавской губерниях³⁹.

3

Причины расширения сферы деятельности крепостных трупп были весьма многообразны. Регулярные выезды степных, «диких» помещиков во время дворянских выборов в большие города, распространявшийся обычай хотя бы раз в году семьями навещать в Москву, посещение здесь дворянских собраний с их довольно развитой системой увеселений, знакомство со столичной сценой и особенно с крепостными театрами вельмож постепенно приводят к тому, что театром начинают интересоваться гораздо более широкие, чем прежде, дворянские круги. Просвещенные помещики создавали, как правило, театры не очень богатые и не очень пышные, но пытались выполнить посредством их определенную нравственную и культурную функцию.

В качестве примера такого культурного домашнего театра укажем прежде всего на театр помещика А. А. Плещеева в его орловском имении (деревня Черни, Болоховского уезда). Плещеев был не только человеком гуманным и образованным, но и сам являлся талантливым музыкантом и композитором. Близким другом Плещеева был В. А. Жуковский, специально для его театра написавший несколько пьес. В театре Плещеева наряду с крепостными выступали он сам и члены его семьи.

Среди наиболее культурных владельцев домашних театров следует назвать также А. Н. Оленина — друга И. А. Крылова. Для театра Оленина в имении «Приютино» великий баснописец специально писал небольшие пьески. Можно упомянуть также и владельца театра в «Марфине», графа Салтыкова, дружески связанного с Н. М. Карамзиным, В. Л. Пушкиным и другими писателями. Но подобные театры, не лишённые просветительской тен-

денции, были опять-таки единичными явлениями. Самый распространенный и типичный вид крепостного усадебного театра был от гуманизма и просветительства весьма и весьма далек.

«Более из тщеславия, чем из охоты, многие богатые помещики составляли из крепостных людей своих оркестры и заводили целые труппы актеров, которые, как говорили тогда в насмешку, ломали перед ними камедь»⁴⁰, — писал Ф. Ф. Вигель. Справедливость этого заключения можно подтвердить многими примерами. В театрах подобного типа царила атмосфера рабства с его самыми отвратительными последствиями. Неудачи актеров сопровождалась побоями. О том, что представляли собой многие усадебные спектакли пачала XIX века, дает весьма наглядное представление не раз приводившееся исследователями крепостного театра описание спектакля, который состоялся в симбирском имении князя Грузинского: «...когда занавес поднимется, выйдет с боку красавица Дуняша — ткача дочь, волосы наверх подобраны, напудрены, цвстами изукрашены, на щеках мушки налеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах и в камзоле. И станут Параша с Дунькой виршами про любовь да про овечек разговаривать, сядут рядом и обнимутся. Недели по четыре девок бывало тем виршам с голосу Семен Титыч сочинитель учил, были неграмотны. Долго, бывало, маются, сердечные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо»⁴¹.

При таких обстоятельствах игра многих крепостных актрис была подобна той, какую описал Пушкин в «Послании молодой актрисе». В нем поэт-лицеист говорит о холодной бесстрастности игры крепостной актрисы, вспоминая, как она «...Милона молодого... в любви без чувства» уверяет или как «Холодный испускающая: *ах!* спокойно в креслы» упадает. Можно ли было винить в этом недостатке чувства актрис и актеров, которых, по выражению Шаховского, «из псарей, лакеев, кучеров прямо производят в герои и самыми сильными убеждениями заставляют играть страстнее и горячее»⁴².

Необходимо указать также еще на один существенный порок рассмотренных нами форм крепостного театра, вытекающий из самой их социальной природы: в театрах этого типа оказался нарушенным или искаженным столь необходимый для развития сценического искусства внутренний контакт актера со зрительным залом. Актерское искусство, замкнутое в пределах социально враждебной аудитории, лишенное живой творческой атмосферы, почти не имевшее общественного резонанса, было обречено на вырождение. Тот факт, что среди общей массы провинциальных помещиков-театралов встречались иногда люди более или менее гуманные, даже чувствовавшие и понимавшие искусство, в принципе этого положения не менял.

Новые черты в облике крепостных театров появляются на той стадии, когда сценическое зрелище выходит за пределы усадьбы и, перестав быть чисто феодальным, поместным явлением, устанавливает связи с более широкой социальной и общественной средой. Три раза в году все местные помещики по указу Александра I должны были собираться на так называемые дворянские съезды, где им зачитывались «высочайшие» и губернаторские указы, где обсуждались различные вопросы дворянского обихода и избирался предводитель дворянства. В дни таких дворянских съездов состоятельные помещики все чаще стали привозить с собой в город и свои усадебные труппы.

Где играли эти труппы? На первых порах специальных зданий для них не было. Чаще всего спектакли ставились в помещении Благородного собрания. Нередко шли они и просто в частных домах. Последние либо принадлежали самому владельцу труппы, либо предоставлялись ему — иногда из любезности, а иногда в аренду — кем-нибудь из местных богачей.

Более или менее регулярные выезды крепостных театров постепенно обретают новую основу и новый характер. Многие из владельцев крепостных трупп очень скоро начинают ощущать материальную обременительность своей затеи. Возникает потребность хотя бы в частичной окупаемости труппы, чего можно было достигнуть одним-единственным путем: с помощью взимания входной платы. К этому способу и начинают постепенно прибегать многие из помещиков, вывозящие в город свои театры. В стремлении максимально увеличить денежную компенсацию за убытки, понесенные на «эстетических» затеях, владельцы театров берутся обслуживать города не только во время дворянских съездов, но и в период крупных ярмарок, которые проводились ежегодно в строго определенное для каждого губернского и уездного города время.

Однако преждевременно было бы считать уже в полном смысле слова доходными большинство крепостных провинциальных театров, периодически переезжающих из усадьбы в город и объявляющих на это время открытую продажу билетов. Владельцы театров были еще слишком подвластны дворянско-крепостнической психологии, одним из характернейших проявлений которой являлось специфически барское презрение к активному предпринимательству. Для них доход от спектаклей был лишь вспомогательным средством в их театральной деятельности, но не целью. Да и доходная статья таких полугородских и полуусадебных театров была, как правило, значительно ниже расходной. Театральная деятельность обычно, раньше или позже, влекла за собой разорение владельца труппы — помещика, с вытекающей отсюда распродажей актеров.

Но главная причина, замедлявшая образование в провинции коммерческого театра, состояла в том, что громадное большинство русских провинциальных городов той поры сами еще не были достаточно подготовлены для содержания постоянно действующих,

целиком себя окупающих театральных трупп. Круг потенциальных зрителей этих театров хотя и неуклонно расширялся, но все же был еще недостаточен. В периоды между дворянскими съездами и ярмарками значительная часть помещиков растекалась по своим «гнездам». Большая часть провинциального купечества была мало подготовлена к посещению театров. Городское чиновничество и разночинная интеллигенция, правда, начали уже оформляться в самостоятельную общественную прослойку, но она была пока еще слишком незначительной, чтобы поддерживать в течение всего сезона такое дорогостоящее учреждение, как театр.

Таким образом, если говорить о русской провинции в целом, то следует признать, что пора доходных, регулярно действующих театров в первое десятилетие нового века для нее еще не наступила. Но предпосылки уже складывались. Пример тому — судьба театров в двух городах России — Казани и Нижнем Новгороде, где общественные условия имели свои специфические черты и где в силу этого сложилась и особая обстановка, способствующая стационарированию и профессионализации крепостных трупп, их переходу на коммерческий путь развития.

Эти театры оставили наиболее заметный след в истории русской провинциальной сцены начала XIX века. Оба они возникли как театры усадебные, домашние, и оба вскоре стали театрами публичными, городскими, регулярными (или «правильными», как тогда говорили), оказавшими существенное влияние на культурную жизнь своих городов. Один из этих театров принадлежал помещику П. П. Есипову, другой — князю Н. Г. Шаховскому.

Казань к началу XIX века была одним из самых многонаселенных городов России, уступая по числу жителей только столицам — Петербургу и Москве. Это был оживленный торговый город, административный, политический и культурный центр Среднего и Нижнего Поволжья и большей части Камского бассейна. В Казани еще в 1758 году была открыта первая в нестоличных городах гимназия, а в 1804 году и университет — четвертый по счету в России (после Московского, Тартуского и Виленского). Те же причины, которые обусловили возникновение в Казани гимназии и университета, несомненно, оказались решающими и для процветания перебазирувавшейся сюда из наследственной вотчины Есипова крепостной труппы. Воспользовавшись благоприятно сложившимися обстоятельствами, «благодаря убеждениям казанского дворянства, желанию местной публики и согласию тогдашнего казанского губернатора»⁴³, Есипов в 1802 году приступил к строительству театрального здания и в 1803—1804 годах открыл в Казани постоянный театр. Зрительный зал его был довольно вместительным, имел кресла перед сценой, за креслами — партер со скамьями, два яруса лож и галерею. В первое время спектакли давались только зимой — два раза в неделю (на масленую и троицкую недели спектакли шли каждый день). Впоследствии они начали ставиться также весной, а один сезон, в 1811 году, шли и летом.

Второй «правильный» городской крепостной театр — театр Н. Г. Шаховского — обосновался в Нижнем Новгороде, крупнейшем торговом центре России, близ которого, в слободе Макарьевской, с XVIII века ежегодно (обычно с середины июля и до середины августа) проводилась грандиозная Макарьевская ярмарка, описание которой дал Пушкин в «Путешествии Онегина».

Основание городского театра Шаховского восходит еще к 1798 году. К этому времени относится строительство первого в Нижнем Новгороде театрального здания, осуществленное частично на средства Шаховского, частично на деньги городского дворянства. Постепенно актерский состав театра расширился до ста человек, образуя, по существу, три самостоятельные труппы: драматическую, оперную и балетную. В 1811 году Шаховской выстроил в Нижнем Новгороде новое театральное здание. Это было «мрачное неуклюжее строение, с запахом лампового масла, разящим еще на улице, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с этой почерпшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы...»⁴⁴. Но показистый с виду второй нижегородский театр Н. Г. Шаховского отличался довольно большой по тем временам вместимостью: в нем было 27 лож, каждая в два ряда, 100 мест на лавках в партере, 50 тесно составленных кресел, которые, в отличие от всех других тогдашних театров, были не перед лавками партера, а за ними, чтобы предохранить аристократическое обояние, «страждавшее», по выражению Долгорукова, от исходившего со сцены чада сального освещения.

Лавки партера заполнялись «рядовичами» (купечеством) и «подъячими» (чиновниками), 200 мест было на галерее, отведенной для наиболее демократической части нижегородских зрителей.

На коммерческий характер этого театра указывает длительность его театрального сезона: спектакли здесь ставились по три раза в неделю в период с сентября каждого года и до начала Макарьевской ярмарки, то есть приблизительно до середины июля. На самой ярмарке Н. Г. Шаховской также ежегодно воздвигал большой театр-балаган с партером и ложами, вместимостью до тысячи человек. Это помещение хотя и эксплуатировалось всего лишь один месяц в году, тем не менее приносило князю большой доход, нежели городской театр за весь его продолжительный сезон. (После перенесения в 1817 году ярмарки в Нижний Новгород на «Стрелку» Шаховской и там построил большой летнего типа театр.)

Вывавшись из замкнутого усадебного мирка в обстановку крупного провинциального города, крепостной театр не мог не подвергнуться достаточно сильному воздействию его общественной жизни. Наряду с дворянской публикой различных рангов и культурного уровня постоянными посетителями театров в городе становятся чиновники, учителя, лекари — «люди разного чина и

звания». Полностью игнорировать запросы этого зрителя владельцам крепостных трупп, желающим завоевать серьезный успех в губернии, было уже невозможно.

Все чаще стали появляться на спектаклях крепостных трупп в городах и в особенности на ярмарках представители купеческого сословия. Утвердившись на лавках партера, а в отдельных случаях (к неудовольствию местной знати) заняв места и в креслах и в ложах, они уже очень скоро почувствовали себя здесь довольно свободно: бросали кошельки с деньгами на сцену, кричали «фора», выявляя свое далеко не беспристрастное отношение к спектаклю.

Нарастающее влияние этой социальной среды можно проследить на примерах упомянутых театров Есипова и Шаховского. Прежде всего оно отразилось на репертуаре театров. Так, Есипов при открытии театра в Казани показал зрителю свой обычный репертуар, состоящий из переводных пьес, в числе которых центральное место занимала французская комическая опера. Однако очень скоро он почувствовал, что в новых условиях для привлечения публики необходимо совершить решительный поворот к русской тематике. Видимо, не без этого умысла он уже в 1805 году приглашает на гастроли в свой театр знаменитого столичного актера и драматурга, поборника «отечественности» в искусстве — П. А. Плавильщикова, привезшего с собой в Казань пьесы Сумарокова, Княжнина, Озерова, Н. Сандунова. Ориентацию на оригинальную национальную драматургию Есипов продолжает сохранять и после отъезда столичного артиста. Уже зимой 1805 года из тринадцати известных нам новых постановок казанского театра десять приходится на русские пьесы. Это «Бобыль» и «Ермак» Плавильщикова, «Димитрий Самозванец» Сумарокова, «Сбитеньщик» Княжнина, «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, «Титово милосердие» и «Рослав» Княжнина, «Отец семейства» Н. Сандунова и, наконец, «Эдип в Афинах» Озерова. Пристрастие к отечественной драматургии сохранялось в есиповской труппе во все годы ее существования. Так, накануне войны 1812 года русские пьесы составляли половину репертуара театра. В 1811 году казанцы увидели на сцене следующие пьесы: «Фингал» Озерова, «Нарцисс» Сумарокова, «Лиза, или Торжество благодарности» Ильина, «Пожарский» Крюковского, «Наталья, боярская дочь» С. Глинки, «Старинные святки» Малиновского, «Санкт-петербургский гостиный двор» Матинского и другие ⁴⁵.

Аналогичная картина обнаруживается в первые десять-пятнадцать лет существования театра Шаховского. Наряду с обычными для той поры операми и балетами на подмостках театра с успехом идут такие произведения, как «Выбор губернатора» Фонвизина (им театр открылся в 1798 году), комедии Сумарокова «Опекун», «Пустая ссора» и «Приданое обманом», «Бобыль» Плавильщикова, «Хвастун» и «Чудаки» Княжнина, «Розана и Любим» Николева, «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова. Кроме того,

здесь идут переводы и переделки пьес Шекспира, Шиллера, Кальдерона и, наконец, особенно популярные среди разночинско-купеческих кругов зрителей сентиментальные драмы Коцебу.

Но уже в это время довольно отчетливо выявилась оборотная сторона: неспособность такого рода театральных предприятий быстро откликаться на потребности времени, их недостаточная мобильность, почти полная невозможность проявления творческой инициативы актеров, а потому и отсутствие у них истинной заинтересованности в совершенствовании своего мастерства.

И хотя экономическое развитие городов и оживление городской культурной жизни шло довольно медленно, хотя в городах еще не хватало зрителей, хотя для вольных антрепренерских театров не были подготовлены необходимые актерские кадры, не было людей с антрепренерским опытом, не хватало театральных зданий, все же в русской провинции уже начинался процесс образования театра нового типа.

4

Процесс обновления театральной жизни в провинции давал о себе знать во многих, порой весьма отдаленных друг от друга городах и проявлялся часто в очень различных организационных и художественных формах. Так, в Казани в 1805—1806 годах, в то самое время, когда там играл крепостной театр Есипова, возникает очень интересный любительский студенческий театр. Одним из инициаторов и ведущих актеров этого театра был обучавшийся тогда в Казанском университете С. Т. Аксаков.

Толчком к организации студенческих спектаклей послужили длительные гастроли в Казани П. А. Плавильщикова. Спектакли казанских студентов выгодно отличались от довольно обычных в провинции любительских спектаклей тем, что ставились они не эпизодически («к случаю»), но довольно регулярно. В выборе пьес к постановке сказывалась большая продуманность. Спектакли тщательно и серьезно готовились. Несмотря на ограниченность средств и возможностей студенческой труппы и на малую опытность молодых исполнителей, их спектакли продемонстрировали ряд преимуществ перед постановками профессионального театра Есипова. Эти преимущества выявились прежде всего в той атмосфере творческих споров и художественных исканий, какая только и рождает подлинное искусство и какой не было и не могло быть даже в лучших крепостных труппах.

Вместе с тем студенты смогли проявить большую последовательность в выборе пьес. Самыми значительными постановками студенческого театра были мелодрамы А. Коцебу «Бедность и благородство души» и «Ненависть к людям и раскаяние». Первая, несомненно, привлекала студентов своим типично сентименталистским тезисом о равной моральной ответственности друг перед другом людей разных сословий и состояний; вторая же — фигурой

главного героя Мейнау. Следующей пьесой, намеченной к постановке, должны были стать «Разбойники» Шиллера — пьеса, совершенно неприемлемая на сцене крепостного театра. Правда, за неделю до премьеры «Разбойники» были запрещены к представлению «высшим начальством»; но знаменателен сам выбор этой трагедии.

Театр казанских студентов, разумеется, ни в какой мере не напоминал будущий антрепренерский, коммерческий театр, но факт его возникновения в университетском городе весьма показателен.

Любопытные театральные начинания возникли почти в те же годы в двух других городах, не только отстоящих друг от друга на расстоянии в несколько тысяч километров, но и весьма различных по своему социальному составу и бытовому укладу. Речь идет о театрах Иркутска и Курска.

Положение торгового центра обширного края обеспечило Иркутску сравнительно быстрое заселение: к концу XVIII века в нем уже насчитывалось более полутора тысяч домов. Но дворянство в Иркутске, в отличие от большинства других городов России, было, как уже указывалось, весьма немногочисленным. Это объяснялось прежде всего тем, что в Сибири не было деревень, населенных крепостными крестьянами, а следовательно, не было и помещичьих усадеб. Сибирские крестьяне считались сословием, хотя и «податным» — платившим в казну разорительные подати, — но «вольным», приравненным к мещанству. Город был населен главным образом купечеством и мещанством. В нем было много цеховых ремесленников — мастеровых, чернорабочих, приезжавших с товарами крестьян — русских и бурят. Все это разношерстное городское население не было однородным и по своим общественным взглядам, бытовому укладу, уровню культуры. Большинство горожан находилось под сильнейшим влиянием косных, допетровских бытовых норм. Но еще в начале века в массе городского населения стала заметно ощущаться потребность в иной, более культурной, общественно активной жизни. Новым построениям были особенно подвержены сравнительно тогда еще немногочисленные представители разночинной интеллигенции и проживавшие здесь ссыльные поселенцы, среди которых было немало людей, пострадавших за свои политические убеждения (в Иркутске, кстати, с 1791 года жил А. Н. Радищев). Характерно, что именно в этой среде и для нее в первую очередь и возникли в Иркутске провинциальные труппы нового типа.

Первый такой театр был открыт в 1803 году «купеческим сыном» В. П. Солдатовым, заявившим, что спектакли его труппы предназначаются «для всей публики». Труппа Солдатова состояла из ссыльных поселенцев, к которым впоследствии присоединилось несколько местных канцеляристов. Женские роли исполнялись молодыми мужчинами. О демократическом характере этого начинания говорит его репертуар: или «Сбитеньщик» Княжнина, «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова и, что, пожалуй,

особенно характерно для такого рода театров, устраивались здесь и вертепные кукольные представления, всегда несущие в себе сильный сатирический заряд. В 1809 году, почти сразу после прекращения деятельности театра Солдатова, в Иркутске возник новый театр, антрепренером которого формально был гарнизонный офицер В. З. Яковлев, а фактически — ссыльные поселенцы: в прошлом офицер А. П. Шубин и князь Горчаков. В эту труппу вошла часть актеров солдатовского театра, к которым присоединилось несколько унтер-офицеров и певчих. Женские роли здесь, впервые в Иркутске, исполнялись женщинами-актрисами, женами ссыльных и мелких чиновников. Одна из актрис была по национальности якутка.

Художественный уровень спектаклей иркутских театров был весьма примитивен. Сохранилось описание различных неурядиц во время представления спектакля-феерии на сцене этого театра, когда из холстинного облака, на котором прилетал дух, неожиданно посыпались стружки и «дух» упал, переломив себе крыло; или когда с «побес» на землю внезапно начинали падать совершенно неподобающие предметы: рукавицы, шапка и даже топор. Невысок был, по свидетельству Ф. Вигеля, и уровень игры первых иркутских «вольных» актеров.

И все же эти художественные изъяны мало смущали зрителя: в театре Горчакова и Шубина, так же как и в театре Солдатова, шли полюбившиеся горожанам комические оперы «Сбитеньщик» и «Мельник, колдун, обманщик и сват». Ставились здесь и другие комедии и комические оперы русских авторов: «Анюта» и «Отгадай и не скажу» М. И. Попова, «Добрые солдаты» М. М. Хераскова, «Молодые поскорее старых могут обмануть» В. А. Левшина, «Мнимый мудрец» Н. Ф. Эмица, «Так и должно» М. И. Веревкина.

Во многих этих операх и комедиях иркутский зритель мог находить ситуации, реплики, песни и арии, весьма созвучные его мыслям и настроениям. Ну как, например, было не завоевать всеобщей популярности в торговом городе Иркутске песенке ловкого солдата Степана из «Сбитеньщика»?

Все на свете можно
покупать,
продавать.
Только должно
осторожно
поступать.
Люди всем торгуют,
да и в ус не дуют.

Справедливо пишет по этому поводу историк иркутского театра П. Г. Маляревский: «Надо перенестись в атмосферу жизни сибирского губернского города начала XIX века, ярко представить себе его нравы и обычаи, имущественное неравенство, произвол и насилие, творимые «безмозглыми скотами» в мундирах, прямой грабеж населения жадными, корыстолюбивыми чиновниками, чтобы

понять остроту и злободневность тех обличительных песен и сцен, которые исполнялись актерами на сцене иркутского театра»⁴⁶.

Несмотря на то, что цены на билеты в театре Горчакова и Шубина были по тем временам немалые (от 25 копеек до 5 рублей), он сумел приобрести к сценическим зрелищам не только «высшее общество» города, но и его «средний» и даже «низший» классы. Подтверждением этого может послужить театр казачьего урядника Клепикова и мещанина Коандротова, игравший на святках 1805 года в помещении одного из купеческих домов. Этот театр балаганного типа был предназначен исключительно «для посетителей базара». Как прежде в театре Солдатова, здесь разыгрывались полюбившиеся горожанам комические оперы (в частности, «Мельник») и вертепные комедии. Исполнителями были казаки, канцеляристы и выступавшие в женских ролях мальчишки-певчие.

Точный год возникновения курского театра неизвестен. Известно лишь, что в 1803 году он уже существовал и, возможно, не первый сезон.

С 1797 года главный город губернии, включавший десять уездов, Курск был центром крупного помещичьего землевладения. Нескольким семействам богатейших магнатов — Волькенштейнам, Анпенковым, Мещерским, Голицыным, Хорватам, Ширковым — принадлежали почти все земли этого черноземного, плодородного края. Каждое из таких семейств владело десятками тысяч крепостных душ. Сословие мещан и купечества в Курске было не столь многочисленным, как в Иркутске. Торговая жизнь оживала в Курске лишь раз в году, весной или летом, когда в тридцати верстах от города открывалась Коренная ярмарка — крупнейший торг продуктами сельского хозяйства, лошадьми, скотом.

Еще в конце XVIII века многие из курских аристократов имели в усадьбах собственные театры и капеллы. В зимнее время помещики съезжались в Курск. Сюда же привозились и усадебные труппы, соревновавшиеся друг с другом. Однако соревнование шло вяло. Подходящих сценических площадок не было, труппы были маломощны, да и «публика города Курска была в это время до того равнодушна к подобным зрелищам, что ее положительно нельзя было считать способною поддерживать такого рода общественные удовольствия»⁴⁷. Чтобы все-таки дать удовлетворение своей страсти к сценическим зрелищам, владельцы театров решили создать единую труппу, обслуживавшую город в зимние месяцы и на время ярмарки.

Руководителями театра стали трое братьев — М. Е., А. Е. и П. Е. Барсовы, из которых двое были крепостными, а старший, Михаил Егорович, — вольноотпущенным. Барсовы именовались «содержателями» или «антрепренерами» курского театра, однако не были фактически хозяевами ни помещения театра, ни труппы. Спектакли давались лишь в зимний сезон, в здании Благородного собрания; оркестр и большая часть артистов «играли по воле владельцев»; самим антрепренерам принадлежало здесь немного:

«У них были свои костюмы, своя библиотека и валовые (то есть расписанные по партиям.— А. К.) оперные ноты»⁴⁸.

В неярмарочное время театр посещался не слишком активно сравнительно узким кругом любителей и, по меткому замечанию А. С. Щепкина, «скорее мог быть назван барскою забавой, нежели общенародным зрелищем»⁴⁹.

И при всем том между курским театром Барсовых и довольно многочисленными тогда обычными публичными крепостными театрами существовало довольно заметное различие. Актеры курского театра, большинство из которых являлись крепостными того или иного помещика, в своей творческой работе зависели не столько от владельца, сколько от антрепренеров, введших, по крайней мере для «первых сюжетов» труппы, на период театрального сезона систему небольших окладов жалованья и бенефисов. Для самих же Барсовых театр был делом серьезным, от художественных успехов которого зависело их материальное благосостояние.

Братья Барсовы были опытными и талантливыми актерами. Особенным успехом у зрителей пользовались двое из них — Михаил и Петр: Михаил как артист драматический, занимавший, по тогдашнему выражению, «первое амплуа» в трагедии и мелодраме; Петр как талантливый оперный певец, которого слушатели даже сравнивали со знаменитым итальянским баритоном Тамбурини. Петр Егорович, по свидетельству Абрама Щепкина, «был в то же время превосходный актер, он вдруг одушевил публику простой и естественной игрой своей»⁵⁰. Курский театр завязал крепкие связи с местной интеллигенцией, пользовался ее поддержкой.

Учитель уездного училища И. М. Колосов постоянно посещал театр, нередко выполняя здесь обязанности суфлера. Директор училища, И. С. Кологривов, был одновременно и директором театра, то есть принимал непосредственное участие в составлении его репертуара, в распределении ролей и в других сторонах художественной жизни.

Все эти специфические условия быта курского театра не могли не повлиять и на творческую сторону дела. Здесь появилась известная возможность для творческих исканий и экспериментаторства, какой совершенно не было в помещичьих труппах. Это подтверждается дошедшими до нас немногими свидетельствами современников о лучших актерах труппы Барсовых.

Мы уже приводили отзыв Абрама Щепкина об *одушевленной* игре самих антрепренеров, М. Е. и П. Е. Барсовых, из которых последний был другом и единомышленником М. С. Щепкина.

Замечательное явление в театре того времени представляла собой и артистка Пелагея Гавриловна Лыкова. К моменту ее службы в театре Барсовых она уже была немолодой артисткой и славилась своим исполнением ролей пожилых женщин разных общественных положений и сословий. О характере игры Лыковой можно судить по замечанию рецензента Е. М. Филомафитского, видевшего ее на харьковской сцене в 1816 году. Критик писал, что

в пьесе А. А. Шаховского «Крестьяне, или Встреча незваных» она играла «с чувством и натурально, по фигуре и по всему, походила на старую крестьянку... Самый костюм ее не был наряден, на чем все актрисы помешаны, а прост»⁵¹. Нетрудно даже в этих беглых замечаниях обнаружить черты принципиально нового подхода актрисы к художественному образу. Лыкова была не только артисткой с явственно проступавшими реалистическими тенденциями, но и человеком, разбирающимся в искусстве, стремившимся понять содержание своей роли и ее место в целой пьесе. Этому можно найти прямое подтверждение у М. С. Щепкина, который в своих «Записках» с чувством глубокой благодарности говорит о советах, какие он получил от старой артистки.

Наконец, именно курский театр Барсовых, с его относительно свободной внутренней структурой, стал колыбелью Щепкина.

Михаил Семенович Щепкин родился 17(6) ноября 1788 года в крепостной семье. Отец его был управляющим богатого курского помещика — графа Г. С. Волькенштейпа. Юные годы жизни будущего артиста протекли между господской гостиной и лакейской. Господа то баловали на редкость живого и смышленного мальчика, то в самой униженной форме давали ему почувствовать всю зависимость его положения «крещеной собственности». К годам детства и юности Щепкина относятся и первоначальные его театральные впечатления и первые выступления в школьных спектаклях, а затем и на домашней сцене в усадьбе Волькенштейнов.

В ноябре 1805 года в курской труппе братьев Барсовых началась профессиональная сценическая деятельность Щепкина. Первой сыгранной им здесь ролью была роль Андрея-почтаря в драме Мерсье «Зоя», в которой он должен был по просьбе П. Г. Лыковой заменить отсутствовавшего по случайности актера. С этого вечера, принесшего ему громадный успех, Щепкин вошел в состав курской труппы, где вскоре завоевал положение ведущего исполнителя. Выступления Щепкина в Курске выявили сильные стороны его дарования: живой, искрометный темперамент, заразительный оптимизм, природный юмор, наблюдательность. В этот период в его игре ощущались отголоски комических приемов, к которым прибегали народные увеселители и потешники — скоморохи. Интересно свидетельство И. М. Долгорукова. Летом 1810 года на Коренной ярмарке под Курском в «лубочном театре» Долгоруков увидел в исполнении курских актеров две пьесы — комедию А. Дювала «Влюбленный Шекспир» и популярную в те годы комическую оперу Португалли «Трубочист-князь и князь-трубочист». Долгоруков остался невысокого мнения об игре увиденных им актеров. Героиню он обвинил в жеманстве. Но о буффе написал в своем путевом дневнике: «Буфф в опере изрядный, то есть дурачится изо всей мочи: это и надобно! Публика здесь, как и везде, любит скоморошество; мало ей посмеяться, все бы хохотать». Когда по ходу действия оперы «трубочист весь в саже лезет из камина и утирается княжескими кружевами: тогда шум, крик;

затопают ноги; застучат все трости, и ничего уж не слышать»⁵². Есть все основания полагать, что этим «буффом» был Щепкин. Но, видимо, уже в ту пору у Щепкина существовала какая-то внутренняя неудовлетворенность собой и тем, что он видел вокруг. Более ясно осознать свои стремления ему помог спектакль с участием П. В. Мещерского, о котором он подробно говорит в своих «Записках»⁵³.

Спектакль этот состоялся в имении князя Голицына «Юноковке» летом 1810 года. «Благородными любителями» была разыграна комедия Сумарокова «Приданое обманом». В целом спектакль шел как обычные спектакли той поры: «благородные артисты», тодобно многим товарищам Щепкина, успленно махали руками и старались выговорить свой текст с возможной быстротой. Но игра Мещерского, исполнявшего роль скупца Салдара, резко отличалась от всего, что видел до сей поры в театре Щепкин. Мещерский в целом следовал припятой на французской сцене манере произнесения стиха с подчеркнутым, почти педаптическим ударением на каждую рифму, с ловкой отделкой полустипий, с нарастающей громкостью при чтении непременно в ту пору длинных и многословных монологов. Но, сохраняя эту традицию, он умел в то же время насытить свою декламацию неподдельной страстью, осмыслить характер воплощаемого им персонажа, слиться с этим характером. Особенно свободной казалась игра Мещерского в комедии. «В продолжение всей роли, где только шло дело о деньгах, вам видно было, что это касалось самого большого места души его, и в этот миг вы забывали всех актеров,— пишет Щепкин.— Страх смерти и боязнь расстаться с деньгами были поразительно верны и ужасны в игре князя, и простота, с которою он говорил, насколько не мешала игре его. Чем далее шла пьеса, тем больше я увлекался... Словом, действительность овладела мною и не выпустила меня уже до окончания спектакля». Спектакль в «Юноковке» подтолкнул пытливую мысль Щепкина. Артист рассказывает, как мучительно и тщетно искал он первое время простоту тона: «Все это приводило меня в отчаяние. Мне никак не приходило в голову, что для того, чтобы быть естественным, прежде всего должно говорить своими звуками и чувствовать по-своему, а не перездразнивать князя»⁵⁴.

Курская труппа Барсовых при всей скромности этого предприятия может быть с полным основанием признана наиболее прогрессивным театральным начинанием русской провинции рассматриваемого периода. Деятельность же в ней М. С. Щепкина, несмотря на молодость артиста, еще далеко не устоявшийся характер его игры и общего понимания искусства, являла собой высшее художественное достижение в театре провинции начала XIX века. В игре Щепкина, в особенности в последние годы его службы в Курске, отчетливо проступили тенденции реалистического искусства, которое в провинции еще только-только начиналось.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1813—1825





ВВЕДЕНИЕ

I

Период, который начался Отечественной войной 1812 года и закончился восстанием на Сенатской площади 14 декабря 1825 года, дал много нового как в общественном, так и в культурном развитии страны. В это время общая картина художественной жизни России заметно меняется. Соотношение сил, борющихся и взаимодействующих в искусстве, становится иным, чем в предшествующее десятилетие. На первый план выступают тенденции, вызванные распространением освободительных демократических идей в русском обществе. В области политической мысли непосредственным носителем этих идей выступает передовое дворянство, которое в середине 10-х годов XIX века, после победного завершения войны с французами, переходит к созданию тайных политических обществ. В ряде стран, захваченных Наполеоном, национально-освободительные войны перерастают в революционно-демократические движения. Сходный процесс наблюдается и в России. Патриотизм передовых мыслящих людей в России характеризуется не только развитым чувством национального самосознания, но и оппозиционностью к собственному самодержцу. Целью тайных политических обществ становится революционное изменение существующего в стране социального строя.

Круг будущих декабристов и значительная прослойка интеллигенции, к ним примыкающая, являются той средой, где ранее всего происходит формирование новых воззрений на искусство, в частности на театр. И как социальные устремления декабристов вырастают из назревших потребностей развития страны, так и их эстетические воззрения, их художественное новаторство имеют под собой вполне реальную почву.

Оживление общественной жизни после победы над наполеоновской Францией происходило не только в Петербурге и Москве, но и во многих городах провинции, куда вернулось (частично на расквартирование вместе с армией, частично для песения гарнизонной службы, частично же, демобилизовавшись, в свои имения или на чиновничью службу) боевое, много повидавшее и переду-

мавшее русское офицерство. Освободительные идеи постепенно проникают в весьма отдаленные углы Российской империи, оказывая свое влияние и на сцену.

Одновременно с тем, как складываются политические идеи декабризма, формируются свободолюбивые идеалы Грибоедова, Пушкина, созревает и свободолюбие Щепкина, Семеновой, Мочалова. Выходцы из крепостной среды, из «низов» общества, крупнейшие русские актеры воспринимают либеральные веяния времени через призму собственного социального опыта. Именно в театре стихийный демократизм народной интеллигенции сливается с возросшим на общеевропейской почве демократизмом передовой русской литературы. В этом — внутренняя сила театра, причина его быстрого творческого роста, его все возрастающего значения в национальной культуре.

Одно из важнейших явлений, характеризующих художественную жизнь периода, — формирование русского романтизма, широко влияющего на театральную практику.

Теоретиками и пропагандистами русского романтизма выступают прежде всего литераторы-декабристы. Они придают этому направлению политически прогрессивное содержание и связывают его с борьбой за национальную самобытность русского искусства, за развитие в нем начал народности и исторической конкретности.

Противоречия политической идеологии декабристов проявляются и в их театральной эстетике. Тем не менее ее положительное влияние на театр огромно. Театр вступает в период, когда защита прав личности становится на сцене идейной основой гражданской доблести и героики. Причем сама эта героика перестает быть простым выражением отвлеченного идеала, все более обретая мотивировку в политической и нравственной необходимости. На этой почве развиваются начала историзма в романтической драме декабристского направления, перестраивается (несмотря на тормозившую эту перестройку силу сопротивления традиционных навыков творчества) вся система ее художественной выразительности.

«Основной задачей романтической реформы театра было заменить рассказ, то есть описание, показом, то есть действием»¹, — справедливо заметил Б. Рейзов. Развивалось взаимодействие героев со средой. На сцену выходил народ. Вместо условного места действия на сцене возникала историческая эпоха. От правды чувств к социальной и психологической правде в изображении среды и характеров, от концепционно-умозрительного построения политического конфликта к раскрытию социально-исторической необходимости — таково важнейшее направление в развитии русского театра и драмы в период 1813—1825 годов.

Состав театрального репертуара значительно меняется и усложняется. Новым веянием времени, во многом определившим репертуар театра, была переводная мелодрама, широким потоком устре-

мившаяся на русскую сцену. Интерес к ней был закономерен. Наиболее популярный жанр западноевропейского романтического театра, мелодрама была близка русскому зрителю своими демократическими, гуманистическими, социально-критическими тенденциями. Однако ограниченность кругозора, определившая ее художественную исполненность, ставит мелодраму под обстрел критики.

Театральные суждения Н. И. Гнедича, П. А. Вяземского, А. А. Бестужева, О. М. Сомова, П. А. Катенина, В. К. Кюхельбекера, А. И. Галича ярко характеризуют силу и своеобразие русской театральной мысли. Толкуя проблемы театра и драмы, романтики проявляют большой интерес к высказываниям об искусстве Шиллера, де Сталь, А. Шлегеля, к эстетике Шеллинга, к этическим и эстетическим идеям Канта. Немецкая философия конца XVIII — начала XIX века оказывается близкой русским романтикам и в ее антиклассицистских тенденциях и в ее стремлениях обосновать свободу личности в противовес идеям государственного детерминизма, выдвинуть роль свободного нравственного чувства, бескорыстного служения идеалу.

Неприятне мистики, «тумана», пессимизма, стремление утвердить театр на основах высокой идейности, гражданственности, гуманистической веры в человека, его душевную силу и богатство его чувств, борьба за народность и стремление к историзму выступают как существенные качества эстетики декабристского романтизма. Отсюда стремление русских романтиков революционизировать эстетику Шиллера, Канта, Шеллинга, что заметно в трактовке их театральных идей.

Постоянно возникающие в те годы дискуссии на общие эстетические темы, а также споры вокруг частных явлений театральной жизни отражают борьбу романтиков за народность театра и драмы, за привлечение в искусство исторического, социального, этнографического материала. В 20-е годы декабристская критика в своих суждениях о Шиллере и Байроне отстаивает преимущество изобразительного, объективного метода творчества перед субъективным, лирическим, замыкающим художника в границах самовыражения.

В этот период в передовых литературных кругах необыкновенно усиливается интерес к творчеству Шекспира.

В 20-х годах Шекспир становится учителем русских романтиков. Народность и объективность, масштабность характеров разносторонних, одержимых могучими страстями, цельных и действенных — вот что привлекает их в те годы к драматургии Шекспира. Пушкин будет впоследствии критиковать Кюхельбекера за недостаточно глубокое понимание художественных законов Шекспира². Однако способность противопоставить «огромного» Шекспира «однообразному» Байрону и «великого» Гёте «недозрелому» Шиллеру уже означала внутренний поворот к реализму в развитии русской художественной мысли первой четверти XIX века³. Декабри-

стская критика ищет в драме историзма, красок национального быта, психологической верности характеров, требует обращения драматурга к реальным, социально значимым конфликтам современности. Она поддерживает реалистические начала, определившиеся в русском театре предшествующей поры, и призывает к созданию национальной, народной, социально-обличительной комедии, опирающейся на традиции Фонвизина и Крылова.

Но хотя принципы, творчески осуществленные в «Горе от ума» и в «Борисе Годунове», были подгтовлены всем процессом развития романтизма, создание этих произведений явилось подлинной художественной революцией, с которой, как известно, не сразу примирились романтики. Пьесы Грибоедова и Пушкина были не только новаторскими по форме — онинесли в себе нечто качественно новое в сравнении с романтическим мировосприятием декабристов, историзм и народность этих произведений были гораздо более демократичными по существу.

В начале 20-х годов реалистические тенденции в русском театре были уже весьма значительны. Грибоедов и Пушкин создают свои пьесы, находясь в самом центре театральных интересов времени, будучи тесно связанными с театральной средой, актерским миром, участвуя в спорах вокруг явлений театральной жизни.

Декабристы хотели видеть в актере прогрессивно мыслящего художника, способного воздействовать на умы и чувства современников, пробуждая в них сознание нравственной и гражданской ответственности. Такое понимание назначения актера будет глубочайшим образом усвоено Щепкиным, составит общественно-этическую основу его школы. Подобную точку зрения будут развивать впоследствии Белинский и Гоголь, способствуя укреплению одной из главных традиций национальной театральной культуры.

Деятельность художника была для декабристов прежде всего формой общественного служения родине. Они отождествляли творческое дело актера, движимого «истинной любовью к отечеству», с его общественным гражданским долгом. «Не подражания иностранцам ожидаем мы от наших артистов, но благородного соревнования; ожидаем, что они усугубят свою ревность, усердие, старание и тем выдержат опасное соперничество: что они своим искусством и талантами победят страсть публики к иностранцам и докажут, что русские всегда, везде и во всем могут спорить с прочими европейцами». Патристическое чувство, играющее основополагающую роль во всей деятельности прогрессивно настроенных кругов русской интеллигенции этого времени, выдвигается в качестве мощного фактора художественного прогресса и по отношению к театру: «Французские актеры должны играть хорошо для исполнения своего контракта с Дирекцией и поддержания личной чести. Русские имеют обязанности гораздо сего священнейшие. Должно ли после сего говорить о том, каким образом зрители, в особенности же литераторы наши, обязаны смотреть на оба театра?»⁴

В споре с Р. М. Зотовым критик «Сына отечества» (очевидно, П. А. Катенин) пишет: «Как смотреть на театр? Видеть ли в нем только средство *как-нибудь* избавиться от безделья в длинный зимний вечер, или заниматься им как отличною отраслью словесности? Словесность тесно связана с политическим и нравственным состоянием народа; наша русская, говорят, *в юношестве*; положим: в детстве»⁵. В завуалированной форме здесь высказывается мысль, что театр, как и литература, имеет прямое влияние на политическое сознание народа и что деятели сцены участвуют в решении весьма серьезной задачи: поднять это политическое сознание из его младенчества, образовать его.

Утверждая высокую общественную роль театра, декабристская критика с необходимостью обращается и к вопросу о публике.

Драматург и актеры, предлагающие свое искусство публике, должны встретить с ее стороны поддержку или серьезную критику. Может ли выполнить эту обязанность раек, который сам еще пуждается в воспитании? Круг прогрессивно мыслящих, обладающих хорошим вкусом людей не велик. Сможет ли развиваться русский театр, если образованное общество не будет уделять ему должного внимания, а станет искать пустых развлечений в театре французском?

Эти идеи получают прямой отклик и развитие в статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», которая начинается с прямого упоминания о недавней полемике в «Сыне отечества» и ответе выступившему в ней «безрукому инвалиду»⁶.

«Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?» — задает вопрос Пушкин.

Для известной части публики интерес к театру определяется интересом к той или иной актрисе или актеру: «Откуда ты?» — «От Семеповой, от Сосницкой, от Колосовой, от Истоминой». — «Как ты счастлив!» — «Сегодня она поет — она играет, она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..» — Зававас поднимается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место, восхищаются и хлопают».

Такова одна часть публики.

Другая значительная часть состоит из лиц, которые «служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей». Эти зрители, «носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?»

Публика, занимающая раек, еще не обладает способностью самостоятельных и верных суждений. «Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного; оглушенный раек приходит в иступление, театр трещит от рукоплесканий»⁷.

С годами для Пушкина все более ясно вырисовывается исторический и социальный характер противоречий, мешающих развитию русского театра. Уже после «Бориса Годунова» он увидит, что создание отдельных образцов вольнолюбивой трагедии, даже написанной в новых творческих принципах «трагедии народной», еще не может создать народного театра. «Отчего же нет у нас народной трагедии? Не худо было бы решить, может ли она и быть», — пишет он в 1830 году. Смотря на развитие русского и мирового театра исторически, Пушкин устанавливает обусловленность его форм объективными общественными процессами. Театр, рожденный на площади, постепенно отрывается от своих народных истоков, ставится в зависимость от вкусов «избранного общества», отвыкает от «вольности суждений площади». Создание народного театра связывается Пушкиным с необходимостью для драмы научиться «паречию, понятному народу», выразить «страсти» народа, затронуть «струны его сердца»⁸.

Интересы художника совпадают для Пушкина с интересами историка, отказывающегося от какой бы то ни было «излюбленной», частной мысли, — даже мысли вольнолюбца-тираноборца. Это позиция, принципиально отличная от той, с которой выступали драматурги-декабристы. Народность драмы определяется для Пушкина способностью раскрыть процессы народной жизни, найдя в них самих источник драматического конфликта. Реальную помеху этому Пушкин видит в отрыве театра от народной среды, в ограниченности и узости современной театральной культуры.

2

Управление императорскими театрами в изучаемый период все более бюрократизируется.

А. Л. Нарышкин, назначенный директором императорских театров еще в 1799 году, занимал этот пост до 1819 года. Его стиль управления, барственный и расточительный в духе XVIII века, меняется с назначением в 1812 году на должность вице-директора П. И. Тюфякина, к которому перешли функции хозяйственного руководителя театрами. Сказывается стремление правительства бюрократизировать систему театрального управления, подчинить ее принципу жесткой экономии и всестороннему контролю. Эта тенденция вполне выявляется в 1819—1821 годах, когда Тюфякин сменяет Нарышкина на посту директора.

В тех случаях, когда руководство театрами казалось правящим кругам недостаточно твердым, для его укрепления создавались комитеты. В 1812 году, накануне войны, в связи с отъездом Александра I из Петербурга, был учрежден Театральный комитет для

обсуждения вопросов, «подлежащих высочайшему разрешению». Комитет этот продолжал существовать и после окончания войны; в 1816 году он был превращен в промежуточную инстанцию между дирекцией и высшими властями. Все вопросы, представляемые «на высочайшее разрешение», сперва рассматривались в комитете, а затем представлялись в Совет министров или непосредственно царю.

Болезненно сказывавшееся на всей общественной жизни страны углубление правительственной реакции в период деятельности Священного союза находило свое непосредственное отражение и в системе управления театрами.

С уходом Тюфякина в 1821 году и назначением директором А. А. Майкова театральными делами стал фактически заправлять петербургский генерал-губернатор М. А. Милорадович. Милорадович принимал чрезвычайные меры, чтобы изолировать театр от влияния освободительного движения. Прежний Театральный комитет был распущен в 1824 году и создан новый, официально возглавленный Милорадовичем. «С самых первых дней существования комитета сказалось, что он весь сосредоточен в лице графа Милорадовича и что директор театра вполне в его распоряжении. Все действия по управлению представлялись комитету, но решал их один граф, и в случае каких-либо возражений или замечаний прочих членов объявлял высочайшую волю как генерал-губернатор, облеченный доверенностию монарха»⁹.

Московская театральная контора продолжала оставаться в подчинении петербургской дирекции до 1823 года, когда московские театры перешли в непосредственное ведение московского генерал-губернатора. С 1822 года во главе Московского театра встал Ф. Ф. Кокоскип, сыгравший, в частности, важную роль в упорядочении деятельности театральной школы.

Вплоть до 1824 года в составе трупп были актеры, которыми дирекция владела как крепостной собственностью. О крепостнических порядках при Тюфякине вспоминает П. А. Каратыгин: «Обращение его с артистами (не говорю с молодыми и хорошенькими артистками) доходило иногда до безобразного самоуправства и цинизма...»

Несмотря на принятое в 1824 году постановление «всякую покупку крепостных людей к театру отменить», покупка их не прекратилась; правда, актеры и музыканты, приобретенные после 1824 года, числились «вольноотпущенными», так же как бывшие крепостные дирекции, продолжавшие службу в театре. Положение их оставалось униженным и неполноправным. «Звание артистов лишало личных прав и преимуществ каждого дворянина, отважившегося ступить на театральные подмостки; дворянин, сделавшись актером, отдавался на произвол театрального начальства, располагавшего карательными мерами самого внушительного свойства, в виде домов съезжего и смирительного...»¹⁰. Такая участь постигла в 1818 году молодого актера Булатова, который

поступил на сцену, оставив государственную службу и имея чин титулярного советника. Придравшись к ничтожному поводу, Тюфякин посадил его под арест, а Милорадович распорядился перевести в смиренный дом. Возмущенные произволом, старейшие актеры пытались заступиться за Булатова и ходатайствовали об его освобождении, но под угрозой ссылки в Сибирь вынуждены были просить прощения за свою «дерзость».

Борясь против «своеволия» и «посторопных влияний», Милорадович ссылался на «всевысочайший отзыв» Александра I, который «желает лучше иметь посредственных актеров, по спокойных, нежели отличных, но беспокойных и что таковые заслуживали бы быть отправленными в дальние губернии»¹¹.

Споря с Булгариным, который в своих театральных воспоминаниях уподоблял положение литературы и театра в царствование Александра I «золотому веку» римского искусства в эпоху Августа, П. А. Каратыгин писал в 1880 году: «Отношения русского общества к сценическим деятелям шестьдесят лет тому назад были далеко не таковы, как в Древнем Риме, где званье актера считалось почетным. На наших Росциев вельможи взирали с высоты своего величия, третируя их как скоморохов, как людей, принадлежащих к касте если не отверженной, то, по крайней мере, бесполезной и едва ли не вредной»¹².

Дирекция всячески добивалась сокращения расходов на содержание русской труппы.

В 1817 году по инициативе Тюфякина были установлены новые правила о пенсиях, по которым простая выслуга лет без особых отличий вообще не давала права на пенсию, ее лишались актеры, подвергнутые дирекцией арестам пять раз в течение службы, пенсия начислялась из срока непрерывной службы, после назначения пенсии следовало прослужить в дирекции еще два года «в благодарность», получая вознаграждение в размере пенсии.

По-прежнему сохранялось неравенство в оплате труда русских и иностранных актеров. По штату 1824 года Щепкин получал высшее жалованье для артиста русской труппы — 4 тысячи рублей в год, танцовщица Гюллен-Сор получала 8 тысяч рублей, а танцовщики Ришар «большой» и «меньшой» — 18 тысяч и 12 тысяч рублей.

В Петербурге играют одновременно две-три иностранных казенные труппы; в Москве дирекция содержит в 1819—1821 годах немецкую труппу, в 1822—1823 годах — французскую. Одна только итальянская опера в Петербурге в 1824 году принесла дирекции 222 тысячи рублей убытка.

К концу первой четверти XIX века развитие национального театра, поддержанное интересом к нему широких кругов общества, несколько изменило соотношение затрат дирекции на содержание трупп. В 1825 году в Петербурге расходы на русскую труппу приблизились к общей сумме затрат на иностранные труппы, хотя и не

достигли ее: на русскую труппу было ассигновано 186 500 рублей, на французскую — 100 тысяч рублей, на немецкую — 97 500 рублей¹³.

Прогрессивная критика упорно и настойчиво вела борьбу за усиление общественного престижа русского театра, создание благоприятных условий для развития его творческих сил.

В этом отношении интересен спор, разгоревшийся на страницах «Сына отечества» в 1820 году в связи с предполагаемым намерением дирекции усилить состав французской петербургской труппы. Журнал встал на защиту интересов отечественного театра. Призвав пользу соревнования двух трупп и указав на недочеты в работе русских актеров, он вместе с тем придал вопросу серьезное общественное освещение: «Театр отечественный для всякого русского имеет преимущества, которых нельзя заметить превосходнейшею иностранною труппою». Значение театра определяется автором разносторонне. Во-первых, оно чисто просветительское, облагораживающее нравы людей всех сословий и состояний. Во-вторых, оно, на взгляд автора, заключается в благотворном воздействии на развитие искусства в целом, в частности на развитие литературы: «Отечественный театр заслуживает особенное внимание публики и литераторов по той причине, что может и должен служить училищем искусства, вкуса и языка отечественного... Где можно удобнее и скорее, нежели на всенародном театре, образовать язык возвышенной поэзии для трагедии, язык благородной простоты для комедии? Там утверждается произношение — не последняя статья в языке, — которому мертвые книжные правила не могут дать законов. И вообще образование народное, по мере возвышения своего усовершенная театр отечественный, само от него заимствуется»¹⁴.

В условиях политической реакции, при засилье в правительстве мракобесов усилилось преследование всего, в чем только могли усмотреть оппозиционные настроения, оскорбление религии и религиозной нравственности. В 1819 году театральная цензура вместе с министерством полиции была передана в министерство внутренних дел и поступила в ведение его «особенной канцелярии».

Некоторое представление о том, что значила цензура для театра, как напряженно и тревожно билась мысль передовых его деятелей, наталкивавшихся в поисках репертуара на препятствия, на каждом шагу расставленные цензурой, могут дать письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой, написанные в ответ на просьбу выбрать и перевести пьесу для ее бенефиса. Катенин, высланный из Петербурга, жил в это время в своем имении в Костромской губернии, вблизи Кологрива. Вот что он писал.

12 июля 1824 года: «Что же касается до пьес, вами предлагаемых, позвольте потолковать. Первая: «Спартак» — трагедия без смысла, холодная как лед, уже переведенная на наш язык, уже игранная не один раз... Прошу вспомнить... что все дело в осво-

бождени пародов, а я за болтовню покойного Saurin не намерен ехать от Кологрива на восток»¹⁵.

28 августа 1824 года: «Вы приказываете мне перевести «Ромео и Юлию»: я согласен; но согласится ли г. Соц* и г-жа Цензура? Одно из главнейших лиц... монах, брат Лаврентий... Позволят ли вывести на сцену монаха в рясе?.. В «Циппе» заговор против императора: ужасно и подумать! В «Полливекте» — христианский мученик: Четьи-Мини на театре!.. Еще ужаснее!.. Из комедий — чудо: «Tartuffe», но его и подавно запретят»¹⁶.

«Горе от ума», созданное в обстановке подъема декабристского движения, было завершено Грибоедовым в 1824 году. Комедия была категорически запрещена для театра. Грибоедов погиб, так и не увидев ее на профессиональной сцене.

В казуп восстания декабристов самодержавно-крепостническое государство при помощи цензурной системы всячески стремилось преградить путь прогрессивной общественной мысли и освободительному движению.

По инициативе цензуры министерства полиции казенный театр и его актеры были изолированы от театральной критики. В 1815 году управляющий министерства полиции Вязмитинов писал министру просвещения Разумовскому по поводу театрального раздела нового журнала «Вестник словесности»: «Я такого мнения, что позволительны суждения о театре и актерах, когда бы оны зависели от частного содержания; но суждения об императорском театре и актерах, находящихся на службе его величества, я почитаю неуместным во всяком журнале»¹⁷. На этом основании Разумовский предложил московскому и петербургскому Цензурным комитетам впредь не позволять печатать в периодических изданиях такого рода статьи. После 1815 года статьи об императорских театрах появлялись редко, главным образом в петербургских журналах — «Северный наблюдатель», «Сын отечества», «Благонамеренный» и других, испрашивавших на то каждый раз особого разрешения министерства полиции. В 1823 году московский военный генерал-губернатор пытался получить разрешение печатать статьи о казенном театре в московских журналах. Возбужденный им вопрос обсуждался Советом министров и был решен отрицательно. 2 февраля 1824 года Голицын — в это время министр народного просвещения — сообщил попечителю Петербургского учебного округа Рупичу для предписания цензурным комитетам, что «государь император по положению комитета гг. министров, вследствие нового представления по сему предмету высочайше повелеть соизволил: означенного распоряжения бывшего министра полиции в рассуждении напечатания в периодических сочинениях критических статей об игре актеров и даваемых пьесах на упомянутых театрах не отменять»¹⁸.

* Цензор В. И. Соц.

Запрет был отменен только цепзурным уставом, утвержденным 22 апреля 1828 года. Параграф 12-й устава разрешал суждения «о представлениях на публичных театрах и о других зрелищах»¹⁹.

3

Петербургский Большой театр, сгоревший в ночь на 1 января 1811 года, был восстановлен только в 1818 году. В течение семи лет русская труппа играла в доме Кушелева, стоявшем на месте Главного штаба. Здание Кушелевского театра, который называли также Новым театром, было снесено в 1819 году в связи с реконструкцией Дворцовой площади.

В 1824 году был построен деревянный Новый театр у Чернышова моста. Он открылся 1 января 1825 года, но существовал всего три месяца и сгорел в марте того же года.

Театральная жизнь Петербурга обогатилась после войны деятельностью молодой труппы, составленной из учеников Шаховского по Театральному училищу. В 1813—1814 годах эта труппа давала публичные спектакли в здании Кушелевского театра на Дворцовой площади. «Маленькие комедии, водевили, оперетки разыгрывались тут очень мило. И большая часть этих молодых актеров сделалась потом украшением большой сцены»²⁰.

Московскому театру пришлось в полной мере испытать на себе тяготы войны. Еще 30 августа 1812 года на московской сцене шла драма Сергея Глинки «Наталья, боярская дочь». Артисты «до самого почти входа неприятеля в Москву были удержаны службой в опой для театральных представлений, которые продолжать постоял бывший тогда главнокомандующий. Уволены же они были от должностей и получили разрешение на выезд из Москвы почти пакаяуне сдачи оной неприятелю, следовательно в такое время, в которое нельзя было приобрести ни наймом, ни покупкой лошадей для выезда, а притом и дирекция не могла снабдить их подводами. А потому они были в необходимости, бросивши все свое имущество, спастись уже одну только жизнь»²¹.

Вечером 2 сентября, когда французская армия вошла в Москву, обоз артистов находился не более чем в двадцати пяти верстах от города: «Над горевшей столицей видно было сильное зарево, носились слухи, что первую жертвою московского пожара был Арбатский театр»²².

Часть труппы обосновалась в Костроме, где играла в местном театре. Отдельные актеры нашли себе прибежище на петербургской сцене. В Москве в конце 1813 и начале 1814 года публичные благотворительные спектакли давались по воскресеньям крепостной труппой П. А. Познякова. Деятельность московского казенного театра возобновилась лишь осенью 1814 года, когда была собрана труппа, восстановлено необходимое театральное имущество и взамен сгоревшего Арбатского театра снято здание Апраксина на Знаменке. В 1818 году спектакли были перенесены из дома

Апраксиша во вновь перестроенный манеж при доме Пашкова на Моховой, более вместительное и временно удовлетворившее Московский театр помещепие. Было решено восстановить лежавшее в развалинах здание Петровского театра и нанять дом Варгина для устройства Малого театра. Оба здания оказались расположенными на площади, образованной в 1817—1819 годах в результате расчистки территории, окружавшей старый Петровский театр. Сооружение Большого театра началось в 1822 году на месте Петровского театра. Строил театр архитектор О. И. Бове, использовавший проект архитектора А. А. Михайлова. Величественное здание театра с усаповленной на фронтоне восьмиколонного портика квадригой Аполлона было центральным сооружением в ансамбле Театральной площади и одним из крупнейших и красивейших зданий Москвы. Современники восхищались великолепием и грандиозностью театра, который значительно превышал размерами прежний, и отмечали, что зрительный зал его был отлично устроен — со всех мест в пяти ярусах этого театра сцена была превосходно видна.

Малый театр имел три яруса лож и галерею. Театр занимал часть здания, выходящую на Лубянский проезд; вдоль проезда был расположен зрительный зал, сцена помещалась на стороне, обращенной к Неглинной улице. Малый театр был открыт 14 октября 1824 года. Торжественное открытие Большого театра состоялось 6 января 1825 года. Репертуар не был разделен, драматические, оперные и балетные спектакли ставились на Большой и Малой сцене.

В 20-е годы русские театры играли зимой ежедневно, кроме субботы, летом два-три раза в неделю. Жизнь их протекала довольно напряженно. Приходилось постоянно ставить и возобновлять большое число пьес.

К концу первой четверти XIX века установился порядок репетиций, который давал возможность более длительной и тщательной, чем прежде, подготовки спектаклей. В постановлении Театрального комитета 1825 года в разделе «о пробах» порядок этот излагается подробно. Разучиванию ролей предшествовали три считки. На первой считке автор читал артистам пьесу «в смысле и тоне, в котором она написана», на второй — актеры читали свои роли в присутствии автора, делавшего свои замечания; третья считка по ролям имела своей целью «согласить верность разговора». Затем разучивались роли и происходили репетиции, число которых в постановлении не указано. На репетиции, последней перед генеральной, актеры репетировали без суфлера, «дабы увериться, что пьеса выучена». Генеральные репетиции производились с освещением, декорациями, костюмами, бутафорией. На них присутствовали члены дирекции, а также приглашенные «посторонние особы, известные своими познаниями и вкусом», которые могли судить о спектакле и «способствовать замечаниями своими к большому успеху оного»²³.

Постаповление 1825 года отмечало вред слишком большого количества бенефисов, когда актеры, обязанные каждую неделю играть новый спектакль, не успевают обдумывать и тщательно готовить свои роли. Из бенефисных пьес, недостаточно тщательно выбираемых и часто небрежно представленных, и пятая часть не удерживается в репертуаре. Поэтому Театральный комитет считал целесообразным заменить большую часть бенефисов «заплатою за оные деньгами» и сохранить бенефисы только для актеров первого положения. По тому же постановлению в каждой труппе учреждается должность режиссера, по обязанности его, как и прежде, толкуются в чисто административном плане. Таким образом, творческая проблема художественного руководства не разрешается и с годами приобретает все большую остроту. Крупные актеры сетуют на отсутствие ансамбля, на то, что декорации и костюмы не отвечают подчас требованиям пьесы, настаивают на необходимости более тщательной репетиционной работы со всеми исполнителями. В этом отношении показательна докладная записка Е. С. Семеновой, поданная ею в 1826 году: «Мнение актрисы Екатерины Семеповой об улучшении драматических представлений». В записке господствует понятие о спектакле как о едином художественном целом, и с этой позиции уровень театральной культуры и бытующий порядок подготовки спектакля подвергаются решительному осуждению²⁴.

Развитие театрального дела в провинции характеризуется в рассматриваемый период расширением сети театров. Интерес к театру в провинции оживлялся еще и тем, что с одобрения, а иногда и по инициативе центральных и губернских властей в 1813—1814 годах буквально по всем русским городам прокатывается волна благотворительных любительских спектаклей. Участниками этих спектаклей были дворяне-чиновники и помещики. Почти во всех подобных спектаклях прославлялась недавняя победа русского оружия. Весь вырученный сбор шел обычно в пользу семей погибших воинов или же в пользу семейств, разоренных войной.

Сложившаяся обстановка в стране требовала, однако, не только количественного увеличения театров и спектаклей. Она требовала и новых форм организации театрального дела, более гибких, более способных выразить запросы времени, чем это мог сделать старый крепостной тип театра.

Оживление городской жизни, рост предпринимательства наталкивали некоторых из актеров на мысль о создании более или менее независимых доходных коммерческих театров, свободных от прямого подчинения помещику или городскому чиновнику. Это отнюдь не означает, что уже в начальный период своего существования новый тип театра сразу и полностью вытеснил старый, крепостной театр. В рассматриваемый период в различных городах провинции помимо многочисленных мелких передвижных трупп функционировало не менее пятнадцати более или менее крупных и хотя бы частично стационарных театров. Из них шесть театров

было крепостных (иногда с вольнонаемными артистами) и девять театров — вольнонаемных (часть актеров в которых были оброчными крепостными).

Именно молодому вольному театру, испытывавшему порой острую нужду, суждено было сыграть значительнейшую роль в распространении театральной культуры по всей гигантской территории России. Именно он способствовал укоренению острой потребности в театре среди широких кругов населения. При этом знаменательно, что разложение крепостнических отношений касается и судеб крепостного театра. Его связи с частным усадьбным бытом все более ослабевают, спектакли все чаще приобретают публичный и платный характер. Содержание крепостной труппы или же эксплуатация талантов отдельных крепостных актеров сплошь да рядом приобретает коммерческий характер.

Развитие провинциальной сцены не было простым повторением процесса, происходившего в Москве и Петербурге. В провинциальном театре действовали особые экономические и социальные условия, свои культурные влияния и традиции. Провинциальный театр выдвигает в это время ряд талантливых актеров ярко реалистической направленности, и среди них — Щепкина, чья новаторская деятельность будет продолжена с 20-х годов уже на московской сцене. В лице Щепкина демократическая тенденция, шедшая от крепостного театра, сомкнулась с передовой культурой эпохи, что сделало его носителем подлинно народных начал в театре 30—40-х годов.

Формирование реализма в драматургии, реалистические тенденции в актерском искусстве этой поры имеют глубочайшее значение для всего последующего развития национального искусства. Театр вносит огромный вклад в художественную культуру эпохи. Без учета всего того, что даст в это время театральное искусство, наше понятие о русской культуре начала XIX века, об особенностях русского романтизма и реализма 20-х годов останется недостаточно полным.



ГЛАВА ПЕРВАЯ РЕПЕРТУАР

1

Небольшой отрезок времени с 1813 по 1825 год вошел в русскую историю как один из самых ярких и важных ее периодов. Для развития русской художественной культуры, в частности театра, эти годы были также необычайно значительны.

Театр испытывает сильнейшее воздействие всей общественной атмосферы, наступившей в связи с изгнанием Наполеона из России и европейским походом, закончившимся крушением наполеоновской империи и реставрацией Бурбонов.

После завершения Отечественной войны Россия оказалась в центре европейских событий и интересов, сначала как первая страна, нанесящая удар по наполеоновскому деспотизму, избавительница европейских народов, а затем — как одна из главных создательниц и участниц реакционного Священного союза, деятельность которого была направлена на сохранение остатков феодализма и борьбу с освободительным движением в Европе, с создававшимися повсеместно революционными союзами. «По низложению Наполеона главным предметом всех политических действий императора Александра было подавление возникшего повсюду духа свободы и укрепление монархического начал, которым угрожали тайные общества»¹, — писал декабрист М. А. Фонвизин.

Весь этот период характеризуется крайней противоречивостью общественной обстановки. Сразу после войны в России стала открыто проявлять себя правительственная реакция. На политическую арену выступил Аракчеев. Усилился бюрократический и цензурный режим. Правительство фактически отказалось от всех ранее обещанных реформ и главное — от отмены крепостного права, чего ждали и сам народ и наиболее прогрессивные круги дворянства. Наступление реакции создавало предпосылки для распространения охранительных идей в драматургии. В драме возникают схемы и концепции, сглаживающие остроту реальных противоречий. Однако определяющее влияние на поступательное развитие русского искусства имеют в это время идеи, складывающиеся на почве декабристского движения.

Сценическая жизнь русской классицистской трагедии в этот период заканчивается. Трагедии Я. Б. Княжнина, еще довольно часто исполнявшиеся до войны, теперь постепенно сходят со сцены, несмотря на видимые попытки дирекции удержать их в репертуаре. В 10-е годы фигурируют всего три трагедии Княжнина. Возобновленное в 1813 году на петербургской сцене «Титово милосердие», пройдя два раза, навсегда исчезает из репертуара. «Дидона» доживает в Петербургском театре до 1820, а в Москве до 1822 года. Всего лишь историко-театральный характер имеет возобновление на обеих сценах трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» (1815).

В октябре 1812 года по случаю освобождения Москвы от французов в Петербурге возобновляется трагедия М. М. Хераскова «Освобожденная Москва» (в Москве спектакль дается в 1816 году в пользу инвалидов). Актуальность темы и приданное ей монархическое звучание побуждают дирекцию удерживать в репертуаре слабую трагедию М. В. Крюковского «Пожарский», которую, как известно, терпеть не мог Яковлев и о которой молодой актер Петербургского театра В. А. Каратыгин писал в 1825 году П. А. Катенину: «...там все должно быть размерено: голос, жесты, шаг, лицо; а играть с связанными руками я не мастер»². Но, по словам того же Каратыгина, царская фамилия не хотела смотреть трагедий, «где есть убиство и ужас», и произведения, подобные «Пожарскому», увеличивали число так называемых исторических пьес, где «ужасов», которыми была переполнена современная романтическая драма, не было, а напротив — были сплошные изъявления верноподдашнических чувств и прочие приятно успокаивающие картины.

После войны 1812 года, в пору подъема патриотических чувств и усиления интереса к национальной истории, воспринимаемой в романтическом аспекте, сохраняется до известной степени обаяние озеровских трагедий. Особенно актуальна по своему патриотическому, свободолюбивому звучанию трагедия «Димитрий Донской», идущая в 10-е годы на обеих сценах (в Петербурге — с участием Е. С. Семенов и А. С. Яковлева, в Москве — с С. Ф. Мочаловым и А. М. Борисовой). В 1816 году, со смертью В. А. Озерова, возобновляются в Петербурге «Поликсена» и «Фингал». В Москве с 1815 года (с участием М. С. Мочаловой) возобновляется «Эдип в Афинах». В 1817 году в бенефис П. Р. Колпакова впервые в Москве исполняется «Поликсена». Произведения Озерова постоянно входят в программу дебютов трагических актеров. В 1817 году в роли Полиника дебютирует П. С. Мочалов, в 1818-м в роли Пирра — И. А. Максим; в Петербурге в 1818 году в роли Антигоны появляется А. М. Колосова, а в роли Фингала в 1820 году — В. А. Каратыгин.

Прогрессивная критика в лице П. А. Вяземского стремится осмыслить роль Озерова в развитии национальной трагедии, воспринимая его как предтечу русского романтизма. Заслуги Озерова,

«преобразователя русской трагедии», сравниваются Вяземским с заслугами Карамзина, «образователя прозаического языка». Озеров характеризуется Вяземским как человек, «рожденный с пылкими страстями, с воображением романтическим... Нет сомнения, что чтение романов дало его поэзии цвет романизма, заметный почти во всех его произведениях, и удивительно, как с таким расположением не искал он для содержания трагедий своих повестей из рыцарских веков». В «Фигале» Вяземский находит «торжество северной поэзии и торжество русского языка, богатого живописью, смелостию и звучностию»³. Однако в образе Дмитрия Вяземский отмечает перевес романтического воображения автора над исторической правдой характера, идущий во вред трагедии.

Но в спорах, возникающих вокруг творчества Озерова на рубеже 20-х годов, романтики отмечают и несомненную устарелость его эстетики в сравнении с требованиями новой драмы и с новыми понятиями о задачах актерского искусства. Декабристской критике недостает в произведениях Озерова гражданской героики, так же как и психологической правды.

Сохраняет свое место в репертуаре западноевропейская трагедия XVII—XVIII веков. Новые постановки пьес этого рода осуществляются в основном силами петербургской труппы, обладающей крупными трагическими дарованиями. Семенова, работая над новыми ролями, продолжает выступать и в тех ролях, которые были созданы ею перед войной под руководством Н. И. Гнедича.

Борьба за героический, гражданственный театр, проводимая театрами и литераторами декабристского круга, еще часто опирается на классицистский репертуар, особенно на произведения Корнеля и Расина, подвергающиеся романтической интерпретации. Специфика классицистской драмы преодолевается отчасти уже в переводах, главным же образом — в актерском исполнении. Этот процесс идейно-эстетической переработки традиции, идущий внутри театра, безусловно подготавливает становление новых форм драматургии. Наряду с этим он обнаруживает и наличие тормозящих моментов в эстетике прогрессивного русского романтизма того времени.

В русской литературе возрастает интерес к историзму, к раскрытию начал национальной самобытности и народности. В русском искусстве, как и в искусстве других стран, в связи с этим возникает проблема освоения принципов шекспировской драмы, назревают серьезные сдвиги в теории и творческой практике.

Из репертуара 800-х годов продолжают исполняться в переделках трагедии Шекспира «Отелло» и «Гамлет». Более близкие к подлинникам переводы Шекспира на сцену не допускаются. По-прежнему остаются вне сцены хорошо переведенные еще в XVIII веке «Ричард III» и «Юлий Цезарь» (последний — в переводе Карамзина), неприемлемые для цензуры с идеологической точки зрения. Особенным успехом и в Петербурге и в Москве пользуется постановка «Отелло». На московской сцене на всем протяжении пе-

рода продолжает идти «Коварство и любовь» Шиллера в переводе С. А. Смирнова.

Несмотря на общий кризис септиментализма, потерявшего под собой реальную историческую почву, септиментальная драма еще находит себе место на сцене театров 10—20-х годов. Из ранее поставленных пьес в репертуаре сохраняются преимущественно две категории. Во-первых, те, большей частью русские, пьесы (как «Рекрутский набор» Ильина или «Семейство Старичковых» Иванова), которые в силу своей критической направленности, гуманизма, бытовой правдивости продолжают живо и современно восприниматься зрителями. Во-вторых, пьесы, которые стилистически примыкают к мелодраме, перекликаясь с ней и некоторыми своими идейными особенностями, например, исторические драмы Коцебу («Испанцы в Перу, или Смерть Роллы» и другие) или его же семейные драмы («Непависть к людям и раскаяние», «Сын любви» и пр.).

2

Вместе с тем в репертуаре русского театра 1813—1825 годов происходят значительные изменения. И в переводном и в отечественном репертуаре на первый план выдвигаются новые в сравнении с предшествующим периодом темы, жанры, художественные тенденции. В целом следует говорить о большей широте и разнообразии репертуара, о многожанровости, которой не было в предшествующие годы. Уже в драматургии, шедшей на русской сцене на рубеже и в начале XIX века, были отчетливо различимы реалистические и романтические начала. Они проступали, как уже говорилось, еще на почве просветительского театра, вызванные изменениями взглядов на общественные отношения и саму природу человека. Эти изменения шли от объективных исторических процессов и, воздействуя на эстетику просветительской драмы, разрушали ее целостность. В атмосфере политических и духовных интересов 1813—1825 годов реалистические и романтические устремления в русском театре углубились и активизировались. Передовая литературно-театральная среда сознательно развивает эти тенденции, ассимилируя и теоретически обосновывая их в своей программе борьбы за романтизм.

«Эстетические принципы декабристов определили и своеобразие романтизма, под знаменем которого они выступали. Это был романтизм революционный, пронизанный идеями самоотверженной борьбы за свободу, страстным протестом против рабства и тирании, романтизм, воодушевленный мечтой о крушении старого мира»⁴. В силу конкретных исторических условий декабристы выступают в роли героев-одипов, жертвующих собой ради народного блага. Закономерности истории они осознают и отображают в своих произведениях как романтики и идеалисты. С тех же позиций декабристы толкуют и весьма существенную для драмы про-

блему взаимодействия идеала и действительности, проблему драматического характера и конфликта.

Многое в программе романтиков не только не мешало развитию реалистических тенденций в искусстве, но и способствовало ему. Именно такую роль играли требования самобытности, народности, историзма, свободы от классицистских «норм» и «правил», а также и от сентименталистской дидактики. Важное значение имел все углублявшийся интерес романтиков к психологии личности, к обрисовке народных характеров.

Нельзя упускать из виду, что тип связи романтизма и реализма, двух исторически связанных художественных систем, постоянно менялся. В одних случаях романтизм выступал как направление резко антагонистическое реализму, в других же соприкасался с его интересами, способствовал его формированию. Всякий раз это зависело как от конкретных исторических условий, так и от идейных устремлений художников.

Декабристский романтизм объективно выполняет задачу расчистки и расширения творческого плацдарма, необходимого для формирования реализма как самостоятельной и последовательной творческой системы. Насыщенность русского романтизма в этот период реалистическими тенденциями усиливает динамику его развития, обуславливает его внутреннее многообразие, его плодотворное влияние на литературу и театр в целом.

Важнейшим жанром в театре становится трагедия. В жанре трагедии наиболее полно и непосредственно раскрывается проблематика декабристского героизма, выясняются связи между бытием народа и деятельностью исключительной, «свободной» личности, осуществляется стремление к постановке больших общественно-правственных, психологических и политических вопросов.

Европейский романтизм был теснейшим образом связан с реальным содержанием своего времени — с исторической действительностью первых десятилетий XIX века. Политическая и общественная жизнь Европы 10-х — начала 20-х годов отличалась особой напряженностью и драматизмом. Разрушение прежних социальных и общественных связей, традиций и навыков, широкое раздолье, открывшееся для индивидуальной инициативы в этот бурный и переломный момент европейской истории, породили в людях иллюзию неограниченной личной свободы. Это действительно было время необычайно складывающихся судеб. Известные слова Наполеона I о том, что каждый солдат его армии носит в своем ранце маршальский жезл, имели под собой несомненные основания. Но в то же время разбушевавшаяся стихия политической жизни никогда еще не играла людьми, как теперь. На человека давили новые, еще не понятые им закономерности слагающихся общественных отношений. Революция, которая сделала возможными эти отношения, породила и демократические идеалы свободы и равенства и индивидуалистические запросы «сильной», «исключительной» личности. Революция, начавшаяся в XVIII веке,

выдыхалась, не разрешив противоречий и не осуществив до конца своей программы. Но в социальной и духовной жизни эпохи уже накапливались источники, способные питать освободительное движение в последующие десятилетия. В наполеоновский период возрожденный абсолютизм противоречиво сочетался с необоримым процессом демократизации как социальных форм жизни, так и духовной, художественной культуры. Демократическое сознание самоопределялось между крайностями бунтарского байропического индивидуализма, отрицавшего мир в его пзвечной неполноценности, и тем наивным мироощущением масс, которое было столь ярко представлено в мелодраме. Отражая веру в конечное торжество добра, мелодрама прилагала к оценке новой обстановки понятия, взращенные просветительским гуманизмом истекшего века. Нравственно эта традиция была далеко не исчерпана, однако утверждаемый идеал все более и более отчетливо приходил в противоречие с социальной практикой эпохи, с данными реального исторического опыта.

В России именно декабристы, вопреки собственной «узости», первыми высказали отношение к народу как главной силе истории. Цари при помощи народов свергли тирана — вот вывод, к которому пришел К. Ф. Рылеев, оценивая исход борьбы с Наполеоном. Европейские монархи не могли справиться с этим могучим противником — для того чтобы победить Наполеона, им пришлось развязать инициативу масс, «обратиться к инстинктам народным», писал историк-декабрист Н. В. Басаргин. Наиболее широко мыслящий П. И. Пестель осознает роль народа в историческом процессе с необычайной социальной конкретностью. «Мне казалось, что главное стремление нынешнего века состоит в борьбе между массами народными и аристократиями всякого рода, как на богатстве, так и на правах наследственных осповащими»⁵, — показывал на следствии Пестель.

Еще до 1812 года создаются драматические произведения, в которых народ выступает выразителем идей национальной независимости, свободолюбия, ненависти к тирании. Но говорить о появлении исторически конкретных народных характеров было бы еще преждевременно. Здесь народ — собирательный образ или хор, выступающий в поддержку героев, декларирующий убеждения автора. Связь народа и героя предстает как чисто идейная связь двух, в сущности, обособленных друг от друга начал в трагедиях Ф. Н. Глинки, Ф. Ф. Иванова, Л. Н. Неваховича и других. Но и после 1812 года народ еще продолжает представляться взорам драматургов в виде некой грандиозной, внутренне целостной индивидуальности. Характеристика его обогащается политически и эмоционально, ответственность героя перед народом возрастает, но в принципе их взаимоотношения не изменяются. Изменения происходят позже, к середине 20-х годов, им сопутствуют размежевание и полемика среди писателей романтического лагеря. «Борис Годунов» Пушкина и размышления поэта по поводу народной трагедии

с наибольшей полнотой выражают поваторскую программу реализма, отличительные качества нового творческого метода. Суть новизны заключается не только в лишении героя безусловной самостоятельности, в подчинении его вне его самого стоящим силам (народной жизни, истории). Важно было, что и образ народа приобретал историческую и социальную конкретность. На почве народной жизни, истории определялась трагедия личности.

Проблема создания народной исторической драмы не случайно становится одной из центральных в момент формирования творческого метода русского реализма. Позднее в центр его внимания попадут другие темы и жанры, на первый план выйдут роман, повесть, комедия. Но в середине 20-х годов специфика общественного периода сказывается в особом интересе к исторической трагедии с ее главным драматическим узлом — народ и личность.

События Отечественной войны 1812 года обращают драматургов к созданию пьес из современной жизни, к изображению подвигов, патриотического подъема, национальных бедствий, нарушенных семейных и сердечных отношений. Эти пьесы составляют заметную группу в репертуаре 10-х — начала 20-х годов. Идеей они неоднородны, и их художественный уровень различен. Но лучшие из них продолжают антикрепостническую традицию русской драматургии, стремятся раскрыть социальные и политические противоречия, обнаженные войной. В общем развитии русской драматургии данного периода за этой группой пьес сохраняется важное место.

Новым и притом весьма значительным явлением в репертуаре театра становится переводная мелодрама и романтическая историческая драма во всех ее многочисленных разновидностях. Уже в 10-е годы мелодрама и романтическая драма начинают определять собой лицо современного репертуара. Так, например, в рассматриваемые тринадцать лет в репертуаре Петербургского и Московского театров находится более десяти мелодрам Пиксерекура, четыре мелодрамы Кенне, мелодрамы Дюкашжа, Добиньи, Буарн, Апде. Помимо французской мелодрамы ставится множество переводов и переделок немецких пьес этого жанра. Чрезвычайно большое место занимает драма, именуемая то историко-романтической, то исторической, героико-романтической, волшебной, национальной. Появляются промежуточные жанры между трагедией и романтической драмой, с одной стороны, между романтической драмой и комедией — с другой (романтическая, волшебная, героическая комедии и пр.). Пьесы эти, оставаясь ниже требований, выдвигаемых творческой программой декабристского романтизма, вызывают критику со стороны его деятелей. Но все же их положительная функция в том, что они приводят на сцену новый, современный материал и, участвуя в борьбе с классицистскими традициями, помогают усилению действенной, эмоциональной, психологической основы театрального творчества.

В комедийном репертуаре сохраняют свое место лучшие произведения национальной драматургии — «Недоросль», «Бригадир» Фонвизина, «Ябеда» Капниста, «Урок дочкам» и «Модная лавка» Крылова; исполняются ранее написанные комедии Иванова, Шаховского, Судовщикова и других. В переводной комедии особенно велико место и значение Мольера, пьесы которого получают новую жизнь в эти годы благодаря искусству Щепкина, Боброва, Мочалова, Вальберховой, Дюровой.

Наряду с этим в репертуаре появляется большое количество новых произведений. Шаховской, Загоскин, Федоров, Зотов, Сушков, Катенин, Хмельницкий, Писарев, молодой Грибоедов и многие другие стремятся использовать средства комедии для осмеяния тех или иных сторон общественной жизни, характеристики новых явлений действительности или в интересах литературной полемики. Комедия принимает живое участие в идейной борьбе своей эпохи. С разных позиций она отражает происходящую в России ломку патриархально-крепостнического уклада, обнаруживает кризис старых воззрений, показывает распространение в кругах передового дворянства антикрепостнических идей.

Тематика эта подводит драматурга к необходимости конкретного изображения характерных черт быта, отношений, нравов. Комедия обогащается жизненным материалом, выводит на сцену широкий круг выразительно обрисованных лиц. Заметно эволюционирует, приближаясь к разговорной интонации, ее язык. Все это касается и традиционного жанра высокой комедии, и комедии-памфлета, и прозаической комедии нравов, и нового, начинающего преуспевать в это время жанра водевиля.

Декабристская критика, ратуя за создание национальной комедии, вкладывала в этот термин определенный смысл. Она требовала не только обращения к материалу и проблемам русской жизни — одного этого было бы еще мало. Прогрессивная критика ждала от русских комедиографов понимания подлинных нужд национального развития и воздействия на общество в этом направлении.

В жанре комедии, может быть, яснее всего прослеживается сложная связь романтизма и реализма. Своими общими требованиями народности, национальной самобытности в изображении нравов и быта, презрением к условностям «изящного вкуса» и, что весьма важно, стремлением раскрыть назревшие острые противоречия русской общественной жизни романтики выступали как предшественники реалистов 20—30-х годов — Грибоедова как автора «Горя от ума» и Гоголя как автора «Ревизора».

Грибоедов, неоднократно подчеркивавший свои связи с романтизмом, обращавшийся к формам романтической драмы, в ранних комедиях делает важные шаги в направлении реализма, достигая мастерства социально содержательных характеристик, разрабатывая объективные основы комического, обогащая средства языковой выразительности, преодолевая узкие формы классицистской комедии и водевиля.

Тема народа и пародной войны как самостоятельная, сюжетно не подчиненная другим темам, вводится в русскую драматургию Отечественной войной 1812 года.

Первая пьеса, непосредственно связанная с войной, — «Всеобщее ополчение» С. И. Висковатова — была поставлена в Петербургском театре 30 августа 1812 года, на четвертый день после сражения под Бородином.

Во всех слоях общества ждали новой встречи с французами у степ Москвы. Крестьяне стихийно вовлекались в партизанскую войну. В кругах поместного дворянства боялись, что Наполеон освободит крестьян. Уже определялся узел характерных для социально-политической обстановки 1812 года противоречий, скрытых за кажущимся единодушием патриотических чувств.

Драма Висковатова не изображала реальной жизни тех дней и не затрагивала каких-либо общественных вопросов. Переложенная «на русские права» с немецкого, пьеса была отвлеченна и сентиментальна. Но спектакль, в котором показывалось патриотическое единство всех сословий, встающих на защиту России, приводил публику, по воспоминаниям очевидцев, в состояние крайнего возбуждения. Особенные овации выпали на долю И. А. Дмитриевского, уже лет двадцать назад оставившего сцену и теперь в виду особого момента снова вышедшего на подмостки. Дмитриевский изображал престарелого инвалида Усердова, который жертвовал в отечественную казну свои боевые медали.

По свидетельству современника, пантомимический балет «Любовь к отечеству», шедший вслед за драмой Висковатова, производил равное впечатление: «...одно пошевеление знамени с надписью: *за отечество*, доводило зрителей до иступления»⁶.

Однако уже с начала 1813 года в Петербургском театре появляются драмы, в которых, хотя и с различной глубиной и яркостью, на сцену выносятся животрепещущий материал современности, изображаются недавние события войны, затрагиваются острые общественные проблемы.

Первым произведением этого рода была сыгранная в Петербурге 4 февраля 1813 года пьеса А. П. Вронченко — героическая драма «Кириловцы при нашествии врагов»⁷; в Московском театре она была представлена 10 сентября 1814 года.

Вронченко совершенно иначе, чем Висковатов, подошел к теме 1812 года. Рисуя народную войну, он прежде всего стремился подчеркнуть огромную роль в успехах этой войны самого народа, крестьянских масс. Центральная фигура драмы — староста Силин, организатор и вожак крестьян, которые, вооружившись топорами, поднялись на борьбу с французами. Крестьяне уходят в леса; они самостоятельно нападают на неприятельский отряд, нанося ему крупный урон, участвуют в операциях, проводимых частями регулярной армии. В конце пьесы русский офицер вооружает кре-

стьян как «достойных сподвижников русских воинов» отнятыми у неприятеля ружьями и благодарит за победу, одержанную с их содействием.

Подобный взгляд на роль народа в войне 1812 года встречается в некоторых военных записках того времени, его будут придерживаться в своих показаниях на следствии и в своих сочинениях декабристы, он вообще характерен для среды прогрессивно мыслящего дворянства. Известно также, что власти насильственно разоружали крестьян, взявших топоры, косы и вилы, чтобы сражаться с французами. Возникали опасения, что, поднявши оружие, крестьяне его уже не оставят, а пойдут против помещиков. В ряде пьес 10-х годов подъем народного патриотизма старались изобразить как проявление любви к барину, царю, «патриархальным» отечественным порядкам.

Знаменательная особенность драмы «Кириловцы» заключается в том, что выведенные в пей дворяне смотрят на народ глазами передовых людей своего времени. Эти дворяне не такие, как все, — они представляют лучшую часть своего сословия. На это указывает сам автор. В пьесе есть характерный эпизод. Силин рассказывает своему господину, старому бригадиру Добромыслову, о крестьянине, которому французы поставили клеймо на руку в знак принудительного зачисления его на службу в наполеоновскую армию. Узнав, что означает это клеймо, крестьянин отрубил себе руку. «Гордись, благоверный государь, такими подданными, гордись, любезное отечество, такими сынами», — говорит в ответ Добромыслов. «Древний Рим, отечество героев, изумлен был подвигом своего Сцевоилы, мужа саном и породою отмеченного, и посвятил его имени алтари и памятники; среди нас простой неизвестный крестьянин явился достойным его сподвижником. А вы, иноплеменики, дерзнувшие вторгнуться в самую грудь России и возмутить спокойствие дней наших, познайте всю решительность, все величие российского духа... уже спящий лев пробуждается; восстает народная сила...»⁸.

Подобный торжественно-приподнятый стиль в рассказах о народной доблести и соответственное использование образов римской истории мы найдем, например, у Ф. Глинки в его «Письмах русского офицера» (издание 1815 года).

С направлением прогрессивной литературы военных и послевоенных лет пьесе Вропченко связывает и еще один мотив, который не может остаться незамеченным. Речь идет о политическом акценте, вносимом автором в характеристику крестьянского патриотизма. Силин вооружает своих одпосельчан по примеру жителей другой деревни, которых прозвали «кириловцами». На вопрос, кто такие кириловцы, он отвечает: «Ратники, поголовно и самопроизвольно вооружившиеся на защиту домов своих, жен и детей от неприятельских пабегов; а слынут кириловцами потому, что в какой-то дальней земле, которую враги наши так же разрушили, все жители, от мала до велика против них восставшие, прозываются

также кириловцами; об них, сказывают, и в московских газетах часто было писано...» Добромыслов догадывается, что крестьяне имеют в виду отряды испанских партизан — герильяс. «Точно так, — подтверждает Силин, — наши русские кириловцы по примеру испанских проучивают пезваных гостей».

Позднее, в декабристской литературе, неоднократно сопоставляется как нечто близкое героизм русских крестьян с национально-освободительной и — одновременно — антифеодальной борьбой испанского народа, посившей название «малой», то есть нерегулярной войны — герильи, которую испанцы продолжали вести и тогда, когда вся Европа была приведена Наполеоном в состояние покорности. Как бы ни был сдержан и даже умерен автор в своих политических высказываниях, но это его намерение поставить в связь проявления национального самосознания русских крестьян с освободительным движением других европейских народов может восприниматься лишь в русле развития передовых для того времени общественных идей.

В обстановке действия, характера и поведении персонажей Бронченко стремится сочетать героику и бытовую правду. Он вводит множество деталей, характеризующих время, быт, поведение французов, умонастроения в среде крестьян и дворянства.

Автор старается воспроизвести атмосферу войны в первых явлениях пьесы, где тревожные настроения обитателей усадьбы контрастируют с мирным обрядом утреннего чаепития. Когда же приходят французы и занимают усадьбу, офицер Любославский ночью в деревенской избе договаривается о совместных действиях с крестьянами против захватчиков.

Перемена декорации — на сцене изображается сражение. В ремарке тщательно обрисован пейзаж, указаны все особенности обстановки, передвижение отдельных фигур и групп. Несомненно желание автора придать сцене возможно большее правдоподобие, не допустить поверхностных театральных эффектов, воссоздать реальные картины войны.

Спектакль произвел сильное впечатление на публику. Летописец Петербургского театра Пимен Арапов называет пьесу «Кириловцы» в числе «замечательных», определяя ее как «народную драму».

Демократические тенденции содержатся в оставшейся, по-видимому, за пределами сцены двухактной пьесе начинающего драматурга Бориса Федорова «Крестьянин-офицер, или Известие о прогнании французов из Москвы»⁹. Действие ее происходит во Владимирской губернии в среде экономических крестьян. Крестьянин Федор, которого оплакивают как погибшего, возвращается в офицерском чине, полученном под Бородином от самого Кутузова: вместе с товарищами он вынес с поля боя раненого Багратиона, сам получив тяжелое ранение. В этой пьесе довольно широко рисуются военные события, имеется живой рассказ о Бородинской битве, показаны ум, мужество, патриотизм крестьян, популярность

Кутузова в крестьянской среде. Автор стремится соединить вымысел с достоверностью. Но, выхватывая из жизни яркий факт, он не осмысливает его внутреннего драматизма. Что будет с его крепостным офицером, когда кончится война, на время раздвинувшая тесные рамки рабского крестьянского существования? Для декабристов поведение парода во время войны обнажило с еще большей глубиной нравственную неправоту крепостного права. Грибоедов собирался вывести подобного «крестьянина-офицера» в качестве одного из центральных лиц народной трагедии-эпопеи «1812 год». Федоров до этой темы не поднимается.

Одной из первых пьес об Отечественной войне была драма И. Н. Свечинского «Освобождение Смоленска»¹⁰, поставленная в Петербурге 13 июня 1813 года, а в Москве — 22 сентября 1814 года. Эта пьеса по своим идейным и художественным тенденциям во многом противоположна драме «Кирilloвцы». Действие происходит в усадьбе некоего отставного майора Иосифа, оба сына которого, юноши Виктор и Эраст, рвутся в действующую армию. Веселый и отважный гусарский ротмистр Самсон и старый унтер Яков увлекают их своими рассказами о войне. Весь первый акт посвящен в основном борьбе с эгоизмом родительской любви, мешающей вполне патристическому долгу русского дворянина. Наконец сопротивление сломлено. Юноши появляются в полевых мундирах, которые им очень к лицу, и отправляются в ближайшую часть. За сценой слышны пушечные выстрелы, барабанный бой и звуки труб.

Главное событие второго действия — появление в доме беженки из Москвы с малолетним ребенком на руках. Она в рубище, простоволосая, окровавленная, перепуганная: «Нет защиты! Нет помощи! Всемогущий творец отворотил от нас взоры и злодейство торжествует... кровожадный неустойчивый враг в Москве и дымящиеся верхи гордых зданий запылали; древняя столица царей помрачена; сиявшие главы храмов божьих померкли. Я видела разрушение памятников многих лет... видела матерей, скитающихся между пламенем и развалинами и ищущих детей своих... видела братьев, рыдающих о потере сестер своих... видела детей, бегущих с распростертыми руками и умоляющих о пощаде родителей. Но тщетно! Куда ни обратишь взоры свои, на каждом шагу встречается их гибель и разрушение... крик бешенствующих в неистовой радости исполнителей воли владыки демонов наводит ужас на самую природу. Содрогайтесь!..» — так рассказывает беженка Алина о московском пожаре.

В противоположность нарочито бытовленной речи Самсона и других персонажей пьесы речь Алины выпячена, патетична и отвлеченна. Она не передает ни реальной обстановки московского пожара, ни реального душевного состояния героини. Прием нарочитой романтизации изображаемой картины применен тут чисто внешним образом; гуманистическая, гражданская тема, оправдывающая переход от бытового языка к высокому стилю в пьесах

Сандупова, Ильина, в драмах преддекабристского паправления, здесь отсутствует.

Далекий от острых общественных проблем, поставленных войной, автор ощущает ее преимущественно как силу, растревожившую дворянский быт с его семейными и сердечными связями. Проявлениям неблагополучия он противопоставляет систему счастливых случайностей, что и составляет сюжет пьесы, близкой в известном отношении к мелодраме. Для целой категории пьес типична и еще одна особенность драмы Свечинского. Если у Вронченко толкование войны 1812 года выражением антикрепостнической позиции автора, то Свечинский в своей пьесе изображает победу прежде всего как результат дворянской отваги и с симпатией рисует чисто крепостническую психологию своих героев (например, в сцене, когда Иосиф раздаривает своим родственникам крестьянские «души»).

В финале пьесы празднуется освобождение Смоленска. Начинается балет поселян, парадный марш войсковых частей, солдатские пляски, общий хор и апофеоз.

Подобные танцы и апофеозы в конце больших спектаклей стали почти обязательной традицией. Свечинский и Вронченко относятся к ней по-разному. Автор «Освобождения Смоленска» охотно идет на создание пышного, официозного зрелища, внутренне ничем не связанного с пьесой. В «Кириловцах», предвидя обязательность апофеоза, автор делает краткую приписку — «мысль для балета». Он явно хочет, чтобы дивертисмент не был чужеродным довеском к пьесе. Можно показать под конец, пишет автор, как крестьяне и ратники пьют вино, поют солдатские песни и пляшут, развеселясь, русскую и казачка.

Среди пьес, рисующих русскую жизнь военных лет, надо назвать любовно-приключенческую драму К. Э. Ватация (Ватицко-го) «Хижина, спасенная казаком, или Признательность», поставленную в Петербурге в апреле 1814 года. В пьесе присутствуют элементы стиля романтической повести. Война, нарушив обыденное благополучие, обычные связи и отношения, отдала людей во власть заблуждений и случайностей, роковым образом направляющих их судьбы. В драме действуют люди, наделенные сильными чувствами. Таков в особенности Эраст — первый жених Софьи, которого она считает погибшим, — романтический герой, отличающийся бурной эмоциональностью.

Ночная гроза и поломка экипажа останавливают Эраста близ усадьбы, где находится Софья, которую он едет разыскивать в Москву. Встреча их, предопределенная случаем, происходит накануне свадьбы Софьи с офицером, которого Эраст ранее спас на поле боя, — теперь они выступают в ролях соперников. Софья любит Эраста, но связана словом со своим новым женихом, Модестом, к которому также питает расположение. В силу случайности же крестьянин Андрей (ему, как выясняется, оказал в свое время

услугу дешикр Эраста — Храбров) в последнюю минуту мешает Эрасту покощить жизнь самоубийством. Соперник уезжает, жертвуя своим счастьем ради того, кому он обязан жизнью. Эраст и Софья соединяются. Однако ощущение сложности, зыбкости жизни, в которой роковую роль играет случай, должно было сохраняться у зрителей и при этой благополучной развязке.

Вместе с тем и здесь присутствует характерная для многих пьес тех лет тенденция к правдоподобию. Заметно стремление Вагицкого достигнуть в своей пьесе жизненно достоверного тона, ввести в нее убедительные детали. Так, он тщательно воспроизводит интимную обстановку усадебного дома (например, в сцене, когда вечером хозяйин и его гость играют в шахматы, а молодая пара ведет в стороне свой тихий разговор). В пьесе фигурируют крестьяне, домашние слуги, колоритно и живо выписан образ старой няньки Анны, которую исполняла талантливая Х. П. Рахманова. К сожалению, не сохранилось данных, позволяющих судить, насколько раскрывались романтические и реалистические тенденции пьесы в игре исполнителей главных ролей: Брянского — Эраста, Сосницкого — Модеста, Н. Семеновой — Софьи.

Из всех пьес, связанных с темой 1812 года, выделяется крайней резкостью своих реакционных тенденций небольшая драма В. М. Федорова «Прасковья Борисовна Правдухина». Автор посвятил это произведение графу Ф. В. Ростопчину с выразительной надписью: «Русскому — русское». Свой политический и социальный идеал Федоров находит в лице «самобытной» провинциальной помещицы Правдухиной, которую он противопоставляет в качестве истинной патриотки, героической матери и блюстительницы национальных основ приезжему чиновному дворянину графу Пустельгину. Этот карикатурно обрисованный персонаж, предшественник идейно родственных образов в пьесах Шаховского и Загоскина, представляет собой, по замыслу Федорова, то новейшее столичное дворянство, чье вольнодумие и приверженность иностранной моде едва не стали в 1812 году причиной гибели России.

Обрисованный в пьесе человеком ничтожным и нравственно нечистоплотным, Пустельгин несет, как выражается Правдухина, «невесь какую ахинею: о порабощении, о человечестве», выступает поборником просвещения. Но просвещение, по утверждению героини драмы, принесло пока русским людям только пагубы: «Вот как новопросвещенные-то скороспелы пачали стараться вылезать из-под ига порабощения и, по-вашему, суеверия, так чуть было под такой гнет не попали, что и прадедам бы не в память... Ну не лучше ли было, как мы держались старины?» Тогда, по мнению Правдухиной, и французы бы не послали в Россию своих шпионов под видом учителей, которые стали успешно подрывать изнутри устой русского порядка. В результате большая часть дворянства «поделалась модными философами», — «а у философов и села жгут и города разоряют, да спасибо, что не все еще этой скаредной философией заразились, так кой-как справились, да по

шеям сволочь выгнали; а то, храни господи, ни кола, ни двора не оставили бы!»

Благополучие собственного хозяйства Правдухиной должно подтверждать государственную мудрость ее позиций. Она, собственно, и есть центральная фигура государства. Староста ее хвалится тем, что «ни вором, ни пьяницей, ни бунтовщиком против помещиков не бывал». Крестьяне Правдухиной готовы добровольно идти на войну, чтобы отыскать и спасти своего без вести пропавшего барина; как только барин возвращается, они немедленно оставляют свое намерение. Крестьянин выступает в драме Федорова как существо несамостоятельное; он составляет как бы естественный придаток помещика, не только физическую, но и нравственную его собственность.

Духовный мир помещика и крестьянина Федоров стремится объединить неким общим покровом народности, отыскивая для этого соответственные стилистические приемы. Так, крестьянское сочувствие горю Правдухиной, потерявшей на войне сына, выражается в форме, близкой к народному плачу: «Ссекла коса острая полевой цветок! пришла весточка горемычная... Не грустила она и не плакала, но злодей тоска точит грудь ее белую, в тайне молится пред иконою...» и т. д. С подобным приемом эстетической мимикрии часто приходится сталкиваться в консервативной драме как 10-х годов, так и более позднего времени. Его идейная сущность ясна, и каких-либо демократических тенденций здесь усматривать не приходится, как нет их, кстати сказать, и в тех выпадах против бюрократии, которые содержатся в пьесе. Критика бюрократической системы, чиновничьего произвола и лихоимства производится автором с позиций идеализации еще более исторически отсталых общественных форм — отсюда двусмысленный, непоследовательный характер этой критики.

Любопытно отметить, что, по впечатлению автора «Летописи русского театра» П. Н. Арапова, актриса А. И. Лисицына была в роли Правдухиной «очень комична». Видимо, подчеркивая характерные проявления резкости, властолюбия своей героини, рисуя образ, хорошо ей известный с бытовой стороны, актриса смещала замысел автора, который сам отнюдь не стремился в данном случае к комическому эффекту.

После европейских событий 1814—1815 годов в пьесах, обращающихся к изображению войны, на первый план выдвигается тема международной миссии России, прославления русского оружия и народной любви к монарху. Можно назвать две характерные в этом отношении пьесы: «Казачки в Швейцарии» Федора Вертера (в Петербурге и Москве не ставилась) и героическую драму С. Глинки «Антонио Гамбо, соратник Суворова на горах Альпийских» (премьера в Москве в 1816-м, в Петербурге в 1818 году). Как явствует уже из названий, действие этих пьес выходит за отечественные пределы. И тот и другой автор стремятся показать международную роль России в освобождении западноевропейских

народов от наполеоновского деспотизма, подходя к этой задаче с чисто монархических позиций.

В пьесе орловского автора Вертера один русский офицер говорит другому об Александре I: «Какая слава может сравниться с тою, чтоб быть освободителями народов, изнемогающих под властью тирана, которому удалось располагать пол-светом». «Пусть прочие народы гордятся своим буйным просвещением, оно только отравляет их сердца; мы хотя не столько просвещены, но зато всегда верны нашим праотеческим обычаям», — отвечает другой.

Русский отряд преследует в Швейцарских Альпах остатки наполеоновской армии и спасает от их злодейского нападения дом и семейство почтенного швейцарского врача, дочь которого оказывается вдобавок женой русского офицера. Французы изображены примитивно — бабдитами и трусами, один вид русских обращает их в бегство. В финале на сцене появляются швейцарские крестьяне, которые пришли отпраздновать день рождения русского царя.

С. Глинка в драме «Антонио Гамбо», взяв ту же самую современную политическую тему, отнес действие ко времени итальянского похода Суворова. Население альпийской деревушки с надеждой и симпатиями ждет прихода русских войск, направляющихся в Италию. Старый Гамбо, торговец, живший некоторое время в Петербурге, заверяет всех, что «русские пришли не для завоеваний; они не ищут пустой славы; жизнью своей искупают опп честь, свободу, счастье и веру утесненных народов». Молодой патриот-итальянец вступает в русскую армию, ибо «русский мундир есть одежда защитников веры и друзей добродетели».

По мере того как определяется реакционный политический курс русского правительства, тема войны в театре сужается в своем общественном содержании, ее решение чаще всего становится откровенно поверхностным, схематичным, грубо тенденциозным. Не случайно ко второй половине 10-х годов в особенную моду входят парадные балетно-дивертисментные представления на военно-патриотические и национальные темы. Среди них: «Возвращение ополчения» (1815), «Праздник допских казаков» (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» (1816), «Праздник на Воробьевых горах, или Татьяна Прекрасная» (1816), «Русский деревенский праздник» (впервые поставленный в 1812 году и неоднократно затем возобновлявшийся), «Семика, или Гуляние в Марьиной роще» (1819) и другие. Родственным видом спектакля были всевозможные «ярмарки» («Ярмарка в Урюпинской стапце», «Малороссийская ярмарка», «Лебедянская ярмарка», «Сеп-Жерменская ярмарка»), в которых национальная и отчасти даже международная тематика представала в своем хоть и красочном, но чисто внешнем балетно-этнографическом выражении.

Театр волей-неволей становился проводником идей квасного патриотизма, создавая спектакли в духе монархически понимаемой народности. Только в грибоедовских набросках трагедии «1812 год» и в «Горе от ума», то есть уже в середине 20-х годов,

русская драма возвращается к теме Отечественной войны как к важнейшему рубежу в развитии современного общества и современного общественного самосознания.

4

События эпохи, их масштаб и драматизм, общий интерес к патриотической и исторической теме поднимают значение жанра трагедии. Требуем своей разработки чрезвычайно остро поставленная историей проблема взаимоотношения народа и власти. Возрастает интерес искусства к личности, к вопросам ее свободы и несвободы, ее исторической ответственности и нравственного самоопределения.

Заслуживает внимания осуществленная в Петербурге в 1813 году стихотворная трагедия П. А. Корсакова (1790—1844) «Маккавей». Действие ее относится к эпохе подчинения Иудеи сирийскому владычеству и изображает борьбу властителя Сирии Антиоха IV с иудейским жреческим родом Маккавеев. Корсаков использовал для своей трагедии ряд исторических и литературных источников (Библию, Иосифа Флавия и пр.), но подошел он к истории под несомненным впечатлением современных ему общественных коллизий. Борьбе Маккавеев за верность иудейской религии автор придает национально-освободительный характер, видит в ней протест людей, стремящихся к духовной самостоятельности и верности нравственным традициям своего народа.

Корсаков с большой осторожностью отступает от классицистской традиции, объясняя каждое такое отступление в своем предисловии. Он вводит шестистопный ямб вместо александрийского стиха, перекрестные рифмы вместо парных, три действия вместо пяти. Но главного отступления он, видимо, не осознает сам. Пружина действия его трагедии не в традиционной борьбе между долгом и чувством, а, напротив, в слиянии этих начал. Это придает его пьесе особого рода динамизм; в ней ничто не останавливает героев от совершения поступков, число которых множится от акта к акту, не оставляя места характерной для классицистской трагедии медлительности и аналитической рассудочности. Таким образом сдвиги в мироощущении вызывают смещение в художественной структуре жанра. Классицистская же традиция проявляется здесь, пожалуй, сильнее всего в том, что автор, стремясь показать народное сопротивление тирану, берясь за национально-освободительную по существу своему тему, все еще обходится без изображения самого народа. Но в этом сказывается уже не только слабость самого Корсакова как драматурга, а своеобразие современного этапа развития драмы.

Трагедия «Маккавей» имела на петербургской сцене огромный успех, но играна была только один раз. В ней выступили Яковлев (Антиох), Каратыгина (Соломония), Борисова (Антигона), Брянский (Марцел). В Москве она не исполнялась.

В 1814 году Корсаков дает на петербургскую сцену еще одну трагедию — «Амбоар и Орешцеб», затем, совместно с С. И. Висковатовым, пишет в подражание Сорену трагедию «Спартак, герой Германии», в успешном представлении которой участвуют Яковлев (в роли Спартака), Е. Семенова и Брянский.

В том же 1814 году в Петербургском театре исполняется новая трагедия А. Н. Грузинцова «Ираклиды». Здесь — то же противоречие, что и у Корсакова в «Маккавеях», только резче выступающее благодаря сюжету, взятому из греческой мифологии, — противоречие между драматизмом идущего от современности замысла и вневременным, чисто литературным материалом, в котором этот замысел воплощается автором.

В трагедии Грузинцова изображаются преследование детей Геракла аргосским царем Эврисфеем и благородные усилия афинского царя Демофонта спасти их жизнь. Выступая защитником невинно угнетаемых, Демофонт вынужден отражать нападение численно превосходящих сил противника, вторгшихся в пределы его государства. И хотя вначале афиняне несут тяжелые потери, хотя юная дочь Геракла — Артемиды самоотверженно гибнет у жертвенника в афинском храме, Демофонт разбивает войска жестокого тирана, и народ празднует победу.

Трагедия Грузинцова насквозь аллегорична, античный сюжет насыщен посторонними ему современными мотивами. За Эврисфеем угадывался Наполеон, за благородным Демофонтом — Александр I.

Трагедия была написана после октябрьских боев 1813 года у Лейпцига, кончившихся отступлением Наполеона под нажимом союзников к пределам Франции. Признаки близкого крушения великой империи были уже налицо. В трагедии Грузинцова Демофонт, рассказывая о выигранной битве, прямо говорит:

. Унизьный гордец
Уж бегством жизнь свою спасает наконец.
Разноплеменных сил он к нам с несчетной тьмою,
Как туча прилетел, восставша после зною,
Алкал все грады здесь преобразить во прах
И, нас поработя, владыкой быть в царях.

Но «единодушные афинского народа» предрешило победу. Демофонт говорит умирающему Эврисфею:

Как изверг царствуя, ты был источник зол,
Невинной кровию дымится твой престол...

Критика тирана в «Ираклидах» отличается тем морализаторским характером, каким отличались и все обвинения, высказываемые в адрес Наполеона его политическими врагами — роялистами. Эпигонская по своей форме и идеям, трагедия и могла оперировать только простейшими аллегориями и нравственными противопоставлениями. Любая попытка заглянуть в действительность глубже, обнажить истинные причины происходящего потребовала

бы перестройки всей внутренней конструкции драмы, изменения самого творческого метода драматурга.

Консервативная тенденция драмы яснее всего выявляется в том, как трактуется в ней тема индивидуального героизма. Сын Геракла — Иллиус — спорит со своей сестрой Артемидой. Он полагает, что человек должен сражаться с врагами, держа меч в руках, должен сопротивляться обстоятельствам, что этому учит его «глас природы». Но более высокий род героизма, по мнению автора, проявляет именно Артемиды, которая согласна умереть, чтобы тем отворотить опасность от Афин. Она способна презреть «глас природы» и стать «выше смертных», что в данном случае означает способность смириться перед обстоятельствами, «свободно» избрать участь жертвы. Артемиду поддерживает в этом наставник ее Иол. Он считает, что «славнее всех побед победа над собой» и что «долг смертных состоит в покорности судьбе».

Призыв к смирению, уже в политическом плане, содержится в конце трагедии. Умиравший Эврисфей заявляет, что он был орудием Зевса, разгневавшегося на людей за их злые дела, и пророчит, что грозный бог, коль скоро

...мир своих не укротит страстей,
Во образе другом пошлет других бичей.

Трагедия Грузинцова принадлежала к затухающей традиции русского классицизма, и, видимо, прежде всего этим надо объяснить краткость ее сценического существования, хотя играли в ней крупные актеры (Демофонта — Яковлев, Эврисфея — С. Мочалов, выступавший в то время на петербургской сцене, Ираклидов — Борисова и Брянский).

В трагедии В. В. Капниста «Антигона», поставленной на сцене Петербургского театра 21 сентября 1814 года, снова возникает мотив жертвенного героизма. Горячий поклонник творчества Озерова, Капнист выводит на сцену трогательную и чувствительную Антигону, когда-то восхищавшую его в представлении «Эдипа в Афинах».

Трагедия имеет антитираническую направленность, в чем она также связана с озеровской традицией. Столкновение Антигоны и Креонта трактуется здесь как столкновение самодержца, обреченного творить преступления в силу самой сути единодержавия (всегда тиранического, по мысли Капниста), с личностью, воплощающей в себе начала гуманности, верной лишь законам любви и сострадания. Но Капнист далек от революционного заострения этого конфликта. Креонт, которого он осуждает, сам выступает как нравственная жертва неразрешимой коллизии. Стремиться совершать добрые и справедливые поступки и одновременно быть самодержцем — невозможно, показывает автор. Как многих других писателей того времени, Капниста не миновала мысль о возможной активизации народных масс. В последнем явлении трагедии «Антигона» вооруженный народ выступает на сцену и сражается с

царской охраной. Повод для мятежа — защита Антигоны, мотивы поведения которой близки и понятны простым людям. Таким образом, характеристика социальных пизов у Капниста лишена верноподданнической окраски, и, что важно (если искать в трагедии переключки с передовыми идеями эпохи), в пьесе проступает мысль о единстве нравственного чувства народа и героической личности. Но, по мысли автора, народу не следует действовать самому, его долг — повиноваться закону. Удел же героической личности — действие, беззаветное, предприпятое в одиночку, на собственный риск и ответственность. Поэтому образ народа, проблема его нравственных прав обозначены Капнистом суммарно, схематично, умецаются в рамках классицистской структуры драмы, для разрушения которой у автора нет достаточно серьезных оснований. Не отстывает от традиции и характер Антигоны. Капнист мог бы, следуя по пути Озерова, выдвинуть на первый план проблему борьбы гуманной личности за идеалы общественной и духовной свободы и тем приблизиться к проблематике декабристской драмы, усилив одновременно роль психологического и романтического элемента. Однако автор даже отходит от Озерова к классицизму княжнинского типа, сталкивая в лице Антигоны и Креонта упорство двух волей, равно царственных, абсолютных, и игнорируя важнейшую тему современного передового искусства — тему становления освободительного сознания личности.

При своей антиирианической направленности трагедия осталась архаичной и по существу и по форме, в частности по языку. Разрыв, который обнаружился между творчеством Капниста — поэта и комедиографа и Капниста — автора трагедии, очень показателен¹¹.

Поставленная в бенефис Семеновой, игравшей центральную роль, «Антигона» прошла всего два раза. Рецензент «Сына отечества» отметил, что «сколько можно судить по впечатлению на слух и на сердце, стихи не делали большого очарования, и трагедия не могла возбудить соучастия»¹².

Процесс развития принципов историзма и народности в русской трагедии, процесс ее идейной демократизации и художественной перестройки был связан с отходом от античных сюжетов и обращением к национальному историческому материалу. Однако движение это вовсе не протекало прямолинейно. Драма охранительного толка первой отстывает от использования античных сюжетов, поскольку ей чужды связанные с ними героические гражданские мотивы. Но именно они, эти мотивы, привлекают к античности, а также к произведениям Корнеля, Расина и Вольтера писателей декабристского направления. Вместе с тем попытки осмыслить современные коллизии на материале отечественной истории производятся в драме как прогрессивной, так и реакционной политической ориентации.

Драматизму и сложности современной действительности реакционная драма противопоставляет некую стабильную схему, отмечая

опасные противоречия и по-своему формулируя специфику русской национальной истории. Эта специфика усматривается в якобы составляющем сущность российской государственности душевном союзе царя и народа, проявления которого ищутся в разных исторических эпохах и ситуациях. Согласно этой идейной схеме, союз монарха и подданных мог быть нарушен лишь случайно и временно в результате происков врагов и злодеев. Последнее создавало почву для того, чтобы в «национальное представление» (так сами авторы определяли жанровую разновидность своих пьес) широко проникали приемы мелодрамы. История при подобном подходе становилась источником довольно примитивных политических и моральных спекуляций.

К означенному направлению так или иначе примыкают поставленные на сцене в 1813—1825 годах трагедии и исторические драмы Грузинцова «Покоренная Казань, или Милосердие царя Ивана Васильевича», Висковатова «Владимир Мономах», С. Глинки «Осада города Полтавы», Р. Зотова «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию» и «Александр и София, или Русские в Ливонии».

Драма С. Глинки «Осада города Полтавы» уже несколько устарела ко времени своей постановки. Написанная в канун 1812 года, она рисует ужасы войны, трагедию матери, героизм защитников Полтавы и преодоление личных привязанностей во имя патриотических целей. Но пьеса оказалась созвучна известным умонастроениям послевоенных дней своим экзальтированным монархизмом, сочетанием религиозных и верноподданнических чувств. В ней есть даже некоторая претензия на философичность: любовь, как принцип православия, запрещает пролитие крови; но как же защищать отечество? В любви к монарху это противоречие разрешается, так как через служение ему осуществляется служение богу.

Весьма типичны для этого направления драмы Р. М. Зотова (1796—1871). В «национальном представлении», озаглавленном «Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию», необыкновенно длинной, сусально-сентиментальной и скучной пьесе, нет даже и тени какого-либо историзма. Ее интерес для зрителя мог основываться лишь на проводимых автором параллелях с современностью (опять — с Наполеоном, черты которого шаблонно обозначены в образе Тамерлана, с Александром, ипостасью которого является «мироворец» Василий, великий князь Московский), на некоторых сюжетных неожиданностях, переодеваниях, ошибках и пр. Персонажи Зотова выполняют определенные сюжетные и идеологические функции, но о характерах, о попытках обрисовать духовный мир героев говорить здесь не приходится.

В Петербургском театре В. Каратыгин изображал мудрого и отважного Василия, Борецкий — преданного ему князя Рязанского, Рыкалова и Вальберхова-младшая — отроков Иоанна и Ми-

хаила, которым принадлежит немалая роль в развитии интриги; М. Вальберхова играла чувствительную мать — княгиню Марию, а Брянский — Тамерлана. И все же трудно предположить, что актерам удалось углубить свои роли, внести в них искренность чувств. Пьеса могла толкнуть их только к ходульности, игре «на публику».

В «национальной драме» «Александр и София, или Русские в Ливонии» (в постановке ее были заняты в главных ролях В. Каратыгин, М. Вальберхова) Зотов вырабатывает уже то ремесленное мастерство, которое будет отличать его последующие произведения на исторические сюжеты. В пьесе проявляются особенно отчетливо две тенденции. Первая — стремление извлечь из изображаемого практическую мораль. Вторая — применить в разработке заданной схемы (единение монарха и подданных, торжество национального над иноземным, победа добродетели над злом и т. д.) приемы, заимствованные из арсенала выразительных средств переводной драмы и мелодрамы.

Сюжет пьесы взят Зотовым из политической истории России XVI века. Ливонские рыцари, изменяя данной ими России клятве в дружбе, стремятся погубить русского военачальника князя Курбского. Они подсылают к нему убийц, вынуждают его жену Софью, дочь Великого магистра, к браку с одним из рыцарей ордена, замышляют суд и расправу над ней и ее сыном Александром. Но все козни преодолены стойкостью добродетельной Софьи, мужеством и ловкостью пятнадцатилетнего Александра и своевременными действиями благородного Курбского. Александр, переодетый бродячим музыкантом, пробирается к шатру отца, когда туда являются злодеи, и, оставаясь неузнанным, спасает его. Затем он успевает спасти и мать от меча отвергнутого ею Эйснера, на этот раз внезапно возникая перед Софьей в костюме неизвестного оруженосца. Князь Курбский медлит со своим появлением ровно столько, сколько надо, чтобы вовремя спасти жену и сына, которым грозит смерть. Трижды трубит герольд, вызывая на божий суд желающих сразиться с Эйснером, — защитника не находится. Уже четыре черных рыцаря с красными повязками готовы влачить несчастных на казнь, уже Александр выпул «скрытый пистолет», когда в городе появляется рыцарь в черных доспехах, с опущенным забралом, с начертанным на щите девизом «Смерть злодеям!» и поднимает брошенную Эйснером перчатку. Незнакомец побеждает противника в поединке, но едва не падает сам жертвой его коварства. Александр пускает в ход пистолет — и злодей Эйснер убит.

Гремят пушки — русские войска осаждают Ревель. Город взят; враги бегут. Но Курбский — это он был неизвестным рыцарем — останавливает гнев своих соратников: русским пристало быть всевышними к побежденным врагам, прошлое забыто, «рука всевышнего сохранила невинность и добродетель». Актеры образуют на сцене «группу благоговения» — все становятся на

колени, знамена склоняются, звучат трубы, пушки стреляют — «завеса опускается».

В спектакле не изображено ни одного исторически достоверного события, не высказано ни одной значительной мысли. Зотов стремится следовать образцам романтических исторических драм переводного репертуара, но ему не свойствен драматизм мировосприятия, присущий авторам романтической драмы. Мир для него остается статичным, характеры — аморфными и рассудочными. Один из героев выражает жизненную философию автора, говоря о «сладкой надежде и утешительной уверенности» в том, что «добродетель только испытается бедами и никогда не может соделаться жертвой порока и злодеяния». Романтической драме такая уверенность не присуща.

Не всякое произведение можно с достаточным основанием отнести к тому или иному художественному направлению, поскольку отнюдь не каждое обладает таким качественным признаком художественной культуры, как стиль. Драмы Зотова — типичный образчик бесстильности. На характеристике драм Зотова стоило остановиться, поскольку штампы зотовской драматургии получают в последующие десятилетия широкое распространение.

5

Понимание связи театра с политическим и нравственным состоянием народа, отличавшее декабристов, обуславливало их исключительную активность в области художественного творчества. «Слово тоже есть дело, — писал В. И. Ленин, — это положение бесспорное для приложения к истории вообще или к тем эпохам истории, когда открытого политического выступления масс нет...»¹³. Слово было в высшей степени реальным делом для декабристов. В «Правилах Соединенных славян» — документе тайного декабристского общества — было записано седьмым пунктом: «Почитай науки, художества и ремесла. Возвысь даже к ним любовь до энтузиазма, и будешь иметь истинное уважение от друзей твоих»¹⁴.

Вопрос об отношении к театру был выдвинут на страницах главного органа декабристской печати — журнала «Сын отечества» — в 1820 году, когда обсуждалось состояние и материальное положение русской драматической труппы в Петербурге в сравнении с французской. Декабристская критика подчеркивала недостаточное внимание властей и общественности к нуждам русской сцены, богатой превосходными актерскими дарованиями. Надо отметить, что именно в связи с этой полемикой Пушкин написал свою статью «Мои замечания об русском театре», предназначенную для чтения в декабристском литературном обществе «Зеленая лампа».

Декабристская критика видела в театре важнейшее средство духовного воздействия на общество. «Драматические писатели, —

утверждала она, — сильнее действуют на своих современников и долее живут в потомстве, нежели авторы в других родах. Прочие имеют читателей, а они читателей, слушателей и зрителей, прочие действуют на одних просвещенных, образованных ученых, а они на людей всех сословий, всякого возраста и образования»¹⁵.

Отсюда большой интерес декабристских изданий к вопросам репертуара, актерского искусства, к разработке теоретических основ новой драмы. С театральными интересами была связана и непосредственная деятельность декабристских литературно-художественных кружков и объединений. На заседаниях общества «Зеленая лампа» встречались критики, драматурги и переводчики. Д. Н. Барков и другие члены «Зеленой лампы» выступали с обзорами репертуара. Их не удовлетворяли переводные французские комедии и «обруселые водевили». Барков осуждал также в своих репертуарных обзорах ходульные мелодрамы, рассчитанные на вкусы «гостинодворской публики»¹⁶. В докладах, дискуссиях, статьях, появляющихся в печати, складывались основные положения декабристской эстетики в области драмы, и в частности трагедии.

Декабристы утверждали, что искусство подражательное, сковавшее необходимостью следовать «образцам», противоречит самому духу современности, который проявляется в стремлении каждого народа к свободе политической и духовной, к самопознанию — как историческому, так и нравственному, — к деятельности, направленной на устранение существующих несправедливостей, рабства и других форм угнетения.

После 1812 года критика классицизма углубляется, приобретает широкую идейную и историческую аргументацию. Многообразие развивается мысль о том, что в истоках всякого подлинного искусства лежит связь с творчеством самого народа, выявленным в его истории, древней культуре, языке, в его понятиях, образах и верованиях, в его искусстве, музыке и песне. «Стали вскрывать плодоносную и почти не тронутую жилу нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь, который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях»¹⁷, — говорится в политической утопии Улыбышева «Сон». В этом произведении, рисующем будущее России, расцвет русского театра связывается с изменением общественного строя, с развитием творческого гения самого народа.

Если от комедии декабристская критика требовала выявления ярких черт самобытного национального уклада, особенностей нравов и быта, то трагедии надлежало показывать героическое начало народной жизни, выступающее в деятельности свободлюбивых личностей.

Развитие эстетики русских романтиков опиралось на определенные философские системы. В разной степени и с различных сторон их интерес привлекали к себе эстетические теории Канта и Шеллинга. Кант с трагической остротой выявил сложность пе-

реживаемого момента духовного и исторического развития, разрывав действительность на мир «явлений» и мир «сущностей» и предназначив важную роль в постижении связи этих миров вперациональным способом познания. Романтики, найдя у Канта выражение собственного мучительного бессилия перед объективной действительностью, одновременно находили у него поддержку и для утверждения своего гуманистического идеала. Для романтизма в целом, для системы его эстетических идей была в высшей степени показательна вера в возможность преодоления косности и ограниченности повседневного мира, выхода из конечного в бесконечное, из уродливого — в прекрасное, из безразличного — в нравственное. По контрасту с убеждениями философов-просветителей Кант провозглашает свободу эстетического чувства от практической морали окружающего общества. Прямые высказывания на эту тему, сделанные в поддержку идей Канта, мы найдем в близкой декабристам литературно-философской критике. Так, в своем выступлении против эстетики сентиментальной драмы Вл. Бриммер, ссылаясь на Канта, считает, что чувствительность не может составить основу трагедии, так как чувствительный делает добро только для своего спокойствия. «Кант и здравый разум требуют, чтобы никакие склонности или своекорыстные побуждения не были виною добродетельного поступка, если хотим его назвать нравственным»¹⁸, — пишет Бриммер. Отрицание эстетической ценности «обыкновенной опытной морали», понимание «высокого и прекрасного» как «источников истинной нравственности», апология чувства, страсти, которые в своем свободном самораскрытии и дают это слияние красоты и истины, содержатся, например, и в статье, посвященной трагедии «Венцеслав» Ротру в переделке Жандра¹⁹. У Пушкина мы также часто встречаем в 20-е годы мысль о том, что искусство неподконтрольно нравственности в ее распространенном, практическом понимании: «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело»²⁰, — пишет Пушкин на полях статьи Вяземского об Озере.

В родстве с концепциями кантовской философии и эстетики Шиллера сложились идеи романтиков относительно творческой роли воображения, вдохновения, ситуации.

Интерес к Шеллингу, ярко проявившийся у некоторых русских романтиков в середине 20-х годов, был по преимуществу связан в это время с нарастанием революционных героических настроений в декабристской среде. Революционную интерпретацию шеллингианства дает Е. Оболенский; некоторые идеи шеллингианской эстетики берет на вооружение Кюхельбекер.

В свете идей Канта возможность развития замыкалась в пределах проблемы свободы и несвободы самого человека; областью трагедии становилась борьба бескорыстного нравственного чувства (категорический императив) с безнравственной сферой принуждения, приспособленчества и способности к подделке.

Шеллинг же побуждал увидеть задачу трагедии в изображении развития действительности, которое совершается посредством становления личности. Личность, принадлежащая в равной степени двум мирам — миру божественных идей и миру практической необходимости, свободы и несвободы, — была призвана преобразовать этот второй мир на основе своих высоких идеалов. По Шеллингу, идея воплощала себя в конкретности, определялась в деятии и характере. Полнота ее воплощения в итоге своем вела к возникновению одухотворенной пластической формы — явления прекрасного.

В философии Шеллинга декабристы находили такое обоснование трагедии, в котором отражалась исторически назревшая потребность борьбы за идеалы, борьбы, требующей безоглядной решимости, до конца идущего действия, героического подвига. Чем сильнее был характер, чем выше одухотворяющая его идея, тем неизбежнее становилась гибель личности в условиях косной, враждебной ей действительности. С другой же стороны, законы мира необходимости искажали пути личности, применяли к ее идеализму измененное практическое начало, создавая категорию «вины» героя и тем самым в известном смысле узаконивая его гибель.

Подобное понимание трагического складывается в России уже в декабристской драматургии и театре и переходит оттуда в театральную эстетику конца 20-х — 30-х годов — к Н. А. Полевому периода «Московского телеграфа», к молодому В. Г. Белинскому, к П. С. Мочалову. В творчестве Мочалова это понимание трагического воплотило в образах героев гигантской душевной энергии, раздираемых борьбой между «идеалом» и «действительностью», «небом» и «адам», любовью и ненавистью. Но содержание творчества Мочалова нельзя понять безотносительно к судьбам самого декабристского движения и трагедии, пережитой Россией в 1825 году. Декабристы же ориентировали театр прежде всего на раскрытие героической темы. В этом смысле им гораздо ближе оказывалась первая часть Шеллинговой концепции трагедии.

Показательно изложение взглядов Шеллинга на драму у его последователя А. И. Галича в книге «Опыт науки изящного» (1825); работа эта подводит известный итог русскому шеллингианству декабристского периода. Галич, лицейский учитель Пушкина и Кюхельбекера, профессор Петербургского университета, был человеком близким литературной среде декабристов. Обвиненный в безбожии и потрясении государственных основ, он в начале 20-х годов был отстранен от работы в университете, а после 1825 года лишен профессорского звания и права заниматься литературой. В его книге «Опыт науки изящного», где изложена теория драмы, трагедия понимается как жанр героический. Действие в трагедии, «совершаемое свободным лицом в его борении с общим порядком вещей или со враждебным духом целого», тре-

бует, как пишет Галич, героя, обладающего «крепостью характера», «решительно и с сознанием действующего в виду благ», которые он «ценит дороже жизни», героя, сохраняющего «не только в страданиях, но и в самом падении» свое величие и сознание своей правоты. Конфликт, или «узел трагедии», «поставляет героя в такое опасное положение, в котором ему ничего не остается для своей защиты, кроме упорства воли». Вообще же новая трагедия отличается от древней преобладанием характера над судьбой, свободы над необходимостью, и тип развязки, ей свойственный, это — «торжество доблести, не побежденной самою смертью»²¹.

Видя свой идеал в борьбе за социальное преобразование России, декабристы направляли внимание художника на раскрытие острых общественных и политических коллизий. Вместе с тем их интересует образ героя, который в силу внутренней нравственной потребности выступает против враждебных, а порой даже и неодолимых обстоятельств. Именно этот характер близок идеологии и психологии декабристов.

В своем понимании задач трагедии декабристская драматургия и критика в принципе тяготеют к историзму, выдвигают в центр внимания общественный конфликт. Но верное понимание исторического процесса дается постепенно; и в этом направлении творческие возможности декабристской трагедии вплоть до самого конца 1825 года неуклонно расширяются.

До начала 20-х годов развитие декабристского романтизма порождает мало новых оригинальных трагедий. Потом сразу появляется множество замыслов, набросков, начатий, точно преодолевается какой-то внутренний барьер, мешавший творчеству. И действительно, эти наброски и замыслы, не успевшие осуществиться, показывают, что художественная мысль вышла на новые пути развития.

Крупнейшее произведение, созданное в 40-е годы, — «Андромаха» Павла Александровича Катенина (1792—1853). Трагедия была начата в 1809 году и закончена в 1818 или 1819 году, но сыграна лишь в 1827-м, когда зритель, уже искушенный в романтических драмах, увидел в произведении Катенина лишь элементы старой манеры и не воспринял его художественных достоинств.

Катенин страстно интересовался театральными делами, имел, подобно Гнедичу, своих учеников среди актеров, выступал как критик, драматург и переводчик. Своей работе над «Андромахой» он придавал большое значение. Кроме «Андромахи» Катенин написал драматический пролог к пьесе Шаховского «Иваной» — «Пир у Иоанна Безземельного» (1821), комедию «Студент» (1817, совместно с Грибоедовым) и комедию из жизни феррарского двора XVI века — «Вражда и любовь» (1827), оставшуюся незаконченной.

Горячий защитник народности и романтически толкуемого историзма, Катенин выступал против изображения в классицистской трагедии характеров и конфликтов на чуждом современ-

ности материала. В этой связи интересно обратить внимание на судьбу античной темы в декабристской драматургии. Хотя в декабристской критике и высказывалось мнение, что сюжеты, почерпнутые из новой истории, следует предпочитать античным, античная тема, как уже говорилось, не ушла из русской драматургии той поры. Авторы продолжали пользоваться и структурными элементами античной трагедии. Еще существеннее, что осмысление культурного опыта античности стало восприниматься в прогрессивных художественных кругах в качестве важной современной задачи. В формах общественной жизни Древней Греции, в ее нравах и понятиях русские романтики видели свободно выраженные начала народности, торжество гражданского, героического духа, близость к эстетическому идеалу, основанному на естественности и гармонии. Развивающееся историческое чутье мешало авторам воспринимать античность изолированно от последующего опыта человечества, принимая ее за «норму», как это делали классицисты. В полемике с последними русские романтики увидели в античности мир, где впервые остро обнажились противоречия, продолжавшие терзать и современное общество. Если эпигоны классицизма обращались к античной тематике как к оплоту традиционного искусства, то драматурги, так или иначе связанные с распространением романтических, освободительных тенденций в русском театре, делали это совсем по иным побуждениям. Озеров, Катенин, Кюхельбекер выразили в своих произведениях разные ступени преодоления классицистской литературно-театральной традиции, начиная с попыток ее эмоционально-психологического переосмысления в пределах старой формы и кончая опытом создания свободной по форме, философско-политической и лирико-психологической драмы на материале, заимствованном из древней истории.

Как и других романтиков декабристского направления, Катенин интересуют в античном искусстве не эстетические каноны и нравственные образцы. Избирая античный сюжет, он стремится трактовать его в новом духе. «Андромаха» Расина шла в 10-е годы на русской сцене. Катенин совершенно явно не ощущал какой-либо опасности повторения Расина, преследуя иные творческие цели. Он хотел показать в своей трагедии историческую жизнь народов в ее как бы первоначальном, естественном виде. Античность у Катенина — это колыбель не только свободы, но и рабства. Катенин стремился создать сложную, противоречивую картину мира, где свирепствуют война, насилие, разрушение, где люди лишены самых естественных прав, но где в душе человека, обреченного неволе, оторванного от родины, растет упорное сопротивление насилию, зреет внутренняя независимость. Освободительная гражданственная направленность трагедии проявляется даже не столько в прямых высказываниях персонажей (что было очень характерно и для Ф. Глинки и для Иванова), сколько в со-

отношении общей атмосферы событий с образом героини — порабощенной греками троянки Андромахи.

Катенин боялся «снизить» высокий стиль трагедии, полагая, что подобное снижение пойдет в ущерб героическому звучанию драмы. Его несамостоятельность проявилась в попытке использовать элементы старой формы выражения героического для раскрытия нового содержания. Это сильно сковало его как художника. Он побоялся отбросить классицистские «единства», сохранил александрийский стих. И в то же время Катенину во многом удалось нарисовать характеры цельные, страстные и сложные, психологически близкие мироощущению романтиков. Старая традиционная форма драмы мешает почувствовать эту новизну. Но отяжеленный славянизмами стих трагедии нередко уступает напору порывистых чувств героев, разливу их элегических и лирических настроений, подчиняется драматическим интонациям их речи. Тираноборческая идея пьесы как бы растворяется в эмоционально-психологической сфере, перерастает в другую, более широкую тему. Это тема необходимости постоянного нравственного сопротивления человека окружающему его злу, насилию, несправедливости, тема готовности к подвигу.

Далеко не все романтики декабристского лагеря отнеслись положительно к «Андромахе». А. Бестужев считал, например, что Катенин боится отступить от классицистских приемов, составив себе ложное представление о романтической драме. Однако Катенин хоть и в суженных рамках, но осуществлял романтическую реформу жанра. Пушкин оценил достоинства его драмы, считая, что «Андромаха» — «может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому»²².

Активное участие в театральной жизни 10—20-х годов принял как драматург и критик, близкий в те годы к декабристским кругам, Андрей Андреевич Жандр (1789—1873). Друг Грибоедова, Жандр вместе с ним перевел в 1817 году комедию Барта «Притворная неверность». По совету же Грибоедова он переделал «Семелу» Шиллера, в которой Е. С. Семелова выступила в 1818 году в свой бенефис в роли Иры (Геры). Довольно точно следуя Шиллеру в первой части драмы, Жандр, по его собственному признанию, совершенно переделал вторую часть подлинника. С целью сообщить пьесе молодого Шиллера, еще тяготеющей к классицистскому канону, большую театральность, он ввел хоры, музыку, живописные картины, дополняющие основное действие, усиливающие его драматическую и зрелищную эффективность. Главное, что надо отметить в этой переделке, это — усиление романтического звучания образов Зевса и Семелы. Теме их любви Жандр придал более трагический характер, можно было бы сказать даже — окрасил ее в байронические тона. Земная сущность Семелы не может находиться в гармонии с божественной природой Зевса: его любовь, как бы она ни была нежна, заключает в себе грозную тайну, она

непосильна и губительна для смертной. У Шиллера главной причиной гибели Семелы является честолюбие, пробуждаемое в ней ревнивой, разгневанной Ирой. В русской переделке этот мотив отступает на второй план. По отзыву Грибоедова, Жандр «обогастил целое новыми, оригинальными красотами»²³.

В принципе интересна предпринятая Жандром в начале 20-х годов переделка трагедии Ротру «Венцеслав», сюжет которой восходит к испанскому подлиннику — пьесе Ф. де Рохаса «Король не может быть отцом».

Русские романтики противопоставляли испанский театр театру классицизма, ценили его за свободу от канонов, народность, эмоциональную экспрессию действия и характеров. Жандр, развивая тиранообличительную линию драмы Ротру, живо ощутил ее испанскую первооснову. Трагедия «Венцеслав» заслужила высокую оценку декабристской критики, Грибоедова и Пушкина, но к представлению на сцене не была допущена цензурой.

Поиски новых форм трагедии порой непосредственно сближались с направлением политической лирики декабристов. Монологи героев окрашивались публицистическим пафосом, приобретали характер пылких агитационных выступлений. Таковы «Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы», опубликованные в 1817 году Ф. Глинкой²⁴.

Содержание первого «явления» автор излагает следующим образом: «Один из верных сынов покоренного тираном отечества увещевает сограждан своих в тишине ночи к подъятию оружия против насильственной власти». Ситуация близка к той, которую Ф. Глинка уже разработал в трагедии «Вельзен, или Освобожденная Голландия» в 1808 году. В отрывке имеется такая тирада:

Свобода! Отчизна! Священные слова!
Пль будете вечно вы звуком пустым?
Нет! Мы воскресим вас! Не слезы и стои
(Ничтожные средства душ робких и жен),
Но меч и отвага к свободе ведут!
Умрем пль воротим *златые права*,
Что кровию предки кушили для нас!
Чем жизнь в униженьи, стократ лучше смерть!..

Ф. Глинка заявляет, что «отрывок сей... не принадлежит ни к какому *целому*», чем объясняется отсутствие имен действующих лиц, и написал только для пробы — «чтоб узнать, могут ли стихи такой меры заменить *александрийские* и монотонно рифмы, которая едва ли свойственна языку страстей». Это стремление преодолеть классицистскую холодность, насытить героические характеры чувством, страстью, отбросить строгий александрийский стих, заменив его размерами более свободными, гибкими, способными передать взволнованность человеческой речи, ее живые интонации, было очень существенной тенденцией в развитии русской трагедии («Венцеслав» Жандра был одной из первых пьес, написанных белым пятистопным ямбом). Декабристская драма в

этом отношении подготавливает стихотворную драму Пушкина. Поскольку героическое рассматривается в декабристской драме как результат внутренней самостоятельности, нравственной, душевной необходимости, как естественное проявление духовной полноты и свободы личности, выявленные героического характера требуют раскрытия эмоциональной жизни человека. Связанная с прогрессивной общественной идеологией, драма, предшествующая «Борису Годунову», не оставляет политической темы. Но, стремясь расширить эту тему до исторической проблемы, она открывает себе доступ во внутренний душевно-психологический мир человека. В этом плане значительным явлением в развитии русской трагедии были «Армяне» Вильгельма Карловича Кюхельбекера (1797—1846)²⁵ — поэта-декабриста, близкого друга Грибоедова и Пушкина.

Один из активнейших пропагандистов революционного романтизма, поборник национальной самобытности русской литературы, Кюхельбекер пытается сочетать в «Армянах» революционную идейность декабристской драмы с объективным изображением характеров, которому он учится у Шекспира.

Хотя параллели с современностью ощущаются в этой трагедии сильнее, чем, например, в «Андромахе» Катенина, все же Кюхельбекера нельзя упрекнуть в том, что он пользуется распространенным в драматургии его времени приемом аллюзий. Речь идет лишь о преднамеренном выборе актуальной общественной ситуации, об умении осветить в историческом сюжете некоторые существенные для автора стороны.

Трагедия «Армяне», основанная на греческих источниках, рисует один из эпизодов гражданской войны в Коринфе в IV веке до н. э. В центре трагедии конфликт между республиканцами и полководцем Тимофаном, который, потеряв во время войны и побед в чужих краях прежде свойственное ему уважение к гражданской свободе, совершил переворот, направленный против республики, и установил единоличную власть. Республиканцы, опираясь на поддержку народа, составляют заговор против Тимофана и убивают его. Главный враг Тимофана — его брат Тимолеон. Кровная близость противников придает трагедии особую драматическую силу, побуждая автора особенно тщательно выявлять и психологические мотивы поведения своих персонажей и общественные обстоятельства, побуждающие их к тем или иным поступкам.

Тимофан не злодей, хотя и совершает худшее из злодеяний, отнимая у народа его свободу. Почему же, задаваясь вопросом автор, этот отважный, добрый, щедрый человек совершил предательство против своего народа? И он называет причины: развращающее влияние войны, многолетний отрыв от родины, забвение ее законов и традиций, привычка властвовать над толпой и, наконец, зависимость от военщины, которую испытывает узурпатор, захвативший власть с помощью войска. Драматург выходит за рам-

ки чисто моральной постановки проблемы. Ему недостаточно столкнуться убеждения двух братьев, противопоставить их личные качества и интересы. Он избегает и той отвлеченности в постановке проблемы свободы и единовластия, которая не раз заводила в тупик классицистскую драму. Автор стремится выявить в своей пьесе реальные общественные закономерности. Борьба с тираном для него не только дело одного героя, но и необходимость, вытекающая из самих обстоятельств, а потому разделяемая многими людьми.

В политической трагедии Кюхельбекера проявилась важная тенденция русской прогрессивной драмы 20-х годов: историческая ситуация рассматривается в ней как сгусток общественных противоречий, разрешающихся революционным путем. Это очень существенная для будущего развития русского театра и драмы идея; она рождается из самых глубин прогрессивного общественно-политического сознания эпохи.

В трагедии Кюхельбекера впервые в русской драматургии широко показан народ. Это прежде всего граждане Коринфа, его жители и воины, встревоженные войной, слухами, создавшейся политической ситуацией. Кюхельбекер уделяет большое внимание народным сценам, показывает народ на площадях, охваченный недовольством, обсуждающий действия своих вождей. На народную поддержку стремятся опереться обе борющиеся в трагедии стороны. Писатель рисует не только вольнолюбие народа, но и его неустойчивость, стихийность. Интересы и волю народа наиболее последовательно выражают не сами массы, а их тиранически настроенные вожди. Такова чисто декабристская концепция пьесы. Однако автор уже в чем-то угадывает подлинные связи явлений и событий. В отдельных мотивах своей пьесы он предвосхищает мысли, развитые через год Пушкиным в «Борисе Годунове». Так, у Кюхельбекера говорится о значении народной поддержки, показана зависимость вождя, его действий и успеха от симпатий и антипатий народа. Эти отдельные догадки не общаются еще его трагедии реалистического характера. «Аргивяне» Кюхельбекера — произведение революционного романтизма по общему мироощущению и по его поэтической форме.

В трагедии показан также и народ в рабстве. Это хор пленных аргивян, поющих разнообразие по ритмам, то унылые, то тревожные, то угрожающие песни. Рабы горько оплакивают свою участь, их преследуют видения Тартара, общей гибели, обреченности. Эти хоры многое определяют в поэтическом строе трагедии.

Кюхельбекер широко использует приемы романтической выразительности, органичные всему построению его драмы. Романтический характер носит развитие главного конфликта, в котором не последнюю роль играют двуликий злодей Сатирос и некий таинственный аргивянин. Музыка, удары грома, световые эффекты нужны автору для усиления эмоциональной атмосферы событий.

«Аргивяне» завершили поиски декабристского романтизма и психологизма применительно к тираноборческой проблематике, уже освобожденной от классицистской традиции и излившейся в форму лирико-романтической драмы.

Трагедия Кюхельбекера могла появиться в печати только в отрывках²⁶. На сцене она не шла.

В 1812 году в Петербурге были поставлены «Семирамида» Вольтера, «Ифигения в Тавриде» Гимона де Латуша и «Британник» Расина (первая — в переводе Добровольского и Розалиона-Сошальского, последняя — в переводе Потемкина и Шапошникова). В 1814 году дается всего одна новая трагедия — «Разбойники» Шиллера в до того запрещенном для сцены переводе Саудунова. Она идет единственный раз 5 октября с участием Яковлева в роли Карла Моора и исчезает со сцены до 1828 года. В 1815 году объявлена, но не поставлена трагедия Ламартельера «Разбойники, или Роберт, атаман разбойников», которая уже давно идет на московской сцене. Зато ставятся трагедии Удара де Ламота «Ипеса де Кастро» (перевод с французского Висковатова; в Москве — в 1819 году) и Люса де Лансиваля «Гектор» (перевод с французского А. Шеллера). В Москве с участием М. Мочаловой в роли Запры возобновлен «Магомет» Вольтера.

В том же 1815 году происходит выдающееся театральное событие: премьера трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» в переводе Лобанова, где Е. Семенова создает поразительный по глубине и силе образ Клитемнестры. Перевод и спектакль высоко расцениваются декабристской критикой. (В Московском театре «Ифигения в Авлиде» впервые была исполнена в 1817 году.) С этих пор формирование нового трагедийного репертуара целиком переходит в руки литераторов декабристского круга. В 1816 году ставится «Эсфирь» Расина в переводе Катенина; в 1817-м — трагедия «Гораций» Корнеля, коллективный перевод Чепегова, Жандра, Шаховского и Катенина (ему принадлежит перевод четвертого акта); в 1818-м — «Семела» Шиллера в переводе Жандра; в 1819-м — «Медея» Лопженьева (перевод первого акта Марлина и Озерова, второго — Дельвига, третьего — Гнедича, четвертого — Катенина, пятого — Поморского); в 1822 году — «Сид» Корнеля в переводе Катенина, в 1823-м — «Федра» Расина в переводе Лобанова; в 1825-м Поморский переводит трагедию «Габриель де Вержи».

Но все это относится к Петербургскому театру, у которого устанавливаются прочные и непосредственные контакты с прогрессивной литературной средой.

В Московском театре интерес к трагедийному жанру и связанной с ним в эти годы политической и нравственной проблематике проявляется гораздо слабее. Здесь главное внимание отдано мелодраме и исторической романтической драме (в подавляющей части — переводной). Из трагедий, ранее в Москве не идущих, ставятся только «Барбаросса, хищник Аляжирского трона» Юнгера (перевод с немецкого Каменигорского, 1818), которую вернее от-

нести к жанру исторической мелодрамы; «Медея» (в бенефис Борисовой, 1819) и «Гораций» (в бенефис П. Мочалова, 1820). Трагедию привозит сюда во время своих гастролой Е. Семенова. Вслед за гастрольями Семеновой некоторые ее роли начинают играть и московские актрисы.

Предпочтение, оказываемое Корнелию и Распину, для литераторов декабристского круга в этот период не случайно. Открытие Шекспира будет следующим шагом русских романтиков на пути к народности и историзму. В этот же период борьба с классицизмом часто велась путем творческого переосмысления его завоеваний; классицистская драма подвергалась трактовке в духе современных романтических тенденций. В трагедиях Корнелия и Распина литераторы декабристского круга искали героев, способных идти на жертвы и подвиги ради высоких гражданских побуждений, повинувшись голосу страсти, отстаивая свое человеческое достоинство. Защита просвещенной монархии, содержавшаяся в этих произведениях, уже потеряла свою былую актуальность. Критика же деспотизма, выражение свободолюбия, нравственной независимости, героической решимости к подвигу во многих переводах усиливались, приобретали романтическую окраску. При переводах сильно видоизменялся язык подлинников, стихотворный размер, эмоциональные акценты действия. Катенин, Жандр, Гнедич и другие освобождали тексты французских трагиков от анахронизмов, от примесей придворного вкуса их времени, противоречащих исторической эпохе.

Исследователи катенинских переводов из Распина и Корнелия (Г. А. Гуковский, В. Н. Орлов и другие) подчеркивают умение переводчика насытить текст старых трагедий современным освободительным звучанием. В этих переводах постоянно употребляется определенный круг слов и выражений, таких, как «отечество», «свобода», «тиран», «вольность», которые зрителями, настроенными на восприятие подобного художественного языка, будут соотнесены с современностью, усвоены в их политическом смысле. «Пламенные монологи корнелевского Спиды и других «высоких» героев, проникнутые патриотически-гражданским пафосом, вызвали четкий круг ассоциаций и аналогий, фиксировали внимание зрителя или читателя на близких ему явлениях социально-политического порядка. К примеру, такие стихи из перевода Распиновой «Эсфирь» (1816), как

Пучины бурные разгневаннх морей
Не так опасны нам, как лживый двор царей,—

в условиях русской действительности того времени звучали прямым политическим лозунгом»²⁷,— пишет В. Н. Орлов. Исследователь обращает внимание, что политическое звучание хоров в той же «Эсфирь» было в переводе Катенина значительно сильнее, чем в подлиннике.

Но еще более важным для развития театра и актерского творчества, для того впечатления, которое оказывало представление трагедий на душу и сознание зрителя, было стремление переводчиков передать внутреннюю напряженность борьбы, которую ведут их герои, восстающие против деспотизма, корыстолюбия, жестокости окружающего их мира.

В этом отношении большой интерес представляет перевод «Медей» Лопжельера. Выполненный шестью авторами, спешившими окончить свой труд к бенефису Е. Семеновой, перевод очень неравноценен в художественном отношении. Но акты, переведенные Дельвигом, Гнедичем и Катанским, сильны и выразительны²⁸.

Медее предстает в трагедии как личность глубоко целостная и именно этой своей целостностью причастная высшей воле богов. В любви к Язону она познала собственную силу, и его предательство не может не породить в Медее сил разрушительных. Не думая, что будет с ней самой, одновременно находясь во власти любви и ненависти, она уничтожает вокруг Язона весь его мир — мир его корыстных и поверхностных привязанностей. Убив Креузу, а затем детей — потому что за них слепо и эгоистично держится Язон, она насмешливо встречает его слова о том, что теперь Креузы требует мести.

Мир, который держится на вероломстве, обречен гибели. Медее недаром называет Крсона «тираном» — это слово употреблено здесь в декабристском смысле. Мечь Медее есть проявление ее душевного максимализма, трагической сущности ее характера, способного только на безграничное и бескомпромиссное проявление чувств, пусть даже за это ей приходится расплачиваться жестокими страданиями. Это была романтическая концепция характера, четко выявленная в переводе и получившая свое глубокое развитие на сцене в игре Семеновой — Медее.

Заслуживает внимания упоминавшаяся выше романтическая трагедия «Инеса де Кастро» (1819) А. Удара де Ламота²⁹. В пьесе дается характерное для романтической драмы изображение любви как безбрежного, всемогущего чувства. Но любовь, соединяющая героев этой трагедии — королевского сына Дон Педро и Инесу, придворную даму, с которой он тайно обвенчался, — сталкивается с преступным, ни перед чем не останавливающимся деспотизмом португальского короля Альфонса и его супруги. Самоотверженность, внутреннее благородство и страстная преданность героев друг другу, их готовность хотя бы ценой смерти сохранить свою внутреннюю свободу и достоинство противостоят здесь проiscaм эгоистического расчета, неблагодарности, лизости помыслов королевской четы. Если Альфонс деспотичен, безволен, совершенно безосновательно отождествляет свои желания и страсти с интересами государства, народа и обнаруживает крайнюю боязнь моральной ответственности, то королева — откровенная злодейка, отравительница. Дон Педро, бессильный вырвать Инесу из ее рук, грозит ей божественным возмездием, казнь там,

Где капля сочтена пролитых слез невинных,
Где все откроется, где чувства твоих схидных
Не будет прикрывать порфира и венца.

В Петербурге главные роли исполняли Е. Семенова и В. Каратыгина, короля играл П. Толченев, а королеву — М. Вальберхова. В Москве в этой трагедии выступало все артистическое семейство Мочаловых (П. Мочалов — Дон Педро, его сестра М. Мочалова — Ипеса, С. Мочалов — Альфонс). Королеву играла А. Борисова. Но захватительная, эффектная пьеса, получившая на обеих сценах такой сильный состав исполнителей, прошла не много раз. По всей вероятности, инициатива исключения пьесы из репертуара императорских театров принадлежала самой дирекции. В провинции это произведение ставилось повсеместно и с неизменным успехом целый ряд лет.

Трагическим актерам переводные трагедии давали по существу необходимый им материал. Дарования Е. С. Семеновой, В. А. Каратыгина, П. С. Мочалова могли в этом репертуаре вырасти и окрепнуть. В постановках трагедий Корнелия и Расина часто проявлялась культура исполнительского ансамбля. Надо сказать, что и театральное начальство с вниманием относилось к постановкам произведений корифеев классицистской драмы. О. М. Сомов писал по поводу постановки в Петербургском театре «Федры» Расина с участием Е. Семеновой (Федра) и В. Каратыгина (Ипполит): «Прекрасные стихи, превосходная игра главного действующего лица, совершенно по способностям и возможности каждого, действие многих лиц второстепенных и вспомогательных, сцена, хорошо составленная и хорошо обставленная, без сомнения дают сему спектаклю одно из самых первых мест в летописях Русского Театра»³⁰.

6

Эволюция «мещанской драмы» в сторону мелодрамы отразила распад прежнего представления об обществе как разумно организованном целом. Гипертрофия внешней интриги, усиление роли героев, отдаляющихся от «нормы», эмоциональное сгущение их характеристик соответствовало изменившимся представлениям о мире.

Важно отметить и еще одну причину успеха этого жанра в русском театре в 1813—1825 годах. Войны способствовали тому, что множество простых людей побывало в других странах. Приоткрылась завеса, которая отделяла прежде для простого народа мир русской крепостнической действительности от жизни других народов. Мелодрама удовлетворяла любопытство зрителя и на свой лад развивала чувство демократической солидарности. Ее воздействие на публику имело и свои положительные и свои отрицательные стороны. Показывая, как угнетатели и злодеи преследуют беспомощную невинность, как порок плетет свои козни против добро-

детели, мелодрама будоражила в душе зрителей часто еще смутные чувства горечи и недовольства, с которыми они приходили в театр. В изображении несправедливостей состояло главное содержание мелодрамы, на этом строилась ее острая интрига. Но, с другой стороны, мелодрама, которая была как бы голосом самих масс (во всяком случае, стремилась им быть на протяжении первых двадцати пяти — тридцати лет своего существования), не могла оставлять своих зрителей в отчаянии, без всякой надежды на лучшее будущее. Ее примитивный социальный оптимизм принимал чаще всего утопическое, нежизненное направление. Простые люди хотели верить, что преступники будут разоблачены, злодеи наказаны, что правда и честность сами по себе представляют непобедимую силу. Неизменное торжество добра в развязках мелодрамы свидетельствовало об общественном инфантилизме этого жанра. Однако вне подобной идейной ограниченности мелодрама как некое целостное художественное явление существовать не могла.

В период 1813—1825 годов постановки новых мелодрам на обеих сценах производятся планомерно, из года в год, причем Московский театр, напово создавая свой репертуар после войны, совершенно разорившей его хозяйство, расходует свои средства главным образом на постановку пьес этого жанра. Он показывает в год по три, а то и по пять новых мелодрам как на современные, так и на исторические сюжеты. В Петербурге и Москве идут следующие произведения Пиксерекура: «Пизарро, или Завоеватель Перу», «Абелино — великий разбойник» (в Москве — под названием «Изгнанник, или Любовь к отечеству»), «Маргарита Анжуйская», «Виктор, или Дитя в лесу», «Обриева собака, или Лес при Бопди», «Полночный колокол, или Убийца и преступник», «Христоф Колумб, или Открытие нового света», «Пустышник, или Наказанное злодейство», «Текелий, или Осада Монгача», «Бельведер, или Должна при подошве горы Этны». Из мелодрам второго крупнейшего автора этого жанра, Кенье, исполняются «Дети дровосека», «Суд царя Соломона», знаменитая «Сорока-воровка» (написанная совместно с Добиньи), «Жан Калейский, или Мореходец и принцесса португальская». Дюкапж представлен в русском репертуаре его обошедшей весь мир мелодрамой «Тереза, или Женевская сирота», Добиньи — пьесой «Два сержанта» и т. д.

Можно привести некоторые данные, характеризующие успех мелодрамы у зрителей. Так, в Москве мелодрама «Виктор, или Дитя в лесу», показанная впервые 28 сентября 1816 года, проходит до конца года четыре раза; «Обриева собака», сыгранная в начале ноября 1820 года, исполняется за два месяца восемь раз, в следующем году — шесть раз. Немецкая мелодрама «Убийца и сирота» с апреля до конца 1820 года проходит семь раз. Но рекорд ставит «Сорока-воровка». Она идет в первый раз в бенефис М. Кондакова 7 декабря 1816 года, и за один декабрь ее успевают сыграть три раза; в следующем году она дается девять раз. По тем временам это очень значительные цифры.

Жизненный материал, который трактовала мелодрама, имел различную ценность; ее общественный кругозор был также неодинаков. Пьесы, изображающие события из жизни частных лиц, во многом отличаются и по своей художественной форме от тех, в которых выводятся исторические или даже условно исторические персонажи, трактуются события государственного значения.

Многие мелодрамы, шедшие на русской сцене в период 1813—1825 годов, были проникнуты антифеодальными тенденциями.

В мелодраме «Пустынник, или Наказанное злодейство» баронесса, стремящаяся захватить чужую собственность, совершает ряд ужасных преступлений. Ей противостоят простые, сердечные люди, которые выступают защитниками ее жертв. В последнем акте негодующие крестьяне отказываются выдать пособнику баронессы — злодею Герману — детей, которых она преследует. Когда является скрывавшийся до того под видом глухонемого старика сторожа истинный владелец замка, отец мальчиков, крестьяне приветствуют в нем мстителя за попранные законы человечности. Герман умирает от яда, которым он хотел отравить детей: зло поражает само себя.

С большим успехом исполнялась на обеих сценах мелодрама «Чертов мост, или Альпийские горы»³¹. В ней сочеталось присущее этому жанру стремление к бытовой конкретности с острым авантюрным сюжетом. Защитником гонимых и главным героем пьесы выступает здесь отважный и честный простолюдин, содержатель постоялого двора — Марсели. С помощью своей жены Клодины и старого отца Марсели ведет борьбу против лицемерного и жестокого барона Торальди, помогая некой несчастной графине спастись от его домогательств и соединиться с мужем, тоже терпящим всяческие несчастья. Бедствующая знатная пара изображена наивно и схематично, и не в ней дело. Главное — это та симпатия, с которой обрисованы в пьесе простые люди, их семейный быт, труд и нравы.

Характерна бытовая разработка первого акта, в котором перед глазами зрителей проходит жизнь хозяев постоялого двора. Режиссеры позволяют представить себе характер театрального действия. На сцене бабка и внуки. «Батильда прядет. Лаурета под нее шьет. Петр на левой стороне сидит на столе сложа руки, качает ногами. Яша и Феденька сидят на скамейке на середине театра и плетут корзину из тростника. При поднятии занавеса бьет семь часов». Старуха говорит, что пора накрывать на стол — скоро придут с гор родители. Дети собирают ужин. Феденька роняет на пол глиняные тарелки, бабушка сердится, ворчит, бранит слугу Петра, который смеется над плачущим мальчиком, падает со скамейки, кричит, жалуется и ничего не делает. При появлении Марсели и Клодины крестьяне, входящие вместе с ними, несут вязанки хвороста, охапки травы. Марсели несет заступ и корзину, Клодина — кувшин с молоком. Дети бросаются к ним, ласкаются. Далее семья ужинает. Разговор за столом идет о мызе, о старике

отце, о пастухах и скотине. Сожалеют о пятнистой корове, которая упала в пропасть.

Свет и звук помогают созданию на сцене жизненной обстановки. По ходу действия вносят и уносят зажженные свечи, фонарь (ремарка указывает на наступление темноты). В глубине сцены по двум лестницам, которые ведут на второй этаж дома, ходят со свечой. Использована целая партитура звуковых эффектов: звуки охотничьих труб в отдалении, раскаты грома, шум дождя, шагов, топот лошадей, стуки в дверь. Люди входят с улицы, закутанные в плащи, потому что идет дождь. Авторы мелодрам любят выводить на сцену детей. Так и здесь в комнату вносят спящего ребенка, который пробуждается на руках матери.

Тщательно продуманы эффекты, передающие обстановку тревоги, опасности. Чей-то неожиданный приход и стук в дверь ночью, когда в доме происходят не предназначенные для свидетелей события, вызывает общий страх, переполох. Шепотом советуются. Загораживают свечу, чтобы свет не бил под дверь. Прячут женщину, которая скрывается в доме, в чуланчик и заваливают дверь в него хворостом.

В последнем, третьем акте этой интересной по своим тематическим и жанровым особенностям мелодрамы действие происходит в малодоступной местности, куда можно попасть только через Чертов мост. Сменять по ходу действия интерьеры на пейзажные декорации, перемежать семейные сцены с массовыми — обычно для мелодрамы. У Чертова моста разворачивается настоящая битва между гошмыми и их преследователями. На сцену врывается Торальди с егерями и солдатами. Преследуемые готовы защищаться — на их стороне местные крестьяне, у них есть порох. Солдаты по приказу Торальди поджигают дома ближайшей деревни, стреляют в Марсели и в поселян. Но Марсели успел подложить под мост бочонок с порохом. Соответственно авторской ремарке «мост взрывается на воздух. Торальди и солдаты падают в пропасть». Поселяне и беглецы приветствуют гибель своих угнетателей криками «Ура! Ура!». Таков финал пьесы. «Чертов мост» выявляет очень характерную для мелодрамы тенденцию: простые люди господствуют над обстоятельствами, они инициаторы действия, они и победители в борьбе.

В мелодраме «Житель черного леса, или Злодей, рано или поздно наказывающийся» опять-таки простые люди проявляют благородство, ум, верность в беде и разоблачают министра, достигшего своего положения подлой клеветой, не останавливающегося перед убийством певниного. И здесь, как в вышерассмотренных мелодрамах, положительные герои действуют не в одиночку: им помогает народ, местные жители.

В мелодраме «Житель черного леса» разбойничья тема (ставшая традиционной в романтической литературе) сплетена с такими новейшими мотивами, как честолюбие государственных деятелей, мошенничество, государственные измены, использование

фальшивых бумаг, связи правительственных верхов с подопками общества. И при всем этом пьеса проповедует верность монарху. Вера в какую-то отвлеченно существующую сильную и добрую власть — одно из проявлений общественной ограниченности мелодрамы вообще. Но надо заметить, что, когда монархи выводятся в ней на сцену, они обычно остаются пассивными людьми, неспособными самостоятельно понять, где добро, а где зло. Таков и герцог Родольф в «Жителе черного леса».

Но чаще мелодрама характеризует монархов как тиранов. В пьесе французского драматурга Аппе «Бронзовая голова, или Уединенная хижина»³² Адольф, правитель Венгрии, — бесчеловечный, жестокий деспот. Бесчестный по отношению к своему сопернику, грубый и неразборчивый в своих любовных связях, опирающийся в личных столкновениях с подданными на военную силу, он требует от своих приближенных лишь слепого повиновения.

Героям мелодрамы часто свойственна наивная вера в святость закона. Закон фетишизируется, отделяется в сознании ее героев от тех людей, в чьих руках он находится. Преследуемые защищаются от власти имущих сознанием законности своих требований. Так, из пьесы в пьесу повторяется ситуация, когда деспотичный и порочный вельможа преследует женщину, которая тайно уже обвенчана с другим. Эта ситуация встречается и в «Бронзовой голове», и в «Чертовом мосте», и в ряде других пьес, позволяя проследить образование так называемого мелодраматического штампа. Подобных штампов много. Их рождает робость общественного сознания, которое часто оказывается заштыкованным внешней стороной явления и, не постигая многообразия жизни, накладывает на нее свои схемы.

Несколько другой тип мелодрамы представляет поставленная в начале 20-х годов мелодрама Пиксерекура «Жена двух мужей», которая шла у нас под названием «Полночный колокол, или Убийца и преступник»³³. Здесь на первый план выступает неупорядоченность, запутанность мира, беспомощность человека, которым злодейство и случай, соревнуясь друг с другом, играют, как грушкой.

Героиня пьесы Элиза в пятнадцатилетнем возрасте была обольщена негодяем Фрицем, затем стала его женой, но вскоре была брошена им на произвол судьбы с ребенком на руках. Впоследствии, получив ложное сведение о смерти Фрица, она под именем Клары вышла замуж за графа Эдуарда Ферзена и счастлива в своем новом супружестве. Но является Фриц, который узнал, что граф перевел на имя своей жены большое состояние. Фриц предъявляет свои права на Элизу. Фрица сопровождает такой же негодяй, как он сам, лекций Вальтер, готовый на любые преступления ради наживы. Вдвоем они бродят вокруг дома Элизы, шантажируют, угрожают, пытаются восстановить против графа сына Элизы — Адольфа, не знающего своего истинного происхождения. Тем временем один из друзей Эдуарда узнает во Фрице беглого сол-

дата своего полка. Фрица арестовывают — он должен быть расстрелян. Но граф не хочет, чтобы страшное пятно пало на репутацию Элизы и ее сына, чтобы любимая им жепщина оказалась вдовой казенного пегодяя. Он дает возможность Фрицу бежать, снабжает его деньгами с условием, что тот навсегда исчезнет из жизни Элизы. Однако Фриц решает, что смерть графа будет для него более выгодна. Убийство должен совершить Вальтер: в полночь в саду, когда Эдуард будет сопровождать Фрица к выходу из усадьбы, Вальтер должен будет выстрелить в того, кто пройдет мимо него вторым. Верный друг Эдуарда и Клары, их садовник Брабаут (в его характеристике сочетаются черты комедиантства и героизма) подслушивает этот стговор. Ночью в темноте он проходит первым мимо спрятавшегося за деревом Вальтера. Через минуту мимо дерева проходит Фриц, и Вальтер стреляет в него. Убийца задержан. В карманах его находят документ, из которого явствует, что Фриц преднамеренно ввел Элизу в заблуждение относительно своей смерти и сам содействовал ее второму браку, надеясь извлечь из него материальную выгоду.

Элиза выступает в пьесе как нежная, чистая, но беспомощная страдательная натура. Тяжесть ее состояния усугубляется еще и тем, что над ней тяготеет проклятие ее слепого старого отца — он не может простить ей брака с Фрицем, считает ее вероломной, порочной жепщиной. Отец Элизы живет подле нее, окружен ее заботами, но не знает, что графиня Клара — его дочь, которую он продолжает проклипать, а любимый им юноша Адольф — его внук. Только смерть Фрица вырывает Элизу из трагической для нее путаницы, соединяет ее с отцом, сыном и любимым мужем.

В этой мелодраме нет элементов осознанного протеста, противопоставления нравственных достоинств людей из низов произволу представителей высших сословий: все сплетено в один клубок непредвиденных случайностей, низких инстинктов, упорных заблуждений, беспомощных попыток найти выход из создавшихся обстоятельств. Но выстрел, уложивший на месте преступника вместо облюбванной им жертвы, звучит как опровержение холодного расчета силой непредвиденной инициативы добра.

Показательна страсть героев мелодрамы к перемене имен — они вечно скрываются от кого-то, вечно выпущены к чему-то приспособляться, не имея возможности быть самими собой. Впрочем, иногда они не только прячутся, но и действуют под надетой на себя маской.

Загнанный человек, который вечно убегает и все же не может убежать от опасности, показан в мелодраме Дюканжа «Тереза, или Жепневская сирота»³⁴.

Тереза, незаконная дочь знатной дамы, наследует ее состояние. Но пекий авантюрист по имени Вальтер выкрадывает подлинные документы и подменяет их фальшивыми. Терезу обвиняют в подделке завещания и предают суду. Вальтер преследует бежавшую от наказания девушку, чтобы, воспользовавшись ее страхом и бес-

помощью, заставить выйти за себя замуж. Будучи мужем Терезы, он сможет позднее представить подлинные документы и стать владельцем крупного состояния. Тереза неавидит и боится Вальтера. Она скрывается под чужим именем в доме богатой г-жи Сенаж, но та, узнав от Вальтера, что Тереза — осужденная преступница, выгоняет ее. Ночью Тереза приходит на ферму, где находит приют у добрых крестьян. Вальтер следует за ней по пятам, пытается шантажом вырвать согласие на брак. Тереза в ужасе отвергает его, и Вальтер решает ее убить. Гроза приводит на ту же ферму славшую мимо г-жу Сенаж. Ее помещают в комнату, где собралась спать Тереза. Под грохот грома, при блеске молнии Вальтер проникает в дом и, сам того не зная, убивает вместо Терезы г-жу Сенаж. Молния зажигает постройку. Тереза бросается спасать г-жу Сенаж от пожара и, обнаружив, что она убита, выходит к собравшимся во дворе людям с пидеппым ею пожом в руке. Терезу арестовывают как убийцу.

Меж тем в окрестностях по лесу бродит какой-то подозрительный человек. Его ловят. Это Вальтер. Не зная, что он по ошибке вместо Терезы убил г-жу Сенаж, он невольно выдает себя, уверяя, что не повинен в смерти Терезы. Окончательное разоблачение преступника и оправдание Терезы происходит с помощью умного пастора, который инсценирует целое представление. В белой одежде, словно только что встав из гроба, Тереза появляется перед Вальтером. Тот падает на колени и, моля о пощаде, кладет к ее ногам документы, устанавливающие ее невиновность и права на наследство.

В «Терезе» осуждается характерное для буржуазного общества преступное корыстолюбие. Из-за денег Вальтер идет на убийство, нарушает все нормы человечности. Суд, закон беспилны разобраться в том, кто злодей, а кто жертва. Восстановление истины становится заботой частных лиц, простых людей с развитым нравственным чувством.

Но вместе с тем авторы мелодрамы редко отказываются от возможности материально вознаграждать своих положительных героев. Автор жаждет восстановить справедливость, и бедняжка Тереза становится владелицей крупного состояния. Мелодрама еще очень наивна в своих социальных понятиях, непоследовательна в своем демократизме. Ее жизненные идеалы чаще всего откровенно мелкобуржуазны.

Режиссерский экземпляр пьесы позволяет проследить неукоспительное исполнение в спектакле всех ремарок автора. Музыка, которая в мелодраме обычно сопровождает наиболее патетические сцены и сюжетно важные выходы персонажей, применяется также и для создания определенной атмосферы действия. В «Терезе», сочетаясь с грохотом надвигающейся грозы и световыми эффектами, музыка создает эмоциональную основу решающих сцен спектакля. Так, в театральном экземпляре пьесы появлению Вальтера перед убийством предшествует помстка па полях: «Музыка. Мол-

пия чаще. Гром сильнее. Ночь темнее». Вальтер появляется. Пометка на полях: «Сильнее гроза». Он смотрит на окно комнаты, где находится его жертва, и входит в дом. Следует пометка режиссера: «Удар грома... Молнии, фейерверк». Из дома «слышен жалостный крик... в самую же ту минуту громовым ударом зажигается здание». Убийца выбегает и скрывается: «Музыка. Крик. Крик больше». Выбегает Тереза и кидается в объятый пламенем павильон. Сбегается народ. На полях пьесы пометка: «Музыка. Движение». Под музыку, когда Тереза появляется с ножом в руках, идет сцена общего смятения и ужаса.

Яркая театральность мелодрамы определяла весь стиль спектакля. Взаимосвязь действия и музыки, умелое использование резкой смены ритмов, внутренних и внешних, искусство перехода от «тихих» сцен к шумным, массовым, от спокойных к тревожным составляло сильную сторону сценических представлений мелодрамы. Например, на сцене пастор и Тереза вместе читают молитву. Тишина. Вдруг музыка, на фоне которой шла молитва, обрывается двумя выстрелами. Крик за сценой. Ужас Терезы. На сцену вваливается шумная, ликующая толпа крестьян — поймали Вальтера! Перелом в судьбе Терезы обозначен полным изменением ритма, эмоционального тона действия.

«Тереза» — пример мелодрамы с широко развитой пантомимой. Много важных моментов пьесы происходит без слов, представляя собой детально разработанные, индивидуальные или массовые, немые сцены. От актеров для выполнения этих сцен требовались пластичность, выразительность мимики и каждого движения, умение безмолвно передать напряжение момента, эмоционально захватить зрителей. Балетная подготовка, которую получали все без исключения актеры во время пребывания в театральной школе, оказывалась им здесь весьма полезной.

«Тереза», как и «Чертов мост», как и необычайно убедительная своей социальной и бытовой правдой мелодрама «Сорока-воровка», выразила огромный интерес этого жанра к изображению жизни простых людей. Бытовой уклад народной жизни показан в «Терезе» в его повседневности, в характерных деталях со вкусом и симпатией. Соответственно и перед исполнителями простонародных ролей возникала задача быть по-настоящему убедительными и в предлагаемой законами жанра острой манере добиваться тишичности.

Но хотя мелодрама и стремилась к правдивому изображению повседневной действительности, естественно развивающейся картины жизни она не давала. Пьесу переполняли неожиданности, внезапные события, обрушиваясь на героев, меняли их судьбу. При этом важно отметить, что никакое переживание не возникало в душах героев мелодрамы без того, чтобы тотчас же не прорваться к внешнему действию, не приобрести зрелищный характер. Событий в мелодраме, как правило, происходило гораздо больше, чем требовалось для развития данного сюжета. Часть событий неиз-

менно оказывалась как бы за бортом пьютриги. Они пужны были автору только для сгущения эмоциональной атмосферы спектакля. Мелодрама вообще была привержена к количественным характеристикам. Ее отрицательные персонажи совершали одно злодейство за другим, положительные — страдали от чрезмерного множества несчастий. Жизненной мерой правдоподобия мелодрама почти не владела, она предпочитала чрезмерность. Все это, конечно, сказывалось и на стиле актерского исполнения.

Особенности актерской игры в мелодраме определялись и тем, что, сгущая события, нагромождая их одно на другое, мелодрама поминутно требовала от исполнителей выражения сильных чувств, не предоставляя времени для их внутренней подготовки. Отсюда шло и ее вредное, как это постепенно все больше обнаруживалось, влияние на актеров. Уже начинавшее укореняться в русском театре стремление к искренней, естественной игре нередко подменялось при исполнении мелодрамы внешним изображением душевнораздирающих страстей, утрированной экспрессией и вычурной замысловатостью.

Огромная сила воздействия такой «исторической драмы», как «Сорока-воровка» Келье и Добницы *, во многом зависела от того, что социальная тема этой пьесы развивалась в положениях, внутренне между собой связанных, пропущенных одной общей мыслью и потому даже при наличии натяжек и случайностей убедительных и волнующих зрителя. Содержание ее почерпнуто из жизни самых простых, обычных людей. В ней даже нет особых злодеев. Все в ней выглядит несколько спокойней, мягче в сравнении с типичными образчиками этого жанра и одновременно драматичней. В центре пьесы стоит героический, идеальный и вместе с тем вполне достоверный характер молодой девушки, служанки.

Анета — работница на ферме. Ее хозяева, несмотря на свои мелкие недостатки, — добрые, честные люди. Анета расторопна, умна, трудолюбива; ей свойственно душевное благородство, которое ставит ее выше окружающей среды и заставляет всех относиться к ней с уважением. Но вот Анета отвергает гнусные предложения местного судьи, прельстившегося ее красотой, и он затапывает на нее злость. К несчастью Анеты, сорока, гнездо которой находится неподалеку от дома, уносит со стола, накрытого на дворе к обеду, серебряный прибор. Над девушкой нависает страшное подозрение, которое судья всячески стремится превратить в прямое обвинение в воровстве. Анете угрожает смертная казнь. Внезапно к девушке приходит ее отец — солдат, несчастный, отчаявшийся человек. Он бежал от суда после столкновения со своим офицером, и его дочери уже некогда подумать о себе, ничто нейдет ей в голову, кроме забот об отце. Чтобы достать для него денег, она продает бродячему торговцу кое-какие вещицы, остав-

* Пьеса названа «исторической» не по роду содержания, но потому, что в основу ее положен действительный факт, происшедший в старину.

шиеся у нее от матери. Найденные у нее деньги становятся главной уликой против нее. Анета могла бы объяснить все своим хозяевам и избежать ловушки, которую готовит ей судья, но тайна отца ее связывает: оправдываясь, она выдаст его. Так все, что происходит на сцене, показывает в конечном счете одно: до чего бесправен бедный человек и как легко ему погибнуть — будь он даже добрый и честный и будь это для каждого несомненно.

Анету уводят на казнь, а ее отец, охваченный предчувствием несчастья и забыв о собственной безопасности, бежит по деревне, отыскивая дочь. Однако мелодрама все же стремится остаться верной природе своего жанра. В последний момент простак Блезю выслеживает сороку-воровку, похищенное серебро найдено у нее в гнезде, и Анета спасена.

Характеры персонажей обогащаются в «Сороке-воровке» новыми чертами, становятся многогранней, освобождаются от некоторых устанавливающих в мелодраме трафаретов. Анета — живая человек, а не ходячая «невинность», человек, умеющий страдать, самоотверженный и гордый. Блезю — не просто комический простак, а лицо трогательное, хотя и сохраняющее черты педальности, внешней пеловкости, примитивности. Г-жа Жульен и добра и раздражительна, и скупа и щедра. Балли (судья) — образ очень точный по своей социальной характеристике: это развращенный старик, злоупотребляющий властью, одновременно и смешной и страшный. Эвард, отец Анеты, сочетает в себе забитость, страх перед жизнью с чувством собственного достоинства и какой-то отчаянностью в поступках.

Перед актерами возникали новые возможности реалистического углубления характеров. О том, что актеры не проходили мимо этих возможностей, позволяет судить рассказ М. С. Щепкина о потрясающем его исполнении роли Анеты актрисой Кузьминой в орловском театре в 1822 году. Этот рассказ, как известно, лег в основу повести Герцена «Сорока-воровка».

Трудно сказать, насколько драматически глубокий оказался спектакль 1816 года в Петербургском театре, где Анету играла М. И. Вальберхова, а ее отца Эварда Монфора — П. И. Толченев. Но можно полагать, что превосходные для подобного типа ролей Е. П. Бобров и Е. И. Ежова удачно изобразили характеры хозяев Анеты, а А. Н. Рамазанов был хорош в роли Блезю.

Говоря о мелодраме, представленной в 1813—1825 годах на русской сцене, надо отметить еще одну разновидность этого жанра — пьесы, тематически связанные с практикой политической или военной жизни эпохи.

Такова драма «Барон Фельзгейм», исполнявшаяся в Петербурге с 1812 года на протяжении многих лет. Но особенно показательна для этого рода мелодрам пьеса Добины «Два сержанта, или Великодушные друзья».

В первой из названных пьес изображались шалости молодежи, составляющей опору престола. Юный барон Фельзгейм, адъютант

прусского короля, играет, несмотря на запрет, в карты, за что его помещают под арест в крепость. Но заключение в крепости благоприятствует любовным делам Карла. Он даже умудряется участвовать в битве, где спасает короля и захватывает вражеское знамя. Король прощает его и награждает чинами. В основе мелодрамы Добиньи лежит разработанная в приемах остросюжетной пьесы классическая ситуация, в которой один друг заменяет собой в тюрьме другого, осужденного на смерть, чтобы дать тому возможность проститься с семьей и выполнить необходимые дела. Осужденный опаздывает вернуться к сроку, и заменивший его должен быть казнен. Но верность и дружба торжествуют: задержанный в пути многими неожиданными препятствиями, он все же прибывает в последнюю секунду. В награду за верность осужденному даруют помилование. По этой канве развивается драматическая история двух друзей — сержантов французской армии. Автор представляет своих героев добрыми, гуманными людьми, не подчиняющимися бездушной воинской дисциплине. Вина этих французских солдат в том, что, неся службу на границе Испании, они, вопреки приказу, пропустили на французскую землю женщину с детьми, бежавшую с родины от эпидемии и голода. В назидание прочим одного из них (по жребию) должны расстрелять. Начальство равнодушно к их судьбам. В армии так же мало справедливости, так же трудно простому, доброму человеку, как и в любом другом месте. В пьесе много конкретных деталей армейского и простонародного быта, есть в ней и реальная человеческая психология.

В ролях сержантов на петербургской сцене (1825) выступали Я. Брянский (Феликс) и В. Каратыгин (Роберт). Г-жу Берtrand, жену зрителя военной тюрьмы, играла уже давно перешедшая на второстепенные роли А. Д. Каратыгина.

7

Политические события разных масштабов до предела насыщали собой жизнь европейских народов весь этот период, превращая ее в острейшую по коллизиям и необыкновенно яркую драму, действие которой разворачивалось по многим странам мира. Эпоха перехода от феодализма к капитализму выдвинула свою проблематику, которая рассматривалась в искусстве на самом разном, пестром, привлекающем своей новизной материале. На этой почве и развивалась историческая мелодрама первой четверти XIX века. Романтическая историческая драма изображала политические перевороты, заговоры, изгнание законных монархов, действия политических узурпаторов, гражданские войны и национально-освободительные движения, борьбу за захват чужих территорий, борьбу феодалов с патриотами и т. д. Ее метод позволял рисовать картины порой живописные, порой даже во многом правильно передавав-

шие дух и колорит эпохи, но такие, где сама история еще не выступала объектом художественного исследования.

Действие уже упоминавшихся драм «Абелино — великий разбойник, или Человек в трех лицах» и «Львиная пасть, или Торжественное обручение дожа с Адриатическим морем» происходит в Венеции XVI века, драмы «Ночь в замке Палюцци, или Изгнанник Флорентийский» — во Флоренции в 1461 году.

Содержание первых двух пьес составляют политические заговоры против сената и республики. Интересно, как построена драма Пиксерекура «Абелино — великий разбойник». Герой ее, граф Вивальди, несколько лет назад клеветнически обвиненный в измене и изгнанный из Венеции, возвращается в свое отечество, чтобы служить ему под именем генерала Эдгара, посланного Карлом V в помощь Венеции. Вивальди открывает заговор, во главе которого стоит его личный враг — Орсано; он предупреждает об этом дожа, сменяет охрану во дворце, а сам входит в доверие к заговорщикам под видом знаменитого разбойника Абелино. Ему поручается убийство дожа. С необыкновенной ловкостью меняя свои маски, Вивальди ведет двойную, даже тройную игру, так как одновременно под своим настоящим именем он встречается с другом Альфери и красавицей Роземондой, дочерью дожа, с которой он тайно обвенчан. Подозревая генерала Эдгара во враждебной им деятельности, глава заговора Орсано поручает Абелино убить его. Разносится весть, что Эдгар мертв. Но Вивальди по неосторожности обнаруживает свое подлинное лицо, его хватается охрана дожа. Он ускользает, чтобы через несколько минут явиться под видом Абелино во главе разбойничьей шайки. Заговорщики решают более не таиться и нападают на дожа. Тогда Абелино во главе своих «разбойников» их обезоруживает. Он сбрасывает плащ, срывает подвязанные бороду и усы и является как Вивальди, спаситель отечества.

Строго говоря, сюжет пьесы не историчен, но некоторые колоритные черты эпохи и ее нравов представлены с несомненной образной выразительностью. В своем Вивальди Пиксерекур дал классическое выражение многоликости современного политического деятеля, разумеется, в духе свойственного ему как художнику мировосприятия. Сюжет поглотил характеры, образ действий персонажа заменил собой его психологию. Героями руководили не чувства, не политические или нравственные убеждения — их обуревал темперамент, который разжигала головоломная, стремительно разворачивающаяся интрига. От исполнителя главной роли требовалось мастерство трансформации, точное знание законов театрального эффекта. Возможно, поэтому дважды возобновлявшаяся в Московском театре пьеса не удержалась в его репертуаре. П. Мочалову не могла быть близка роль Вивальди, которую он сыграл в 1818 году. Но в Петербурге, где эту роль с 1816 года исполнял В. Каратыгин, гораздо более подходивший к ней по характеру своего таланта, пьеса шла дольше.

Сложен и запутан сюжет и в драме Кювелье и Леопольда «Львиная пасть», где тоже прибегают к переодеваниям, а персонажи действуют под чужими именами. В центре пьесы — человек, исподтишка пробирающийся на троп, враг сепата и республики, стремящийся установить деспотическую власть, — личность, аморальная во всех отношениях. Борьба за власть сопряжена с государственной изменой. Честолюбец вступает в сговор с врагами своей страны, готовыми оказать ему военную помощь, — мотив, который мог быть прямо заимствован из политической жизни Франции (Бурбоны в борьбе с революцией, а затем и с Наполеоном действовали именно таким образом). Как правило, заговорщики в этих драмах бывают разоблачены и осуждены на смерть. Разоблачение преступника всегда является результатом сложной борьбы интересов, причем злодеи чаще всего делаются жертвами собственных интриг.

Изображение монархов в переводной и прежде всего французской романтической драме показывает, что уважение широких масс к своему «законному» королю заметно сплзилось. Монархи, и это можно считать устойчивой тенденцией переводной романтической драмы данного периода, обычно выступают людьми колеблющимися, несамостоятельными в своих решениях; они, как правило, очерчены бледно, даже если субъективное отношение к ним автора положительно.

В этом смысле показательна драма Коцебу «Нашествие Батыя на Венгрию, или Король Бела IV и Коломан»³⁵, в которой король изображен слабым, нравственно противоречивым человеком, а все гражданские, патриотические и моральные заслуги приходится на долю оскорбленного им феодала Коломана. Последний выступает в пьесе как человек свободный, хозяин своей судьбы, своего замка и лесов, власть над которыми он делит разве только с местными разбойниками. Спектакль начинался с разбойничьей песни, в которой звучала независимость, вызов, бросаемый всему свету.

Благородный, свободолюбивый разбойник во многих случаях становится героем романтического представления. Напомним, что в русский театр этот герой приходит через Ламартельера, еще в годы французской революции создавшего мелодраму по «Разбойникам» Шиллера.

Теме борьбы за власть, за чужие земли, отношениям поработенных народов к захватчикам посвящены драмы О. Апде «Колосс Родосский, или Землетрясение в Азии», Люстиха «Гонзальв Кордуанский, или Покорение Грепады» (по Флорпану), Юнгера «Барбаросса, хищник Алжирского трона», Пиксерекюра «Текеллий, или Осада Монгача», Рамбаха «Сражение при Канаде, или Англичанин, царь диких», Кернера «Тони, или Страшная ночь на острове Сан-Доминго» и другие.

Последняя из названных драм заслуживает особого внимания³⁶. В ней изображается один из эпизодов восстания негров под

предводительством Дессалина на Сан-Доминго против французских колонизаторов в 1803 году.

В драме обрисована стихийность повстанческого движения, ненависть народа к угнетателям. Сюжет ее несложен. В одной из негритянских хижин ищет убежища от повстанцев молодой французский офицер. Ночью приходит отряд революционных негров, и хозяйка выдает им француза. Но дочь ее, Тони, спасает Густава, которого она успела полюбить. Когда начальник отряда Хоанго готов уже убить француза, она первая стреляет в негра.

Хоанго в разговоре с уже находящимся в полной его власти Густавом спрашивает, почему он должен падить европейца? Разве белые всегда не поступали с черными, как со скотами? «Разве не вы сами натвердили нам божественное слово вольность? — говорит он. — Ужели мы должны смотреть, как готовите вы вновь разорванные нами цепи, и терпеливо сносить свергнутое иго? Нет, клянусь вам адским гневом! Нет! Нет, мы не хотим, не должны того терпеть!.. Это не такая война, которая производится у вас по правилам... Истреблены должны быть, истреблены с наших островов все совершенно!..» И Густав вынужден с этим согласиться. Он не просит помилования. «Предки наши посеяли здесь семена убийства. Они возникли и созрели при внуках, которые и должны безвинно отвечать за чужую вину. Это естественный закон...». Но молодой офицер не хочет причислять себя к угнетателям. Он говорит Тони: «Конечно, здесь совершались великие злодеяния и европейцы во многом виновны! Но не причисляй меня к извергам моего народа, сердце мое чисто от сих ужасных преступлений».

Намерение автора — показать, что насилие производит насилие, что потомки неизбежно принимают на себя вину за преступления отцов и расплачиваются за них. Колонизация, покорение других народов рассматривается им как непоправимое зло, за которое нравственную ответственность должны принять на себя белые завоеватели.

Однако именно в силу чисто морального подхода автора к затронутой им проблеме пьеса производит двойственное впечатление. Изображая жестокие формы, которые принимает национально-освободительная война, подчеркивая ее стихийный характер, автор создает мрачную, зловещую атмосферу вокруг действий Хоанго и его сподвижников, сгущает посредством целой системы выразительных средств обстановку предельного напряжения, жути, надвигающейся опасности. Как всегда в мелодраме, любовь молодой пары противостоит в качестве естественного начала добра враждебному миру, который постоянно угрожает человеку губительными для него неожиданностями.

Свободолюбивая Испания, ряд лет мужественно сопротивлявшаяся войскам Наполеона, пала жертвой внутренней реакции. Победившая камарилья яростно преследовала патриотов. Содержащие драмы Ж.-Н. Буйи «Элеопора, или Севильская темница» навеяно этими событиями. В пьесе показана страшная судьба

узника, человека, «которого считала вся Испания правдолюбивым», гибнущего в цепях от голода в мрачном подземелье. Губернатор сводит счеты с теми, кто протестует против его злоупотреблений, бросая их в тюрьмы, и сам при случае готов выступить в роли палача. Но является честный министр, чтобы наказать злодея и спасти жертву.

Война Соединенных Штатов за независимость и последующее развитие молодой страны привлекали внимание драматургов к истории открытия и освоения Америки. Драма Пиксерекура «Христоф Колумб, или Открытие нового света» рисовала обаятельный образ великого мореплавателя, великодушного, смелого, по-детски доверчивого, мечтающего о мире и дружбе с обитателями открытых им земель. В пьесе было все, что только мог дать автору этот сюжет: и матросский бунт, и предательство, и бочонок с географическими картами, брошенный в море в момент опасности, и острова, покрытые цветами невиданной красоты, и дикий в перьях, и «карибские» слова, введенные в речи персонажей, и стычки с туземцами — словом, вся романтика морских открытий, впоследствии широко вошедшая в приключенческую литературу.

В Петербургском театре Колумба играл Брянский, а его сына Диего — В. Каратыгин. Дикарей изображали Величкин, Ежова и другие.

Историческая мелодрама Пиксерекура предлагала театру сложные постановочные решения сцен, происходящих на корабле. Репарка к первому акту требовала, например, чтобы корабль был показан в разрезе: два этажа, соединенные между собой лесенками. Во втором акте корабль должен был занимать все пространство сцены от одной кулисы до другой, палуба — на небольшом уровне возвышаться над подмостками, а волны — простирались в возможно большем количестве от борта корабля «до суфлерского места».

Элементы морской романтики присутствовали и в драме «Жап Калейский, или Мореходец и принцесса португальская» Л. Кенье³⁷. Действие ее относится к XII веку. В этом произведении португальская принцесса, попавшая в руки морских разбойников, избавленная от смерти капитаном Жапом из Кале и ставшая его женой, возвращалась в Лиссабон к оплакивающему ее гибель отцу и заставляла его примириться со своим браком.

Содержание драмы «Малек-Адель, или Осада Иерусалима» было заимствовано из истории крестовых походов и борьбы Ричарда Львиное Сердце с султаном Саладином.

Герой драмы Малек-Адель, брат султана, пылал любовью к сестре Ричарда, принцессе Матильде, и добивался ее руки. Этот герой покорял всех отвагой и благородством, рыцарственной преданностью прекрасной даме. П. Мочалов, который играл роль Малек-Аделя в Московском театре, находил на этот раз благоприятную возможность обнаружить свой темперамент и свою личность.

В пьесе была выделена и мысль о христианской миссии европейцев на Востоке. Малек-Адель, первый герой калифата, чувствовал необъяснимую симпатию к христианам. Впоследствии оказывалось, что он не кровный мусульманин: его нашли ребенком при взятии христианского города и воспитали как брата султана. Однако мудрый Саладин отдавал Малек-Аделю иерусалимское царство, дабы упрочить дружескую связь Востока и Запада. На романтический сюжет о крестоносцах явно накладывались настроения, вызванные экспансионистскими интересами современного буржуазного мира.

Рыцарских драм было в репертуаре театра 1813—1825 годов довольно много. Порой их источником служил так называемый «готический роман», в котором в избытке фигурировали привидения, ужасы средневековья, страшные семейные тайны. Большим успехом пользовались драмы о разбойниках. На сцене появляются «Страшные тайны замка Фиомаре», «Германские рыцари», «Рыцари крестовых походов», «Разбойники, или Ужасные видения в Пиренейском замке», «Привидение в Риденфельзском замке», «Замок Ризетти, или Мстящее привидение» и другие пьесы в этом роде. Черты исторического жанра в этих произведениях часто оказывались утеряны, спектакль превращался в эффектное постановочное зрелище с щедро применяемой в нем особой техникой создания сценических чудес, пожаров, обвалов, превращений, стихийных бедствий, с развитыми балетными сценами, хорами и сражениями.

8

Многолюдная и красочная романтическая драма скоро выявила границы своих художественных возможностей в обращении к историческим и современным темам. Русская театральная мысль развивалась в те годы чрезвычайно быстро. Она требовала от театра более глубокого взгляда на жизнь, большей национальной конкретности, объективности, зрелости политических убеждений. Художественные искания, которые идут в этой области, со временем приводят к появлению «Бориса Годунова», назревает, как говорил Пушкин, потребность в «истинном романтизме».

Можно усмотреть две школы или системы в развитии русской романтической драмы на рубеже 20-х годов. Каждая из них имеет национальные традиции. И каждая ищет своего лидера в мировой европейской литературе. Одна опирается на Вальтера Скотта, другая — на Шекспира.

К увлечению Вальтером Скоттом русский театр подготовила поэзия Жуковского. Обращение к инсценировкам баллад Жуковского («Светлана, или Сто лет в один день» — 1822³⁸ и «Сон Светланы» — 1825³⁹) происходило одновременно с появлением первых инсценировок романов Вальтера Скотта.

Инсценировки Жуковского оказываются малоудачными. Арапов пишет о «Светлане»: «Много было на сцене различных духов,

сильфов, гномов и разных действующих лиц с речами, но не было в пьесе занимательности, и память исчезла о ней после первого представления»⁴⁰. Инсценировка другой баллады представляла собой «великолепный спектакль», в котором, как свидетельствует Арапов, изображались все сновидения Светланы в картинах. «Семенова, представлявшая Балладу, имела символический черный костюм с зодиаком и звездами, и декламировала балладу Жуковского». Представление было «очень эффектно» и сопровождалось балетом. Роли играли: Любомысла, киевского боярина, — С. Я. Бойков; Светлану, его дочь, — М. Ф. Шелехова; Рустапа, ее жениха, — Г. Ф. Климовский; Избрану, няньку, — Е. И. Ежова⁴¹. Но спектакль превращался, по сути дела, в живую картину, жанр для театра чисто вспомогательный.

К созданию романтических представлений на основе романов Вальтера Скотта обращается в это время не кто иной, как Шаховской, бывший защитник классицизма, зло нападавший на Жуковского и романтизм в своих «Липецких водах». По романам Вальтера Скотта Шаховской создает романтические комедии «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца», «Таинственный Карло, или Долина черного камня», «Судьба Ниджея, или Всё беда для несчастного», не обнаруживая при этом сколько-нибудь серьезного интереса к истории, к ее конфликтам, к психологическому своеобразию ее героев, то есть не передавая главного в произведениях Вальтера Скотта. Комедия «Иваной» начиналась драматическим прологом «Пир у Иоанна Безземельного», сочиненным Катениным, и дивертисментом. На сцене показывали турнир, сражение, танцы, исполняли баллады и песни. Спектакль отличался богатством и чрезвычайной постановочной сложностью. Очень эффектен был Каратыгин, представлявший Черного рыцаря.

Попыткой, хотя и неудачной, создать спектакль яркого национального колорита на материале поэмы Оссиана была пьеса Шаховского «Фингал и Розкрана, или Каледонские обычаи»; дальше «великолепного спектакля» с участием Каратыгина, Брянского и Дюровой дело опять не пошло. Пьеса была проникнута намеками на события Отечественной войны и противостояла романтико-сентиментальной драме Озерова («Фингал») тем, что выдвигала на первый план не любовные чувства, а борьбу с завоевателями⁴².

Одновременно предпринимаются попытки создать русскую национальную народную драму на основе соединения исторического и фольклорного материала, а также перенести на сцену идеально отвечающую этим устремлениям поэму Пушкина «Руслан и Людмила». «Русская трилогия» Шаховского «Финн» по поэме «Руслан и Людмила» (1824) была первым обращением этого плодовитого драматурга к творчеству Пушкина, что впоследствии он делал очень охотно. На следующий же год им была представлена на сцену новая трагедия — «Керим-Гирей, Крымский хан» (по поэме «Бахчисарайский фонтан»). Красота и цельность произведения

Пушкина при этом пропадали, хотя Шаховской и стремился как можно полнее сохратить его стихи.

В «Финне» Шаховской предусмотрел изображение на сцене праздника Ляды, составленного из древних славянских обрядов, а в «Керим-Гирее» — исполнение танцев разных народностей. Его, видимо, преследовало желание создать своего рода театральный эпос; педаром спектакль строится как многочастный и в обоих случаях выдерживается форма трилогии. Стремление к этому обнаруживается и в чередовании сцен этнографического, драматического, комедийно-бытового характера со сценами, отдаанными поэзии как таковой. Е. Семенова — Зарема и Дюрова — Мария великоленно произносили стихи Пушкина. Но новой формы театральной драмы все же не возникло и здесь, как не сложилась она в инсценировках В. Скотта.

В 1823 году Шаховской ставит в Петербургском театре свою драму «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» — «русскую быль» в четырех действиях (в Москве сыграна в 1824 году). В ней он по-повому пытается разрешить проблему национально-исторической пьесы. Шаховской опять обращается к фольклору, обрядности, историческому быту, но использует свой материал иначе, чем прежде. До сих пор он подходил к характеристике народа извне, этнографически. Теперь он ставит себе задачей найти путь к внутреннему бытию «народной души».

Отношение к народу как живому источнику духовного богатства пации исходило от романтиков. Шаховской не остался глухим к идеям своего времени, достаточно широко проявившимся в литературе. Его творчество по-своему на них откликнулось. Но, заинтересовавшись вопросом о «народной душе», Шаховской и в данном случае оказался все же весьма далек от декабристской идеи народности.

Прогрессивная русская поэзия и драма первой четверти XIX века, обращаясь к самосознанию народа, стремилась напоминанием о древней вольности искоренить привычку к повиновению, привитую веками самодержавного деспотизма и крепостного права. В литературе прогрессивного романтизма 20-х годов эта тенденция получала все более глубокое, исторически конкретное выражение. Шаховской в драме «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» тоже обращается к русской древности, однако с противоположными целями.

Декабрист Федор Глинка в «Письмах русского офицера»⁴³ рассказал под видом сна предание о князе Ярославе и отроке Григории, у которого князь, поехав на соколиную охоту и увидев венчание, отнял его невесту Ксению. Григорий негодует против подобного деспотизма, заявляя, что «история» впишет имя Ярослава «в черную книгу царей притеснителей». В. Г. Базанов сопоставляет типично декабристскую направленность «сна» у Ф. Глинки с позднейшей переработкой того же сюжета его братом Сергеем

Глинкой в повести «Григорий». В этой повести, написанной в карамзинской традиции, уже нет никакого тираноборческого духа⁴⁴. Драма Шаховского — как бы третье звено в разработке того же сюжета.

Действие пьесы происходит в XIII веке. Героиня ее — мечтательная, болезненная Ксения, девушка, живущая какой-то странной жизнью, напоминающей полуявь, полусон. Загадочная для окружающих, она полна тоски и тревоги. «Сердце человеческое неисповедимо, как пучина морская, — говорит она, — а я в моем ничего не вижу, кроме тумана, который пал на него от слез и от дыхания, часто оно, бедное, тоскует, поет, вещует, а что?..» Мир ее смутен, непознаваем. Вот образчик ее речи и поведения: «Слепы глаза наши пред господом, и, может быть, осветит их свеча похоронная... (*Задумывается.*) Так, с кем я обручлась?.. с жизнью или смертью... (*Подходит и садится.*) Где мой суженый... там... или... (*Впадает в задумчивость.*)»

Ксения — невеста отрока Вассиана, но в своем сомнамбулическом состоянии она грезит об ином женихе, на которого указывает ей дух покойной матери: это всадник на белом коне, предстающий в ее воображении в блеске неземного величия. Ксения не знает, что суженый ее — князь Ярослав, который и сам томится мистической любовью к ней. Свадебный обряд уже начался, когда любимый сокол князя приводит его во время охоты к дому Ксении. Питающий экзальтированную любовь к монарху Вассиан без ропота уступает ему свою невесту и идет в монахи. Союз Ксении и Ярослава несет счастье русской земле.

Шаховской, используя технику мелодрамы и современной ему романтической исторической драмы, дает в ней косвенное отражение исторической жизни эпохи, включает ярко зрелищные сцены празднеств и сражений, без которых он не мыслит себе романтических представлений. Но суть его «русской были» составляет инскапозательно выраженная идея обручения «народной души» с монархом, которому, считает автор, одному по божественному предопределению дано вывести эту душу из тумана полубытия и вернуть к жизни.

Обращаясь к иным эпохам, Шаховской не испытывает интереса к самой истории, что в основе своей определяется консервативностью его общественных позиций. Ведь историческое мышление все отчетливее выступает в эти годы как мышление прогрессивное.

Облик князя Ярослава в сравнении с известными Шаховскому источниками идеализирован. На это справедливо указывает в своей работе о Шаховском А. А. Гозеппуд, напоминая, что реальный Ярослав интриговал против брата своего, Александра Невского, стремившегося к объединению Руси, призывал татар на Новгород. В пьесе же, хоть и говорится об удельной вражде, смутах и заговорах, но участие во всем этом составляет нравственную вину других людей, которых постигает за то по воле драматурга тяжелое

возмездие (например, отца Ксении). Историческая роль самого Ярослава не освещается. Черты национального колорита, фольклорные мотивы не заслоняют ощущения того, что пьеса написана прежде всего под влиянием оживших в западноевропейской романтической литературе традиций рыцарских романов с их мистической трактовкой любви и героики. Имея в виду все сказанное, вряд ли возможно согласиться с мнением А. А. Гозеншуда относительно близости драмы Шаховского прогрессивным тенденциям декабристской литературы — идейная направленность пьесы определяется всей системой ее образов, а не только отдельными патриотическими репликами.

Модное «русское» направление, предполагающее романтическое использование фольклора, породило ряд повестей, драм и рассказов. На сцене появляются обработки народных преданий и сказок, например, «Баба Яга, или Свадьба Ивана-царевича», написанная А. В. Кукольников.

В начале 20-х годов в декабристских изданиях (особенно в альманахе «Мнемозина») разворачивается борьба писателей и драматургов прогрессивного направления против распространения «тумана» в русской литературе и «в головах сочинителей». В обстановке обостряющейся литературной борьбы некоторые положения, выдвинутые декабристской романтической эстетикой на более ранней ступени ее развития, пересматриваются и углубляются. Часть декабристской критики выступает против односторонности творческого метода Шиллера и Байрона. Она требует обращения к традициям шекспировской драмы, разработки метода, заложенного в шекспировском творчестве. Кюхельбекер в своих известных статьях, напечатанных в альманахе «Мнемозина» (1824—1825), определяет этот метод как объективный, многосторонний, национально и исторически конкретный, в противоположность методу Шиллера и Байрона, которые выражали преимущественно собственные мысли и чувства и были, по утверждению Кюхельбекера, бессильны перешагнуть за пределы своего характера, своей нации и эпохи.

Отражая процесс демократизации передового общественного сознания, усиливающуюся веру в народ, в творческие силы русской истории, декабристская мысль и в искусстве выдвигает значение позитивных нравственных идей. Кюхельбекер критикует Байрона за то, что из всех чувств современного человека он в своих произведениях преимущественно выразил только чувства отрицания и трагического одиночества: «Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных: живописец душевного ада...»⁴⁵. Другой критик отмечает стремление современной литературы соединить лирическую эмоциональность с полнотой изображения характеров, стремление перейти из «мира фантазии в мир сущности». «При всем уважении к германской трагедии, — пишет он, — я позволю себе заметить мимоходом, но

кстати, что пистолетные выстрелы и проклятия, ручьи крови и стоны умирающих пред глазами мало способствуют к возбуждению сострадания в зрителях просвещенных и нисколько не помогают выразительности сочинения»⁴⁶.

Стремление преодолеть творческую ограниченность романтической драмы сквозит в набросках и планах, оставленных Грибоедовым. Письма Грибоедова к друзьям периода 1824—1825 годов показывают, как глубоко он был захвачен в это время интересами русской сцены и заботами о репертуаре.

Грибоедову принадлежит несколько набросков и планов героических драм и трагедий на различные исторические темы: «Юность Вещего» о Ломоносове, «Серчак и Итляр» об эпохе русско-половецких войн — замысел, навеянный «Словом о полку Игореве», план трагедии «Радомист и Зенобия» — из эпохи древней Армении, план и наброски трагедии «1812 год». Известно также, что Грибоедов разработал план исторической трагедии о Федоре Рязанском и задумывал трагедию о киевском князе Владимире.

Примечательно само это разнообразие тем, обилие замыслов. Особенного внимания заслуживает набросок трагедии о 1812 годе, где намечен поразительно широкий охват исторических событий, дана характеристика социальных сил эпохи. Центральный трагический конфликт времени Грибоедов предполагал раскрыть на судьбе крепостного солдата-героя, после войны кончающего жизнь самоубийством. Наброски показывают, что творческая мысль Грибоедова работала в одном направлении с пушкинской, что те художественные решения, к которым пришел в это же самое время Пушкин в трагедии «Борис Годунов», были не случайны для развития русской драмы.

Закономерность указанных тенденций подтверждается также и творчеством К. Ф. Рылеева. От набросков романтической трагедии о Мазепе, где история еще представляется ему подвижной человеческими страстями, где герои и народ еще органично не связаны между собой, где присутствуют знакомые нам мелодраматические эффекты, Рылеев переходит к работе над трагедией, задуманной в гораздо более глубоком социально-историческом плане. Он увлеченно собирает материал и успевает написать пролог трагедии о Богдане Хмельницком и осенью 1825 года читает его своим друзьям. Рылеев раскрывает в этом прологе народные основы исторической борьбы Украины за свою независимость, ищет ее истоки в общественных и материальных условиях жизни народа, показывает расслоение казачества, рисует массовый характер развивающегося на Украине национально-освободительного движения. В корне меняется лексика драмы, в ней уже нет условного политического языка. Рылеев насыщает язык пролога простонародными словами и оборотами, меняет его ритмы и интонации, отходит от традиции «высокой» формы.

Всем этим его начинаниям не суждено было получить своего завершения.

Высшим выражением основных тенденций театрального развития первой четверти XIX века явилась трагедия Пушкина «Борис Годунов» (1825), оставшаяся на многие десятилетия вне репертуара. Пьеса Пушкина давала последовательное и полное осуществление важнейших принципов, наметившихся в ходе той театральной революции, которую начал в первое десятилетие XIX века европейский романтизм. Опираясь на шекспировскую традицию, Пушкин выдвигал на смену господствовавшему типу трагедии трагедию иного, «народного» типа. Пушкинское понимание Шекспира оказалось масштабнее и шире, нежели подход к Шекспиру русских и европейских романтиков. В масштабах, предложенных Пушкиным, эта «истинно романтическая» (пользуясь его же определением) революция, глубоко и последовательно реалистическая в своем существе, не могла восторжествовать ни в русском, ни в европейском театре XIX века⁴⁷.

Пушкин пытался внести в русский театр «народные законы драмы Шекспировой»⁴⁸. Проблема «народной трагедии» в пушкинском понимании ее социальных и эстетических аспектов — центральная среди проблем, связанных с «Борисом Годуновым».

Пушкин последовательно освобождал самую природу драмы от ограничивающих ее эстетических и социальных предрассудков. Отвергнув драматургические нормы классицизма, он не принял и то понимание драмы, которое выдвинули романтики. Отбрасывая классицистские правила единств, изобретенные, как считает Пушкин, во имя превратно понятого правдоподобия театрального зрелища, он отвергает и стремление романтиков к «строгому соблюдению костюма, красок времени и места», ссылаясь при этом на опыт не только Шекспира, но и классициста Расина.

В своем понимании драмы Пушкин опирается на основное условие спектакля, исключаящее абсолютную иллюзорность театрального представления: «Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувства, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились, etc.»⁴⁹. Пушкин сопоставляет здесь лирику, эпос, театр. Он проникает в сердцевину явления, обнаруживая, что основной источник власти театра над публикой — «изображение... страстей и излиятий души человеческой», которое «всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно» для зрителя. Опровергая представления о театральном правдоподобии, которыми руководствовались классики и романтики, Пушкин противопоставляет им «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»⁵⁰. Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин искал «правдоподобие положений и правдивость диалога». Он ставил перед собой задачу в полном объеме

передать «развитие исторических характеров и событий»⁵¹. Его трагедия раскрывает реальное развертывание политического взрыва.

Исторический материал, который раскрыл перед Пушкиным Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского», позволял увидеть прошлую эпоху в ее полноте. Разделы «Истории» Карамзина, подсказавшие замысел, привлекли внимание Пушкина сходством исторического материала с современной политической ситуацией — аллюзионный метод отнюдь не был чужд Пушкину. Но в творческой истории «Бориса Годунова» увлечение политической аналогией отступило перед широтой «государственных мыслей историка»⁵² и смелой последовательностью в осуществлении по-шекспировски понятой драматургической объективности.

Считая коренным противоречием построений Карамзина столкновение «верного рассказа событий» с «несколькими отдельными размышлениями в пользу самодержавия»⁵³, Пушкин освобождал «верный рассказ событий» от карамзинской интерпретации и, обнаруживая внутреннюю закономерность происшествий, излагал естественное движение истории. «Борис Годунов» стал последовательно объективным изображением исторического процесса. Поэт видел свою задачу в том, чтобы «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории»⁵⁴. При этом пьеса не могла стать пассивным воспроизведением действительных событий. Ее цементировало пушкинское понимание изображаемого. Пушкин раскрывал многоголосье истории. Прошлое начинало говорить само за себя. Голос поэта становился голосом событий. Субъективная точка зрения Пушкина сливалась с объективной правдой истории. Его искусство превращалось в самовыражение истории.

Пьеса раскрывала картину исторически сложившегося мира, взрываемого присущими его природе противоречиями. В пушкинском понимании общественной жизни не оставалось отвлеченности: общественная гармония не существовала до пачала событий пьесы, источник бед — не временное нарушение этой гармонии, финал изображаемых событий не есть ее восстановление. Пушкин выбрал у Карамзина вполне «дворцовый сюжет», но из дворца действие вырвалось на арену народной жизни, героем политической трагедии стала вся страна. От переосмысления традиционного сюжета политической трагедии Пушкин шел к основному открытию, содержащемуся в «Борисе Годунове», — к открытию политической самостоятельности общества.

Структуру пьесы Пушкин подчиняет историческому материалу. Опираясь на шекспировский опыт, он вырабатывает приемы, передающие свободный поток исторической жизни. Пушкин отказывается от четкой интриги, и этот отказ тем знаменательнее, что Пушкиным выбран сюжет авантюристический. Самостоятельные и вместе с тем незамкнутые эпизоды, составляющие бессюжетную

композицию пьесы, охватывают отрезок исторического процесса, сохраняя его естественную непринужденность. Их разбросанность во времени и пространстве — принципиальна: пространство и время действуют в «Борисе Годунове» как реальные силы, определяющие нарастание событий.

Пушкин не локализует завязку, намечая в первых эпизодах контур пестрого массива страны, насыщенной внутренними противоречиями; последующее развитие политического кризиса он не сводит к истории единичного заговора. Русь уходит из рук Бориса еще до появления Самозванца. Самозванец начинает не как ставленник внешних или внутренних врагов царя, но на собственный риск и страх, предвидя неизбежность «суда мирского» над Борисом, в котором народ видит преступного царя. Пушкин знает, что эта моральная оценка — горячее политического взрыва. Он не отказывает царю ни в благих порывах, ни в мучениях совести. Социальную судьбу Годунова и отношение к нему народа нельзя понять вне моральной оценки царя народом: категория «преступного царя» в народном сознании живет как категория политическая.

Пушкин заставляет Самозванца сознавать, что события сделали его предлогом интервенции. Но в центре пьесы стоит не народная борьба с нашествием оккупантов, а внутренняя смута. В пьесе фигурируют разрозненные наемные армии, но она рисует не национально-освободительную, а гражданскую войну. Военную борьбу Самозванца с Годуновым Пушкин превращает в картину вызревания народного мятежа. Вводимый Годуновым полицейский режим толкает народ к Самозванцу, и потому тот беспечен даже после проигранной битвы (когда появляется последний раз в пьесе); и потому же разъяренно мечется бессильный что-либо изменить Борис, продолжающий разрабатывать планы глубоких преобразований, новую стратегию и тактику. В этой центральной части пьесы развитие событий несетя по разным линиям одновременно, и когда от одной линии Пушкин вновь обращается к другой, оказывается, что эта другая линия выросла и изменилась в связи с тем, что происходило в других картинах, с другими героями. Здесь достигнута виртуозная драматическая полифония.

Развязке пьесы посвящены чуть ли не пять ее последних картин — последние сцены Самозванца и Бориса, сцена в ставке, где новый диктатор Басманов оказывается смят послом авантюриста, затем сцена площадной пропаганды и стихийного импульсивного зарождения бунта — сцена народной силы — и, наконец, контрастная ей, завершающая трагедию сцена народной слабости — изображение распыленного, неготового к победе, уходящего от нее народа, сцена, начинающаяся почти шутовской перепалкой и кончающаяся трагическим безмолвием — финалом без точки, обнаруживающим, что ни гибель Бориса, ни торжество Самозванца, ни молчание отшатнувшегося от них обоих народа не принесло коренного изменения в положение вещей, существовавшее в начале пьесы. Историческое творчество «верхов» и «низов» — две воссозданные

Пушкиным кривые, сбивчиво прочерченные историей,— не сливаются воедино. В пьесе не оказывается победителей.

Итоги и структура пушкинского изображения общественной катастрофы совпадают с энгельсовской формулой исторического процесса: «История делается таким образом, что конечный результат всегда получается от столкновений множества отдельных волей, причем каждая из этих волей становится тем, что она есть, опять-таки благодаря массе особых жизненных обстоятельств. Таким образом, имеется бесконечное количество перекрещивающихся сил, бесконечная группа параллелограммов сил, и из этого перекрещивания выходит один общий результат — историческое событие. Этот результат можно опять-таки рассматривать как продукт одной силы, действующей как целое, бессознательно и безвольно. Ведь то, что хочет один, встречает препятствие со стороны всякого другого, и в конечном результате проявляется нечто такое, чего никто не хотел»⁵⁵. История предстала в пушкинской трагедии как творчество — мало и противоречиво осознанное — всего народа, всех, от царя до бродячих монахов. В «Борисе Годунове» бурлит и бродит необъятная Русь. Она сама творит свою историю и приходит к результату, которого не хотел никто из участников событий.

Если в русской драме «Борису Годунову» предшествовало немало надуманных изображений победоносных или обреченных восстаний, то Пушкин в рассказе о реальной смуте, уходя от пристрастий и односторонности, раскрывает основное противоречие всей известной ему русской истории — вражду царей и народа — и обнаруживает, что их антагонизм не снят итогом событий.

Конфликт пьесы остается нерешенным, ее финал — открытым. Исход событий, казалось бы, возвращает к их истоку: опять преступление захватчиков власти, опять аморфное безмолвие народа. Но не случайно, ссылаясь именно на «Бориса Годунова», А. И. Герцен утверждал, что Пушкин «обладал инстинктивной верой в будущность России»⁵⁶. Пьеса полна ощущением жизни, не замкнутой в уже известном, испробованном, пройденном. Ее заливают яростно яркий свет, источник которого — неукротимая, необуздываемая, стихийная, органическая энергия жизни. В знаменитой, выросшей из опыта «Бориса Годунова» пушкинской формуле трагедии — «Что развивается в трагедии? Какая ее цель? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»⁵⁷ — понятие судьбы звучит не как нечто высшее и внешнее по отношению к человеку и народу, но как результат реального, непредопределенного разворачивания индивидуальной и народной жизни. Тональность и стилистика трагедии продиктованы свободным течением изображенных событий — недаром определения «шумный» и «бурный» едва ли не самые популярные в пьесе, недаром так существенна в ней роль комедийного начала, которое никак не исчерпывается одной-двумя сценами «фальстафовского фона».

Пьеса Пушкина, предлагавшая понимание политической истории как живого дела всей страны, предполагала новый для XIX

века тип театра, где перед судом зрителя-народа воскресал бы его собственный исторический путь и раскрывались бы не решенные историей противоречия и конфликты. Понятие «народная трагедия», противопоставленное Пушкиным «придворной», не совпадает с реально существовавшим театром для «низов», с «лубочной сценой» и «забавой площадной»⁵⁸. Предлагая русскому театру принять «народные законы», «перейти к вольности суждений площади», Пушкин в то же время писал «Бориса Годунова» для того «образованного, просвещенного зрителя», вкус, волю, заказ которого он считал единственно заслуживающими уважения⁵⁹. Противоречие, которое здесь можно усмотреть, знаменательно. Пушкинский замысел театральной революции глубоко связан с тем коренным переломом, который пережила Россия в начале XIX века, когда были исчерпаны прогрессивные возможности русского абсолютизма и инициатива подготовки «обширных политических преобразований» уходила от половинчатого и двуличного правительства к обществу⁶⁰. В стране рождалась сознательная общественная инициатива. Пушкин, высоко поднятый первой — декабристской — волной этой рождавшейся общественной инициативы, в понятии «народ» видел в данном случае то активно и самостоятельно мыслящее общество, которое начинало возникать под гнетом омертвевшего русского правительства. В своей ранней статье о театре Пушкин утверждал: «Публика образует драматические таланты»⁶¹. Его замысел «народной трагедии» совпадает с эпохой, когда в России начиналось формирование народа в полном объеме этого понятия и, следовательно, открывалась возможность появления подлинно народного театра. Созревший к 1825 году пушкинский замысел театральной революции внутренне был безусловно связан с тем взглядом на перспективы русской жизни, которым вызвано ранее замечание Пушкина: «Всё должно творить в этой России»⁶².

Мысль о зависимости обновления театра от общественного обновления неотвратимо возникала в духовном развитии Европы с конца XVIII века. В отношении декабристов к театру решающим было утверждение его внутренней связи с «политическим, нравственным состоянием народа»⁶³. В утопии А. Д. Улыбышева «Сон» мысли эти выражены с величайшей определенностью⁶⁴. Пушкинская проблема «народной трагедии» — это проблема возрождения в условиях России XIX века подлинной шекспировской театральной трагедии в ее важнейших социальных и художественных аспектах.

«Дух века требует важных перемен и на сцене драматической», — отмечал Пушкин. Переворот в театре, как и переворот в литературе, стояли для него в ряду тех задач, решения которых требовал «дух века». Но уже в 1828 году Пушкин анализирует затруднения, перед которыми он оказался два-три года спустя, после окончания «Бориса Годунова». Он готов назвать свою пьесу «анахронизмом» — настолько она связана с тем, что возникло в искусстве преддекабристских лет и затем было обойдено, забыто,

искажено. «Борис Годунов» создавался ради преобразования «устарелых форм нашего театра», а через несколько лет — в обстановке николаевской монархии — оказалось, что «нововведения опасны и, кажется, не нужны»⁶⁵.

Подоснову своей неудачи в попытке преобразовать «устарелые формы нашего театра» Пушкин сформулировал в заметках 1830 года, получивших у комментаторов название «О народной драме и драме «Марфа Посадница». «Отчего же нет у нас народной трагедии? — спрашивает Пушкин в этой статье и продолжает: — Не худо бы решить, может ли она и быть... Для того, чтоб она могла расставить свои подмости, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...»⁶⁶. Возможность осуществления «народной трагедии» он связывает с перспективой общественных перемен, которые привели бы к появлению нового зрителя, новых нравов, обычаев и понятий, к появлению народа.

«Борис Годунов» остался в стороне от жизни театра первой половины XIX века отнюдь не в силу эстетических противоречий. Драматургическая техника «Бориса Годунова», резко отличаясь от приемов классицистской драмы, была близка театральной практике 20-х годов XIX века и вместе с тем требовала от театра последовательного и бескомпромиссного развития наметившихся в сценическом искусстве тенденций. «Борис Годунов» отвечал тому стремлению к внешнему и внутреннему разнообразию театрального зрелища, которое составляло определяющую черту театра этого времени. Одновременно трагедия Пушкина последовательнее, чем репертуарная драматургия этой эпохи, выразила потребность в организующей художественной воле, способной слить пестроту сценических приемов в целостный спектакль.

Если в русском романтическом спектакле первой четверти XIX века внутренняя дивертисментность построения была замаскирована слабо мотивированным соединением в одном акте разнохарактерных эпизодов, то Пушкин по шекспировской традиции требовал строить спектакль как совокупность самостоятельных, различных по характеру воздействия театральных моментов: сольных и массовых сцен, обстоятельно разработанных актерских кусков и картин, требующих развернутых постановочных решений. Прихотливое разнообразие драматургических приемов в «Борисе Годунове» было оправдано богатством жизненного материала, предложенного Пушкиным театру. Давно отмечено использование Пушкиным приемов, родственных технике «великолепного спектакля». Но польский бал и боярский пир у Шуйского, шествие войск и сражение, два заседания царской думы и смотр соратников Самозванца, наконец, пять эпизодов на людных площадях — каждая из этих картин ждала от театра содержательного, образного решения, открывая важные грани «одной из самых драматических эпох новейшей истории». Очень различны внутренние эпизоды пьесы, которые можно было бы назвать комедийными,

даже шутовскими. Их комедийность — не формальный прием; она возникает из природы обработанного в них жизненного материала и его восприятия Пушкиным. В сцене «Красная площадь» Г. А. Гуковский находил сатирические, едкие, злые штрихи, «гнев свободолюбца»⁶⁷, заставивший Пушкина бичевать народную пассивность. Ирония, с которой дана Пушкиным сцена «Палаты патриарха», где игумен и патриарх озадаченно стараются ликвидировать последствия побега Отрепьева, отличается от того крутого и крепкого юмора, с которым написана приключенческая сцена «на дне», в мире деклассированных пройдох и сельских полицейских, или же солдатская сцена сражения — соленый дуэт немногословного Розена и буйного Маржерета. Пушкин не боится прибегать к юмору в разработке ответственных эпизодов. Самую крамольную в пьесе, иступленно антигодуновскую речь произносит после пира у Шуйского полупьяный Афанасий Пушкин. Глубоко ироничен тот неожиданный поворот, который получает сцена в царской думе: одно из самых напряженных в драматургии государственных совещаний превращается в столкновение трагического героя с «дураком» («дурацкий» характер роли патриарха признавал сам Пушкин). Даже в сцене Юродивого, в его нападках на царя есть комедийный элемент — Юродивый изображен Пушкиным с добрым юмором.

Существовавшие в опыте театра 20-х годов приемы достижения художественного единства спектакля нуждались в уточнении и развитии, для того чтобы передать развертывание исторической вспышки, переведенное Пушкиным на поэтический театральный язык и без схематизирующего расчета выраженное в самой структуре пьесы. Пушкин помещает в начале пьесы подряд две — а не одну — почти сходные статичные народные сцены, и сама их повторность вместе с эпизодом несостоявшегося боярского заговора создает атмосферу глухо тлеющих противоречий. Во второй половине пьесы после четкого чередования сцен Самозванца и Бориса обширному эпизоду смерти Годунова предшествуют две лаконичные и стремительные картины Самозванца, в которых зритель, прощаясь с ним, видит его сначала после победы, затем — после поражения. Самозванец уходит от нас в этих головокружительных взлетах и падениях. В целом от плавности и относительного спокойствия Пушкин ведет пьесу к скачкообразной катастрофичности, воцаряющейся в последних картинах. В первой половине пьесы помещены устойчивый массив сцены в келье, мирный эпизод в палатах патриарха, приключенческая «корчма», одинокое раздумье Годунова («Достиг я...»). В центральной части расположены наиболее развернутые драматические поединки — поединок Бориса и Шуйского, объяснение Самозванца с Мариной. Во второй части пьесы — точнее, где-то в ее третьей четверти — сосредоточены динамичные массовые сцены — прием у Вишневецкого, бал, переход полками границы, сражение. Затем — в последней части пьесы — сцены делаются короче и энергичнее, развитие со-

бытий становится катастрофическим. Ритм назревавшей и разразившейся смуты выражен в вихревой композиции пьесы, поднимающейся от известной статике, несобранности и затаенности к открытым взрывам страстей, шуму властно воцаряющегося разнообразия, к резким, рваным, учащенным ритмам финальных крушений и разочарований. Пушкин ставит театр перед необходимостью выявить ритм поэтических связей, соединяющих эпизоды пьесы.

Задания, которые пушкинская пьеса предлагала актерам, с наибольшей очевидностью раскрылись в сцене свидания Димитрия и Марины у фонтана. В ней Пушкин с демонстративной яркостью осуществляет принцип «истины страстей», раскрывая природу страстей в ее живой конкретности, стихийности, алогичности. У фонтана Самозванец в порыве страсти признается в самозванстве, проговариваясь в том, что должен был бы скрывать; тут же обнаруживается, что Марина не желает знать того, чего, казалось бы, должна была страшиться. Самозванцем руководит любовь, ею — честолюбие, они оба во власти страстей, которые Пушкин рисует как некий источник властных импульсов, толкающих героев к неожиданным поступкам, признаниям, решениям. Источник драматизма и театральной занимательности сцены — в полыхании страстей, взятых в их органической противоречивости, в их целостном, несхематизированном — «истинном» — качестве. Этот самый богатый игровым материалом эпизод рассчитан на то, чтобы он был (пользуясь рабочим термином театра более поздней эпохи) «прожит» на сцене, а никак не «сыгран» только. Показательно, что Катенин счел «глупой ошибкой» Пушкина поведение героев у фонтана: «Сцену должно было вести совсем иначе, хитрее: Марине выведывать, Самозванцу таняться; наконец она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но, как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает... на ней жениться, сделавшись царем»⁶⁸.

То же движение внутренней жизни человека, «излияний души человеческой», составляет театральное зерно ряда эпизодов, где Пушкин создает такие драматические положения, которые в еще большей степени, чем сцену у фонтана, нельзя «сыграть» и которые актер должен «прожить» на сцене. Такова, например, последняя сцена Самозванца, краткость которой противоположна стремительной смене настроений, через которые проходит в ней Лжедмитрий. Та же черта пушкинского понимания актера и театра сказалась в сцене «Площадь перед собором в Москве», где одному из ключевых столкновений пьесы (Борис и Юродивый) отдано всего шесть фраз и игровая схема столкновения элементарна. Пушкин сознательно использовал эффекты, которые могут быть достигнуты актером в «зонах молчания» (если снова прибегнуть к более поздней театральной терминологии). Катенин не принял и тех психологических заданий, которые Пушкин дал Годунову в обширной

«зоне молчания» во время рассказа патриарха в царской думе: «Патриарх рассказывает чудо, сотворенное новым угодником углицким, и курсивом напечатано: Годунов несколько раз утирается платком: немецкая глупость, мы должны видеть смуту государя-преступника из его слов или из слов свидетеля, коли сам он молчит, а не из пантомимы в скобках печатной книги»⁶⁹.

Так пронизательно и последовательно Пушкин расчищал от предрассудков минувших эпох подлинную природу искусства актера, эстетическую и социальную природу драмы и театра. Его пьеса требовала всесторонней и бескомпромиссной перестройки русского театра, стихийно начатой его старшими современниками.

10

Годы 1813—1825 в истории отечественной комедии венчались шедевром русской и мировой драматургии — «Горем от ума». Гениальная комедия Грибоедова была подготовлена не только классической традицией фонвизинской сатиры, но и всем ходом развития комедийного жанра в годы, следовавшие за победой в войне с Наполеоном. Новая русская комедия рождалась в обстановке острой идейной борьбы. Путь ее был неровен, порой она возвращалась вспять, новаторские завоевания накапливались постепенно, вызревали сложно, тормозились реакционными тенденциями, шли по многим линиям, вбирая в себя достижения не только русской и европейской драматургии, но и русского сценического искусства тех лет.

Современная русская комедия занимала в эти годы весьма важное, но не единственное место в репертуаре: на сцене шли и отечественные комедии XVIII — начала XIX века и переводные западноевропейские. Часто, особенно на московской сцене, можно было видеть комедии Я. Б. Княжнина («Чудаки», «Хвастун», «Граур, или Утешенная вдова»), бытовые пьесы П. А. Плавильщикова («Бобыль», «Мельник и сбитеньщик — соперники»). В 1813—1814 годах, когда появляется интерес к водевилю с русским сюжетом и русскими характерами, театры довольно часто ставят комические оперы XVIII и начала XIX века: «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова, «Сбитеньщик» Я. Б. Княжнина, «Девичник, или Филаткина свадьба», «Ям», написанные А. Я. Княжиным, сыном знаменитого писателя.

Значительная часть комедийного репертуара того времени состояла из переводных пьес (конца XVIII века и современных), большей частью французских и немецких. Их авторы, создавая произведения, не всегда ценные в художественном отношении, вместе с тем вполне овладели внешними приемами, техникой легкой комедии и водевиля — жанров, пользовавшихся большим успехом у зрителя. Переводы редко бывали абсолютно близки оригиналу. Обычно это «вольный перевод», «переделка» или «подражание». Часто переводчик подчинял текст оригинала, компо-

зицию, структуру пьесы тем особенностям сцены, современного спектакля, которые тогда выходили на первый план.

Если переводы на русский язык эпоса Гомера, трагедий Расина, Корнеля, Вольтера в начале XIX века были отмечены художественными победами, то у переводчиков комедий успехи были гораздо скромнее, хотя и здесь есть несомненные удачи, связанные прежде всего с драматургией Мольера, Грессе, Шеридана, Реньяра, Мариво.

После Отечественной войны 1812 года подъем патриотизма, раздумья о судьбе России обострили интерес к изображению картин современной российской жизни и нравов. Эти мотивы находили отклик — правда, различный по идейной направленности и художественной силе — в русской комедии. В переводной комедии они непосредственно звучат, понятно, не могли, однако, когда на сцене появлялись герои Мольера, Шеридана и Бомарше, наделенные огромной силой художественного обобщения, зрители убеждались, что некоторые ситуации и характеры живы и по сей день. К тому же переводчики комедий довольно часто приближали чужие нравы к нравам отечественным, совершенно сознательно желая вызвать в зрительном зале определенные, порой весьма злободневные ассоциации.

Но в Петербурге и Москве можно было видеть не только первоклассную драматургию, пусть даже в вольном переводе, но и мнимопроblemные комедии Коцебу или близкие им по духу и стилю пьесы «из немецкого театра».

На сцене 1813—1825 годов из комедий Коцебу (особенно часто идут они в Москве) наибольшей популярностью пользовались «Вертопрах», «Примирение двух братьев», «Немецкие мещане». Коцебу ловко строит интригу, щедро использует в комедиях бытовые краски; он рисует довольно подробно домашнюю обстановку мещанской семьи, изображает ссоры между супругами и домочадцами, переплетая возвышенные, напыщенные тирады, утомительные моральные сентенции со сценами, выдержанными в бытовом, «заниженном» тоне. Для консервативных кругов русского общества пристрастие к пьесам Коцебу было не случайным: занимательная «коцебятина», мелодраматические ситуации в его драмах и комедиях в конечном итоге утверждали обывательскую идеологию и отвлекали от острых современных проблем, а проповедь «домашних добродетелей» невольно спорила с гражданскими и гуманистическими идеалами декабристского поколения.

Мелодраматической чувствительностью отличалась и комедия Скриба «Валерия, или Слепая» в переводе В. А. Жуковского. Этот прозаический перевод никак не может быть поставлен рядом с поэтическими переводами Жуковского, вошедшими в русскую литературу наравне с его оригинальными стихами. Правда, в образе Валерии порой угадывается милая, робкая дева его поэзии, в ее речах звучат иногда нежные и трогательные интонации⁷⁰. Перевод Жуковского интересен самим фактом участия русского поэта

в деле театра (перевод был специально сделан для актрисы Колосовой). В водевиле Скриба «Женщина-лунатик» в перделке Шаховского (Петербург, Москва — 1821) сцены сомнамбулического состояния героини без всякой сколько-нибудь оправданной мотивировки перемежались со сценами, где она и ее возлюбленный распевали веселые куплеты. Соединение таинственности, «мистики» и водевильных ситуаций составляло примечательную черту этого спектакля.

Пьесы Скриба появляются на сцене русского театра с середины 10-х годов XIX века. В Петербурге и Москве они ставятся сразу же после парижских премьер. Причем до 1825 года кроме комедии-мелодрамы «Валерия, или Слепая» русский зритель видит в основном ранние водевили Скриба — жизнерадостные, сочетающие чисто анекдотический сюжет с колкими злободневными политическими намеками⁷¹. В русском переводе эти намеки обычно опускались, так как они были рассчитаны на французского зрителя, но порой их заменяла своя «злоба дня».

П. Н. Арапов перевел несколько водевилей Скриба, среди которых особенно популярны в эти годы были «Прихотник без денег», «Медведь и паша», «Секретарь и повар». Переводчик признавался, что водевиль «Секретарь и повар» обязан успехом исключительно М. С. Щепкину, необычайно трогательно изображавшему повара Суфле. А «Медведь и паша» нравился публике откровенной буффонадой. Герой этого водевиля должен спасти свою жену из гарема одного паша. Он проникает во дворец, нацепив на себя медвежью шкуру. Похождения героя в гареме и составляли весь сюжет этого веселого спектакля, по своим жанровым особенностям близкого к эксцентрическому фарсу.

Рядом с водевилями Скриба идет множество всевозможных одноактных шуток, которые появлялись часто даже без имени автора. В этих драматических поделках главное — выдумка и вкус актера, его обаяние, его мастерство, его умение увидеть что-то новое, свежее, близкое его собственному творчеству. Он один мог приковать внимание зрителя к этим безделушкам, многие из которых, если не приносили удачи актеру, тотчас исчезали из репертуара.

Так, чисто развлекательной была очень популярная одноактная комедия «Марфа и Угар, или Лакейская война», переделанная с французского А. А. Корсаковым. В ней всего две роли: горничная Марфа и слуга Угар. Зритель следил за своеобразным состязанием в хитрости этих двух пройдох. Комедия не давала актерам материала для создания характеров, но требовала от них гибкой техники, мастерства внешнего перевоплощения. Марфа в этой пьесе изображает и служанку и барыню, Угар — своего барина и парня-украинца. Публике издавна нравились подобные пьесы, и комедия не сходила со сцены. А. Е. Асенкова и А. Н. Рамазанов веселили зрителя Петербургского театра, а на московской сцене в роли Угара появлялся Щепкин. Актер «морил зрителей со смеху», особенно

когда выходил перед Марфой в украинском костюме и разговаривал «на украинской мове».

Игре актеров целиком обязаны своим успехом такие пьесы, как «Два Фигаро», «Чем богат, тем и рад — не осудите»; в последней Сосницкий исполнял восемь разнохарактерных ролей. Театр привлекал зрителя часто совершенно неожиданными сюрпризами. В опере-водевиле Хмельницкого «Новая шалость, или Театральное сражение» (Петербург, 1822) в ролях семи мальчиков-шалунов был показан парад хороших воспитанниц Петербургского театрального училища, а в водевиле Шаховского «Феникс, или Утро журналиста» (Петербург, 1821) в роли танцовщицы Зефиретты выступала знаменитая тогда балерина А. И. Истомина. «В первый раз, — пишет Арапов, — в этой игривой роли публика слышала ее голос, и танцевала она прелестно целую сцену». Драматический актер Рамазанов в роли журналиста «с большим оживлением танцевал, делал пируэты и антраша в сцене с Зефиреттою»⁷².

В танцевально-пантомимное зрелище превратил Арапов и французскую комедию-водевиль «L'actrice en voyage», переделанную им на русские нравы и названную «Путешествующая танцовщица-актриса, или Три сестры-невесты» (Петербург, 1824). Сцены балетно-игровые вышли здесь на первый план. Сюжет пьесы прост. Помещик-самодур Хабаров хочет выдать дочь свою Вареньку за богатого помещика Пустельгина. Пустельгин глуп, скуп и стар, а главное — Варенька любит другого. Танцовщица Зарницкая, приглашенная Хабаровым для выступления в его крепостном театре, решает помочь молодым влюбленным. Чтобы отбить у Пустельгина охоту вступить в брак, Зарницкая дурачит его. Она является перед ним в облике то одной, то другой «сестры» Вареньки. Младшая «сестра» в изображении Зарницкой — «истинное зелье», легкомысленна, любит наряды, танцы (в этой сцене Зарницкая буквально «затанцовывает» Пустельгина). Средняя «сестра» — экзальтированная девица, восторженная и фанатичная поклонница «неподражаемого Байрона». Зарницкая предстает здесь в облике «романтической особы», в амазонке, с хлыстом; Пустельгина она принимает за Вампира — «исчадь ада», гоняется за ним с хлыстом, он в страхе, защищаясь, распускает, как щит, зонтик и т. д. и т. п.

Продолжая линию зрелищно-развлекательного спектакля, пьеса Арапова в то же время заимствует некоторые мотивы бытовых комедий Шаховского и Загоскина. В ткань танцевально-дивертисментного представления вкраплены отдельные черты быта провинциального русского поместья. Хабаров, например, содержит крепостной театр, в котором «все актеры домашнего изделия»; для постановки балета «Зефир и Флора» он хочет согнать всю дворню «от мала до велика». И еще одна примета времени: в 20-х годах XIX века крепостной театр для Хабарова меньше всего модное увлечение, как это было прежде у тщеславного Транжирина —

одного из комических персонажей Шаховского, а своего рода коммерческое предприятие. «Не славы — денег я хочу», — откровенно признается Хабаров.

Интерес зрителя к фарсу, буффонаде был поддержан постановкой пьесы Реньяра «Шалости влюбленных» в переделке Хмельницкого. Сюжет пьесы не оригинален, но в ней много свежих выдумок, веселых шуток. Хмельницкий хорошо передал живость, оптимизм, фарсовую основу реньяровской комедии — обращение к приемам внешней трансформации, театральной буффонады и мажорада.

В комедийном репертуаре наблюдается также сближение с формами романтического постановочного спектакля.

На сцене мелькают переделанные из иностранных пьес и романов романтические комедии-балеты, в которых выступают и драматические и балетные актеры. В комедии «Лилия Нарбонская» (Петербург, 1823) были заняты И. И. Сосницкий, Л. О. Дюрова, А. И. Истомина, Е. А. Телешова и Ш. Л. Дидло; в спектакле «Волшебник Азолин, или Мнимый визирь Али-баба» (Петербург, 1823), где шла «турецкая церемония», участвовали хор и балет.

Уже в середине 10-х годов появляются новые разновидности комедийного жанра: «анекдотическая комедия» («Выезд на охоту Генриха IV», 1818); «героическая комедия» («Влюбленный Баярд, или Рыцарь без страха и упрека», 1816, и «Жокрис, атаман разбойников», 1818); «волшебный водевиль с машинами, превращениями, с танцами и балетным спектаклем» («Алепский горбун, или Размен ума и красоты», заимствован с французского А. А. Шаховским). В 1825 году А. И. Писарев создает своего рода сценарий — «Волшебный нос, или Талисманы и фишки», жанрово определяя его в качестве оперы-водевиля. Однако это уже не водевиль, пусть даже с уклоном в музыкально-вокальную сторону, а, скорее, фее-рия, где танцы, полеты, всевозможные превращения, «чудеса» и сценические эффекты становятся главными. Здесь, по существу, нет фабулы, характеры не разработаны, текст занимает второстепенное место. И это относится не только к данной пьесе Писарева, а вообще к произведениям, которые создавались специально для нового вида театрального представления — «великолепного спектакля», характерного для 20-х годов, интересного и своеобразного, но почти утерявшего связь собственно с драмой.

11

Сатирическая традиция оказывала свое воздействие на формирование современной русской комедии, непосредственно влияла на характер репертуара. Пьесы Фонвизина, Капниста и Крылова — «Бригадир», «Недоросль», «Ябеда», «Модная лавка», «Урок дочкам» — регулярно ставились в театрах Петербурга и Москвы.

Имя Фонвизина неизменно возникало во всех спорах о комедии, которые вспыхивали в ту пору в литературно-политических

кружках, в литературных салонах, на страницах журналов. Правдивое изображение в «Недоросле» диких нравов дворянства и бесправия крепостных рабов находило живой отклик у передовых людей XIX века, которые с болью осознавали, что со времен Фонвизина мало что изменилось в русской действительности.

Юный Пушкин в стихотворении «Тень Фонвизина» за внешне шутливой формой раскрывает серьезную мысль о назначении искусства: «известный русский весельчак, насмешник, лаврами повитый», страстно бичевал пороки общества. Теперь же поэты или молчат, или избирают иные темы. В 1822 году Пушкин определил гражданский подвиг Фонвизина:

В глазах монархини сатирик превосходный
Невежество казнил в комедии народной.

Этим и объясняется пристальный интерес Пушкина и декабристов к творчеству Фонвизина. Бестужев, говоря о комедии Грибоедова «Горе от ума», подчеркивал ее близость к «Недорослю». Комедия Грибоедова — «феномен, какого не видали мы от времен «Недоросля»⁷³, — пишет критик.

Высоко оценив Фонвизина, «друга свободы», основоположника русской самобытной, народной комедии, прогрессивная критика стремилась осознать и значение творчества Крылова — баснописца и драматурга — для развития отечественной комедии на ее новом этапе. «Бесценным шутником» назвал Крылова Пушкин, имея в виду одно из его наиболее своеобразных и смелых драматических произведений — «шутотрагедию» «Трумф». Прочитав «Трумф» в рукописи, Пушкин разделял мнение своих молодых друзей, будущих декабристов, о смелой гражданственности этого произведения. Д. И. Завалишин писал о «Трумфе»: «...ни один революционер не придумывал никогда злее и язвительнее сатиры на правительство»⁷⁴.

Самобытность, естественность и народность языка у Крылова особенно подчеркнул Бестужев в своей статье «Взгляд на старую и новую словесность в России». Восторженно отзывавшись о его баснях, Бестужев добавлял: «Жаль, что Крылов подарил театр только тремя комедиями. По своему знанию языка и нравов русских, по неиссякаемой своей веселости и остроумию он мог бы дать ей черты народные»⁷⁵. Гротесковое изображение слепого преклонения русского дворянства перед всем французским сообщало комедиям Крылова («Модная лавка» и «Урок дочкам») в 1813—1814 годах острую злободневность, пробуждая патриотические чувства зрителя.

Идейная борьба завязалась вокруг сценической судьбы комедии Капниста «Ябеда». Со стороны охранительно настроенных писателей, таких, как Загоскин, комедия Капниста вызвала резкий и принципиальный протест. В своем журнале «Северный наблюдатель» Загоскин писал, что пьеса, подобная «Ябеде», не может быть

названа комедией, так как она лишена «забавности» и в ней «почти все действующие лица возбуждают к себе презрение»⁷⁶.

Традиции «улыбательной сатиры», которые фактически продолжал отстаивать в 1820-е годы Загоскин, решительно отвергли писатели прогрессивного лагеря. Они избирают обличительное фонвизинское направление как главное, определяющее в развитии русской комедии.

Западноевропейская сатирическая классика в репертуаре русского театра 1813—1825 годов была представлена комедиями Мольера, Бомарше и Шеридана.

В 1816 году впервые на петербургской сцене появилась «Фигарова женитьба» Бомарше в переводе А. Ф. Лабзина. Актерский состав этого спектакля был очень сильным: графа Альмавиву играл Сосницкий, графиню — Вальберхова, Фигаро — Рамазанов, Сусанну (Сюзанну) — А. Асенкова, Бартоло — Бобров. Актеры создали веселый спектакль с традиционным изображением светского повесы Альмавивы и хитрого, ловкого слуги Фигаро. Но они не смогли передать социальный пафос комедии, не увидели антифеодальной направленности, составляющей смысл этого искрометного произведения Бомарше.

«Школа злословия» Шеридана тоже не предстала перед русским зрителем во всей идейной сложности и художественном своеобразии. Новый вариант пьесы был сделан А. И. Писаревым на основе уже известного в России в конце XVIII века перевода И. М. Муравьева-Апостола. В этом переводе комедия Шеридана шла на сцене и во времена Писарева. О некоторой близости обоих переводов свидетельствуют одни и те же русифицированные имена действующих лиц, порядок расположения сцен и пр. Пьесу Шеридана Писарев назвал «Лукавин» — так переименован был на русский лад ее главный персонаж Джозеф Серффес, скрывающий под маской добродетели свое лицемерие, развращенность, скупость и корысть. Как и Лукавин, почти все действующие лица пьесы носят имена, которые сразу говорят о главной черте характера — Здравосудов, Змейкин, Усладов; Чарлз Серффес, брат Джозефа, назван Ветроном. Традиция давать значащие имена идет от комедии XVIII века, ей продолжали следовать и многие комедиографы XIX века.

Столь же традиционно переделал Писарев пьесу английского драматурга на русские, точнее, московские нравы. Так, Досажаев (сэр Питер Тизл) журит свою молодую легкомысленную жену за то, что она мотает деньги, покупая наряды во французских лавках на Кузнецком мосту. Он не хочет «русским золотом французенок кормить».

Писарев сохранил сюжетную канву комедии. Многие сцены написаны живо, в них переданы юмор и сценичность шеридановской пьесы. Однако у Писарева нет общественной среды, столь важной для Шеридана, — Лукавин существует сам по себе, его не формирует, не поддерживает «школа злословия» — круг развращенных,

но вполне «порядочных», респектабельных людей. Поэтому новаторство Шеридана, с блеском и глубиной сделанный им анализ взаимосвязи нравственного облика человека и общественных устоев подменены в «Лукавине» традиционным морализаторством. Внесоциальное понимание пьесы Шеридана было связано у Писарева с тем, что он и в современной для него русской комедии отвергал общественный конфликт, конфликт Чацкого с миром Фамусова, и «спешил заявить, что он считает для себя невозможным чему-либо учиться у Грибоедова»⁷⁷.

С. Т. Аксаков хвалил Писарева за «гладкие и сильные стихи». Однако пьеса Шеридана, как известно, написана прозой. Очевидно, что переводчик не стремился передать своеобразие художественной формы оригинала. Но для самого Писарева попытка выйти за пределы водевиля и испытать силы в жанре высокой комедии знаменательна.

Произведения Мольера, как и в начале века, занимают в 10—20-е годы видное место в репертуаре театров Петербурга и Москвы. Пьесы его переводят, исполняют на сцене, они часто становятся предметом критических статей. 5 марта 1820 года в Петербурге состоялся вечер, на котором французский писатель Сен-Мор читал Мольера, сопровождая чтение своими замечаниями, опубликованными затем в «Сыне отечества»⁷⁸. Русские драматурги в борьбе за создание национально-самобытной комедии, комедии сатирической, комедии нравов, продолжают воспринимать Мольера как ближайшего и надежного своего соратника, сопоставлять его с Фонвизиным, хотя сущность мольеровских традиций, как и прежде, понимается по-разному.

Как уже указывалось ранее, пристально интересуется Мольером Шаховской. Его предисловие к «Полубарским затеям», опубликованное в 1820 году, содержит размышления о Мольере. Здесь есть верные наблюдения, тонкий анализ отдельных мольеровских персонажей. Основная мысль предисловия заключалась в том, что современные писатели не только могут, но и должны подражать «великим драматическим творцам». Среди них первое место Шаховской отводит Мольеру, его принимает за «образец». В произведениях самого Шаховского встречается прямое подражание Мольеру. «Я без угрызения совести пользовался не один раз его находками»⁷⁹, — признавался он. Мольер для него — художник, давший комедии вечные и неизменные формы. Этим формам Шаховской в XIX веке и стремится механически подражать, оставляя без внимания как раз то, в чем состоит действительное величие французского драматурга.

Декабристская критика призывала не к подражанию Мольеру, а к постижению самого существа, мысли его произведений, подчеркивая самобытность его творчества. Прогрессивной критикой 20-х годов Мольер воспринимался как художник, вступавший в борьбу со всякими условностями, ханжеством, нетерпимыми и в жизни, и в обществе, и в искусстве. Но некоторые писатели и кри-

тики этого круга, как, например, Катенин, оставляли в стороне вопрос об «узкой форме» классицизма, не видели у Мольера ограниченности классицистского метода создания характера. А именно это больше всего волновало Пушкина и Грибоедова в их поисках самостоятельного пути национальной драматургии. Преклоняясь перед «Мольером-исполином», считая, что «бессмертный» «Тартюф» есть «плод самого сильного напряжения комического гения»⁸⁰, где «план обширный объемлется творческою мыслию»⁸¹, Пушкин понимал, что именно классицистский метод не дает Мольеру, как и Расину, возможности создать характер, вбирающий в себя многообразие жизненных черт. Так же и Грибоедов в ответ на критику Катенина «Горя от ума» особенно горячо отстаивал свое право писать свободно, без канонов, не оглядываясь на «правила» и «образцы», создавать характеры-«портреты», соединяющие в одном лице черты, свойственные «многим лицам» и даже «всему роду человеческому», то есть типические реалистические характеры. Для этого нужно уметь творчески воспринять опыт Мольера, отобрать из его произведений то, что живо. Создавая характеры «Горя от ума», Грибоедов обдумывал, в частности, и метод Мольера. Размышляя о мольеровских персонажах, Грибоедов писал: «...Мещанин во дворянстве, Мнимый больной — портреты, и превосходные; Скупец — антропос собственной фабрики, и несносен»⁸², то есть создан по классицистской схеме и не может явиться для Грибоедова творческим примером.

Таким образом, Мольер давал писателям XIX века богатый материал для раздумий.

Сатирическое изображение нравов той или иной среды, непринужденная веселость, здравый смысл положительной программы Мольера — все это способствовало развитию реалистических тенденций в искусстве актеров, питало важный процесс, происходивший в те годы в русском театре. Поставленные на русской сцене произведения Мольера помогли таким актерам, как Щепкин, Бобров, Львова-Синецкая, Дюрова и другие, подойти к созданию типического обобщенного характера, сквозь который проглядывали черты, наблюдаемые в жизни.

В переводах пьес Мольера можно увидеть то же «вольное» обращение с оригиналом, которое, как мы уже отмечали, было свойственно стилю переводческого искусства тех лет. Даже в лучших переводах мольеровских комедий можно встретиться с тем, что переводчик убирает целые сцены, по его мнению, не столь важные, иные из них переинтерпретирует по-своему, продолжает по старому обычаю русифицировать имена, нравы и даже характеры персонажей⁸³.

Из пьес Мольера, уже шедших в театре в предшествовавший период, особенно часто в 1813—1825 годы повторялись «Скапиновы обманы», «Сганарев, или Мнимый рогоносец» в переводе Капциста, «Любовная ссора» — «подражание Мольеру» А. И. Бухарского, «Скупой» (перевод И. И. Кропотова). Не сходит со сцены

«Мещанин во дворянстве» (перевод П. С. Свистунова). Эта «комедия с хорами и балетом» по возможности всегда обставлялась пышно и красочно. Когда на русской сцене возникает особый интерес к так называемому «великолепному спектаклю» с танцами, пением и пантомимой, в Москве для постановки этой комедии в 1825 году заказывают новые декорации (художники К. И. Браун и И. Н. Иванов). «Большой турецкий дивертисмент», которым завершался спектакль, как и все балетные номера, был поставлен известным балетмейстером А. П. Глушковским. В роли Дурмана (Журдена) выступил Щепкин, в Петербурге эту роль успешно исполнял Бобров.

Вместе с тем в этот период было поставлено и много не шедших ранее комедий Мольера. На сцене Петербурга идут «Мнимый больной» (1815), «Мизантроп» (1816), «Дон Жуан» (1816), «Ученые женщины» (1818), «Школа мужей» (1819), «Школа женщин» (1820). Шаховской поставил в 1820 году в Петербурге и в Москве водевиль в двух действиях — «Адвокат, или Любовь-живописец» (1820), в котором с трудом можно было узнать комедию Мольера. В Москве в новой постановке шли «Мизантроп» (1815), «Дон Жуан» (1818) и «Школа женщин» (1825).

Перевод «Мнимого больного» был сделан Д. Н. Барковым, который успешно справился с одной из труднейших сцен — посвящением Аргана в докторское звание, где дается остроумная в своей нелепости смесь ломаного французского языка с ломаным латинским. Для театра и актера эта сцена-интермедия, в которой поглощенность Аргана болезнями, лекарствами доведена до полнейшего абсурда, предоставляла неисчерпаемые возможности чисто комедийного плана. В Петербурге Аргана с неподражаемым комизмом и искренней, наивной верой в самые невероятные обстоятельства играл Е. П. Бобров. В бенефис петербургского актера А. Н. Рамазанова (1 декабря 1815 года) в процессии докторов участвовала вся труппа, что придавало особую парадность и комическую торжественность интермедии.

Постановка в Петербурге комедии «Ученые женщины» (стихотворный перевод А. Г. Волкова), хотя тоже была «обставлена» лучшими актерами, видимо, не имела в эти годы успеха, так как шла довольно редко. В Москве пьеса эта вообще не попала на сцену. Только в 1825 году Щепкин и Рязанцев исполняли в переводе поэта И. И. Дмитриева сцену из комедии — разговор между жеманным салонным поэтом Триссотеном (Рязанцев) и поэтом-педантом Вадиусом (Щепкин). «Ученые женщины» — образцовая по своей форме комедия классицизма, и возможно, что именно поэтому она не вызвала интереса в годы, когда театр приводили к Мольеру чаще всего поиски жизненно правдивых характеров или же стремление создать пышное праздничное зрелище.

Переводчиком и постановщиком «Дон Жуана», «комедии в пяти действиях с балетами», был И. И. Вальберх, который заболел в первую очередь о зрелищной стороне спектакля. Он сокра-

тил текст пьесы, выкинув из нее даже некоторые принципиально важные сцены. Так, была исключена сцена, где Дон Жуан рассуждает о религии, утверждая, что он не верит ни в рай, ни в ад, а верит только в то, что «дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь». Черты «дьявольского безбожья» мольеровского героя, социальный смысл роли Дон Жуана при подобных операциях с текстом исчезли. Исчезла и многосторонность характера Дон Жуана, отличающая эту роль от таких персонажей, как, например, Тартюф или Гарпагон. Поэтому в театре Дон Жуан не предстал в сложном соединении эгоизма, развращенности, цинизма и вместе с тем ума, вольнодумства и безусловного обаяния. В Петербурге роль Дон Жуана играл Сосницкий (1816), который вслед за переводчиком создал всего лишь тип светского повесы.

Переводчик «Мизантропа» Кокошкин точно следовал развитию сюжета мольеровской комедии, хотя имена и нравы героев были русифицированы (Селимена переименована в Прелестину, Филипп — в Любима и т. п.) и в какой-то степени осовременены. Альцест, выведенный в комедии Мольера как правдолюбец, ненавидящий общество, где царят «предательства, измены, плутни, лести», получает в русском «Мизантропе» комическое имя Крутон. Переводчик уже самим этим именем подчеркивает нелепую неуживчивость, «крутой» нрав героя. Характер как бы задан заранее, что сообщает ему некоторую условность. К тому же Крутон воюет с порядками хотя и перешедшими переводчиком на русскую почву, но весьма далекими от русской действительности и русских нравов. Его разоблачительные монологи направлены против подлости вообще, против лести вообще и потому превращаются в чисто книжные тирады.

Перевод Кокошкина был оценен различно. Многим он нравился. Но Шаховской, по словам Аксакова, «не благоволил» к переводу, считая, что Кокошкин «переложил глупейшим образом» на русские нравы «несчастливого Мольера»⁸⁴. Мнение Шаховского в данном случае заслуживает внимания, ибо оно основывалось на его верном, как нам кажется, определении сущности характера мольеровского мизантропа. Шаховской полемизирует с Руссо, который горячо, но несколько односторонне упрекал Мольера за то, что тот Альцеста — представителя прогрессивной части французского общества — показал в смешном виде. Шаховской прав, утверждая, что «пыл сильной страсти» Альцеста вступает в драматическое противоречие с холодным, лживым, жеманным светским обществом. Альцест в светском кругу не может не казаться нелепым и смешным со своей здоровой моралью честного, гуманного и простодушного человека. Так строя образ и развивая действие пьесы, Мольер необычайно углубляет сатирический накал высокой комедии. По мнению Шаховского, Мольер не задавался целью предписывать своему герою «законы мудрости» и прочерчивать «границы добродетели». Он наделил Альцеста пылким темпераментом для того, чтобы «не холодными рассуждениями или про-

поведным языком драм, но комическим действием обнаружить, уничтожить и осмеять развратные чувства и мелкие умствования больших обществ»⁸⁵.

Подобные размышления могли представить интерес не только исторический, но и вполне современный: Грибоедов оказался перед решением близких проблем, когда задумал развернуть в комедии общественный, в основе своей трагический конфликт между Чацким и московским дворянским обществом, для которого гражданская пылкость одновременно и смешна и опасна.

«Мизантроп» имел большой успех на сцене. В Москве, где комедия была поставлена в 1815 году, раньше, чем в Петербурге, Крутона играл С. Ф. Мочалов, Прелестину — М. Д. Львова-Синецкая. С. Т. Аксаков замечает, что роль Крутона вывела С. Ф. Мочалова из творческого тупика. До этого он «изменился, загулял и начал постепенно падать в мнении публики»⁸⁶. Мольеровская пьеса заставила актера взглянуть на искусство серьезно, отойти от тех штампованных приемов, к которым он стал прибегать. В 1823 году в роли Крутона выступил П. С. Мочалов. Молодому трагическому актеру могли быть безусловно интересны драматические моменты этой роли.

Для петербургских актеров «Мизантроп» тоже был спектаклем очень значительным. Крутона играл Брянский, Прелестину — Вальберхова, а с 1823 года — Колосова, для которой роль эта стала коронной и помогла переключиться на комедийный репертуар.

В 1819 году в Петербурге идет в стихотворном переводе Аксакова «Школа мужей». Критика чрезвычайно одобрительно отнеслась к исполнению Бобровым роли Странномысла (Сганареля) особенно за то, что мольеровский герой всем своим обликом вызывал ассоциацию с чисто русским характером. Переводчика же рецензент упрекал за то, что он робко следует принципу вольного перевода: нужно было не только переменить французские имена героев на русские, но, как ему кажется, «переделать несколько и всю комедию»⁸⁷. В целом перевод, несмотря на то, что у Аксакова мольеровские стихи звучали тяжеловесно, был оценен положительно. Сам Аксаков через несколько лет осудит свое следование «варварскому обычаю» свободного обращения с оригиналом, он исправит перевод, приблизив его к мольеровской комедии, вернет персонажам их подлинные имена. В 1828 году в этом исправленном переводе Щепкин выступит на московской сцене в роли Сганареля.

Несомненным шагом вперед в переводческом искусстве начала 20-х годов должен быть признан перевод комедии «Школа женщин» (Петербург, 1820), сделанный Хмельницким. Нужно думать, что Хмельницкий не случайно обратился к Мольеру, выбрав именно эту блистательную комедию нравов, где мораль, поданная весело и с истинным комизмом, по словам Буало, «ученой лекции ценней». Хмельницкий стремился сделать свои водевили сценичными, добивался живости в развитии действия, естественности в языке

персонажей, и можно понять, насколько интересной и полезной была для него в данном случае работа над переводом Мольера.

Хмельницкий следовал оригиналу, а не переделывал комедию Мольера на русские нравы. Эту особенность перевода Хмельницкого, для того времени необычную, отмечали и современники⁸⁸. Так, критик «Сына отечества» подчеркнул, что Хмельницкий «в мастерском переводе» сохранил «все достоинство подлинника». «При представлении «Школы женщин», — продолжает критик, — мы не слышали ничего неправильного, слабого, натяжного; стихи отличались особенною легкостью и плавностию»⁸⁹.

Просто, непринужденно переведена Хмельницким знаменитая сцена, где Арнольд хочет узнать у Агнесы, что же она делала в его отсутствие. Хмельницкому удалось сохранить грубоватую прямолинейность Арнольда, а рассказ Агнесы о том, как она впервые увидела своего возлюбленного, дышит наивностью, простодушием, непосредственностью:

Без вас раз под вечер, накупивши платочик,
Я села на балконе и штопала чулочик;
Вдруг вижу, что один мужчина мимо нас
Все ходит — и с меня почти не сводит глаз!
Потом стал кланяться; мне сделалось, страх, стыдно.
Но из учтивости, чтоб не было обидно,
Я также, поклонясь, привстала на балкон,
Он ближе подошел, и снова мне поклон,
Я тоже, — он опять, и, сделавшись смелее,
Мы стали кланяться друг другу веселее.

Хмельницкий делал, правда, некоторые сокращения пьесы, кое-где чувствуется приглаженность, своеобразная ретушь мольеровского текста. Легким водевильным пером дописывает он развязку пьесы. Счастливый молодой любовник, победивший все препятствия, спрашивает: «Чего ж желать?» — и Агнеса, по обычаям водевиля, отвечает, обращаясь к публике: «Чтоб всем понравилась Агнеса!»

Но в целом «Школа женщин» в переводе Хмельницкого остается в числе лучших русских переводов комедий Мольера и по праву может быть отнесена к значительным явлениям литературы начала XIX века.

2 мая 1821 года в роли Агнесы блестяще дебютировала Дюрова. Простоту и натуральность внес Бобров в исполнение роли Арнольда. Для Щепкина же роль Арнольда, сыгранная в 1825 году, была, пожалуй, наивысшим достижением этих лет, достижением принципиально важным для нового искусства XIX века: выходя на сцену в облике старого рогоносца, этого условного театрального персонажа, Щепкин был не только прост и натурален, но вскрыл психологию, многообразие проявления его чувств.

Так вопрос о наследовании опыта комедиографов прошлого — русских и западноевропейских — становился для театра тех лет вопросом современным.

После Отечественной войны 1812 года с особой остротой ставятся проблемы национальной самобытности отечественной комедии, вопрос о преодолении подражательности; комедиографы обращаются к коллизиям и нравам современного русского общества.

В 1813 году И. М. Муравьев-Апостол выступил в печати против подражательности в художественном творчестве, считая, что «вкус к изящному» составляется по характеру каждого народа в зависимости от его «нравственных свойств» и «образа правления». Согласно этому убеждению, Муравьев-Апостол говорит и о создании национальной русской комедии. Комедия, по его определению, есть «живое в лицах представление господствующих правов», и каждый народ «должен иметь свою комедию, по той самой причине, что каждый народ имеет свои собственные права и обычаи»⁹⁰. Взгляды Муравьева-Апостола на развитие культуры и искусства в России будут подхвачены и развиты декабристской критической мыслью.

А. Д. Улыбышев в своей статье-утопии «Соп» затрагивает проблему, очень важную, в частности, для комедийного театра тех лет. «Наша печать, — мечтает он, — не занимается более повторением и увеличением бесполезного количества этих переводов французских пьес, устаревших даже у того народа, для которого они были сочинены»⁹¹. В «Письме к другу в Германию» Улыбышев, говоря о создании русского комедийного репертуара, пишет, что не следует подбирать «жалким образом колосья с чужого поля», а лучше «разрабатывать собственные богатства»⁹².

За самобытность, впрочем, ратовали не только декабристы. Шаховской, Загоскин, Зотов также поддерживали этот принцип. Но само понятие самобытности трактовалось ими реакционно, узко тенденциозно.

Идейно-эстетические расхождения, которые наметились в 1813—1825 годы в комедийной драматургии, определялись в первую очередь тем, с какой позиции изображалась на сцене русская действительность. Поняв это, можно объяснить тот парадоксальный на первый взгляд факт, что передовая декабристская критика выступает против сатирико-бытовых пьес Шаховского и Загоскина и поддерживает жанр светской «благородной» комедии. Сатира Шаховского и Загоскина либо не затрагивала социальных противоречий, либо трактовала их, как правило, с охранительных позиций. Герой же «благородной» комедии часто был независим, обладал острым умом, выказывал самостоятельность суждений в духе либеральных идей времени. К тому же «благородная» комедия, как и водевиль, полемически противостояла устарелому морализаторству, типичному для пьес Шаховского и Загоскина.

Грибоедов сумеет в «Горе от ума» соединить сильные стороны обоих направлений, преодолев их ограниченность. Но прежде оба

направления должны были исчерпать себя, показав, на что они способны, и обнаружив границы своих возможностей.

Комедийная драматургия 10—20-х годов отмечена некоторыми общими чертами. Она отличалась памфлетностью, злободневностью, большое место в ней занимала литературная пародия. Драматурги пробовали свои силы в самых различных жанрах. Часто комедии создавались усилиями нескольких авторов. Такой род содружества был особенно принят при создании водевиля или светской комедии. Грибоедов, сам отдавший в молодости дань подобному сотрудничеству, изобразит его весьма иронически в «Горе от ума», где Репетилов простодушно раскроет всю «кухню» и нехитрые секреты такого соавторства:

И шестером, глядь, водевильчик слепят,
Другие шестеро на музыку кладут,
Другие хлопают, когда его дают.

Для этих лет типично распространение стихотворной комедии. Драматурги стремятся избавить стих от тяжеловесности, сообщить ему естественность и простоту разговорной речи. Много работают они над тем, чтобы освоить различные стихотворные размеры.

Борьба за овладение всем богатством русского языка, высвобождение его из плена галлицизмов была стимулирована подъемом национального самосознания в период победы России над Наполеоном. И. М. Муравьев-Апостол писал, что «национальная гордость» должна заставить русское образованное общество перестать «говорить языком чужим» и перейти на родной язык, которым «говорят 40 миллионов народа, величественнейшего, удивительнейшего, доказавшего пред лицом вселенной, что доблести рода человеческого еще не истощились веками...»⁹³.

В 1813—1825 годах разнообразие комедийных жанров заставляло драматургов подходить к проблеме овладения живым разговорным русским языком каждый раз по-иному. Одно дело язык в бытовой комедии, другое — в «благородной» или в водевиле.

Авторы «благородной» комедии, как правило, отталкивались от иностранных пьес, но чужой замысел под их пером изменялся, обретал новые очертания. Живое воображение, талант писателя, его идейные и художественные интересы, связанные с современной русской действительностью, вливали в чужую схему иную мысль и превращали порой ничем не примечательный оригинал в маленький шедевр. И если в таких драматургических опытах еще нет полной самостоятельности, то в них уже есть зерна, драгоценные для дальнейшего развития русской комедии. Драматурги не только стремились сообщить языку свободу, развитию действия — сценичность, они хотели, и это главное, передать естественные интонации русской разговорной речи, сделать ее средством характеристики изображаемых типов.

В 1818 году на сцене появляется комедия «Притворная неверность» — вольный перевод пьесы французского драматурга второй

половины XVIII века Н. Барта, принадлежащий Грибоедову и Жандру. Работая над стихотворным текстом перевода, писатели стремились создать отточенный, афористичный стих, который актеры несли бы в зрительный зал весело и непринужденно, в котором звучали бы живые интонации. Правда, разговорная речь в «Притворной неверности» при всей свободе и беглости стиха вполне «благородна», как и полагалось в жанре светской комедии. Авторы придают комедии и некоторую временную конкретность: судя по одной ремарке, со сцены должна была звучать модная тогда среди петербургской молодежи песенка, привезенная русскими офицерами из заграничных походов 1814—1815 годов.

Комедия эта — всего лишь блестящая шутка. Милые светские молодые женщины хотят наказать своих возлюбленных — одного за его излишнюю уверенность, другого — за его бешеную ревность. План их удается, и влюбленные, вполне осознав свои несовершенства, просят прощения у своих дам и готовятся стать хорошими мужьями.

Авторы дали действующим лицам русские имена — Рославлев, Ленский, Лиза, Блестов. Наивно было бы на этом основании увидеть в этой изящной переводной пьесе изображение русских характеров и русской жизни. Перед нами обычная светская комедия с условными ситуациями и персонажами, но сделанная мастерски, и критик «Сына отечества» вполне справедливо заметил: «Читая «Притворную неверность», забываешь, что это перевод, настолько язык пьесы хорош: свободен, чист, благороден, приятен»⁹⁴.

О том, сколь существен был для передовой критики того времени вопрос о языке в драматическом произведении, можно судить по резкому отзыву А. А. Бестужева на перевод Н. В. Сушкова пьесы Пирона «Метромания, или Страсть к стихотворству» (Петербург, 1819). Переводчица, очевидно, увлекла идея перенести ситуацию пьесы Пирона на русскую почву. Сделано это довольно наивно. В комедии Пирона, принесшей автору славу и популярность не только во Франции, но и в других странах Европы, нет, может быть, серьезной социальной сатиры, однако он зорко подметил нелепости, странности, причуды французского светского общества. Сушков не смог столь же зорко увидеть чисто русские черты; переводя комедию на русские нравы, он шел не от русской жизни, а от схемы французского оригинала. Метромания — нелепое увлечение сочинительством, охватившее светские круги французского общества, — так весело и зло изображенная Пироном, в русской комедии выглядит абсолютно нежизненно, нетипично, хотя автор и окрестил этот порок чисто по-русски «стихобесие». Имена персонажей у Сушкова русские, но характеры — сколок с французских. Не спасают положения ни бытовые, обыденные обороты речи, тем более что они сделаны нарочито, ни то, что герой славит русских писателей («Херасков — наш Омер, Державин — слава Россов»), ни то, что он хочет освоить «русский наш размер», а не только «триолеты, послания, басенки и сонеты».

Говоря о достоинстве комедии Пирона («плавность рассказа, непринужденное остроумие и круглота стихов»), не отрицая возможности появления «вольных переводов», Бестужев вместе с тем пишет, что «вольность перевода не должна восходить до своевольства», и обращает внимание на необходимость серьезной работы над языком переводов. Переводчикам «трудно хорошо выражать обыкновенные вещи, особенно языком русским, не образованным еще для комедии»⁹⁵.

Над «образованием» русского языка для комедийной драматургии много трудились русские писатели и переводчики в тот период. Это обстоятельство и дало возможность тому же Бестужеву заметить, что «новое поколение людей начинает чувствовать прелесть языка родного и в себе силу образовать его»⁹⁶. Этот оптимистический прогноз Бестужева прозвучал за два года до появления «Горя от ума».

13

Шаховской в числе первых обратился к водевилю — легкой комической пьесе, действие которой построено на занимательной интриге, порой совершенно анекдотического свойства; в ткань водевильного сюжета введена музыка, диалоги и монологи прерываются танцем, пением куплетов и песенок.

Общие черты, свойственные жанру водевиля, в России получили несколько иное развитие, чем, например, во Франции. Русский водевиль воспринял основные тенденции комической оперы XVIII века. Сюжет комической оперы связан с национальной жизнью, в ней часто изображался быт крестьян, городские нравы; музыка была основана на мелодике русской народной песни. Театр стремился в ярком, нарядном зрелище показать русскую народную обрядовость, русские песни и танцы.

Шаховской был одним из самых плодовитых авторов, создававших комедийный репертуар того времени. Всегда чутко улавливающий настроение зрительного зала, он чувствует интерес публики к новому занимательному жанру и стремится приспособить его для выражения национально-патриотических чувств русского общества. С 1812 года драматург начинает сочинять водевили на сюжеты из русской истории.

Одноактный водевиль Шаховского «Казак-стихотворец» рассказывает о судьбе казака Семена Климовского, участника русско-шведской войны времен Петра I. Действие происходит на Украине, и автор ради достоверности и комического эффекта хотел соединить в этом водевиле русский и украинский языки. Но результат получился не очень удачный. И. П. Котляревский, положивший начало новой украинской драме, заметил, что русский зритель не найдет в водевиле ничего русского, а украинец — «ни одного малороссийского характера». Следует признать, что композитор К. А. Кавос сумел органично ввести в спектакль народную украинскую песню.

Впервые водевиль был сыгран 15 мая 1812 года во дворце. Потом с 1814 года его часто ставили в Новом театре силами актеров «Молодой труппы». Роль Климовского исполнял А. Н. Рамазанов. Успех водевиля у публики был связан прежде всего с намеками на современность, рассыпанными в его тексте. Так, громом аплодисментов были встречены слова: «Неприятель, ворвавшийся в наше отечество, к вечной славе России вконец истреблен!»

Водевиль Шаховского на патриотические темы были откровенно монархическими, отношения между помещиками и крестьянами изображались в них идиллически. Особенно явственно эта фальшивая тенденция обнаруживалась в водевиле «Крестьяне, или Встреча незваных», поставленном в Петербурге в 1814 году.

Здесь показаны современные события — изгнание французов из России. Создавался водевиль прямо по горячим следам Отечественной войны, в которой Шаховской принимал участие как один из командиров ополчения в Твери. Войдя вместе со своей дружиной в оставленную французами Москву, он видел московские пожары, героизм русского народа и, казалось бы, мог правдиво передать настроение этих дней. Шаховской хотел, наподобие русской комической оперы XVIII века, ввести в водевиль национальные характеры, современные и исторические сюжеты. Но монархическая тенденциозность и морализаторство отдалили Шаховского от лучших образцов русской комической оперы, так же как тяжеловесность его драматического письма отдалила его от современных ему водевилистов, легкость и изящество манеры которых для него были недостижимы.

Но все же водевиль Шаховского часто имели сценический успех. Стараясь угадать настроение зрительного зала, Шаховской умел вставить в свои пьесы, по выражению Пушкина, те «счастливые слова»⁹⁷, которые вызывали современные ассоциации и волнение в публике. Актеры подхватывали настроение зала, привносили в создаваемые персонажи живые черты, а в ряде случаев углубляли характер. Так, в водевиле «Встреча незваных» необычайной популярностью пользовалась патриотическая песня крестьянского старосты, которого играл Злов. Довольно живо была написана сцена, где деревенский пареня Ваня (Рамазанов) рассказывает о том, как русские крестьяне встречали «незваных гостей», то есть французов. Общий же тон водевиля был фальшивым, пьеса утверждала консервативную мысль: враг изгнан из России, и теперь, когда народ защитил своего царя, своего помещика и свою религию, наступили мир и благоденствие.

В самом конце 1814 года Шаховской опять возвращается к водевилю, основанному на историческом сюжете, — «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец». В его основу положен исторический анекдот о том, как Ломоносов, находясь за границей, был завербован в прусскую армию. Пушкин отмечал, что две-три занимательные сцены Шаховской растянул на три действия. Весьма неправдоподобно, что Ломоносов декламирует свои стихи людям, не понимаю-

щим его: Шаховской «представил отца русской поэзии в кабаке и заставил его немцам говорить русские свои стихи»⁹⁸. Фигура поэта-патриота лишена у Шаховского какой бы то ни было жизненности. Рассказ о Ломоносове переплетается с рассказом о судьбе молодых влюбленных, счастье которых, по законам водевиля, устраивает не кто иной, как главный герой. Нарушая историческое правдоподобие, персонажи «Рекрута-стихотворца» поют куплеты точь-в-точь такие, какие пели в современных Шаховскому водевилях:

Наскуча в ратном поле
С врагами воевать,
Приятнее в гондоле
С белянкою гулять,
Красотку молодую
В покойный час любить,
С друзьями мировую
В прохладный вечер пить.

«Эпикурейский» мотив — отдых после войны, после победы, встречи с друзьями, с «красоткой молодой» — Шаховской ввел, считая его также вполне в духе времени. Есть в пьесе и элементы сатиры — начальник пруссаков, по имени Трумф, должен воскресить в нашей памяти героя «шутно-трагедии» Крылова. Но над всем этим у Шаховского опять-таки господствует консервативно-охранительная идея: и русские и пруссаки беспрерывно восхваляют господствующие в России порядки.

Наиболее интересно и оригинально проявил себя Шаховской в жанре высокой комедии. В 1815 году он пишет «Урок кокеткам, или Липецкие воды» — лучшее свое произведение, одну из первых стихотворных комедий XIX века.

Драматург обращается в комедии к новым явлениям в жизни русского общества и в литературе тех лет. Он начинает разрабатывать тему, которая в комедийной драматургии будет подхвачена Загоскиным, Катениным, Грибоедовым и получит каждый раз своеобразное истолкование. Это тема о молодом поколении русских дворян, поколения, которое заявило о себе в период после Отечественной войны. Откликается Шаховской и на новое направление в литературе. Как и в «Новом Стерне», он пользуется в «Липецких водах» приемами памфлета и в карикатурной фигуре Фиалкина выводит Жуковского и писателей его круга.

О «балладнике», «чувствительном поэте» Фиалкине, одном из поклонников вздорной кокетки Лелевой, горничная Саша, бойкая на язык, говорит, что его «держат» в доме «для сумерек одних», для того,

Чтоб нежным голосом, под тихий строй гитары,
Он наши прелести слезливо воспевал.

Фиалкин признается, что для поэзии он «выбрал модный род баллад», воспитал «свой нежный вкус» на страшном и таинственном. Стихи с набором слов и восклицаний —

И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу!.. Все страшно в них; но милым все приятно,
Все восхитительно! хотя невероятно,—

не оставлявшие сомнений в том, что Шаховской осмеивал балладу Жуковского «Людмила»,— типичный прием его пародийного мастерства.

Комедия Шаховского вызвала различное к себе отношение у современников, а карикатура на Жуковского лишь обострила разногласия. «Лукавый дернул» Шаховского, по выражению Вигеля, «вклеить» в комедию «одно действующее лицо, которое все дело испортило»⁹⁹. Спор, возникший вокруг «Липецких вод», приобретает принципиальное значение и становится ярким эпизодом борьбы между шишковской «Беседой» и «Арзамасом», организованным в 1815 году и объединившим молодых писателей нового, романтического направления. Арзамасцы высмеивали Шаховского в прозе и в стихах, прозрачно намекая на то, что он завистлив; называли «гопителем талантов», припомнив его отношение к Озерову (в период постановки «Полуксены») и к Карамзину. Написанное Д. В. Дашковым «Письмо к новейшему Аристофану»¹⁰⁰ исполнено убийственной иронии: единственное, что воспринял Шаховской от Аристофана,— это, по мнению Дашкова, неприятие нового (как известно, Аристофан отрицал искусство Еврипида, философию Сократа и пр.). Злые эпиграммы на Шаховского писали Вяземский, Пушкин. Были и ответные эпиграммы, защищавшие «Липецкие воды». Современники назвали в шутку всю эту перебранку в эпиграммах «липецким потопом».

Грибоедов в стихотворении «От Аполлона» (1815) весьма умно и кстати заметил, что «парнасский весь народ», толкуя о «Липецких водах», «шумит, кричит и дело забывает». А дело заключалось в том, что комедия Шаховского имела более серьезную тенденцию, чем только нападки на поэтов, да и Филалкин в ней — лицо лишь эпизодическое. В «Липецких водах» Шаховской рисует картину быта русского дворянского общества после Отечественной войны. Действие происходит на модном тогда курорте Липецкие воды. Сюжет комедии основывается на том, что графиня Лелева — молодая вдова, интриганка и кокетка — пожелала отбить у скромной Оленьки ее добродетельного вздыхателя Пронского. Лелевой руководит расчет: Пронский богат и настолько простодушен, что не будет замечать ее двусмысленного поведения. В этом поддерживает Лелеву ее бывший любовник — граф Ольгин, еще более циничный, чем она.

Если в период Отечественной войны в своих водевилях Шаховской изображает русских дворян как людей единой цели — верных родине и царю, то теперь он подчеркивает раскол в их лагере. В «Липецких водах» люди патриархальной добродетели являются истинными патриотами своего отечества (Холмский, Пронский, Оленька); они противопоставлены тем, кто, побывав в Европе, набрался там «вольнодумного вздора» и, как следствие,— нравствен-

пой развращенности (Ольгин, графиня Лелева). Борьба Шаховского с «чужебесием» напоминает патриотизм фамусовско-скалозубовского толка. Поиски самобытного пути России Шаховской видит в изоляции от идей, идущих с Запада. Его предостережение, «что вовсе пет добра быть обезьянами вертлявого народа», — двусмысленный намек на вредоносность интереса к революционной Франции.

В графе Ольгине драматург задумал создать злую карикатуру на современного прогрессивно мыслящего человека. Этот персонаж наделен внешними приметам молодого «либералиста»: умец, остер, критически настроен, путешествовал и знаком с иностранной литературой, особенно французской. Но при этом весь свой ум Ольгин направляет на интриги, сплетни; развращенный и беспринципный, он не любит свою страну, не уважает мораль и чувства других людей, им всегда руководят расчет, мелкая зависть и прочие низменные побуждения. Сатирические стрелы Шаховского попадали, однако, совсем не в ту цель, в которую он метил. Ольгин, описанный Шаховским действительно с комедийной «колкостью», воспринимался зрителями как весьма точный и типичный портрет пустого светского хлыща¹⁰¹. Это впечатление особенно усиливалось благодаря игре И. И. Сосницкого, который нашел для своего Ольгина ближайший прообраз в лице одного из завсегдатаев модных петербургских гостиных. Актеру в его трактовке необычайно помог весь строй «офранцузенного» языка Ольгина, зло и метко переданного автором. «Ужасный ридикуль — влюбиться невпопад», «да где мне взять терпенья апрофондировать все мысли, все слова», «мы, кажется, отбились от пропозиции — войти в твой эрмитаж поправить туалет» — вот образцы его речи.

В 1815 году, в самый разгар споров о «Липецких водах», шестнадцатилетний Пушкин пишет в лицее небольшую заметку, в которой дан эскизный и, несмотря на резкость тона, полемичность, в конечном итоге объективный анализ творчества Шаховского. Этот отзыв важен еще и потому, что в нем уже видна позиция Пушкина в борьбе за новую русскую комедию, близкая позиции Грибоедова.

«Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец, — пишет Пушкин. — Шаховской не имеет большого вкуса, он худой писатель — что ж он такой? — Неглупый человек, который, замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как пи попало вклеивает в свои комедии». «Колкость», которую позже в «Евгении Онегине» Пушкин подметит как главную черту комедий Шаховского, не приводит драматурга к подлинной сатире, к типизации. В его методе нет отбора, обобщения явлений жизни. О «Липецких водах» Пушкин отзывался следующим образом: «И наконец написал он комедию, хотя исполненную ошибок во всех родах, в продолжение трех первых действий холодную и скучную и без завязки, но всё комедию». Признав за «Липецкими во-

дами» право называться комедией, Пушкин скажет все же о князе Холмском, что он — «лицо не действующее, усыпительный проповедник, надутый педант — и в Липецк приезжает только для того, чтобы пошептать на ухо своей тетке в конце пятого действия»¹⁰², то есть затем, чтобы чисто механически развязать узел интриги. Добавим от себя, что Шаховскому он нужен был и как проповедник авторских мыслей и авторской морали. В подобном духе отозвался о героях комедии Грибоедов, назвав их «идеальными»¹⁰³, то есть созданными по надуманному образцам.

Наиболее развернутая и серьезная рецензия на «Липецкие воды» была написана Бестужевым в 1819 году, когда полемический накал вокруг пьесы Шаховского угас и встал вопрос более сложный — какой путь должна избрать русская комедия. Писатели-декабристы всё чаще обращаются к опыту сатирической пародной традиции Фолвизипа. С этих позиций анализирует критик Бестужев «Липецкие воды».

Он не только отметил, что положительные герои у Шаховского бледны, но и вскрыл истинный характер их патриотизма, обнажив тем самым реакционную идею комедии. Бестужев писал, что Пропский — «жалкая копия русских патриотов», а князь Холмский, этот «резонер без резонов», неспосен тем, что выведен на сцену лишь для того, чтобы сказать «несколько нескладных и несправедливых комплиментов... русской молодежи»¹⁰⁴. Бестужев считал двусмысленным и неправомерным приписывать молодому поколению патриотизм верноподданнического толка. Окончательный вывод критика следующий: «Искусство драматического писателя состоит не только в умении сплести вероятности... но в умении избирать разительные характеры, искусно употреблять контрасты в оных для вернейшего достижения нравственной цели, а более всего сохранять единство в изображении главных лиц»¹⁰⁵.

«Нравственная цель» искусства, его общественное содержание, разумеется, представлялись декабристу Бестужеву в 1819 году совершенно в иной плоскости, чем Шаховскому, и потому критик так резко выступил против «Липецких вод». Он не захотел увидеть умение Шаховского дать яркие зарисовки нравов, пападал, не всегда справедливо, несколько пуритански-придирчиво на язык и стих комедии, являющиеся достижением драматурга и во многом предваряющие «Горе от ума».

Вообще интерес Шаховского к живому разговорному языку вызывал полемику (его обвиняли в грубости, в «простонародности») и не всегда был должным образом поддержан. Так произошло с его комедией «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (Петербург, 1818), где он попытался овладеть вольным разностопным стихом (первый опыт в этой области до «Горя от ума»), придававшим естественность и живость разговору.

Пьесы «Не любо — не слушай», «Какаду, или Следствие урока кокеткам» (1820) продолжали опыты Шаховского в жанре «благородной» комедии, тогда как в комедиях «Пустодомы» (Петер-

бург, 1819) и «Чванство Трапжирина» (Петербург, 1822) он развивал сатирико-бытовую линию, намеченную в «Полубарских затеях» (1808).

«Полубарские затеи» и «Чванство Трапжирина» имеют одного героя. Герой этот — «полубарин», бывший откупщик, теперь помещик, — похвывается перед соседями своим крепостным театром. Все деньги он тратит на эту затею. Актеры его театра бездарны, невежественны. Все пять действий «Полубарских затей» наполнены приготвлением к спектаклю, который так и не состоится: Трапжирин решает поехать в Петербург, где он может «видеть хорошие пьесы и дешевле, и лучше, и спокойнее». Образ Трапжирина, как он написан Шаховским, говорит о наблюдательности драматурга, умении его подметить смешные стороны характера. Движимый тщеславием, Трапжирин действительно смешон, когда показывает достопримечательности своего дома, среди которых первое место занимает его театр. «Мой скотный двор, мой театр», — перечисляет он с комической гордостью.

Шаховской, поклонник Мольера, считал, что в «Полубарских затеях» он следовал традициям великого комедиографа. «Мольеров «Мещанин во дворянстве» заставил меня, — пишет Шаховской в предисловии к комедии, — рассмотреть поближе наших полубояр-откупщиков» (Шаховской всячески подчеркивает, что Трапжирин не родовой дворянин). «Я нашел в них тот же общий характер, то же чванство, невежество и желание бариться, которое забавляло меня в г. Журдане»¹⁰⁶. Кроме этого «общего характера» Шаховской хотел подчеркнуть и чисто русские приметы своего героя: его страсть к «домашним, или холопским, театрам». Хотя образ Трапжирина ставится нарицательным, все же сама тема его страсти к «холопскому театру» не выросла до социального обобщения и осталась не затронутой антикрепостнической тенденцией, широко распространенной в это время в русской литературе. Шаховской не смог подняться до уровня мольеровской сатиры не только из-за ограниченности таланта, но и из-за ограниченности идейно-эстетической позиции. Свою цель он видел в том, чтобы, указав на «безрассудства» своего героя, «содействовать общественному благу», которое в его представлении сливается с целями «мудрого правительства»¹⁰⁷.

В «Чванстве Трапжирина» окончательно наказана глупая расточительность этого «полубарина»: пришло время расплачиваться с долгами, и его театр распался. Таким образом, Шаховской свел тему своей комедии к весьма пехитрой морали: будь рачительным хозяином-помещиком и не мотай деньги по пустякам. Эту же пехитрую мораль мы найдем и в «Пустодомах». Чета помещиков Радугиных доводит свое имение до полного разорения. Жена — легкомысленная мотовка — покупает пелепые вещи, тратит деньги на пустяки. Муж доверяет свое хозяйство невежде и шарлатану Инквартусу, который подбивает его на всевозможные нелепые нововведения. Нововведения и приводят Радугина к окончательному

краху. В этот момент его спасает дядя-генерал, который согласен выручить племянника, но с одним условием: он должен по-хозяйски, серьезно заняться своим поместьем. Подобные советы напоминают поучения Фамусова, которые он твердит Чацкому: «Именьем, брат, не управляй оплошно». Разница (и весьма существенная) заключается в том, что Шаховской сам выступает с моралью фамусовского толка и советует своему герою «не блажить».

Комедия верно рисует упадок помещичьего хозяйства; другое дело, что спасение от всех бед драматург видит в следовании тем наставлениям, которые он вкладывает в уста дяди-генерала.

Бесспорное достоинство комедии — ее живой язык. Стих льется свободно, передавая непринужденность разговорных интонаций.

Грибоедову, познакомившемуся с «Пустодомами» в 1817 году, когда комедия еще не была поставлена на сцене, она казалась искусственной, старомодной. В письме к П. А. Катенину он проницательно отзывается о «преакуратной» развязке пьесы, о том, что и дядя и тетка в финале изъясняют «моральную цель всего происшедшего», что порок здесь наказан, ибо отрицательные образы — «Инквартус и многие другие в дураках, в числе их будут и зрители»¹⁰⁸, — добавляет Грибоедов.

Особого успеха на сцене «Пустодомы» не имели, хотя в Петербурге Радугина играл Сосницкий, княгиню — Вальберхова, горничную Машу — А. Асенкова, Инквартуса — Величкин. В Москве в роли Инквартуса в 1825 году выступил Щепкин, который придал некоторые жизненные черты этому чисто условному персонажу, напоминавшему маску ученого-педаанта и шарлатана из итальянской комедии масок. П. Арапов объясняет равнодушие петербургской публики к пьесе Шаховского тем, что выведенные в ней лица «показались неестественными в ту пору»¹⁰⁹.

В 1825 году Шаховской поставил пьесу, в которой хотел сочетать исторический сюжет с современной моралью. «Аристофан, или Представление комедии «Всадники». Историческая комедия в древнем роде в разномерных стихах греческого стопосложения, в трех действиях с прологом, интермедиями, пением, хорами и танцами, с помещением многих мыслей и изречений из Аристофанова театра» — так весьма сложно определяет сам Шаховской характер пьесы. Сюжет же ее прост: Аристофан борется за право поставить комедию «Всадники», чему всячески препятствуют, так как в ней зло осмеян Клеон, правитель Афин. Победа остается за Аристофаном, и он с триумфальным успехом ставит свою пьесу.

Литературные противники Шаховского, как уже говорилось, не раз в насмешку называли его «русским Аристофаном» за его пристрастие к «портретности» персонажей, за памфлетность его пьес. В новой своей комедии Шаховской как бы поднимает брошенную ему перчатку. В образе Аристофана, как он показан в комедии, угадывалась личность самого Шаховского, его художественные и общественные идеалы. В комедии, претендующей на со-

здание исторического фона, множество цитат из произведений Аристофана и Еврипида, но в ней нет живого ощущения эпохи. Ради занимательности Шаховской ввел в комедию шаблонную любовную интригу (показал любовь Аристофана и Алкиной) и завершил все счастливой развязкой.

В 20-х годах Шаховской, бывший прежде ярким противником романтизма, начинает увлекаться созданием драматических произведений в «романтическом роде». Им сделано огромное количество переделок, вольных переводов для сцены, которые казались ему пригодными для «волшебного-романтического представления».

В 1820 году в Петербурге идет пьеса, переведенная с французского Шаховским, — «Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов». Этот водевиль назван Шаховским «анекдотом XI столетия» и имеет мало общего с оригиналом. Рецензент, видевший эту пьесу в Париже на сцене театра «Водевиль», писал, что по сравнению с веселым французским спектаклем водевиль Шаховского кажется ему скучным и плоским, к тому же «наш граф Ори, — добавляет он, — гораздо правдоподобнее парижского»¹¹⁰. Шаховской даже в пьесе, где история предстала в опереточных костюмах, не отказался от прямого морализирования, свойственного вообще его драматургии.

Чтобы не отстать от века, он принимает, как уже упоминалось, за переделку произведений Вальтера Скотта, Шекспира, Пушкина. Так, заимствуя ситуацию «Укрощения строптивой» и вводя приметы шекспировского театра — «сцену на сцене», Шаховской пишет комедию «в подражание Шекспиру» — «Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень» (1825). Наибольшим успехом пользовалась комедия Шаховского «Фальстаф» (1825), в которой он использовал фальстафовские сцены хроники Шекспира «Король Генрих IV». Шекспировского духа в этой комедии, конечно, не было, но игра актеров принесла успех автору: «промотавшегося барона, забавника Генриха» в Петербурге превосходно играл Сосницкий, а в Москве — Сабуров.

Шаховской, видимо, искренне верил, что в своих переделках он приближался к новому «романтическому жанру». В 1823 году в письме к В. Ф. Одоевскому он писал: «Я ищущу для нашего театра если не совсем нового... то по крайней мере не столь условного, как драматические подражания, принесенные к нам с пудрою, шитыми кафтанами и красными каблуками из Парижа»¹¹¹. Шаховской объявил, что отошел от классицизма и перешел в стан романтиков. Однако он усвоил лишь чисто внешние приемы сценического романтизма: смешение комического и драматического, нарушение классицистских единств времени, места действия и пр. И прав был Грибоедов, когда в 1824 году иронически писал, что «у Шаховского прежние погремушки, только имя новое, он вообразил себе, что перешел в романтики, и с тех пор ни одна сказка, ни басня не минует его рук»¹¹².

Хотя Шаховской ради пьес «романтического рода» оставляет в стороне бытовую комедию, именно в этом жанре достигает он настоящих успехов. Лучшие его комедии отличаются живым языком, занимательностью сюжета, остротой («колкостью»), меткими зарисовками быта. Можно изучать разговорный бытовой язык того времени по его пьесам. Он преодолел однообразие александрийского стиха, введя вольный размер, не боялся «грубых» слов.

Комедии Шаховского, споры вокруг них, постановки их на сцене — яркие эпизоды театральной жизни 10—20-х годов XIX века. Им отведено значительное место в том литературно-театральном процессе, который подготовил появление специальной комедии Грибоедова.

14

Близко к Шаховскому по своим идейным и эстетическим позициям комедийное творчество Михаила Николаевича Загоскина (1789—1852).

Наибольшую известность Загоскину принесли его исторические романы и особенно «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». В репертуаре русского театра Загоскин представлен одиннадцатью комедиями, одним водевилем и оперными либретто. Свойственные некоторым положениям и персонажам его пьес комизм, бытовую характерность такие актеры, как Бобров и особенно Щепкин, развили глубже и интересней, чем это намечено у автора. Актеры дополнили авторские характеристики своими жизненными наблюдениями, и образы, созданные ими, обрели естественность, а в исполнении Щепкина и некоторые типические черты.

Загоскин активно включается в литературную борьбу пьесой «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (Петербург, 1815), написанной им в защиту позиции Шаховского в полемике, вспыхнувшей вокруг «Липецких вод». В своей комедии Загоскин пародийно изображает противников шумевшей пьесы и неумеренно расхваливает ее автора. Вслед за Шаховским он вывел в смешном, глупом виде писателей романтического направления, а главное, скомпрометировал свободомыслящую молодежь. Загоскин строит свою пьесу как памфлет, а порой и просто пасквиль. Совершенно окарикатурен, лишен жизненных реалий герой пьесы — граф Фольгин. Уже сама его фамилия говорит о связи с графом Ольгиным из «Липецких вод». Фольгин — своего рода театральная маска, наделенная утрированными чертами паглотности, цинизма, жадности к деньгам. К подобному построению образа Загоскин будет прибегать и в дальнейшем: так, в комедии «Добрый малый» характер главного персонажа Вельского обрисован столь же плоско и прямолинейно.

В 1817 году на сцене появляется новая комедия Загоскина «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице», успеху которой способствовало прекрасное исполнение роли Богатонова Бобровым в Петербурге, а впоследствии Щепкиным в Москве.

Богатонов вводит у себя в деревне повешество — строит фабрику. Получив доход от этого предприятия, он едет в столицу, одержимый одним желанием — пропикнуть в высший свет. Ради осуществления своей тщеславной мечты он делает глупости, попустому тратит деньги, его обирает проходимец и сущий авантюрист князь Блесткин, который продал свои имения, для того чтобы с шиком прожить два года в Париже. Слабостью Богатонова пользуются все, даже его слуга, в любви и преданности которого недальновидный Богатонов абсолютно уверен. Этот слуга циничен до крайности. «Так и должно: господин мотает, а дворецкий набивает карманы. Пускай себе пройдет еще годков пять, шесть, так глядишь, не я уже у барина, а он у меня будет управителем», — резонно замечает он. Направляет Богатонова на путь истинный Мирославский, мудрый и добропорядочный дворянин, который заставляет Богатонова вернуться в деревню.

Мысль о том, что русский дворянин должен разумно вести свое хозяйство, не поддаваться соблазнам всевозможных экономических нововведений и не мотать деньги на пустые затеи, не была нова — ее защищал Шаховской в «Полубарских затеях», «Пустодомах», «Чванстве Трапжирина». Богатонов разительно напоминал Трапжирина — педаром Грибоедов в эпиграмме «Лубочный театр» писал, что герой Загоскина «с Трапжирина кафтан стащил». Нетрудно увидеть в «Г-не Богатонове» и эпигонское подражание мольеровскому «Мещанину во дворянстве»: Загоскин копирует образцы, перекраивает сюжетные положения и характеры на русский лад, на русские нравы. Его драматургия построена по классицистскому шаблону, хотя в пьесах его действуют современные герои и показан русский быт.

К образу Богатонова Загоскин возвращается в комедии «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821). Герой Загоскина, вернувшись из столицы, по-прежнему строит всевозможные прожекты, встречающие неодобрение все у того же добродетельного Мирославского. Богатонов вводит у себя в деревне самоуправление крестьян и в восторге оттого, что его «депутаты сойдутся в сборную избу и начнут меж собой толковать» — «ни дать, ни взять, как в парламенте». Но на деле этот «парламент» ни на что не способен: в деревне пожар, а «депутаты» заседают, вместо того чтобы тушить огонь.

Своим Богатоновым Загоскин отозвался на реальный исторический процесс — переход части дворян на рельсы буржуазного предпринимательства, их желание нащупать новые формы взаимоотношений с крестьянами, вызванные кризисом крепостнической системы. Но освещает он этот вопрос с явственно ретроградных позиций.

В 1819 году Загоскин пишет пьесу «Добрый малый» — вольную переделку в прозе стихотворной комедии французского драматурга XVIII века Грессе «Злой». Герой Грессе — умный и злой на язык Клеон — видит все ничтожество современного ему француз-

ского «общества» и язвительно обличает его. Обращение русских драматургов к герою Грессе вполне закономерно: образ молодого человека, наделенного острым, критическим умом, был чрезвычайно актуален и интересен для литературы тех лет. До Загоскина в искаженном виде подобный образ появляется у Шаховского в «Липецких водах». Молодого современника узнавали зрители и в мольеровском «Мизантропе», переведенном на русский язык Кошкиным. В комедии Загоскина «Добрый малый» герой — «умник» Вельский — отъявленный плут, пекущийся о своей выгоде. Он только притворяется «добрым малым», погруженным в науки: под такой маской ему легче плести свои интриги. Этот заурядный эгоист, мечтающий сытно поесть, хорошо пожить и не гнушающийся даже тем, чтобы сплутовать в карты, подводит под свои поступки своеобразную «теорию», объявляя себя поклонником «системы Эпикура».

Загоскин сознательно направляет ум, вернее, хитрость своего «доброго малого» на житейские, мелкие подлости, желая скомпрометировать героя мыслящего, недовольного окружающей его средой. Позже, в 1835 году, в памфлетной комедии «Недовольные» он выведет в карикатурном виде, со злобностью и враждебностью, П. Я. Чаадаева и декабриста М. Ф. Орлова.

В 1820 году на сцене Петербургского театра появляется новая вольная переделка на русские нравы этой же комедии Грессе под названием «Сплетни». Автор переделки П. А. Катенин, сам принадлежащий к лагерю свободомыслящих людей России, явно полемизирует с замыслом Загоскина. Сложнее и с иных идейных позиций строит Катенин образ Клеона, названного в пьесе Зельским. Его герой ведет двойную игру: одновременно ухаживает за вдовой Крашневой и ее дочерью Настенькой. Чтобы добиться руки Настеньки, он паговаривает на ее жениха Лидина, а Лидину — на Настеньку, ссорит всех в доме, не брезгует даже подметными письмами. При этом его лицемерие разгадывается не сразу, и простодушный, недалекий Варягин, дядя Настеньки, говорит о нем: «Веселый, умница и самых честных правил». Но, в противоположность Загоскину, Катенин наделяет Зельского обаянием злого, но блестящего ума. Этот злой умник способен увидеть ничтожество дворянского, в данном случае провинциального, общества. Его желчные монологи о свете, о блестящем круге «московских богачей», о невежестве, о глупости окружающих его людей полны обличительной страстности. По своему духу они были в этот период очень современны, а некоторые строчки из монологов Зельского напоминали по духу своему отдельные высказывания Чацкого:

Все взапуски кричат, что просветился век,
Что слишком все умы, а ум с дня на день реже;
Дурак на дураке! невежа на невеже!¹¹³

Катенин решал задачу, не безынтересную для своего времени, но совершенно иную, чем Грибоедов. Чацкий — один из лучших

представителей передовой русской дворянской молодежи — находится в противоречии с фамусовским обществом, и это общество объявляет его «безумным»¹¹⁴. Зельский же не испытывает трагических терзаний Чацкого. Произнося монологи против глупости и подлости окружающего общества, Зельский не намерен порывать с этим обществом, он хочет сам поживиться за счет простодушных и невежественных провинциалов. «А дураки на что? Ведь умным же к забаве», — изрекает он. Его «умные забавы» и сводятся к тому, чтобы, одурачив этих смешных людей, прочнее войти в их круг, выгодно жениться (все равно на ком), прибрать к рукам имение Варягина и т. п. И если уж идти по пути сравнений, то Зельский, умный, злой, лишенный моральных принципов, скорее напомнит нам в своих отношениях с обществом «мудреца» Глумова из комедии Островского.

Катенин не мог пащупать главного исторического конфликта своего времени, конфликта между крепостниками и новыми силами, новыми потребностями, зреющими в русском обществе. Поэтому и как художник он остается на почве несколько книжной критики, не будучи в силах перестроить систему характеров. Тема, за которую взялся Катенин, требовала оригинального, самостоятельного решения на материале русской жизни, выхода из круга заимствований, переделок, пусть даже достаточно вольных.

15

В конце 10-х — начале 20-х годов на русской сцене начинает утверждаться как самостоятельный жанр водевиль, особенности которого весьма быстро откристаллизуются и столь же быстро превращаются в штампы.

Русский водевиль этой поры представляет собой явление достаточно противоречивое. Родившись на французской сцене, он приживается на русской почве, вбирая традиции отечественной комической оперы и вскоре вытесняя ее из репертуара. Возникнув как вариант салонной комедии, водевиль постепенно становится одним из любимых жанров самых различных слоев общества. Откровенно утверждая принцип развлекательности, он противопоставляет себя сатирическим целям высокой комедии. Условная сюжетная схема водевиля, основанная на стандартных ситуациях и комических недоразумениях, далекая от многообразия действительной жизни, все же позволяет включать в себя отдельные достоверные детали быта. Остроумный и веселый, водевиль успешно противостоит плоскому морализаторству правоучительной комедии типа комедий Загоскина.

Не требуя от актера сколько-нибудь углубленной разработки характера, водевиль тем не менее вырабатывал у исполнителей импровизационную легкость, чувство юмора, умение петь и танцевать, искусство внешней трансформации — одним словом, способствовал совершенствованию актерского мастерства. Следует заме-

тить, что упрочению в репертуаре водевиля немало помогала система частых бенефисов, требовавшая быстрого создания небольшой пьесы, в которой наиболее выгодно могли раскрыться сценические данные бенефицианта.

Николай Иванович Хмельницкий (1789—1845), под пером которого «благородная комедия» начинает преобразоваться в комедию-водевиль, открыто провозглашает свое художественное кредо:

Пьеса наша, всякий знает,
Есть вздор веселого пера;
Но этот вздор вас забавляет...
Итак, нет худа без добра.

Дебют Хмельницкого состоялся в 1817 году, когда на петербургской сцене была поставлена его стихотворная комедия «Говоруны». Далее с успехом шли «Воздушные замки» (1818), «Бабушкины попугаи» (1819), «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (1820), «Актеры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской» (1821). Произведения Хмельницкого — это обычно переводы или переделки с французского. Он брал второстепенные по своим художественным достоинствам драматические произведения и перерабатывал их, превращая в забавные, легкие, мастерски написанные, полные остроумия комедии. Сюжет комедий-водевилей Хмельницкого строился на любовной интриге. Разработка характеров его мало интересует, по существу, он переносит одни и те же характеры в различные ситуации. Даже создавая водевиль из жизни русского театра — «Актеры между собою», — Хмельницкий не отходит от привычных водевильных схем. Троепольская, русская актриса XVIII века, в финале поет куплет, который и по смыслу и по духу своему целиком принадлежит водевильному театру 20-х годов XIX века:

Водевильная актриса
Не нуждается в ролях,
Не проходит бенефиса,
Чтоб не быть ей в хлопотах.

Но и в узкой форме водевиля Хмельницкий сумел обозначить бегло, но довольно живо и остро некоторые черты быта, обрисовать нравы. В его водевилях совершенно отсутствует то вульгарное «русофильство», фальшивое в своей основе, которое свойственно водевилям Шаховского.

В «Говоруны» Хмельницкий вывел довольно типичного для светской среды болтуна и хвастуна графа Звонова, который убежден, что добьется нужного ему места по службе и женится на вдове Прелестинной. Но милой вдове надоела его болтовня, она отдаст предпочтение другому.

Мастерски написана Хмельницким роль горничной Лизы, хотя характер ее ничего общего с крепостной русской девушкой не имеет. Это, скорее, бойкая театральная субретка, которая так и

сыплет салонными афоризмами. Именно ей принадлежит комическое выражение, ставшее крылатым:

...я где же справедливость? —

У женщины похищать их право на болтливость!

С блеском строит Хмельницкий сцену, в которой граф рассказывает, как он уже «с рассветом» беспрестанно был занят «делами» — то в сенат поехал, то во дворец, то в Летний сад. Лиза, явно насмехаясь над «деловитостью» графа, с комической серьезностью сообщает ему о своих делах:

И я сегодня точно ж так,
Бросалась без ума раз двадцать на чердак,
Оттуда в лавочку, из лавочки в людскую,
Оттуда в погреба, оттуда в кладовую,
Лишь с лестницы сбегу, на лестницу опять,
Кричат: беги, подай,— умеи лишь успевать.

«Дуэт» Лизы и графа виртуозно исполняли на петербургской сцене Сосницкий и А. Асенкова (на первом спектакле роль Лизы исполнила Сосницкая).

В этой милой непридуманной комедии характеры очень пестры, в них подчеркивается лишь одна черта, исчерпанная уже в самих фамилиях: Звонов, Споркина, Вздоркина, Чванова, Свахина.

Наиболее популярным был водевиль Хмельницкого «Воздушные замки», шедший на сцене еще в конце XIX века. Герой его, пустопорожний мечтатель Альнаскар, жаждет совершать чудеса, посетить неведомые страны и стать главой республики какого-нибудь дикого племени. И хотя все его проекты, в том числе и житейские, терпят крах, он не унывает. «Утешься! Индия осталась за нами», — говорит он с комическим пафосом своему слуге в финале пьесы, когда разрушилась его надежда жениться на богатой вдове.

В духе французской комической оперы Фавара, знаменитого драматурга, композитора, либреттиста второй половины XVIII века, пишет Хмельницкий водевиль «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде наизнакку» (1820). В нем Хмельницкий, поклонник «Арзамаса», выступает с пародией на пристрастие современных ему драматургов к «высоким» темам и сюжетам. Так, в куплетах Ифигении, рассказывающей свой сон, угадывается пародийная манера будущих оперетт на мифологические сюжеты:

На кровати я вкушала
Сладостный покой,
И довольная судьбой
Об Ахилле я мечтала,
Как он бегивал за мной.

К тому же Хмельницкий высмеивал манеру русифицировать иностранные сюжеты, вводить совершенно неестественно чисто русские обороты речи и пр. Явно карикатурно звучали слова Ифигении:

Вижу папашку,
Вижу мамашку,
Вижу бабынку...

Несколько в стороне от всего творческого пути Хмельницкого стоит его комедия «Арзамасские гуси», которую он начал писать в первой половине 1825 года¹¹⁵ и не завершил ее (сохранился небольшой отрывок: три явления). Даже незаконченная, эта комедия наводит на мысль о прямом сходстве с сюжетом «Ревизора»¹¹⁶. Как и у Гоголя, в пьесе Хмельницкого чиновники маленького захолустного городишка — взяточники и воры — взволнованы предстоящим приездом ревизора; образ сплетника и болтуна Побродяжкина близок Добчинскому и Бобчинскому. Почему Хмельницкий не завершил эту комедию? Будучи достаточно осторожным и осмотрительным, он, видимо, не считал для себя возможным выступить с сатирой на взяточничество и духовное убожество русской провинциальной жизни.

Создавая свои комедии, Хмельницкий был увлечен виртуозной стороной стиха. В статье «Мой мячик» он говорил: «Я... напав на какое-нибудь слово, играю им, как мячиком, бросаю его во все стороны, во все фразы, перефразы и даже антифразы, если вам угодно». Вот один из подобных примеров:

Вот что заметил я давно:
Из тонкостей, чего нет легче,
Всех лучше тонкое вино,
Затем, что эта тонкость крепче.
А тонкий ум и тонкий вкус
И все, что тонкостью зовется,
Все вздор! И я того держусь:
Где тонко, там и рвется.

Хмельницкий видел «в подобных упражнениях» безусловную пользу, так как «эти упражнения приучили бы русских писателей владеть языком, который не довольно еще гибок для языка разговорного»¹¹⁷.

«Благородная» светская комедия Хмельницкого полна изящества и беззаботного веселья. Язык действующих лиц не передаст индивидуальных особенностей характера, но он непринужден, гибок, диалоги живы и занимательны, литературные пародии сделаны зло и метко. Отдавая должное изяществу слога и остроумию Хмельницкого, Пушкин шутливо писал в 1825 году в письме к брату: «А Хмельницкий моя старинная любовница. Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ую песнь Онегина...»¹¹⁸.

В те же годы большой популярностью, особенно в Москве, пользовались водевили Александра Ивановича Писарева (1803—1828).

Если Шаховской и Хмельницкий писали, скорее, комедии-водевили, то Писарев специализировался именно на водевиле в бо-

лее узком понятии этого жанра. Песенка-куплет, тапец начинают занимать в его комедиях одно из главных мест. Музыка к водевилям Писарева писали известные композиторы А. Н. Верстовский и А. А. Алябьев.

Писарев становится первым профессиональным водевилистом. По свидетельству Аксакова, ему помогли «выйти в люди» Кокочкин и Загоскин — члены дирекции Московского театра. С их помощью Писарев «прямо попал в театральную сферу, полюбил ее... успехи пьес на сцене, разумеется, еще более увлекли его, и скоро он утонул в закулисном мире»¹¹⁹.

Его пьесы сперва шли в Москве, а потом в Петербурге и имели необычайный успех. Они доставили ему «обольстительное титулолюбимца московской публики»¹²⁰.

Водевиль Писарева — блестящая страница легкого жанра 20-х годов XIX века. За пять лет он написал двадцать три пьесы, в том числе лучшие свои водевили, впервые поставленные в Москве: «Поездка в Кронштадт» (1823), «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье» (1824), «Хлопотун, или Дело мастера боится» (1824). В этих пьесах играл Щепкин, поддержавший славу автора. Писарев создавал водевили по уже испытанному методу — перекладывая французский оригинал «на русские нравы». Содержание его пьес было лишено большого общественного смысла, главный упор Писарев делал на занимательность интриги. Ради занимательности, сценических эффектов он часто переносил действие в различные страны, в фантастически-условный «мир Востока». Однако куплеты в его водевилях порой социально заострены. В таких водевилях Писарева, как «Хлопотун», «Учитель и ученик», сквозь условную водевильную канву просвечивают иногда жизненные ситуации и пунктиром намеченные характеры. Например, Репейкин, казалось бы, театральная маска, бапальный водевильный хлопотун, за устройством чужих дел прозевавший свое собственное счастье, обладает и рядом индивидуальных черт: он добр, покоряюще искренен и рад помочь каждому.

Писарев хотя и осмелял журнальные распри, но и сам вставлял в водевили, как и все комедиографы этого времени, полемические куплеты против своих литературных противников. Среди этих противников были передовые писатели — Вяземский, Грибоедов. По отношению к новому, романтическому искусству, к гражданским мотивам «Горя от ума», к образу Чацкого, к свободному и раскованному обращению Грибоедова со стихом Писарев занимал позицию консервативного, злого скептика. Нападал он и на Вяземского как на соперника по созданию водевиля, осмеяв его под издательской фамилией Мишурского в куплетах своей пьесы «Хлопотун». В 1825 году Писарев сочиняет водевиль «Три десятки», где есть куплеты, направленные против Н. А. Полевого, бывшего в тот период своей деятельности представителем демократического лагеря русских писателей:

У нас теперь народ затейный
Пренебрегает простотой:
Всем мил цветок оранжерейный
И всем паскучил *полевой!*

По своей мапере такой куплет папоминает эпиграмму. Литературная полемика того времени вообще часто принимала своеобразную форму обмена эпиграммами: «Эпиграммы переносил из лагеря в лагерь известный Шатилов... Он, например, получал эпиграмму и нес в кресла Вяземскому и Грибоедову, потом шел опять в ложу и говорил: «Завтра будет ответ»¹²¹.

Писарев был мастер каламбуров и эпиграмм, которые иногда обнаруживали его раздражительность и явную пристрастность. Видимо, эти особенности и имел в виду Кюхельбекер, когда записал о нем в своем дневнике: «А Писарев был человек с талантом. Если бы не кулисная жизнь и мелкие литературные сплетни, он, статья может, в истории русской поэзии оставил бы значительное место»¹²².

В 1842 году, когда будет позади полемическое ожесточение, когда уже не будет в живых ни автора «Горя от ума», ни автора «Хлопотуна», Белинский вынесет Писареву справедливый приговор: «Покойный Писарев принадлежал к числу тех дарований, которые очень сильны в мелочах, — обстоятельство, которое, вероятно, и причиною того, что он теперь забыт». Но по сравнению с потоком ремесленных, пошлых водевилей, заполнивших сцену в 30-е годы, Белинский отдаст предпочтение занимательным, сценичным, остроумным водевилям Писарева: «Все наши теперешние водевилисты, вместе взятые, не стоят одного Писарева»¹²³, — скажет он.

16

Писатели-декабристы и идейно близкие к ним литераторы в эти годы также пробуют свои силы в комедии.

У К. Ф. Рылеева есть комедия в одном действии, без заглавия¹²⁴, написанная прозой. Время ее создания, видимо, 1821 год (на сцене поставлена не была). Этот маленький драматический опус Рылеева хотя и назван комедией, но ближе всего по форме своей подходит к водевилю. В нем действуют традиционная пара влюбленных — Шарлотта и Карл — и их отцы. Ситуация тоже обычная: влюбленные хотят соединиться, но этому препятствуют родители. По мере развертывания действия происходят неожиданные события, пугающие, переодевания, узнавания, недоразумения и пр.; кончается все, как и положено, благополучно. Не хватает только куплетов, в остальном же все строится по чисто водевильной схеме.

Примечательно в этом водевиле стремление Рылеева ввести в него современные темы и несколько конкретизировать образы. Отец Карла, капитан Храбров, вычитывает из газеты сообщение о том, что «Наполеон с огромной армией переправился через Неман... и идет прямо к Москве!». В этом ворчливом старике просы-

пается патриот и воин. Он выпренне говорит о том, что не вложит меча в ножны «дотолк, доколе ни единого врага не останется в любезном нашем отечестве!». Его чувства разделяет и отец Шарлотты — майор. Оба они горят желанием «резать врага», хотя убедиться, не отвыкли ли они действовать шпагой. Когда пыл воинов несколько остывает, майор высказывает удивление по поводу того, что Наполеон опять в России («А уж мы думали, что этот проказник кончил свою политическую роль», — простоудушно говорит он) и что Кутузов назначен главнокомандующим. Сбитый с толку, он недоуменно спрашивает: «Кажется мне, что Кутузов скончался?» И тут они оба, посмотрев повнимательнее газету, обнаруживают, что в 1821 году читали сообщение времен Отечественной войны.

Сохранилась также страница рукописи Рылеева с перечнем действующих лиц какой-то комедии: «Пенская, 40-летняя вдова, кокетка и святоша; ее 18-летняя племянница Наташа; 50-летний отставной секунд-майор Хвастон; его племянник Шумский, гусарский ротмистр; богатый купец Староверов; уездный судья Угрюмов с женою; городничий, отставной майор Храбров»¹²⁵.

Возможно, что Рылеев хотел написать комедию нравов. Состав действующих лиц и то, что сорокалетняя вдова Пенская охарактеризована как «кокетка и святоша», дают основание для подобного предположения.

В комедиографии тех лет интересен опыт В. К. Кюхельбекера по созданию романтической комедии.

«Шекспировы духи» (1825) — «драматическая шутка» Кюхельбекера, посвященная «любезному другу Грибоедову».

Произведение это замыслено как романтическая комедия. В ней открыто и полемично заявлены теоретические взгляды и литературные пристрастия самого автора. В предисловии Кюхельбекер называет свое произведение «безделкой», написанной для «домашнего только театра» (комедия на сцене не шла). Существуют тем не менее документальные свидетельства, что Кюхельбекер задумывал свои пьесы, и в частности комедию «Шекспировы духи», именно для театра и предпринимал всевозможные попытки к осуществлению их постановки на тогдашней сцене. Так, В. А. Каратыгин «по просьбе автора» обратился 2 ноября 1825 года в дирекцию императорских театров с письмом, в котором ходатайствовал о включении в репертуар Петербургского театра комедии «Шекспировы духи». Дирекция отклонила просьбу Каратыгина со следующим объяснением: «Хотя комедия сия и имеет несколько довольно хороших мест, за всем тем по слабости своего сюжета не может быть представлена на сцене»¹²⁶.

Кюхельбекер признается, что решился напечатать свою пьесу, желая «познакомить русских читателей с Шекспировым романтическим баснословием». Он перенес в свою комедию персонажи из «Сна в летнюю ночь» и из «Бури» Шекспира — «гения столь же игривого и нежного, сколь могучего и огромного»¹²⁷.

Сюжет комедии прост, она действительно похожа на те незадействованные пьески, которые разыгрывались на домашнем театре. В ней изображен Поэт, погруженный в мечтательные сны и не желающий «унизиться» до просьбы младшей сестры Юлии написать поздравительные стихи в честь именин старшей сестры Алины. Первая реплика в комедии — это реплика упрямого Поэта: «Нет! Решено: для вас я не пишу». Юлия решает устроить инсценировку: она заставляет своих маленьких племянниц и смешного неповоротливого дядюшку Фрола Карпыча переодеться в персонажей Шекспира. Поэт настолько далек от реальности, что подшутить над ним не представляет особого труда: в племянницах он действительно видит Пука и Ариэля, а в родном дядюшке с ужасом узнает шекспировского Калибана и, испугавшись этого «людоеда», исполняет наконец просьбу Юлии.

Образы и сюжет комедии как бы иллюстрируют теоретические положения предисловия. Вступая в спор со своими современниками по вопросу о романтизме, Кюхельбекер предлагал новое толкование этой проблемы. Для него романтическая поэзия начинается непосредственно с самого Шекспира, а не с Ламартина и Байрона, не с нового периода в истории и в развитии искусства, который обычно датируется рубежом XVIII—XIX веков.

Великий английский драматург, к авторитету которого прибегали все романтики XIX века, становится в глазах Кюхельбекера самым доподлинным романтическим поэтом. Кюхельбекер и популяризировал такого «романтизирующего» Шекспира. Наиболее образцовыми романтическими пьесами из всего наследия Шекспира Кюхельбекер считал «Сон в летнюю ночь» и «Бурю». «Шекспировы духи» должны были познакомить читателей с этими пьесами.

«Мой мечтатель, конечно, есть увеличенное в зеркале фантазии изображение действительного мечтателя»¹²⁸, — отмечает Кюхельбекер в предисловии. Но дело в том, что образ «действительного мечтателя», то есть вполне реального чудака, у Кюхельбекера не получился. В 1825 году Пушкин писал Кюхельбекеру по этому поводу: «...ты сознаешься, что характер поэта неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии». Такой метод создания характера, когда поступки персонажа мотивированы, оправданы изнутри, по мнению Пушкина, породил бы «повые, комические черты». Его же мечтатель — всего лишь иллюстрация мысли автора, а не живое лицо. Пушкин видит больше естественности в дядюшке, переодетом в Калибана, который «престь» и «чудо как мил»¹²⁹.

В «Шекспировых духах» Кюхельбекер выступает типичным романтиком XIX века: он соединяет в пьесе «низкое» и «высокое», сквозь образ Поэта просвечивает его собственный облик, его собственное понимание поэзии. Пушкин же в 1825 году уже отходит от подобного метода и считает, что в драматическом произведении — и в трагедии и в комедии — должно восторжествовать объ-

ективное изображение жизни и объективное раскрытие характера. Именно эти проблемы волновали Пушкина в год, когда он создавал «Бориса Годунова». И именно в этом, по-видимому, ключ к тому, чтобы понять его критику не только такого «пустячка», как «Шекспировы духи», но и гениального «Горя от ума».

Поиски комедии нового типа отражают и наброски, которые сохранились от комедийного наследия самого Пушкина¹³⁰.

Находясь в 1821 году в южной ссылке, Пушкин задумал комедию в стихах об игре, в которой он, видимо, хотел дать сатирическое обличение барина-картежника. Набросок пишется словами: «Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?» — и составляет всего около тридцати стихов. Пьеса должна была строиться на материале русской жизни. Правда, судя по сохранившемуся наброску, в пей можно увидеть и некоторое сходство с комедией Реньяра «Игрок», которую поэт безусловно знал и мог видеть на сцене Петербургского театра. (Эта комедия в переводе театрала-любителя А. М. Пушкина была поставлена в Петербурге в 1817 году.)

У Пушкина его страстный картежник, так же как и игрок Реньяра, не может жить без привычной обстановки игорного дома и тоже «клянет» свет, не ездит «в общества»:

Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе.
Не ездим в общества, не знаем наших дам.
Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням осьмнадцатого века.
А впрочем, не найдешь живого человека
В отборном обществе...

Сохранился кроме этого наброска еще и план комедии, в котором действующие лица обозначены фамилиями актеров Петербургского театра. Герой носит имя Сосницкого, сестра его названа Вальберховой, ее любовник — Брянским, слуга игрока — Величкиным. Это обстоятельство говорит о том, что Пушкин готовил свою пьесу для сцены. Кроме того, это позволяет строить некоторые предположения относительно характеров персонажей, так как названные актеры играли тогда в довольно-таки устойчивых амплуа.

В плане комедии есть намек на масштабность замысла, на социальные мотивы. Герой ее — молодой дворянин, страстный картежник — проигрывает в карты своего крепостного слугу. Но развитие действия строится так, что драматизм подобного финала оказывается мнимым: сестра и ее возлюбленный, желая отвратить молодого человека от пагубной страсти к картам, всем ходом интриги заставили его «поставить на карту слугу». В результате легкомысленный картежник раскаивается, он должен извлечь для себя «урок».

Некоторые исследователи делали предположение, что Пушкин хотел в своей комедии показать «безобразия крепостничества»¹³¹. Нет основания с полной уверенностью отстаивать подобную точку

зрения. Прав был Б. В. Томашевский, высказавший мысль о том, что в годы южной ссылки, когда Пушкин с такой горечью размышлял о рабстве, он «не сделал бы веселым в веселой комедии эпизод прогрыша крепостного человека»¹³².

Даже небольшой набросок и план дают представление о том, что Пушкин хотел объединить здесь две линии современной ему комедии — линию сатирико-бытовой и «светской» пьесы. План пушкинского наброска четкий, стройный, стиху придана живость разговорных интонаций, что сближает его с пьесами Хмельницкого и молодого Грибоедова. Вместе с тем Пушкин разрывает узкий светский круг, в котором обычно происходит действие «благородной» комедии. Его герой попадает в игорный дом с его миром шулеров, в пьесе появляется и бытовой персонаж — крепостной дядька, что тоже несвойственно этому типу комедий.

Стоит остановиться на фигуре пушкинского игрока. Примечательно, что этот молодой человек хочет прослыть недовольным и обществом дам и светским кругом («не найдешь живого человека в отборном обществе»). Он ищет чего-то более интересного, жаждет сильных ощущений. В игорном доме его друзья «о дельном говорят, читают Жюмини». После этого идет реплика его сестры: «Да ты не читывал с тех пор, как ты родился», — в которой звучит ирония по поводу необоснованных претензий умничающего игрока. (Тут кстати будет вспомнить, что Чацкий перебивает Репетилова, расхваставшегося своим «чтением», подобными же словами: «А ты читал? Задача для меня».)

Интерес Пушкина к комедии очень устойчив. Он пронес его через всю жизнь. Однако «Игрока» и все свои последующие замыслы в этом жанре он оставил в самом начале. К 20-м годам относятся отрывок «Насплу выехать решились из Москвы» (1827) и вольный перевод, вернее, переделка четвертого акта комедии французского писателя К. Болжура «Муж-волокига» (1827—1828). Можно предположить, что Пушкин хотел использовать сюжетную канву французского оригинала для создания комедии из жизни современного русского общества. К 30-м годам относится отрывок «Через неделю буду в Париже» (1834—1835). Но комедия, видимо, надолго не занимала его внимания. Вместе с тем эти «пробы» отражают определенный этап в русской комедии начала 20-х годов, вплотную подводя нас к тому, что сделал Грибоедов.

Обличая светского либеральствующего молодого человека, Пушкин, чтобы не оказаться на позициях автора «Липецких вод», должен был противопоставить модному «умнику» какой-то положительный идеал. Но попытки, которые были сделаны в этом направлении в русской комедии, неизбежно приводили авторов к морализованию, а это вообще не было свойственно Пушкину и особенно его представлениям о том, какой должна быть комедийная драматургия.

Противоречие, перед которым остановился Пушкин, гениально разрешит Грибоедов в «Горе от ума».

Драматургия молодого Грибоедова развивалась в русле «благородной» комедии. Сам Грибоедов каждый раз отзывался о своих ранних драматических опытах если не пренебрежительно, то, во всяком случае, без должной серьезности. Для него это просто поделки, «комедийки», написанные для бенефисов молодых актрис, проба пера, упражнение в стихосложении.

В 1819 году Грибоедов писал в путевых заметках к своему другу С. Н. Бегичеву: «...в Петербурге, где всякий приглашал, поощрял меня писать и много было охотников до моей музыки, я молчал, а здесь, когда пекумо ничего и прочесть, потому что не знают по-русски, я не выпускаю пера из рук»¹³³.

К этому времени Грибоедов написал комедии «Молодые супруги», «Студент» (совместно с Катениным), перевел вместе с Жандром «Притворную неверность», сочинил пять сцен для пьесы «Своя семья, или Замужняя певичка». Но, требовательный к себе, а главное, томимый более серьезными планами, он игнорирует все то, что было создано его ранней «музой».

Грибоедов видел задачу истинного драматурга в создании пьесы с оригинальным замыслом, с серьезной, общественно значимой темой. С этой точки зрения его пьесы, отмеченные чертами светского гедонизма, по духу близкие легкой поэзии Батюшкова, действительно еще только «комедийки», хотя в чем-то и в них можно угадать будущего автора «Горя от ума».

Первая пьеса Грибоедова — «Молодые супруги» (1815), переделка комедии Крезе де Лессе — представляет собой типичную светскую комедию. С французским оригиналом Грибоедов обошелся довольно свободно: три действия он свел в одно, несколько упростил сюжет, ввел свой текст (монолог Ариста в первом явлении и романс Эльмиры).

Сюжет комедии обычен для салонной пьесы. Молодой муж Арист тяготеет своей прелестной женой Эльмирой, которая «слишком» добродетельна. Его раздражает, что «она молчит и убегает света», «прекрасная собой, одета не к лицу». Друг Ариста Сафир предлагает Эльмире небольшую шутку: он советует ей притвориться более легкомысленной, «прихотливой» и, чтобы несколько встревожить скачущего Ариста, даже вызвать в нем ревность. План удается, и Арист вновь начинает ценить жену.

В этой пьесе Грибоедов удачно построил диалоги, по характеру, несмотря на разработку психологических нюансов, довольно безлики.

На сцене Петербургского театра «Молодые супруги» шли первый раз 29 сентября 1815 года. Спектакль был хорошо встречен зрителями, а Е. С. Семенова в роли Эльмиры и И. И. Сосницкий в роли Ариста имели большой успех. В этот период комедия постоянно была в репертуаре театров Петербурга и Москвы. В 1819 году, видимо, не без помощи и советов Грибоедова, роль Эльмиры подготовила и сыграла А. М. Колосова.

В очередном театральном обзоре журнала «Северный наблюдатель» М. Н. Загоскин, говоря о возобновлении в 1817 году комедии Грибоедова на сцене Петербургского театра, упоминает как бы между прочим о том, что в ней есть несколько «дурных, шероховатых стихов»¹³⁴. На таком мелком замечании можно было бы и не останавливаться, если бы данный факт еще раз не подчеркивал разногласий между Загоскиным, Писаревым, с одной стороны, и Грибоедовым, Вяземским — с другой. Разногласия эти, как уже говорилось, были достаточно принципиальные, а форма выявления их весьма различной — от эпиграммы до «сатиры на лица» в драматическом сочинении, в стихотворении и пр.

Что же касается Грибоедова, то в самом своем раннем произведении — «Димитрии Дрянском» (1810; не дошедшем до нас) — он избирает род пародии на трагедию В. А. Озерова «Димитрий Донской». В дальнейшем Грибоедов будет полемически выступать против Загоскина; не только как полемист, но и как серьезный критик он скажет свое слово о поэзии Жуковского, с направлением которой, как и большинство писателей, принадлежащих к лагерю будущих декабристов, он не согласится¹³⁵.

В противоположность Загоскину Бестужев, говоря о комедии «Молодые супруги», не только отдает должное вкусу автора, живости языка его комедии, но и угадывает в молодом Грибоедове «большое дарование для театра»¹³⁶.

В 1817 году Грибоедов вместе с Катениным пишет трехактную прозаическую комедию «Студент».

В центре комедии — образ провинциального студента Евлампия Аристарховича Беневоляского, который поверил легкомысленным обещаниям пустого петербургского барина Звездова и приехал в столицу, рассчитывая сделать карьеру и жениться на его воспитаннице. Уверен Беневоляский также и в том, что его ожидает писательская слава. Глупость и нахальство этого провинциала предстают особенно комически, когда он вполне серьезно рассуждает о том, какую дорогу ему избрать: стать ли государственным человеком, ибо это поприще завидно, или податься в литературу. Наглость и глупость сочетаются в Беневоляском с сентиментальной восторженностью. Фигура студента бесспорно удалась Грибоедову и Катенину.

Верно схваченные в «Студенте» бытовые черты можно увидеть в таких персонажах, как барин Звездов и офицер Саблин. Это своего рода эскизы к характерам Фамусова и Скалозуба.

Главная же задача комедии заключалась в том, чтобы нарисовать карикатурный портрет Загоскина, а в восторженных эпигонских стихах, которые читает Беневоляский*, дать пародию на стиль поэзии Жуковского.

* В своем журнале «Северный наблюдатель» Загоскин подписывался псевдонимом Ювенал Беневоляский. Грибоедов и Катенин не случайно вывели своего провинциального студента под этим именем.

В своих насмешках над Загоскиным Грибоедов был последовательным. Так, в сатире «Лубочный театр» он в стиле райка представлял публике Загоскина, который

обо всем исправно вздор
и говорит и пшшет.

Непосредственным поводом для этой сатиры послужил упоминавшийся отзыв Загоскина о «Молодых супругах». «Я сперва, как прочел, рассмеялся, но после чем больше об этом думал, тем больше злился», — писал Грибоедов Катенину. Сатира Грибоедова ходила по рукам, ее читали «в театре во всех углах», его приятели распространяли копии¹³⁷.

Комедию «Студент» тоже передавали «по рукам», так как она не была напечатана и не попала на сцену вследствие ее резкого, скандального полемического тона.

Молодой автор создавал свои сценки большей частью по просьбе актеров: «Притворная неверность» (1818) переведена для бенефиса Е. С. Семеновой, а «Проба интермедии» (1819), занимающая пять страниц печатного текста, — для бенефиса Я. Г. Брянского. Эта безделушка рассчитана специально для дивертисмента. В ней привлекательны легкие стихи, умнее вполне владеть формой театрального дивертисмента, представляющего, по существу, просто сценарий, в который вкраплены бойкие куплеты. Имена актеров и актрис, выведенных в этом сценарии, — Аллегри, Резвуицков, Припрыжкин, Свисталова, Бемольская — дань водевильным традициям.

К пьесам подобного рода следует добавить оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (1824), написанную для бенефиса московской актрисы М. Д. Львовой-Сипецкой.

Водевиль сделан совместно с П. А. Вяземским. Грибоедов написал прозаический текст водевиля и отдельные куплеты, Вяземский — все остальные куплеты. Музыка создана композитором А. Н. Верстовским.

Само содержание пьесы обнаруживает ее чисто водевильную основу. Гусар Рославлев хочет добиться прощения от своего старшего брата за то, что женился без его согласия на прелестной Юлии. Рославлев-старший, когда-то «любви постоянный дажник», теперь всех «женщин возненавидел» и слышать даже не хочет об этой женитьбе. Молодые супруги пускаются на всевозможные хитрости: Юлия появляется перед Рославлевым-старшим то в облике юноши-гусара, товарища по полку Рославлева-младшего, то в облике сестры этого юноши. Ловко строя «обман за обманом», Юлия заставляет закоренелого женоненавистника влюбиться в себя, а потом откровенно признается во всех своих интригах. И Рославлев-старший вынужден простить младшего брата.

Все эти водевильные розыгрыши, переодевания, обманы и хитрые выдумки происходят в Польше на почтовой станции. «Польский колорит» должен был придать особую сценичность, позволяя

использовать национальные костюмы, песни, пляски. Поэтому многое в этом водевиле зависело и от музыки.

По выражению Вяземского, «водевильную стряпню» свою они «изготовили скоро». Бенефициантке водевиль понравился. Однако на сцене он держался недолго. Вяземский считал, что неуспех водевиля был связан с «закулисными тайнами»: интригами водевильста Писарева и Загоскина¹³⁸.

Все эти «пробы пера» обнаруживали в Грибоедове талант стихотворца, искрометный, а порой и злой юмор, фантазию. Он овладел техникой водевильного письма и воспользовался этой техникой в «Горе от ума». Вполне по-водевильному, например, написан спор Фамусова с Хлестовой о количестве крепостных у Чацкого, или диалог графини-бабушки и князя Тугоуховского, завершающийся забавной репликой — «ох, глухота большой порок», или сцена, где гости на балу у Фамусова строят предположения о том, почему же Чацкий «с ума спрыгнул».

Чай, пил не по летам...
Шампанское стаканами тянул,—

выдвигает свою версию Хлестова,—

Бутылками-с, и пресобольшими,—

добавляет Наталья Дмитриевна,—

Нет-с, бочками сорочковыми,—

гиперболой завершает этот пассаж Загорецкий, переходя уже всякие рамки житейского правдоподобия.

Особое место среди ранних сценических опытов Грибоедова занимает комедия «Своя семья, или Замужняя невеста», написанная им в соавторстве с Шаховским и Хмельницким. Эта пьеса — лучшая в тогдашнем комедийном репертуаре. Она примечательна тем, что в ней водевильная традиция сближается с линией сатирико-бытовой и «благородной» комедии. Со слов Шаховского известно, что пьеса готовилась для бенефиса М. И. Вальберховой и должна была предоставить актрисе возможность наиболее выгодно проявить свой комедийный талант. Сюжет строится незамысловато: в пьесе связаны «простою интригою эпизодические явления»¹³⁹.

В этих эпизодах героиня комедии Наташа, вышедшая замуж за Любима, который не спросил согласия на брак у богатой и многочисленной родни, постепенно завоевывает симпатии своих новых родственников.

Шаховскому принадлежит общий план развития сюжета и большая часть текста.

Хмельницкий написал совершенно водевильную сцену из третьего действия, где Наташа держит экзамен, который должен доказать ее образованность. Критика признала эту сцену лучшей и писала, что она «патуральна, забавна, имеет много острых, замысловатых стихов и язык у нее, кажется, чище, нежели в прочих».

«Соблюсти чистоту и благородность языка в комедии,— читаем мы дальше,— не так-то легко, как, может быть, некоторые думают»¹⁴⁰.

Грибоедов, приступая к созданию своей сцены в комедии, сосредоточил на этот раз внимание не на «чистоте и благородстве языка», а на близости его к житейским интонациям, к характеру изображаемого лица. Он написал сцену второго действия, в которой Наташа приобретает расположение Мавры Саввишны*, женщины строгой, скупой и недовольной современными нравами. Плутовка Наташа, чтобы расположить к себе старуху, рассказывает, как она не любила дом графини Ладовой, где получила воспитание:

У Ладовой на все расход невероятный!
И шляпкам, и шалям, и платьям счету нет,
И собирается у ней весь модный свет:
Вчера концертный день, а нынче танцевальный,
А завтра что-нибудь другое.— Натурально,
Вы можете судить, что в этаком дому
До бережливости нет дела никому.

Наташа продолжает притворяться: ей надоели «шум, пышность, мотовство», и она скорее согласна есть «черный хлеб» и ходить «в серпянке», чем жить в «этаком дому». Разыгрывая из себя бережливую особу, Наташа чуть не ползает по полу, отыскивая упавшую булавку. «Ведь и булабочка нам может пригодиться»,— умильно-сладко говорит эта притвора, прикалывая злосчастную «булабочку» к косынке. Мавра Саввишна покорена Наташей и уже прочит ее в жены легкомысленному Любиму с тем, чтобы она поучила его «уму-разуму» — «мотать бы не давала».

Интересно проследить, как Грибоедов от условности водевиля переходит к поискам характерности. Его Мавра Саввишна отличается крутым, неуживчивым нравом. Говорит она простым, даже весьма грубым языком. Когда Наташа описывает беспечную и расточительную жизнь в доме Ладовой, Мавра Саввишна перебивает:

Зараза! истинно зараза! жаль, родная,
Смерть жалко! хоть кого испортит жизнь такая.

Именно через естественный, житейский язык зритель воспринимает самобытный характер провинциальной барыни Мавры Саввишны.

Сам Грибоедов свои сцены в этой комедии считал написанными «довольно удачно»¹⁴¹.

Если в «Замужней невесте» различные направления русской комедиографии еще как бы сосуществуют, то в «Горе от ума» они сольются воедино и, что самое главное, предстанут в совершенно новом качестве.

* У Шаховского в перечне действующих лиц этот персонаж назван Феклой Саввишной.

В литературоведении существуют расхождения по поводу того, когда было задумано «Горе от ума». Сопоставляя различные мнения, можно предположить, что замысел комедии возник и зрел у Грибоедова в годы оформлявшегося движения декабристов и впитал в себя всю проблематику эпохи¹⁴².

Булгарин рассказывал якобы со слов самого Грибоедова: «Будучи в Персии, в 1821 году, Грибоедов мечтал о Петербурге, о Москве, о своих друзьях... о театре, который он любил страстно, и об артистах. Он лег спать в киоске, в саду, и видел сон, представивший ему любезное отечество со всем, что оставалось в нем много для сердца. Ему снилось, что он в кругу друзей рассказывает о плане комедии, будто им написанной, и даже читает некоторые места из оной. Пробудившись, Грибоедов берет карандаш, бежит в сад и в ту же ночь начерчивает план «Горя от ума» и сочиняет несколько сцен первого акта»¹⁴³.

Грибоедов в письме к неизвестному, видимо Шаховскому, из Тавриза от 17 ноября 1820 года тоже описывает сон, в котором ему привиделись друзья и он дал им обещание «через год непременно» закончить прозвешенное, задуманное им ранее¹⁴⁴.

В начале 1823 года Грибоедов, написав два акта комедии, приезжает в Москву. Здесь он часто бывает в свете, на балах и праздниках, так как в это время приступил уже к созданию третьего действия (бал у Фамусова). Наблюдая жизнь московского дворянского общества, Грибоедов использует для пьесы особенно выразительные черты его быта. Последние акты комедии написаны летом 1823 года в имении С. Н. Бегичева¹⁴⁵.

Первоначальное название комедии — «Горе уму» — резко выражало мысль автора, но носило несколько дидактический характер.

После многочисленных чтений «Горя от ума» в Москве и Петербурге Грибоедов исправлял, дополнял и шлифовал текст комедии. По его собственному признанию, «работе конца не будет», но он верит, что «терпение есть азбука всех прочих наук»¹⁴⁶. Он «переделал развязку и теперь кажется вся вещь совершеннее»¹⁴⁷.

Упорный непрерывный труд доставлял Грибоедову истинную творческую радость. Эта радость, энергия звучат в его признании: «...мне пришлось в голову придумать новую развязку; я ее вставил между сценой Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались»¹⁴⁸. Радостное настроение подогревалось восторженным приемом комедии в среде писателей и актеров: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховской решительно признает себя побежденным». Грибоедов насмешливо добавляет в скобках — «на этот раз»¹⁴⁹.

Но Шаховской был побежден не только «на этот раз» — он был побежден навсегда: если в «Горе от ума» есть связи с преды-

душим периодом русской комедийной драматургии, то еще больше в нем принципиально нового. Новаторство Грибоедова заключено прежде всего в том, что он создал комедию общественную, политическую, ибо конфликт ее отражает «дух века», вскрывает резкое противоречие между свободомыслящей личностью, нетерпимой к крепостническому рабству, и косной средой дворян-крепостников.

Свободолюбие Чацкого смыкается с декабристскими настроениями и убеждениями в самом главном: в ненависти к рабству и ко всякому угнетению вообще, в отстаивании личной независимости, свободы мнений и достоинства человека, в любви к просвещению, в борьбе за самобытность русской культуры и в презрении к «слепому подражанию». Раскрыл эти идеи, этот «дух века» Грибоедов тоже новаторски: в комедии он соединил сатирические, обличительные мотивы с положительным идеалом. Не отказываясь от опыта европейской и русской литературы предшествующих эпох, Грибоедов вместе с тем создал тип комедии, какой не знала еще мировая драматургия.

Действие «Горя от ума» разворачивается в пределах одного дома, в течение одного дня. Кажалось бы, единства времени и места соблюдены и даже подчеркнуты автором в самом тексте. Но как широко дана картина жизни!

Замкнутый круг места и времени разорван приходом на сцену самой действительности. Перед нами жизнь с борьбой поколений и идей, с достоверными приметами быта и характеров русского дворянского общества тех лет. Конфликт, организующий и подчиняющий себе действие комедии, — встреча молодого Чацкого с консервативным дворянством — взят из современной Грибоедову жизни, он исторически достоверен для конца 40-х — начала 20-х годов XIX века.

На Сенатской площади, в декабре 1825 года, этот исторический конфликт был разрешен трагически. Трагически разрешается он и для Чацкого, героя Грибоедова, про которого Герцен прямо скажет, что «он головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки»¹⁵⁰.

В письме к Катеницу Грибоедов разъясняет общественный смысл столкновения Чацкого с московским дворянством, говоря о плане своей комедии: «...мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немощно повыше прочих, сначала он весел, и это порок: *«Шутить и век шутить, как вас на это станет!»* — Слегка перебирает странности прежних знакомых, что же делать, коли нет в них благороднейшей заметной черты! Его насмешки не язвительны, куда его не взбесить, но все-таки: *«Не*

человек! змея!», а после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме: «*Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол!*» Не терпит подлости: «*Ах! боже мой, он карбонарий*». Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил и все повторяют, голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков»¹⁵¹.

Грибоедов предельно ясно изложил именно общественную тему комедии и показал, как этой теме все подчинено. И в этом видна еще одна новаторская черта: общественное начало и мотив любви переплетены в «Горе от ума» теснейшим образом, подчинены друг другу. В третьем действии Чацкий, пытаясь выяснить, кого же любит Софья, и объясняясь ей в любви, свои любовные признания все время перебивает горькими, взволнованными словами протеста. Сравнивая себя с Молчалиным, Чацкий-любовник горячо, искренне восклицает:

Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?
Чтоб кроме вас ему мир целый
Казался прах и суета?

И сразу же вслед за любовным признанием звучит лейтмотив гражданской активности Чацкого:

Но что теперь во мне кипит, волнует, бесит,
Не пожелал бы я и личному врагу,
А он?.. смолчит и голову повесит.

Чацкий показан в двух планах: в идейном столкновении с фамусовским обществом, с «отцами отечества» и в крушении его любви. Причем оба эти плана сведены к живому драматическому единству: Чацкого «все гонят, все клянут», и в толпе мучителей Софья первая «его безумным называла». Пусть случайно, не совсем осознанно произносит она это слово, но оно — ее «сочиненье».

«Мучителей толпа, в любви предателей» действовала согласно. Чацкий был одинок среди них. Это одиночество подчеркнуто и композиционным приемом. Знаменитый монолог Чацкого о «французике из Бордо», в котором звучат декабристские мотивы протеста против «пустого, рабского, слепого подражанья», стремление к близости со своим народом, обычаями, с его языком —

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев,—

этот монолог только вначале имеет слушателей среди действующих лиц комедии. Постепенно все они покидают сцену. И Чацкий остается один.

Идея выступает здесь сценически наглядно, действенно.

«Грибоедов показал,— справедливо пишет Вл. Орлов,— как в обществе дураков и подлецов обречены на гошение и ум и лю-

бовь — всякая независимая мысль, всякое искреннее и свободное чувство»¹⁵².

Грибоедов трагически-прозорливо раскрыл смысл столкновения Чацкого с дворянским обществом — с фамусовщиной, молчалинщиной, репетиловщиной. В декабристскую эпоху герой его был одинок, хотя он имел друзей («в друзьях особенно счастливы»). Но на сцене их нет. И все же моральная победа в этой борьбе на стороне Чацкого. Гончаров писал, что герой Грибоедова «сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей»¹⁵³.

Так, в отличие от Шаховского, освещает Грибоедов проблему столкновения старого с новым. Подобным образом никто еще до Грибоедова не строил развитие сюжета, не выявлял столь глубоко понятой сути столкновения действующих лиц.

Современные, злободневные, животрепещущие проблемы под пером Грибоедова обрели обобщенность, художественно совершенное выражение. Борьба Чацкого с миром Фамусова, показанная с пронизательной исторической достоверностью, воспринимается еще и как вечная борьба честного, прогрессивного начала с косностью и рутинной.

Художественное обобщение обрели и характеры «Горя от ума», с такой зоркой наблюдательностью списанные Грибоедовым с самой жизни.

В письме к Катенину писатель отвечает на упрек в том, что характеры в «Горе от ума» портретны: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии», и тут же делает существеннейшее добавление: «в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные и всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на своих двуногих собратьев»¹⁵⁴.

«Карикатур ненавижу, — продолжает свою мысль Грибоедов, — в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика»¹⁵⁵. Это поэтика художника, ставшего на путь реализма. Карикатуры остались уделом предыдущей стадии русской комедии, где можно было встретить пародийное изображение Жуковского, Карамзина, Загоскина. Сам Грибоедов в ранних комедиях рисовал подобные карикатурные портреты, далекие от портретов обобщенных, типических.

Совершил реформу Грибоедов и в области языка комедии. Стих «Горя от ума» наследует лучшие традиции классической высокой комедии — европейской и русской. Но, наследуя эти традиции, Грибоедов совершает истинный переворот. Канонический александрийский стих он заменяет разностопным ямбом, с необычной гибкостью используя достижения современных Грибоедову комедиографов, драгоценный для него опыт Капниста и Крылова-баснописца. В «Горе от ума» Грибоедов, ставя перед собой задачу отойти от сковывающих норм старого стихосложения, действительно пишет свободно: он смело применяет разнообраз-

ную рифмовку строк, непрерывно меняет стопы (в комедии звучит стих от одностопного до шестистопного ямба). Все это сообщает стиху легкость, подвижность, живые интонации, беглость разговорной русской речи.

Реалистическую основу, художественное совершенство, новизну языка «Горя от ума» по заслугам оценили современники Грибоедова, и в первую очередь Пушкин.

С июня 1824-го по апрель 1825 года Грибоедов хлопочет о продвижении «Горя от ума» в печать и на сцену. Он целиком поглощен этими заботами: встречается с «нужными» людьми — с министром внутренних дел Лапским, от которого зависела цензура, и с петербургским генерал-губернатором Милорадовичем, в ведении которого находились тогда театры.

Желание видеть комедию напечатанной или сыгранной на сцене страстно овладевает Грибоедовым. Он готов даже подделаться к «общепринятой глупости»: что-то «урезать», убрать из текста и кое-где изменить его, если такой ценой можно добиться публикации или постановки. Однако сценическая история «Горя от ума» на русской профессиональной сцене начинается с декабря 1829 года, уже после смерти Грибоедова. При жизни драматурга, в мае 1825 года, воспитанники Петербургского театрального училища под руководством Грибоедова усиленно репетировали комедию, но накануне премьеры Милорадович запретил спектакль. Есть сведения, что в Ереване в 1827 году офицеры-любители показали отрывки из грибоедовской комедии.

К периоду хлопот Грибоедова о продвижении пьесы в печать и на сцену относится небольшая заметка автора по поводу «Горя от ума». Возможно, что это набросок предисловия к комедии. От заметки веет горечью. Грибоедов пишет, что первоначальное «начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения». Теперь же, когда Грибоедов поддался желанию видеть свое произведение на сцене, он вынужден «портить» его в угоду зрителю. «Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать?»¹⁵⁶ — заключает свою мысль Грибоедов.

Состояние творческой радости, которую Грибоедов испытывал в период работы над завершением «Горя от ума», сменяется горечью разочарования. Он постигает бессмысленность своих хлопот о сценическом воплощении комедии, к тому же он останавливается перед тем мучительным вопросом, который беспокоил и Пушкина, когда он думал о современном театре. Можно ли увидеть на сцене свое сочинение в том виде, как оно задумано? Поймет ли его публика? Вот что теперь тревожит Грибоедова. Отголоски этих раздумий можно услышать в вольном переводе «Пролога в театре» из первой части «Фауста» Гёте, сделанном Грибоедовым в 1824 году. В этом отрывке из гётевского «Фауста» Грибоедова привлекли сатирические монологи директора театра о публике.

В какой-то степени Грибоедов даже усилил сатирический элемент. Слова директора театра вдруг начинают нам напоминать слова Чацкого. Директор театра хочет развеять «призраки», то есть иллюзии поэта относительно той публики, которая приходит в театр: иной идет сюда от скуки, иной, чтобы написать критическую статью о драматурге («сотрудник глупых он журналов»), красавицы приезжают в театр, чтобы показать свои наряды и встретиться с поклонниками.

Что возмечтали вы на вашей высоте? —

обращается директор театра к поэту, —

Смотрите им в лицо!..

Здесь озираются во мраке подлецы,

Чтоб слово подстеречь и погубить доносом.

Как слышны интонации Чацкого, как здесь угадывается горечь самого Грибоедова!

«Горе от ума» было прочитано не только в кругу друзей Грибоедова, но и более широко распространялось в списках. Когда в начале 1825 года были опубликованы в театральном альманахе «Русская Талия» четыре сцены из первого акта (приезд Чацкого — «Чуть свет — уж на ногах! и я у ваших ног» — и до конца действия) и весь третий акт (бал у Фамусова), многие читатели уже знали всю комедию. Потому и критические статьи, появившиеся после первой публикации отрывков из «Горя от ума», имели в виду целиком пьесу Грибоедова.

Первые отклики появились в декабристской печати. В альманахе Кюхельбекера «Мнемозина» было сказано, что подобное произведение, обладающее свежестью замысла, делает честь «нашему времени»¹⁵⁷. О том, как глубоко понимал Кюхельбекер повествование Грибоедова, свидетельствует запись в его дневнике: «В «Горе от ума» точно вся завязка состоит в противоположности Чацкого прочим лицам: тут точно нет никаких намерений, которых одни желают достигнуть, которым другие противятся, нет борьбы выгод, нет того, что в драматургии называется интригой. Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его пеловкие защитники»¹⁵⁸.

Особенно интересно мнение Бестужева, отражающее отношение к комедии декабристов, членов Северного тайного общества. Бестужев говорит о том, что Грибоедов идет «вослед Фонвизину», отмечает умение автора «смело и резко» обрисовать характеры, дать живую картину «московских нравов». Особо останавливается Бестужев на языке комедии, считая, что Грибоедов в стихах смог донести «природу», основные особенности «разговорного языка».

В отзыве Бестужева чувствуется необычайная заинтересованность тем, что сделано Грибоедовым. Это отзыв критика, глубоко

задетого за живое. Он говорит о комедии, что «человек с сердцем не прочтет ее не смеявшись, не тронувшись до слез», точно поняв специфическую особенность «Горя от ума»: сочетание комизма и драматизма. Пусть даже некоторые читатели и критики неспособны сейчас оценить значение такой новой для них комедии, как «Горе от ума», — Бестужев уверен, что «будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных»¹⁵⁹.

Одновременно в «Вестнике Европы»¹⁶⁰ появляется разбор грибоевской комедии, сделанный М. А. Дмитриевым. Мелочная критика приправлена большой дозой реакционности. По мнению Дмитриева, Чацкий — «сумасброд», неизвестно почему выступающий против мира Фамусовых. Примерно в этом же плане, весьма недоброжелательно, отозвался о комедии Грибоедова, как уже упоминалось, водевилист Писарев.

Позиция Бестужева была подхвачена и развита в статье Ореста Сомова¹⁶¹. Вступив в спор с Дмитриевым, Сомов дает подробный анализ образа Чацкого. Критик видит в нем черты живого человека, в котором возвышенный образ мыслей и благородство сочетаются с некоторой заносчивостью и нетерпеливостью — главными его «слабостями». Сомов отмечает вслед за Бестужевым в комедии Грибоедова живость разговорного языка.

Из этого беглого обзора современной Грибоедову критики видно, что «Горе от ума» столкнуло между собой полярные точки зрения. Грибоедова поддержали передовые литераторы декабристской направленности. Но, несмотря на большое общественное значение критики, взявшей под защиту «Горе от ума», она в тот период еще не смогла в полной мере оценить исторического места комедии Грибоедова, всего ее художественного богатства.

Для понимания сложных процессов становления и развития реалистических принципов в русской драматургии той поры чрезвычайно важен отзыв Пушкина на «Горе от ума». Он дает возможность проследить не только близость позиций Грибоедова и Пушкина, но и известное различие между пушкинским и грибоедовским реализмом.

Рукописный список «Горя от ума» Пушкин впервые прочел в 1825 году в селе Михайловском. Свое непосредственное впечатление от комедии Грибоедова Пушкин высказывает в письмах к Вяземскому и к Бестужеву.

В письме к Бестужеву содержится наиболее развернутое мнение Пушкина. Он пишет здесь о том, что не осуждает ни плана, ни завязки комедии, ибо «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Определяя основной замысел комедии Грибоедова, Пушкин писал, что цель драматурга — «характеры и резкая картина нравов. В этом отношении Фамусов и Скалозуб превосходны... Les propos de bal*»

* Бальные разговоры (франц.).

сплетни, рассказ Репетилова о клобе, Загорецкий, всеми отъявленный и везде принятый — вот черты истинно комического героя... Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину прелестна! — и как натурально!»

Однако сложное, необычное для героинь комедии построение образа Софии Пушкин воспринимает как неудачу Грибоедова: «Софья начертана не ясно: не то, не то московская кузина». Пушкин хотел бы видеть Молчалина более подлым, трусливым, в Репетилове он разглядел «2, 3, 10 характеров» и не понял, зачем автор сделал его «гадким»: «довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях». Пушкину, видимо, казалось, что многоплановость характеров персонажей «Горя от ума» нарушала чистоту комедийного жанра.

Наиболее существенные замечания высказывает Пушкин по поводу Чацкого. Пушкин, разумеется, нигде не осуждает самой общественной, идейной сути монологов грибоедовского героя. Напротив. «Все, что говорит он, очень умно», — отмечает Пушкин. Но, продолжает он, «первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому под.»¹⁶² Речь идет, следовательно, о неуместности горячих речей Чацкого в фамусовском кругу.

Вся сущность характера Чацкого — его идеалы, его психология, его манера поведения — типичны и принадлежат декабристскому романтическому периоду в развитии передового общественного сознания. Это представитель революционно настроенной дворянской молодежи 1818—1820 годов, в кругу которой в тот период звучали призывы к изменению общественного порядка в России. Сам Пушкин тогда был активным участником подобных собраний. Но известно, что в 1825 году, накануне восстания декабристов, Пушкин воспринимает уже более зрело явления общественной жизни. В творчестве это пора его отхода от романтизма, пора создания «Бориса Годунова». Пушкин хочет видеть в Чацком — передовом человеке своего времени — не столько черты идеальные, сколько черты реальной жизни. Интересно, что и сам Грибоедов, завершая «Горе от ума», уже критически оценивал тактику Чацкого. Поэтому в развязке комедии он подчеркнул то прозрение своего героя, в результате которого Чацкий с горечью и болью осознал, что мир нельзя исправить одними, пусть даже гневными, словами и горячими убеждениями. М. В. Нечкина в книге «Грибоедов и декабристы» пишет, что в 1825 году Пушкин и Грибоедов смотрели «на тактику героя с высоты позиций, завоеванных позднейшим развитием общественного движения»¹⁶³. Исходя из этого и следует понимать мысли Пушкина по поводу характера Чацкого.

В размышлениях Пушкина важен еще один аспект. Он первый заметил, что в «Горе от ума» действует тип лирического героя. В мыслях Чацкого он прочел мысли Грибоедова. Пушкин пи-

сал об этом: «В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов». Чацкий это «пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, островами и сатирическими замечаниями»¹⁶⁴. В письме к Вяземскому Пушкин еще более резко подчеркнет свою мысль: «Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен»¹⁶⁵.

«Горе от ума» действительно лирическая исповедь Грибоедова. Наблюдение Пушкина чрезвычайно тонко и точно. Но возможность появления лирического героя в драматическом произведении в принципе отвергается Пушкиным. Вспомним, что он писал об этом Кюхельбекеру в связи с комедией «Шекспировы духи». К 1825 году Пушкин, по его собственному определению, не хотел уже «байроничать».

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,—

писал он в романе, где герой, так же как и в драме, должен был предстать во всей жизненной объективности, без примеси своей собственной «любимой мысли».

Неудовлетворенный художественной программой романтизма, Пушкин противопоставляет этой программе свой «истинный романтизм», который приводит его к созданию объективной исторической народной драмы, где исследовались прежде всего связи личности и истории, личности и народа. Грибоедов, достигая не меньшей объективности в изображении современного общества, сохраняет более прямую связь с декабристской драмой идей, с гражданской поэзией и манерой мышления декабристов.

Пушкин высоко оценил язык Грибоедова. «О стихах я не говорю: половина — должны войти в пословицу»,— пророчески писал он.

Пушкин хотел, чтобы его замечания о комедии были известны Грибоедову. «Покажи это Грибоедову,— писал он Бестужеву относительно своего мнения о «Горе от ума».— Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался».

В 1835 году в «Путешествии в Арзрум», как бы подводя окончательный итог своему мнению о Грибоедове, Пушкин писал: «Его рукописная комедия: «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами»¹⁶⁶.

Мы не располагаем материалами, которые рассказали бы о том, как Грибоедов реагировал на критические статьи по поводу его комедии. Известны лишь его слова в письме к В. Ф. Одоевскому о том, что вряд ли стоит отвечать на придирчивую критику, в которой речь идет о «гладкости» стихов. Такую критику он называл «ребяческой», «школьной» и считал, что существование ее вредно, так как дает некоторые права торжествовать тем, кто хочет, «чтобы отечество наше оставалось в вечном младенчестве»¹⁶⁷.

Существует, правда, письмо Грибоедова к Катенину, на котором мы уже останавливались. Следует только добавить еще одно важнейшее положение Грибоедова. Он его сформулировал в связи с упреком Катенина в том, что в «Горе от ума» «дарования более, нежели искусства».

Упрек Катенина воспринимается Грибоедовым как величайшая похвала, так как он не хочет потакать «школьным требованиям». «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»¹⁶⁸, — завершает он свой ответ Катенину. И существо этого ответа состоит в том, что Грибоедов оставляет далеко позади классицистские позиции и утверждает здесь эстетику реалистического искусства.

«Горе от ума» может быть поставлено в драматической литературе первой четверти XIX века только рядом с «Борисом Годуновым» Пушкина. Пушкин и Грибоедов впервые вводят в драматургию принцип историзма в изображении действительности, закладывают основы реализма в драматической литературе. «Горе от ума» и «Борис Годунов», завершая процесс поисков реалистического метода, открывают собой новый период в развитии русского искусства. По словам Белинского, произведения Грибоедова и Пушкина «положили собой основание последующей литературе, были школою, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь»¹⁶⁹.



ГЛАВА ВТОРАЯ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1

Отсветы боев и побед Отечественной войны озаряли все стороны общественной жизни. По-новому заставили они взглянуть и на сценическое искусство. Споры, возникавшие в эти годы вокруг игры актеров, являлись результатом не только личных вкусов и пристрастий, но и столкновения эстетических и общественных взглядов. В уставе Союза благоденствия, созданного в 1818 году, говорилось о том, чтобы члены Союза старались «изыскать средства изящным искусствам дать надлежащее направление, состоящее не в изнеживании чувств, но в укреплении, благородствовании и возвышении нравственного существа нашего»¹. Не случайно на заседаниях литературного кружка «Зеленая лампа» делаются систематические обзоры спектаклей, а Пушкин пишет для этого кружка статью «Мои замечания об русском театре», уделяя в ней главное место актерскому искусству.

Проблемы актерского мастерства, теоретические споры по этому поводу осложнялись и обострялись в связи с тем положением, которое занимали в обществе актеры императорских театров. Только в 1824 году бывшие крепостные актеры, в свое время приобретенные дирекцией, выплатили ей долги за свой выкуп. В театральном быту сохранялись обычаи, унижавшие человеческое достоинство художников сцены. Так, например, было принято, чтобы актеры сами развозили билеты на свои бенефисы по домам знатных и богатых людей. Бывали случаи, когда будущие бенефицианты, нарядившись в шутовские костюмы и прихватив с собой детей, одетых в цыганское и русское платье, разыгрывали сценки в передних бар и купцов в надежде получить за билеты несколько большую плату. Директор московских театров Ф. Ф. Кошкин нередко приглашал на свои вечера актеров и воспитанников театральной школы, но иногда им приходилось стоять за спиной гостей с тарелкой, заменяя недостающих лакеев. В актерской среде зрел протест против подобных оскорбительных для художников сцены нравов. Пиетет перед меценатами, по-барски покровительственно, сверху вниз смотрящими на актеров, все более ослабевал.

В то же время актеры охотно шли на сближение с теми, кто хотел им помочь искренне, высоко ценя общественное назначение искусства. Характерно, что в эту пору в роли учителей сценического искусства выступают люди, связанные с будущими декабристами. Много работает с актерами Н. И. Гнедич, писавший в 1810 году К. Н. Батюшкову, что у него на дому существуют «тайные театральные школы». С актерами занимается П. А. Катенин. В 20-е годы с молодыми актерами В. А. и П. А. Каратыгиными знакомится декабрист А. И. Якубович и вводит их в свой круг, где бывают К. Ф. Рылеев, А. А. Бестужев, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов, А. И. Одоевский и другие. П. А. Каратыгин вспоминает: «Иногда после обеда кто-нибудь из гостей (а чаще других Рылеев) просил моего брата прочесть что-нибудь из театральных пьес,— и брат часто декламировал лучшие монологи из любимых его трагедий и мастерским чтением своим доставлял всем большое удовольствие»². В Москве со студенческой молодежью, значительная часть которой также была увлечена декабристскими идеями, был связан молодой П. С. Мочалов. Вообще связи актеров с декабристами несомненны. Самые передовые люди тогдашнего общества оказывали влияние на развитие актерского искусства.

Естественно, что формирование актерского искусства зависело от репертуара, все более опирающегося на реалистическую основу. Репертуар этого времени требовал от актеров большего, чем это было раньше, проникновения в психологию действующих лиц, большей жизненной достоверности. Актеры порой еще стихийно, но все чаще приближались к реалистическому воплощению образа, пользуясь каждой возможностью, которую предоставлял для этого репертуар.

В ту пору явственно обозначились две различные школы сценического искусства. Одна из них связывалась с именами А. А. Шаховского и Ф. Ф. Кокошкина, другая — с именами Н. И. Гнедича и П. А. Катенина. Хотя внутри этих школ также шли горячие споры и не было полного единства, по именно они определили основные направления в искусстве актера.

Шаховской отлично знал технологию театрального дела. Строгий учитель, он требовал, чтобы на репетициях все отлично знали свои роли. Опытный драматург, он писал пьесы в расчете на того или другого исполнителя. Споря с рецензентом, похвалившим игру Е. С. Семеновой, но не разобравшим роль, которую исполняла актриса, Шаховской писал: «Этот отголосок всеобщего удовольствия верен, но служит ли он к усовершенствованию ее дарований или к просвещению молодых артистов, желающих, подобно ей, удостоиться благоволения публики? Им бы нужно было знать, какие красоты роли были ею хорошо выражены и какие таинства драматического искусства, открытые превосходною актрисою, плепяли зрителей; целью благоразумного суждения о художествах должна быть польза художника, а без сего критика делается или

ругательством или пустословным наполнением журнальных листов»³.

С Шаховским занималось большинство крупных трагических актеров того времени, но многие на том или ином этапе его покидали, хотя и знали, что он не прощает обид и может повредить их сценической карьере. Главных причин ухода актеров от Шаховского было две.

Во-первых, он не хотел признавать самостоятельности в творчестве своих воспитанников. Говорили, что Шаховской обучает их, как канареек, заставляя механически повторять за собой роль. В эту пору он еще находился под влиянием нормативной эстетики классицизма и искренне считал, что актер может играть, руководствуясь не собственным чувством, а теми указаниями, которые дает ему просвещенный человек. Шаховской утверждал, что не непосредственное чувство, а холодный рассудок должен определять суть актерской игры, что умение передать величие героя составляет главное достоинство трагического актера. Повторять за учителем было не так уж сложно, но талантливому актеру трудно не увлечься собственным чувством, своим пониманием роли. И, конечно, талантливые актеры не могли долго работать с Шаховским.

Во-вторых, Шаховской был человеком консервативных политических убеждений, тогда как наиболее крупные актеры понимали и чувствовали, что теперь передовой зритель ждет от театра новых идей, новых образов. Естественно, что их все меньше удовлетворяла работа с Шаховским.

Исходя из тех же принципов, только гораздо примитивнее, чем Шаховской, пытался учить актеров Кокошкин, занимавший тогда пост директора московских театров. П. Каратыгин так описывает один из его уроков: «...желая дать вес своему авторитету, он медленно, тяжеломерно поднялся с кресел и сам начал декламировать из разных трагедий и комедий. Эта декламация была неестественна и исполнена натянутой, надутой дикции»⁴. Не мудрено, что и от Кокошкина ученики, едва почувствовав свою самостоятельность, уходили.

Эстетические взгляды людей, связанных с декабризмом, были неоднородны. Но все они были убеждены, что искусство должно служить борьбе за гражданские идеалы, что цель его заключается «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих»⁵. Н. И. Гнедич писал, что в искусстве следует создавать образы, «превосходящие природу земную», и что «нужнее чрезмерить величие человека, нежели унижать его»⁶. Декабристский романтизм противостоял уходу от общественных проблем, окостенению литературных и театральных форм.

От актеров декабристская критика требовала умения соединять героическое и эмоциональное, быть не просто лицедеями, но и подлинными гражданами своего времени. Поэтому особое внимание обращалось на положение актера в обществе. Зависимость

искусства от театральных чиновников и богатых покровителей возмущала передовых людей, справедливо полагавших, что это мешает его развитию.

Все больше утверждается мысль, что актер — самостоятельный художник, который должен уметь разобраться в сложной проблематике пьесы и по-своему интерпретировать сценическое произведение. Отсюда возникает необходимость образования для актеров. В связи с этим характерна статья А. Е. Измайлова. Он писал о том, что все лучшие актеры прошлого основательно знали словесность и бывали в обществе не только для удовольствия, но и для «усовершенствования себя в своем искусстве», что актер должен уметь войти в роль, в противном случае он будет играть с принуждением и притворным жаром⁷.

Большое значение для развития актерского искусства имела непосредственная работа актеров с драматургами, особенно с комедиографами.

Комедиографы того времени были теснейшим образом связаны с театром. Очень часто они писали пьесы по просьбе того или иного актера, желавшего украсить свой бенефис новой комедией. Выполняя подобную просьбу, драматург, естественно, должен был учитывать особенности данного актера или актрисы, должен был подумать о том, как наиболее полно и выигрышно дать проявиться их таланту. Создавая роли для актеров, участвуя в репетициях своих пьес, подсказывая исполнителю решение роли, драматург так или иначе воздействовал на развитие актерского дарования. Актеры не оставались в долгу. По словам Пушкина, Семенова украсила «несовершенные творения Озерова». Сосницкий, Бобров, Рязанцев, Щепкин, Вальберхова, Дюрова также не раз способствовали своей игрой успеху молодых сочинителей комедий.

Что же представляли собой в этот период петербургская и московская труппы?

В трагедиях особенно ценились актеры на амплуа первого любовника и первой любовницы, они задавали тон спектаклю. Известный театрал С. П. Жихарев высказывал недовольство, что русские актеры, в отличие от французских, играют в ролях разных амплуа: «...когда актер сегодня играет Ярба, а завтра — негра Ксури, сегодня Агамемнона, а завтра — Мейнау, сегодня Ахилла, а завтра бургомистра Вольфа, сегодня — первосвященника Иодая, а завтра — рекрута Фрица в «Сыне любви», то, воля ваша, актеру трудно усовершенствоваться»⁸. Но именно такой широкий сценический диапазон способствовал творческому росту актеров, требуя от них знания жизни и умения изображать различные характеры. Мало того, в отличие от французского, в русском театре тех лет одни и те же актеры выступали и в трагедиях и в комедиях. Исключение обычно составляли актеры на амплуа первого любовника и первой любовницы, которые редко исполняли комические характерные роли.

В петербургской и московской труппах имелось несколько талантливых исполнителей, игравших первые роли, и несколько удовлетворительных актеров на вторые роли. Остальные же члены труппы вызвали постоянные и справедливые парекания образованной части зрителей. 4 сентября 1822 года Пушкин писал из Кишинева брату Льву, вспоминая Петербургский театр: «Но актеры, актеры!.. Слышу отсюда драммоторжественный рев *Глухорева*. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь защити и помилуй — но боюсь»⁹.

Спектакль ставился таким образом, чтобы главные герои получали максимальные возможности для выявления своих достоинств, все же остальные актеры должны были заботиться по преимуществу о своевременной подаче реплик центральному персонажу. Никто не добивался художественной цельности спектакля. Многие актеры стремились любыми средствами обратить на себя внимание зрителей. Один из критиков констатировал с грустью, что публика «давно уже привыкла смотреть, а особливо в бесфисных представлениях, пиесы дурно обставленные и худо выученные...»¹⁰.

Но и в рассматриваемое нами время возникало стремление к определенной согласованности действий актеров на сцене, хотя бы для того, чтобы создать наиболее благоприятные условия для исполнителей центральных ролей. А это значило, что возникала необходимость в художественной организации спектакля и в появлении такого лица, которое отвечало бы за все компоненты театрального представления.

Об этом в своей записке в дирекцию театра писала и Е. С. Семенова. Считая трагедию высшей формой театрального искусства, полагая, что ее особенно трудно ставить, так как она в первую очередь основывается на актерском мастерстве, Семенова писала: «Как лучшее музыкальное сочинение не может быть хорошо разыграно искуснейшим оркестром без общего соглашения, без управления дирижера, приготовившего гармонию репетициями, на коих согласил он игру каждого в игру общую и управляет ею в действии, так и драматическая пиеса при лучшем сочинении и содействии каждой роле таланте действующего, не может иметь успешного хода, не получив общего согласия»¹¹.

В начале века в критических отзывах об актерском искусстве преобладало убеждение, что эмоциональная игра — это и есть игра правдивая. При этом обычно не обращалось внимания на то, что иногда эмоциональность была присуща не столько изображаемому персонажу, сколько самому актеру. Проблема перевоплощения актера в образ зачастую рассматривалась чисто внешне — соответствующий костюм, грим, манера держаться.

Романтизм с его особым интересом к душевной жизни личности, утверждением исключительного, активного героя поставил перед актерами новые задачи. Сцена теперь требовала от актера

не чувствительности, проявляемой в предлагаемых обстоятельствах, как в период господства сентиментализма, а создания определенного характера, действия которого вытекают бы из его внутренней потребности, внутренней необходимости. М. А. Дмитриев, еще недавно правовернейший сентименталист, теперь в значительной мере изменяет свою точку зрения и пишет: «Актёр должен переселиться в лицо, им изображаемое, должен вместить в себе его душу и для того забыть свою, забыть свое звание, характер, положение и не выходить ни на минуту из представляемого им персонажа — вот трудность сего искусства»¹².

Постепенно менялась и технология актерского мастерства. От актера требовалось все большее жизненное правдоподобие. В 1820 году Н. Ф. Остолопов в статье «О драматическом разговоре и монологе — и о том положении актера, когда говорит он в сторону» утверждал, что актер должен вжиться в образ, чтобы забыть о зрителях, находящихся в зале. Игра должна быть достоверной, поэтому «монологи позволительны только в излиянии самой сильной страсти; следовательно, должны быть кратки, ибо страсть не терпит медленных и продолжительных рассказов»¹³.

Требования критики отражали процессы, происходившие в самом актерском искусстве. Эти процессы по-разному протекали в жанрах трагедии и комедии, хотя существо их было во многом родственно.

2

Трагедия занимала на сцене Петербургского театра весьма видное место. В столичной труппе были сосредоточены и крупнейшие исполнители этого жанра.

В рассматриваемые годы в Петербургском театре роли первого любовника, последовательно сменяя друг друга, занимали А. С. Яковлев, Я. Г. Брянский, В. А. Каратыгин. Роли первой любовницы безраздельно принадлежали Е. С. Семеновой; короткое время без особенного успеха с ней пыталась конкурировать А. М. Колосова.

Искусство Яковлева в этот период явно склонялось к упадку. С. П. Жихарев, ставивший его выше всех актеров русской сцены, отмечая его ум, пылкость воображения и великолепные внешние данные, считал, что все это относилось к периоду до 1813 года, «а после... но зачем говорить об этой печальной эпохе?»¹⁴. Автор некролога также замечает, что «в последнее время видели мы на театре одну тень Яковлева»¹⁵. Его прекрасный голос потерял свою красоту и звучность. Непосредственность чувств стала часто заменяться заранее рассчитанными, подчас весьма грубыми эффектами.

В трагедиях Яковлев имел все меньший успех, хотя в иные вечера из глубины его сердца поднималось подлинное чувство, и артист потрясал зрителей. Но, великолепно исполнив одну-две сцены, он снова возвращался к сложившимся штампам. «Яковлев

имел часто восхитительные порывы гения, иногда порывы лубочного Тальма»¹⁶, — писал о нем Пушкин в 1820 году.

Дело заключалось, однако, не только в ослаблении физических средств артиста под влиянием обстоятельств его личной жизни, на что обычно ссылались его биографы.

Современники рассказывали, что Яковлев был влюблен в актрису, которая не отвечала ему взаимностью. Внезапная женитьба его на случайно встреченной девушке не оказалась счастливой. Однажды Яковлев, проходя мимо квартиры своего сослуживца, маленького актера петербургской труппы, увидел в окне его дочь. Недолго думая он вошел в дом и попросил, чтобы красавица подпесла ему вина и поцеловала. Когда его желание было исполнено, он неожиданно сделал предложение, объявив, что к этому его обязывает поцелуй. Была сыграна свадьба, но муж и жена оказались разными людьми, и подлинная любовь так и не пришла к ним.

Неудачи в личной жизни усилили и прежде свойственную его творчеству меланхоличность, что нашло отражение в его сценических созданиях. И, вероятно, именно эта субъективная окраска его образов привела к тому, что он — всеобщий любимец, признанный первый актер русского театра — отстает от требований века, вступает в конфликт с передовыми художественными идеями эпохи. Характерно, что Яковлев почти не играет новых ролей, предпочитает трагедии сентиментальную драму, в трагедиях же бывает хорош по преимуществу не в героических, а в сентиментальных сценах.

Душевное состояние Яковлева хорошо раскрывается в его стихотворении, написанном в 1813 году:

Кто во щастии проводит дни,
Тот не знает дней несчастного;
Для щастливых и день пасмурный
День утех и наслаждения;
Для объятаго же скорбно
День безоблачный, как темна ночь¹⁷.

Выступая в роли первосвященника Иодая в «Гофолли» Расина, Яковлев обращал особое внимание на религиозные мотивы роли. В образе Гамлета Яковлев передавал контрастные настроения в одной фразе: «Жизнь, прелести, любовь... Смерть, ужасы и крах». Специально подчеркивая последние слова, артист раскрывал отсутствие надежд и крах жизни своего героя.

Сыгранная им прежде роль Мейнау («Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу) теперь стала его любимой. П. А. Каратыгин пишет: «Мимика, жесты, все было просто и правдиво; голос его, хотя тогда уже утратил прежнюю свою звучность, но все еще сохранял обаятельную способность глубоко проникать в душу. Знаменитая фраза Мейнау в сцене с его другом Горстом, после рассказа о своей несчастной истории с женой, когда он, утирая слезы, которые действительно текли по его лицу, говорит: «Добро пожаловать, дорогие гости! Давно мы с вами не видались», произ-

водила всегда взрыв рукоплесканий. Тут надо иметь очень черствое сердце, чтобы не заплакать с ним вместе»¹⁸.

5 октября 1814 года Яковлев исполнил роль Карла Моора. И здесь тема жестоких человеческих мук вышла на первый план. Особенно удалась Яковлеву сцена во втором акте, в которой он упрекал людей, сделавших его жизнь несчастной, а также эпизод в последнем акте, где Карл узнавал отца и вновь убеждался в беспредельной человеческой жестокости, на этот раз исходившей от его брата.

Стремясь проникнуть в человеческую психологию, решительнее других современников отказываясь от холодной рассудочности классицизма, Яковлев погружался преимущественно в интимную жизнь героев, отгораживавшихся своими страданиями от «суетного» света. Всякое соприкосновение с миром приносило им лишь дополнительные горести. Отсюда возникали сетования по поводу царящего кругом зла, раздумья о бренности жизни, стремление к уединению. Герои Яковлева искали успокоения лишь в собственном истерзанном сердце, да еще в религии. Кстати, сам Яковлев был очень религиозен. Его герои примирялись с роком, подчинялись его велениям, хотя и жестоко от этого страдали. В эпоху активного общественного подъема уход в себя, в свои страдания, отказ от героической темы не мог встретить сочувствия у людей, мечтавших об изменении общественных условий, готовящихся к борьбе за осуществление своих идеалов. Успех Яковлева у передовых зрителей ослабевал. 3 ноября 1817 года Яковлев умер.

Еще при его жизни в Петербургский театр пришел Яков Григорьевич Брянский (1790—1853). После смерти Яковлева он принял на себя первые роли. В этой связи Пушкин писал: «Брянский, может быть, благопристойнее, вообще имеет более благородства на сцене, более уважения к публике, тверже знает свои роли, не останавливает представлений *внезапными своими болезнями*; но зато какая холодность! какой однообразный, тяжелый напев!.. Неловкий, размеренный, сжатый во всех движениях, он не умеет владеть ни своим голосом, ни своей фигурой. Брянский в трагедии никогда ничего не тронул, а в комедии не рассмешил»¹⁹. Характеристика весьма определенная, суровая и, судя по всему, справедливая.

Настоящая фамилия Брянского — Григорьев. Будучи молодым чиновником, он увлекся театром и под руководством Шаховского подготовился к дебюту на сцене. Дебютировал он 7 сентября 1811 года в комедии Дювала «Влюбленный Шекспир» в возглавляемой Шаховским «Молодой труппе». При жизни Яковлева Брянский занимал амплу второго любовника.

Брянский хорошо знал литературу, не боялся отстаивать перед начальством собственное мнение в отношении репертуара, был до щепетильности добросовестен в исполнении своих обязанностей. Он понимал, кого играет, но в трагедиях почти всегда бывал холоден и неестествен. Когда же ему хотелось блеснуть, произвести впечатление, то он прибегал к театральным эффектам. Так, играя

Язона («Медея» Лонжепьера), он на втором спектакле, вопреки тому, что чары Медеи сделали его неподвижным, выхватил из ножен меч и устремился к ней, якобы не в силах сдержать страстного порыва. Подобная внешняя горячность при отсутствии внутреннего оправдания приводила к фальши²⁰.

Брянский всего три года занимал положение первого любовника и уступил его В. А. Каратыгину, перейдя на роли резонеров. Центр тяжести своего исполнения артист перенес на декламацию. Он декламировал монологи выразительно, логически правильно, добивался музыкальности и гармоничности стиха, но по-прежнему оставался холодным и рассудочным. Именно так он исполнил роль Терамена в «Федре» Расина (перевод М. Е. Лобанова, 1823). Подобная манера игры не встречала сочувствия у зрителей, ценящих на сцене не только обдуманность, но и душевный порыв, эмоциональность.

Идеальной выразительницей этих требований стала Е. С. Семенова.

Пушкин писал о ней в 1820 году: «Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только об ней... Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано... Семенова не имеет соперницы»²¹. Этот восторженный отзыв поэта приобретает особое значение, если вспомнить, что он дан в ту пору, когда Пушкин писал «Вольность», послание «К Чаадаеву», послание к будущему декабристу В. Л. Давыдову, «Кинжал». Пушкин навсегда останется поклонником актрисы. В 1830 году он напишет: «Андромаха» Катенина... не разбудила однако ж ото сна сцену, опустелую после Семеновой»²². Восторженно отзывались об игре актрисы Грибоедов, Батюшков, Гнедич.

В рассматриваемый нами период талант Семеновой достиг наивысшего расцвета. Позади было соперничество с французской актрисой Жорж, поиски своего метода игры. Теперь Семенова была признанной главой русской трагической школы. И в театре и в обществе актриса держала себя независимо. Когда в 1820 году дирекция попыталась ущемить материальные интересы Семеновой, она покинула сцену и вернулась только после того, как ее требования выполнили. Именно по требованию Семеновой дирекция впервые ввела перспективную плату.

В эти годы актриса не утратила еще своей поразительной красоты. В профиль ее лицо напоминало греческие камеи; каштановые волосы, темно-голубые глаза, окаймленные длинными ресницами, — все это производило большое впечатление. В греческих и римских костюмах она могла служить моделью скульптору. Даже в моменты самых сильных эмоциональных потрясений актриса сохраняла пластическое изящество. Контральтовый голос Семеновой проникал в душу, хотя часто ей приходилось произносить стихи, написанные варварским языком.

Гнедич, с которым Семенова в этот период проходила все роли, будучи убежденным сторонником гражданственности искусства, помогал ей понять общественное назначение творчества. Благодаря этому она стала любимой актрисой передовых людей своего времени, связанных с декабристами.

Актриса трагедии, героического и романтического театра, Семенова создавала образы героинь, которых отличал высокий душевный максимализм. При том, что ей была свойственна повышенная эмоциональность игры, особая певучесть речи, она даже в моменты наивысшего драматического подъема сохраняла простоту, естественность, человечность. В отличие от большинства современных ей служителей Мельпомены она умела создавать художественно цельные образы. Друг Пушкина — П. А. Плетнев — писал, что он не хочет разбирать отдельные стихи, произнесенные Семеновой, так как она «обняла свое искусство полной душой»²³. Вот как реагировал на ее игру другой зритель: «Она совершенно переселяется в играемую ею роль... В конце трагедии, когда с последним вздохом Танкреда отчаяние и ужас объемлет душу, каждый звук ее голоса раздирал мое сердце: очарованный ее магической властью, я готов был броситься в толпу рыцарей отмстить за смерть Танкреда или пасть за несчастную Аменаиду»²⁴.

Выдающимся событием явилось исполнение Семеновой в 1815 году роли Клитемнестры в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде» (перевод М. Е. Лобанова). Подробное описание игры актрисы оставил Гнедич: «Я не знаю ничего великолепнее для выхода, ничего живее и блистательнее для начала игры, как начало роли Клитемнестры; и на Русском театре я не видел ничего лучше, чем выход Семеновой в этой роли. Идеал поэзии дышал перед моими глазами! — Дарованию обыкновенному, которое обнаруживается только в положениях, где свирепствуют сильные страсти, первая сцена Клитемнестры с дочерью никогда бы не представила способов для той блистательной игры, для того сильного действия, какое Семенова произвела над зрителями в сей сцене, где изображается одно негодование оскорбленной матери и гордость царицы. Какое негодование! какая гордость! — Они блистали с каждым движением актрисы и прерывали ее речи.

Спасем, о дочь моя, честь нашу оскорбленну.

Голос ее стеснился, она едва могла произнести:

Познай Ахиллову в любви к тебе премену.

Но в каком звуке, с каким движением вдруг излилось оскорбленное честолюбие Лединой дочери в следующем полустиишии:

Пренебрегая брак — спм мог гордиться б он!
Дерзает отлагать, чтоб плыть под Илион...

Этого голоса, этого движения никогда я не находил на французском театре, хотя не пропустил ни одного представления Ифи-

гении»²⁵. Игра Семеновой была глубоко оригинальна и основывалась на непосредственности чувства. Гнедич писал: «Как мягкий воск под перстами искусного художника становится попеременно Медеєю или Ниобью, так чувства ее быстро принимали изменения страстей, наполняющих ролю»²⁶.

Среди ролей, сыгранных актрисой в этот период, особенное значение имели Медея в трагедии Лонжеьера (1819) и Федра в трагедии Расина (1823). Критик писал о Медее: «О любезный друг! если бы ты видел ужасную сцену, когда Медея, совершив убийство детей, показывает Язону окровавленный кинжал; если бы ты слышал голос отчаянной матери, пожертвовавшей всем мщению; голос разъяренной супруги, укоряющей Язона в неверности. Холод пробегал по жилам моим; не могу выразить, что я чувствовал в сию минуту; я видел не актрису, но Медею, видел мать, лишенную детей, несчастную супругу: вот действие истинного таланта!»²⁷

Играя Федру, Семенова «явила новый опыт превосходства своих дарований»²⁸. В последней сцене трагедии Федра появлялась «изнеможенная пожирающим ее ядом и угрызениями совести». Зрителям трудно было поверить, что они видят «не в самом деле умирающую Федру», а актрису: «Казалось, что душа медленно отлетала от страждущего тела несчастной царицы»²⁹.

3

На рубеже 10—20-х годов XIX века в русский театр приходит ряд новых актеров, таланты которых вращены общественным и культурным развитием эпохи. На петербургской сцене появляется Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853), вскоре после дебюта (3 мая 1820 года) занявший положение первого любовника.

Каратыгин родился в Петербурге в актерской семье, получил образование в Горном корпусе. С детства принимал участие в домашних спектаклях, которыми руководили его отец А. В. Каратыгин и И. И. Сосницкий, играя по преимуществу комические роли. В его репертуар входили «Митюха Валдайский» Н. П. Семенова, запрещенная цензурой «шучо-трагедия» Крылова «Трумф», пьеса Хмельницкого «Шалости влюбленных». Среди зрителей этих спектаклей были Катенин, Оленин, Шаховской, Кокошкин, Крылов, Жандр, Загоскин, Колосов, Вальберхова и другие. Начав готовиться к дебюту под руководством Шаховского, Каратыгин в 1818 году перешел к Катенину. Брат Каратыгина писал: «Дерзость точно была неслыханная в нашем закулисном мире, где Шаховской считался заслуженным профессором декламации, чуть ли не Магометом законов драматургии»³⁰. Дебюты в роли Фингала (в одноименной трагедии Озерова), Эдипа («Эдип-царь» Грузинцова) и Танкреда («Танкред» Вольтера) принесли ему успех. После двух первых его дебютов Жандр писал: «Одна наружность г. Каратыгина убивает уже всю здешнюю труппу. Чтение г. Каратыгина со-

всем новое на нашем театре, лучше чтения г. Брянского. Каратыгин везде разнообразен: в сильных порывах страстей, в переходах от одного чувства к другому, в самом даже простом разговоре». Особенно восхищала критика пылкость, эмоциональность игры Каратыгина, хотя он и отмечал недостаток техники, неразработанность голосовых средств молодого актера. «Истинный артист должен иметь сильную душу, тонкий ум и глубокое познание в своем искусстве». Исходя из этого, критик приходит к выводу, что после «славного Яковлева» Каратыгин — лучший актер: «...игра его жива, натуральна, умно обработана». Правда, артист «еще молод, неопытен, неуверен сам в своем таланте», но подает «большую надежду, что мы со временем увидим в нем достойного преемника славы Дмитревского и Яковлева»³¹. Катенин поддержал Жандра в его оценке молодого Каратыгина. «Критик не зложелатель, — пишет Катенин, — его дело не пугать артиста, а посоветовать ему... Строгость же безжалостная уместна иногда только против ничтожной и самолюбивой посредственности»³².

Высокого мнения о Каратыгине был Грибоедов, писавший Бегичеву в июне 1824 года: «Но гениальная душа, дарование чудное, теперь еще грубое, само себе безотчетное, дай бог ему напитаться великими образцами, это Каратыгин; он часто у меня бывает, и как всякая сильная черта в словах и в мыслях, в чтении и в разговоре его поражает!»³³

Личные связи Каратыгина с передовыми людьми своего времени навлекали на него неприятности. Однажды по грубому произволу начальства артист был заключен в Петропавловскую крепость. Когда, узнав о происшедшем, испуганная мать бросилась к военному губернатору Милорадовичу, тот ей сказал: «Этот урок был нужен молодому либералу, который набрался вольного духу от своего учителя Катенина»³⁴. Катенин, бесспорно, оказал на Каратыгина большое влияние. Он не только помогал ему осваивать роли, но и знакомил с лучшими образцами литературы, беседовал об искусстве, то есть занимался его эстетическим воспитанием.

От актеров, в первую очередь от Каратыгина, Катенин добивался простоты, ясности и в то же время яркой эмоциональности. И Каратыгин соглашался с требованиями своего учителя. 20 января 1825 года он писал Катенину о роли Арзаса в «Семирамиде»: «Я смело могу сказать, что виною успеха был я; несмотря на давность времени, в которое я проходил с вами Арзаса, благодаря моей памяти я все вспомнил и не ударил лицом в грязь! Жаль, очень жаль, что вас здесь нет: вы бы полюбовались на дело рук ваших...»³⁵.

В греческом костюме, в римской тоге Каратыгин был великолепен. Высокий, стройный, красивый, мужественный, играя в трагедии, он захватывал зрителей силой воли своих героев, их непреклонностью в достижении высокой цели. «Для одного Каратыгина, — писал Грибоедов, — порядочные люди собираются в русский театр, несмотря на скудость трагического репертуара»³⁶.

Молодой Каратыгин как бы воплощал образ человека, готового погибнуть за свой идеал. Героичность его искусства больше всего и привлекала критиков декабристского лагеря — она была созвучна их идейно-эстетическим устремлениям.

Большое сочувствие вызывал у зрителей характер свободолюбивого, благородного и несчастного Танкреда. Располагал к себе и внешний вид актера. Каратыгин появлялся в светло-желтом испанском колете, обшитом черным бархатом, на голове у него был стальной шлем с забралом и страусовыми перьями. Этот рыцарский наряд шел к его высокому росту и мужественному лицу. В 1823 году, отмечая игру артиста в «Танкреде», критик писал: «Отличный его талант приметен в каждом слове, в каждом движении, но талант сей необразован: он заглушается тысячью погрешностей. Его можно сравнить с алмазом, покрытым дикою корою»³⁷.

Особенно хорошо играл Каратыгин роль Ипполита в «Федре» Расина. В четвертом акте, в сцене с Тезеем, Ипполит соединял высокий порыв чувств и пластическую выразительность.

Край меня, рази! Преступник пред тобою,
Но я дышал, дышу Аристей одною,—

артист произносил, бросаясь перед Тезеем на колени, «со всем жаром души, чувствительной и страстной». «Голос сердца, одолеваемого скорбью и чувствующего свою невинность»³⁸, слышался в его ответе на гневные упреки отца:

Сраженный клеветы безбожным языком,
Где я друзей найду, отверженный отцом?

Каратыгин не просто декламировал — «игра глаз и лица весьма одушевляет живопись страстей...»³⁹.

Уже в ту пору иногда в его игре проступал недостаток, позднее ставший очень заметным: пристрастие к эффектам, увлечение внешними формами без достаточного их внутреннего оправдания. Но в рассматриваемое время Каратыгин в основном создавал образы, соединяющие героизм, страстность и искренность в выражении чувств.

Партнершей Каратыгина, пытавшейся даже конкурировать с Семеновой, была Александра Михайловна Колосова (1802—1880). Дочь оркестрового музыканта и известной танцовщицы, она обучалась в пансионе Неймейстер и Люссар, где хорошо освоила французский язык, занималась музыкой у известного пианиста Д. Фильда, слушала лекции по литературе у Н. И. Гнедича.

Готовясь к сценической карьере, Колосова занималась с П. А. Катениным, высоко ценившим ее ум и образованность. Позже, когда Катенин находился в ссылке в Кологриве, а Колосова жила в Париже, они часто переписывались, причем письма обоих показывают их глубокие познания в области искусства. Так, Катенин мечтал, что при встрече с Колосовой он побеседует с ней о творчестве Данте.

Дебютировала Колосова 16 декабря 1818 года в роли Антигоны в «Эдипе в Афинах» Озерова. 30 декабря того же года она играла Моину в «Фингале» Озерова. Приняли ее благосклонно. «Антигона в рубище, опорой слабого несчастного слепца, она тронула сердца зрителей, обратила их внимание на свои чувства, на свои отличные дарования и, так сказать, притаясь, заставила найти себя»⁴⁰. Рецензенту особенно понравилось то, как Антигона, стоя на коленях, молила Креона о милости. Впрочем, рецензент тогда же указал на два существенных недостатка Колосовой: голос ее был неспособен выражать сильные порывы души, а ее выговор вредил трагическому исполнению (артистка грассировала на французский манер). На основании рецензий можно судить, что ей больше удавалось передавать поэзию слабости, чем силы.

Когда Семенова в 1820 году, не поладив с дирекцией, ушла из театра, Колосова заняла ее место. К этому времени относится отзыв о ней Пушкина: «Семнадцать лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы (следовательно — частая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей трагических талантов... Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами е[го] и[мператорского] в[еличества], а более своими ролями; если она исправит свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы Р, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене... если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях, то мы можем надеяться иметь со временем истинно хорошую актрису — не только прелестную собой, но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием»⁴¹.

Но Семенова в 1822 году вернулась на сцену, и сразу стала очевидной, не в пользу Колосовой, разница в их дарованиях. Колосова вместе с матерью уехала в Париж, где занималась драматическим искусством под руководством Тальма и Марс. Возвратившись в Россию, она гастролировала в Москве и опоздала приехать в Петербургский театр к сроку, установленному начальством. Ей предложили в срочном порядке выступить в роли Офелии, Колосова сочла себя для нее не готовой и отказалась. Тогда Милорадович приказал ее... арестовать. Только после многочисленных хлопот и даже личного обращения актрисы к царю Милорадович заявил, что он удовлетворен ее раскаянием и на аресте не настаивает. Подлинной причиной ареста явилась, очевидно, дружба Колосовой с Катениным.

Актриса цыталась продолжать выступления в трагедиях, но все с меньшим успехом. Драматург и переводчик Лобанов 18 сентября 1823 года писал о ней Загоскину: «Прекрасно сделала, что съездила в Париж: наружность, все движения, все манеры гораздо лучше. А талант? Тот же — беда! Таланту-то нигде не прикупишь. Однако ж очень, очень приятная актриса. Не жди сравнения с Семеновою: у одной чувство, а у другой искусство»⁴². Грибоедов в

письме к Катенину от 17 октября 1824 года отрицает наличие у Колосовой трагического таланта, считая, что ее сфера — комедия, где она может занять заметное место⁴³. Как мы впоследствии увидим, Грибоедов оказался прав.

До сих пор мы говорили о премьерях труппы, теперь несколько слов о тех, кто исполнял вторые и третьи роли.

Ивана Петровича Борецкого (Пустьошкина, 1795—1842), новгородского дворянина, окончившего Горный корпус, на сцену привела любовь к театру. К дебюту, состоявшемуся 25 января 1818 года, его подготовил Шаховской. Играл он роль Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова). «Никогда, — писал Зотов, — я не видел подобного успеха при первом дебюте неопытного молодого человека»⁴⁴. Пушкин даже предпочитал Борецкого Брянскому, считая, что у него в игре больше чувства⁴⁵. К сожалению, Борецкий не обладал достаточной художественной культурой и был привержен в игре к внешним эффектам. Недолго оставаясь на положении первого любовника, он перешел на амплу благородных отцов и здесь в патетических местах роли давал волю своему темпераменту.

Павел Иванович Толченев (1787—1862) происходил из московской купеческой семьи. Начал играть он на московской сцене в 1813 году, но вскоре перешел в Петербургский театр. Пушкин писал, что он был принят с восторгом, а потом погиб без шума⁴⁶. Толченев играл по преимуществу роли злодеев, тиранов и интриганов, создав злодейскую маску, в которой и переходил из спектакля в спектакль. Роли он выучивал назубок и отчеканивал своим зычным голосом каждое слово. В патетических местах любил горячиться, хотя внутренне оставался холоден и всегда изобретал эффектные приемы. Все это придавало его игре ходульность, риторичность, нарочитость, хотя, по-видимому, талант и искренность у него имелись. В роли Тезея в «Федре», тронутый игрой Семеновой, он так прочитал стихи: «Все ненавистно мне, и самый дар богов», — что они, по отзыву современника, «вырывались из груди его болезненными стонами»⁴⁷.

Актер А. Глухарев (1786—1820), большой, статный, красивый, любил и умел покрасоваться на сцене, но дальше этого не шел (выше уже приводился саркастический пушкинский отзыв о нем: «Слышу отсюда драмоторжественный рев *Глухо-рева*»). Захар Федорович Каменогорский (Штейнберг, 1781—1832), служивший в театре с 1810 года, — артист образованный, окончивший Академию художеств, Владимир Степанович Биркин (умер в 1821 году) и актер из отставных офицеров Иван Булатов (в театре с 1816 по 1819 год) были на вторых ролях.

Из актрис вторые роли исполняла А. Л. Яблочкина. По словам Пушкина, она отлично поняла ничтожность своих ролей, читала их просто и равнодушно и тем хотя бы не вредила игре главной героини⁴⁸.

Впрочем, зрители приходили смотреть не ансамбль актеров, а нескольких премьеров, решавших успех трагедии.

В Москве среди актеров, способных играть трагический репертуар, выделялись С. Ф. Мочалов и его сын П. С. Мочалов.

Степан Федорович Мочалов еще в конце 1780-х годов занял первое положение в московской труппе. В своих лучших ролях он умел раскрыть душу человека, заплакать вместе со своим героем, эмоционально слиться с ним. Но подняться до степени героического было ему недоступно. Искусство С. Ф. Мочалова оставалось в традициях сентиментализма, все более изживаемого в бурное время после Отечественной войны. Поэтому он так быстро оказался затененным гигантской фигурой своего сына.

4 сентября 1817 года в роли Полиника в пьесе Озерова «Эдип в Афинах» дебютировал семнадцатилетний Павел Степанович Мочалов (1800—1848). Очень скоро он добился исключительного успеха. Зрителям нравилась его мужественная внешность: лицо, обрамленное темно-русскими кудрями, темно-карие глаза, отражающие даже мимолетные душевные изменения. Его голос, всегда мелодичный и гармонический, передавал все оттенки настроения героев.

Мочалов окончил пансион братьев Тарликовых, один из лучших в Москве. Готовился к дебюту под руководством своего отца. Уже в 1819 году приехавшая на гастроли Семенова высоко оценила его как своего партнера. Дворяне-театралы предприняли попытку отправить Мочалова учиться в Париж, но необходимых средств собрать не удалось. Неутомимый Шаховской пытался взять его под свое покровительство, проходить с ним роли, но... безуспешно! Его учеником Мочалов не стал.

Искусство Мочалова развивалось в то время, когда все яснее ощущалась ненависть к тирании, желание изменить условия жизни. И Мочалов, будучи гениальным художником, уловил этот дух эпохи.

В молодости Мочалову приходилось играть в пьесах разных жанров. Так, А. И. Писарев хвалил его за исполнение роли Лукавина в своей комедии того же названия⁴⁹. Но Мочалов всегда тяготел к трагедии. С большим успехом была им исполнена роль Димитрия Донского в трагедии Озерова. Особенно хорошо, по отзывам современников, произносил он фразу: «Татарин, я твоим скачу уж упорством». Обычно актеры ее выкрикивали, Мочалов же говорил ее безразличным, усталым голосом, и эта интонация показывала, что аудиенция окончена, что князю надоело выслушивать наглые претензии посла.

10 октября 1823 года Мочалов сыграл Отелло, и в этой роли талант его заблистал в полную силу. (До этого, в 1821 году, Мочалов в трагедии Шекспира исполнял роль Кассио.) Отелло — Мочалов хорошо понимал, чем обязана ему Венецианская республика. С достоинством сильного и правого отвечал он на нападки Бранцио: «Вспомни, что я сию минуту с поля сражения, вспом-

ни, что ненавидимый тобою мавр спас твое отечество». Эти слова вызывали уважение к человеку, всем обязанному самому себе. О своей любви к Эдельмоне (Дездемоне), которую играла А. Г. Рыкалова, Отелло — Мочалов говорил просто, но так, что зрители чувствовали его человеческое достоинство. «Скажи мне, в каких местах сей питомец знойной Африки должен водрузить знамя нашей республики», — произносил он звонким голосом, и становилось ясно: любовь еще более укрепила его мужество.

Отелло — Мочалов вполне счастлив: он любит Эдельмону, видит в ней воплощение всего лучшего, что есть в людях. И в это время Пезарро (Яго) будит в нем первые подозрения. «Нет, Пезарро, нет; она невинна, она не причастна злодейству». Но Пезарро продолжает свою игру. А мужественный воин Отелло — дитя, когда дело касается вероломства. Лицо Мочалова пылало, по нему пробегали судороги. И как логический финал всех мук и терзаний звучали слова Отелло: «О, крови, крови жажду я!» Отелло — Мочалов всеми силами старался оправдать Эдельмону, и только страшные «доказательства» ее вины привели Отелло к поступку, который явился не мезтью, а средством очищения мира от лжи и грязи, ибо не может жить на свете женщина, прячущая за личиной необыкновенной чистоты черную душу.

В роли Отелло артист добился полного внутреннего слияния с образом. Публика видела перед собой могучего Отелло, беспримерно храброго и по-детски доверчивого, видела героя, всегда честного в своих поступках. Когда Отелло прощался с войсками, с трубами, зовущими на брань, с гремящими орудиями смерти, в его голосе как бы слышались их рев и грохот. Когда же он говорил о злобе, о предательстве, о лжи, существующих в мире, его глаза наливались кровью, и каждое слово, как удар грома, раздавалось в ушах зрителей.

Пафос мочаловского Отелло состоял в том, что он до конца продолжал бороться, отстаивая принципы справедливости и человеческого благородства. Такая трактовка роли оказывалась близкой передовым кругам общества, и в частности декабристам, также утверждавшим сильную личность, вступившую в борьбу с миром зла и насилия ради торжества справедливости.

Чувства и мысли, которые уже в первых своих ролях выражал Мочалов, в дальнейшем еще более углубятся.

Остальные члены труппы Московского театра во многом уступали своему корифею. Аксаков так характеризовал московских актеров: «Напыщенное методическое чтение по каким-то однообразным нотам, мертвая холодность, отсутствие всякого искусства составляли характеристику игры их»⁵⁰. Об ученике Шаховского — Кузьме Николаевиче Баранове Аксаков отзывался: «Жалкая посредственность везде»⁵¹. Слабы были исполнители на вторые роли — Яков Яковлевич Соколов, Федор Никифорович Усачев (1797—1882), Григорий Иванович Жебелев. Иван Алексеевич Максин (1791—1828) играл первые роли и даже дублировал

Мочалова. Стремясь усилить впечатление от своей игры, он вращал глазами и сотрясался всем телом так, что людям со вкусом смотреть на него было невыносимо.

Партнершами Мочалова выступали холодная и рассудительная Аграфена Гавриловна Рыкалова (1805—1840) и приглашенная в 1824 году из провинции Мария Дмитриевна Львова-Синецкая (1795—1875).

5

В актерском комедийном искусстве годы 1813—1825-й также представляют собой переходный период, когда черты нового и старого существовали в сложном переплетении; от образа-маски актеры пытались подойти к созданию живого человеческого характера.

Герой комедии, как правило, человек обыкновенный, а в эти годы он все чаще появляется в современном облике. Поэтому сама природа комедийного образа, даже если он был построен на сатирических преувеличениях или чисто водевильных нелепостях, заставляла актера использовать в процессе создания образа свои наблюдения над жизнью. Именно в комедийном репертуаре все очевиднее в игре актеров проявляются реалистические черты.

Репертуар этих лет включал в себя, как уже говорилось, самые различные комедийные жанры, и актеру необходимо было обладать разносторонними сценическими данными и чувством стиля.

Комедия-памфлет требовала от актера острого, сатирического, как правило, карикатурного рисунка роли. Бытовые комедии Шаховского и Загоскина, несмотря на то, что действие и характеры развиваются в них по заранее выстроенной схеме и в них еще много прямолинейного морализирования, давали возможность талантливому актеру на основании своего творческого опыта и наблюдательности развить приметы русской жизни, быта, порой только намеченные автором. В этих комедиях актеру помогала приблизиться к бытовой достоверности и речевая характеристика образа, построенная (особенно у Шаховского) на использовании диалектов, несколько грубоватого, шероховатого, но выразительного просторечия.

В светских комедиях Хмельницкого, молодого Грибоедова, Жандра и других актер встречался подчас с блестящим стихом, требующим виртуозной читки. В этих сценических пустячках актер должен был легко, свободно двигаться, обладать музыкальностью, чувством юмора. Задача овладения разговорным языком, гибким и непринужденным, была для актера безусловно трудной, но и бесконечно увлекательной, так как она по существу своему была новаторской: сценическая речь помогала утверждению на сцене правды жизни.

Водевиль, русский и переводной, включал обычно куплеты, музыку к которым в 10—20-х годах писали композиторы А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, М. Ю. Виельгорский, К. А. Кавос. Му-

зыкальный строй их куплетов отличался не только блеском и разнообразием ритмов, не только музыкальной легкостью и изяществом, но и искренностью чувств, близостью к мелодике народной песни. Эти особенности музыки чрезвычайно помогали актеру быть непосредственным, сердечным и простым в изображении условного водевильного персонажа. Советский музыковед А. Н. Глумов отмечает необычайно плодотворное взаимовлияние композитора и актера в драматическом спектакле начала XIX века, в том числе и в водевиле: «Интонации вокальных произведений часто рождались из речевой основы, отражали ритмо-мелодический рисунок живой человеческой речи. Одновременно с тем музыкальные интонации песен и арий, созданных русскими композиторами, оказывали влияние на творчество драматических актеров в области становления сценической интонации»⁵².

И недаром А. И. Писарев посвятил издание оперы-водевиля «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье» Верстовскому. «Если игра несравненного Щепкина решила успех Водевиля,— писал он в этом посвящении,— то прелестная музыка Ваша одушевила его»⁵³. «Одушевленность» музыки Верстовского восхищала и Белинского. «Это не обыкновенная музыкальная болтовня, без смыслу,— писал он,— а что-то одушевленное жизнью сильного таланта»⁵⁴.

О стремлении Верстовского передать в музыке к драматическому спектаклю не только «благозвучность», но и «натуральность», «простой и естественный разговор» и тем самым помочь актеру в создании живого характера свидетельствует статья самого композитора — «О качествах, необходимых для драматического артиста»⁵⁵.

Куплет, будучи «нервом водевиля, его моралью, его философией»⁵⁶, раскрывал эту мораль и философию в различных формах. Актер должен был уметь исполнить лирический куплет и куплет-эпиграмму. Если для исполнения лирического куплета нужны были сердечность, теплота, то для исполнения куплета-эпиграммы требовалось умение тонко намекнуть зрителю на вполне определенное лицо. Публика охотно подхватывала эти намеки, брошенные актером со сцены в зрительный зал.

Куплет, завершающий комедийный спектакль, сочинялся в форме обращения актера к зрителю. Занимательная интрига распутана. Все пришло к благополучному концу. Актер от имени автора и от своего собственного просит о снисхождении. На сцене уже не тот или иной персонаж, а исполнитель данной роли. Он как бы сбрасывал маску изображаемого им образа и предстал как мастер-лицедей.

В начале 20-х годов русский актер мог продемонстрировать еще одну грань своего мастерства — он выходил на сцену в жанре весьма своеобразном и эклектичном, по-разному определяемом разными авторами: «романтическая комедия», «историческая комедия», «комедия-анекдот», «героическая комедия». Хотя писатели,

создававшие подобные пьесы, объявляли себя романтиками в духе Вальтера Скотта и Шекспира, на самом же деле были здесь ближе всего к мелодраме, к пышному, чисто зрелищному представлению. Спектакли эти строились на контрастных переходах от слез к смеху, от комедийных сцен к сценам бурных романтических переживаний. Участвуя в подобных представлениях, актеры должны были в той или иной степени настраиваться на тональность мелодрамы. Кроме того, многие комедийные актеры в романтических спектаклях пробуют свои силы в ролях иного амплуа и обнаруживают новые грани своего искусства — трогательность и драматизм переживаний.

В исполнении русской комедии XVIII века и комедий Мольера актеры 10—20-х годов не просто наследовали, но и развивали опыт своих предшественников. Играя мольеровских персонажей, русские актеры в эти годы отступали от классицистской манеры исполнения и наделяли роль чертами психологической и социальной правды, которые уже заметно проступают в отечественном сценическом искусстве.

Появление на рубеже XVIII—XIX веков эмоционального актера было чрезвычайно важно не только для трагедии, но для одушевления искренним, живым чувством образов комедийного спектакля. В актерском творчестве обозначается переход от характерности к характеру во всем многообразии его жизненных, социальных проявлений. Сама практика театра ставит перед актером проблему серьезного овладения профессиональным мастерством.

Театральная школа, подготавливая ученика к актерской профессии, строила свою программу так, чтобы учащиеся проходили и танец, и пение, и декламацию. В школе Е. С. Семенову балетмейстер Дидло муштрует ничуть не меньше, чем танцовщицу А. И. Истомина. И. И. Сосницкий и Н. О. Дюр, будучи учениками, великолепно справлялись в балетных спектаклях с партиями «зефиров» и «амуров». П. А. Каратыгин в своих «Записках» писал по этому поводу: «Каждый воспитанник и каждая воспитанница должны были непременно учиться танцевать, хотя бы имели страсть и способности к другим искусствам»⁵⁷.

Наименее профессионально и серьезно было поставлено в театральной школе обучение драматическому искусству. Дмитревского уже не было, и руководить классом декламации (не актерского мастерства во всем объеме этого предмета, как мы теперь его понимаем, а именно декламации) назначали часто совсем случайных людей. «Были у нас тогда учителя танцевания, пения, музыки, фехтования, а учителя драматического искусства, кажется, и по штату тогда не полагалось! Видно, это находили роскошью»⁵⁸, — вспоминал П. А. Каратыгин.

С учениками школы, как и с актерами на репетициях, занимался в ту пору Шаховской, о педагогических принципах которого уже шла речь. Многоопытный комедиограф, стремящийся представить живое, хотя всегда несколько идеализированное изо-

бражение жизни, использующий в комедии разговорную речь, легкий стих, каламбур, он и от комедийных актеров ждал умения показать персонажи в несколько условной, но все же близкой к жизни манере. Этим определялись и приемы игры, которые он настаивал в комедии.

Шаховской проникательно угадывал в актерах комический талант, и обучение комедийному мастерству составляло наиболее сильную сторону его театрально-педагогической деятельности. Это признавали даже самые скептически настроенные из его учеников. Так, А. М. Колосова-Каратыгина, столь зло описавшая нелепую и совершенно старомодную систему занятий Шаховского с трагическими актерами и сделавшая вывод, что «для трагедии преподавание его было ошибочно», считала, что он «образовал несколько хороших артистов для комедии»⁵⁹.

О том, как Шаховской работал с актерами, некоторое представление дает рассказ Аксакова о репетиции, которую ему довелось наблюдать в 1827 году в Московском театре. Шутливо описав его смешную толстую фигуру, визгливый голос и картавое произношение, Аксаков все же отдает должное увлеченности Шаховского, который ничего не помнит, «кроме репетируемой пьесы», ничего не знает, «кроме представляемого лица», старается «ласкою, шуткою и собственным одушевлением оживить, поднять тон действующих лиц»⁶⁰. А вот еще маленькая, по характерная деталь, рисующая, как Шаховской вызывал в актере нужное для роли самочувствие. Одному актеру Шаховской разъясняет необходимость на сцене прислушиваться к партнеру: «Ведь ты не слышал, что тебе сказал Федор Антонович. Ведь он тебя обидел, а ты не сердисься...» Актрисе, холодной и безразличной к своему любовнику по сцене, Шаховской бесцеремонно напоминает о ее личных сердечных привязанностях, думая этим разбудить ее чувства: «А ты вообрази, что это N. N.», — и он назвал по имени человека, к которому, как думали, была неравнодушна молодая актриса»⁶¹.

В этих наивных педагогических приемах чувствуется желание Шаховского заставить актера в создании комедийной роли пойти от жизненных, бытовых, знакомых ему ситуаций и ощущений.

С заботой о комедийном репертуаре и об его исполнении связано также одно из самых полезных начинаний, предпринятых энергичным Шаховским. Желая содействовать развитию молодых талантов и вполне справедливо полагая, что только регулярные выступления на сцене могут стать настоящей школой для начинающего артиста, Шаховской организует в Пестербурге в 1821 году так называемую «Молодую труппу», которая вначале давала спектакли в Новом театре (бывшем Кушелевском), а в 1822 году играла в помещении Малого театра. В труппу входили воспитанники Театрального училища и некоторые начинающие актеры. «Молодая труппа» была полна «энергии, жизни и надежд»⁶². Зотов свидетельствовал, что в театре этом значительных классических пьес почти не играли; все ограничивалось одноактными

«маленькими комедиями» и водевилями, которые «разыгрывались тут очень мило и большая часть этих *молодых* актеров сделалась потом украшением большой сцены»⁶³. В репертуаре была, например, комедия Мариво «Игра любви и случая», в которой в 1822 году Дюрова играла Сильвию, а П. Каратыгин — Марио. Для русских актеров исполнение комедий Мариво было делом нелегким и, может быть, именно поэтому казалось заманчивым и значительным. В пьесах Мариво раскрывались тончайшие нюансы психологии чувств героев, что потребовало от актеров развития гибкой внутренней и внешней техники.

Для артистической молодежи в труппе Шаховского существовали условия, в которых можно было проявить свои способности, накапливать и совершенствовать профессиональные навыки. Современные зрители, как указывает исследователь, видели в этой затее Шаховского «одну забаву, все ходили смотреть на хорошеньких воспитанниц, но никому и в голову не приходило, что это рассадник будущих великих талантов»⁶⁴. И действительно, в состав «Молодой труппы» входили такие актеры и ученики Театрального училища, как Сосницкий, Брянский, Воробьева (впоследствии Сосницкая), Величкин, А. Асенкова, Дюрова, Степанова (впоследствии Брянская). Принимал участие в спектаклях труппы и П. Каратыгин, сценические успехи которого приходятся на более поздние годы.

Но не только питомцы «Молодой труппы» выходили на сцену в комедийном репертуаре. Нельзя себе представить исполнение комедии на сцене Петербургского театра без участия Е. Ежовой, Вальберховой, Колосовой, Боброва, Рамазанова.

6

М. И. Вальберхова после четырехлетнего перерыва в 1815 году снова вернулась на сцену, но уже по преимуществу как актриса комедии.

Пушкин в 1820 году в статье «Мои замечания об русском театре» характеризовал Вальберхову как «прекрасную комическую актрису» и считал, что она поступила «весьма благоразумно», сменив «венец и мантию» — одеяния трагической героини — «для платья с шлейфом и шляпки с перьями»⁶⁵, то есть предстал перед зрителями в облике современной светской женщины. В сознание Пушкина Вальберхова, очевидно, вошла именно как исполнительница ролей подобного типа, так как в наброске плана своей комедии об игроке (1821) он обозначает одну из героинь, проницательную умную светскую женщину, именем Вальберховой.

Дебют Вальберховой как комедийной актрисы состоялся 23 сентября 1815 года в пьесе Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» в роли графини Лелевой. Арапов отмечает умение актрисы передать на сцене светский тон, манеры: она была «совершенно в своем амплуа и заставляла забыть, что она акт-

риса; в ее разговоре и манерах зритель видел светскую даму высшего общества»⁶⁶. Роли светских женщин вообще лучше всего удавались Вальберховой. В 1816 году она сыграла графиню в комедии Бомарше «Фигарова женитьба», а в 1818-м в «Воздушных замках» Хмельницкого — графиню Аглаеву, вновь подтвердив, как пишет рецензент, «право свое на первые роли в комедиях благородных»⁶⁷. В 1820 году актриса возвращается к образу Лелевой, но уже в другой комедии Шаховского — «Какаду, или Следствие урока кокеткам». Теперь ее героиня, удалившись от света, принимала благоразумное решение выйти замуж за графа Ольгина. И эту роль, по мнению рецензента, актриса «совершенно поняла и представила оную с великим искусством»⁶⁸.

Во всех этих ролях Вальберхова идет именно от амплу: ее светская женщина, по сути дела, везде одинакова, она лишь попадает по воле автора в различные предлагаемые обстоятельства. Интересно, что Шаховской спорил с рецензентом, считавшим, что характер Лелевой в «Какаду» претерпевает изменения по сравнению с тем, как этот характер показан в «Липецких водах». «Характеры действующих лиц остались старые, только в новом положении»⁶⁹, — настаивал Шаховской. И актриса, идя вслед за драматургом, просто повторяла ранее созданный образ. Хотя для каждой из ролей Вальберхова, судя по рецензиям, находила отдельные детали — «томность», своеобразную манеру речи, особый светский тон, но характера во всей совокупности индивидуальных черт не возникало.

За пределами своего излюбленного амплу светской женщины Вальберхова не чувствовала себя достаточно уверенной. Это относится, например, к роли Наташи в комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», впервые сыгранной ею в свой бенефис 24 января 1818 года. Эта обаятельная, предприимчивая плутовка, хотя и действует в несколько условно водевильных ситуациях, очерчена в пьесе все-таки достаточно жизненно убедительно. Вальберхова не обрела должной свободы и раскованности, чтобы передать живой ум Наташи, ее простодушное лукавство и хитрость. И если Арапов считает, что актриса исполнила эту роль «с замечательным успехом»⁷⁰, то из других отзывов известно, что она все же не сумела раскрыть образ до конца. Так, по мнению одного рецензента, Вальберхова не достигла «того совершенства, какого публика была вправе от нее ожидать: в игре ее едва заметны были живость и веселость характера Наташи»⁷¹. Другой рецензент свидетельствует, что комедия «была разыграна прекрасно», что публика вызывала Вальберхову и Сандунову, которые «заслужили в полной мере» эти вызовы. Однако о Вальберховой он упоминает вскользь, уделяя главное внимание Сандуновой, которая так верно поняла характер изображаемого ею лица и «так естественно представляла добрую, веселую старушку, что казалось, не роль играла, а была действительно чухломская помещица Матрена Карповна Звонкина»⁷². Эти отзывы дают возможность предполо-

жить, что Вальберхова, в противоположность Сандуновой, цельного жизненного типа не создала. Очевидно, некоторая холодность, пристрастие к пресловутому «благородному» тону, отсутствие непринужденности мешали еще актрисе быть вполне естественной.

Пробовала свои силы в комедии и А. М. Колосова-Каратыгина. До поездки в Париж (1822) она играла Эльмиру в «Молодых супругах» Грибоедова (1819), Лукерью в «Уроке дочкам» Крылова и Наташу в водевиле Хмельницкого «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе» (1822).

К 1819 году, видимо, относится знакомство Колосовой с Грибоедовым. По ходу действия комедии «Молодые супруги» Эльмира поет романс и играет на фортепиано. Колосова вспоминала, что по указанию Грибоедова она «исполняла на фортепиано рондо», сочиненное ее учителем, «знаменитым Фильдом»⁷³. По свидетельству Арапова, актриса в этой роли доказала, что «характер молодой образованной женщины совершенно доступен» ей⁷⁴.

Особенно успешно выступает Колосова в комедиях Мариво и Мольера.

Подобно Вальберховой, Колосова не отличалась ярким темпераментом. Она тонко чувствовала художественные особенности и стиль пьесы, но в годы, когда актрису знали Пушкин и Грибоедов, в ее исполнении не было еще самостоятельности. Однако Грибоедов ценил в Колосовой комедийный талант. Известно, что он хотел видеть ее в роли Софьи. Вместе с В. А. Каратыгиным в июне 1824 года она слушала, как Грибоедов читал «Горе от ума», и, по признанию самого автора, «пленилась» его чтением.

«Прекрасное дарование, иногда заметно, что копия, по месту забывается и всякого заставит забытья. Природа свое взяла, пальма в комедии принадлежит ей неотъемлемо»⁷⁵, — писал Грибоедов. Ему важно прежде всего, чтобы в актрисе «природа свое взяла», чтобы она была сама собой, а не копировала, пусть даже удачные, образцы, обладала способностью «забываться», вдохновляться, а не разыгрывать все роли без души. Именно в связи с этим Грибоедов писал, что Колосова «в комедии могла бы быть превосходна, она и теперь разумеется лучше Валберховой... только кривляет свое лицо непомерно, передразнивая кого-то». Грибоедов делает предположение, что Колосова «пленилась» игрою французской актрисы Марс, которую видела в Париже, в частности в пьесах Мариво, и стала ей подражать. Это привело к печальным результатам: она «собственную природу выпустила из виду, и редко на нее нападает, и как однообразна!»⁷⁶. Возможно, конечно, что Грибоедов, совершенно не приемлющий подражания, слишком строго отнесся к тому, что молодая Колосова «передразнивает кого-то». Арапов, например, был более снисходителен к актрисе и считал, что она, хотя и насмотрелась в Париже на игру Марс, все же роль Прелестинной (Селимены в «Мизантропе» Мольера, 1823) «создала... совершенно по-своему: она придала

сїи более веселости, кокетливого ума»⁷⁷. И даже всегдашний ее недостаток — несколько неестественный распев отдельных слов — пришелся кстати. «Жеманство в разговоре, — писал Арапов, — объяснение глазами, походка ее, изысканный туалет и кокетливая игра веером — все обличало в ней маркизу роскошного двора Людовика XIV»⁷⁸.

Исполнение роли Прелестной не только оправдало предсказание французской актрисы Марс о том, что Колосова будет иметь успех в высокой комедии, но означало и нечто большее в развитии русского комедийного искусства этих лет. Колосова поняла сущность характера мольеровской героини и передала этот характер верно, тонко и с истинным комизмом.

Что касается исполнения Колосовой ролей в пьесах Мариво, то удачи актрисы в этом репертуаре приходится на конец 20-х — 30-е годы, когда она с блеском и совершенством утвердила на сцене стиль русского «мариводажа».

Наиболее шумный успех у зрителей Колосова имела в роли Валерии («Валерия, или Слепая» Скриба), которую она сыграла впервые в 1823 году на петербургской сцене. С особенным триумфом она выступала во время московских гастролей (1824), где играла Валерию и Прелестину в «Мизантропе», продемонстрировав перед зрителем комедийное мастерство и умение быть трогательной, вызывать слезы.

«Валерия, или Слепая» — это своеобразный и типичный для русского театра начала 20-х годов гибридный жанр, в котором почти нет комедийного элемента, но зато много мелодраматизма и «романтических» контрастов. От актеров подобные пьесы требовали иных средств сценической выразительности по сравнению с теми, которыми они пользовались в «чистой» комедии. Данные Колосовой вполне соответствовали этому новому жанру в репертуаре. И не случайно на следующем этапе своего творчества актриса прочно завоевала право на исполнение ролей в мелодрамах и романтических драмах и добилась в этом репертуаре наибольших успехов. Особенно эффектной и трогательной была в исполнении актрисы сцена, когда к слепой Валерии возвращалось зрение. Колосова вбегала на сцену с криком: «Я вижу! Это свет! Жизнь!» — и падала на колени, поднимая вверх руки, чтобы произнести благодарственную молитву за свое исцеление. Растроганная публика рыдала и даже просила повторить эту пьесу сверх гастрольной программы еще раз.

Колосова считала себя чуть ли не родоначальницей «натуральной дикции» в комедии. Она прямо пишет, что ввела «натуральное» произношение на русскую сцену, «где до того времени все, кроме И. И. Сосницкого, говорили нараспев и вместо того, чтобы скрадывать рифму, невыносимо выставляли ее»⁷⁹. Конечно, это было серьезное преобразование в произнесении стиха на сцене, но его никоим образом нельзя связывать только с именем Колосовой. Шел общий процесс, в котором принимали участие драма-

турги (над разговорным разностопным ямбом работали Хмельницкий, Шаховской, а главное, Крылов и Грибоедов), а также многие талантливые актеры во главе с Щепкиным. Реформа стихосложения и произнесения стихов на сцене говорила о стремлении театра приблизиться к реальной жизни, нарушив привычный ритмический строй классицистского спектакля.

О том, с какими трудностями проходил этот процесс, свидетельствует сценическая судьба Я. Г. Брянского. Этот актер, о котором уже шла речь, играл не только трагические роли — он много выступал и в комедии. Но и в этот жанр он привнес свою собственную ему рассудочность. Достоинством его игры была продуманность и простота произнесения текста. Журнал «Сын отечества» в обзорной статье «О Санктпетербургском Российском театре» заявляет, что главное качество этого актера — «чистый голос и явственное произношение стихов», что в «благородных» комедиях он с гораздо большим успехом, чем в трагедиях, представляет «первые характеры»⁸⁰.

Как комедийный актер Брянский дебютировал в роли Шекспира («Влюбленный Шекспир» Дювала, 1811), затем он играл Пронского в «Липецких водах» (1815), Сафира в «Молодых супругах» (1815), Крутона (Альцест) в «Мизантропе». Все эти молодые люди в изображении Брянского обладали большой долей рассудочности и резонерства. Даже мольеровского Альцеста Брянский играл, по свидетельству Аксакова, в эти годы «ровно, благородно и верно своей методе, но с ощутительным недостатком вспыльчивости и оцрометчивой чувствительности»⁸¹.

Несколько иного рода были роли Ломоносова в водевиле Шаховского «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» (1814) и Езопа в комедии-водевиле того же Шаховского «Притчи, или Езоп у Ксанфа» (1824). Об исполнении Брянским роли Ломоносова известно, что актер был «очень патетичен и прекрасно читал многие строфы из его сочинений»⁸². Брянского увлекла возможность показать свое декламационное искусство.

В роли Езопа Брянского сравнивали с Щепкиным, исполнявшим ее на московской сцене в 1826 году, причем Шаховской и некоторые петербургские критики считали, что Брянский в этой роли лучше, чем Щепкин, что его декламация басен безупречна*. Аксаков не соглашается с этим мнением. Сравнивая двух актеров, он ставит чрезвычайно важную проблему создания на сцене *характера*. Подходя к игре Щепкина и Брянского с этих позиций, Аксаков говорит, что задача их при создании образа резко различалась: Щепкин стремился показать раба, для которого чтение притчей есть «средство выражать перед своим властелином свою потаенную мысль, которую прямо сказать нельзя»⁸³. Брянский же читал их вне образа, как отличный декламатор — и только. Брян-

* В текст пьесы вставлены басни И. И. Хемницера, И. И. Дмитриева, И. А. Крылова.

ский не создал характера и не понял, что «само по себе чтение на театре нестерпимо». Щепкин же мастерски раскрыл именно характер Езопа, подчеркнув социальный протест и окрасив чувства героя необычайной гуманностью. Аксаков писал: «Любовь к свободе, любовь к добродетели и человечеству, вырывающиеся... прямо от сердца у раба-сатирика, выражаются Щепкиным превосходно. Какую душевную теплоту он согревает он весь характер Езопа»⁸⁴. Сравнение Брянского с Щепкиным, различие самого их метода создания сценического образа подтверждает, что искусство Брянского не только в трагедии, но и в комедии не соответствовало новым задачам развития русского театра по пути реализма. Его профессионализм, даже известная простота, которую отмечали современники, не были направлены на раскрытие социальной и жизненной достоверности характера.

На первых ролях в комедии 20-х годов выступала Любовь Осиповна Дюрова (1805—1828). Дебют ее состоялся 2 мая 1821 года в роли Агнесы в «Школе женщин» Мольера (перевод Хмельницкого). Она пробыла на сцене всего семь лет, и поэтому трудно судить о том, как бы развился ее талант. Но начало было чрезвычайно удачным.

Дюрова была более разнообразна в комедийных ролях, чем Валберхова и Колосова. Репертуар актрисы позволяет сделать вывод, что ей были доступны самые различные комедийные жанры — от высокой комедии до водевиля и светской легкой шутки с пением и танцами. Ее репертуар включал и комедии Мольера (Агнеса, «Школа женщин», 1821), Бомарше (Розина, «Севильский цирюльник», 1821), Мариво (Сильвия, «Игра любви и случая», 1822), и пьесы Шаховского (Алкиноя, «Аристофан», 1825), и водевиль Хмельницкого «Суженого конем не объедешь» (1821), где особенно удалась ей роль простой девушки Розы, дочери садовника. В «Буре» Шекспира, из которой Шаховской создал «волшебное-романтическое представление», она исполнила роль Миранды (1821). В «Уроке женатым», комедии, взятой из французской повести (перевод Жуковского) и переделанной в вольных стихах Шаховским, было всего два персонажа. Мужа играл Брянский, жену — Дюрова (1823). Пьеса — светский пустичок — построен на живом, изящном диалоге, которым вполне овладели и Дюрова и Брянский.

Комедийный талант сочетался у Дюровой с лиричностью, умением растрогать зрителя. Именно этим можно объяснить то, что актрисе поручали роли, казалось бы, совсем неожиданные для ее ампула. Так, она исполнила в трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах» Антигону (1824) и в драме С. Н. Глинки «Наталья, боярская дочь», наполненной чисто мелодраматическими эффектами, роль Натальи (1823).

К сожалению, нет сведений о том, как Дюрова исполняла свои роли. П. Арапов и П. Каратыгин оставили нам описание ее внешних сценических данных. Если можно усомниться в объектив-

ности Каратыгина (Дюрова была его первой женой), то не верить Арапову нет никаких оснований. Из этих описаний возникает портрет актрисы, призванием которой была именно комедия. Не случайно 10 июля 1822 года на торжественном спектакле, посвященном памяти И. А. Дмитриевского, Е. С. Семенова изображала в дивертисменте Мельпомену — музу трагедии, а юная Дюрова — музу комедии Талшо.

Природа ее одарила щедро. «Если можно себе представить идеал прелести и грации на сцене, то это была Дюрова»⁸⁵, — пишет Арапов, и ему вторит Каратыгин: «...на сцене она казалась совершенной красавицей»; он отмечает звонкий и в то же время мягкий голос, полный жизни, безукоризненную дикцию — «произношение имело такую ясность, какой я не встречал ни у одной актрисы»⁸⁶.

Дюрова была любимой ученицей А. А. Шаховского, который всегда помогал ей при создании новых ролей. Он заботился о ее образовании, следил за ее чтением. Очень трогательны письма Шаховского к Дюровой, опубликованные П. А. Каратыгиным в его «Записках». Шаховской искренне радуется тому, что она читает Вальтера Скотта: «...этот шотландский *скотт* не похож на наших *скотов*, которые иногда тебя занимали и мешали тебе заниматься своею головою и душою, без которых они могут обойтись, а тебе никак нельзя»⁸⁷.

В 1828 году, незадолго до смерти Дюровой, Грибосдов два раза бывал дома у нее и у Каратыгина. В одно из этих свиданий Дюрова спросила: «Неужели, Александр Сергеевич, бог не приведет вам увидеть свою чудную комедию на нашей сцене?» Он грустно улыбнулся, взглянул на нее из-под очков и сказал ей: «А какая бы вы были славная Софья!»⁸⁸

Встречу с Грибосдовым Каратыгин датирует мартом 1828 года, а 4 декабря Дюрова умирает от чахотки.

Почти ни одна комедия той поры не обходилась без амплу горничной. Лучшей исполнительницей подобных ролей была Александра Егоровна Асенкова (1796—1858), мать знаменитой впоследствии В. И. Асенковой.

А. Е. Асенкову называли «первой субреткой русского театра». Она окончила Театральное училище, и в 1814 году состоялся ее дебют в роли Марфы в одноактной персидской комедии А. А. Корсакова «Марфа и Угар». Арапов записал в «Летописи», что эта «замечательная, бойкая актриса из воспитанниц училища, ученица кн. Шаховского, дебютировала... отличным образом»⁸⁹.

Саша в «Липецких водах», Маша в «Пустодомах», проворные, хитрые, изящные горничные из водевилей Хмельницкого, воспитанные ничуть не хуже своих барынь и барышень, — вот роли А. Е. Асенковой.

Выступая в комедии и водевиле 20-х годов, Асенкова создала тот тип театральной горничной, о которой писал рецензент спектакля «Воздушные замки»: «На театре представляется *мир ус-*

ловный, и издавна позволено писателям комедии выводить на сцену идеалы горничных, которым, однако, и в свете найдутся подобные»⁹⁰. Автор шутливо замечал, что Асенкова могла бы переубедить своей игрой тех, кто не хочет видеть на сцене традиционной субретки, перешедшей в водевиль из французской комедии. Она настолько «прекрасно представляет Сашу», что «если б, следуя приговору помянутых критиков, вздумали удалить со сцены умных, ловких горничных, то игра Асенковой, конечно, заставила бы бросить это намерение»⁹¹. Актриса осталась целиком в пределах той драматургии, которую она исполняла, и отдельные достоверные бытовые черты в образах, созданных ею, не разрушали условное театральное амплуа.

В пределах условного комедийного амплуа развивалось и творчество Екатерины Ивовны Ежовой, хотя, казалось бы, сочная и яркая характерность, ей свойственная, могла бы подвести актрису к воплощению на сцене жизненно достоверных образов. В середине 10-х и в начале 20-х годов Ежова, как и в первый период своего творческого пути, играла роли «комических старух», «злых спорщиц и крикупей»⁹², но репертуар ее несколько расширился. Помимо новых пьес Шаховского, в которых автор по-прежнему писал роли специально для нее, Ежова играет в пьесах Хмельницкого; в комедии Бомарше «Фигарова женитьба» Ежова исполняет роль Марцелины (1816).

Современники отмечали, что Шаховской, когда создавал роли для Ежовой, вносил в них черты, присущие самой актрисе. Это были выигрышные роли сварливых, болтливых женщин, и там, «где нужна, что называется, «бой-баба», там Ежова была совершенно на своем месте»⁹³. Такой «бой-бабой» была у Ежовой Ксантиппа, оглушительно шумная жена Сократа в «Аристофане» Шаховского (1825). Ксантиппу Ежова исполняла с неизменным успехом. Шаховской создал здесь совершенно анекдотический образ, который не предоставлял актрисе материала для воплощения жизненно достоверного характера.

В роли княжны Холмской («Какаду, или Следствие урока кокеткам» Шаховского, 1820) Ежова, не считаясь со стилем светской комедии, несколько неуместно подчеркивала все те же черты бытовой, неуживчивой и грубой старухи. Рецензент этого спектакля не принял трактовки актрисы, он нашел, что она в этой роли излишне вульгарна: «...не худо было бы шепнуть ей на ухо, что княжна Холмская не должна говорить голосом торговки или трактирщицы». По мнению критика, «актриса часто выходила из тону, приличного ее состоянию»⁹⁴.

В 1818 году Ежова сыграла в комедии «Замужняя невеста» роль Мавры Саввишны, характер которой раскрывается в сцене, написанной, как известно, Грибоедовым. В этой роли автор предоставил актрисе возможность создать достоверный, типичный образ. Жизненно точные интонации речи провинциальной помещицы должны были помочь Ежовой перейти от условного

амплуа комической старухи к индивидуальному характеру, как это произошло в той же пьесе с упоминавшейся Сандуновой. Ежова же, как отметил рецензент спектакля, была лишь «забавна»⁹⁵ в сцене с Наташей.

Важные тенденции в развитии бытовой линии комедии тех лет выражены в творчестве превосходного комика Елисея Петровича Боброва (1778—1830). Честь открытия в Боброве комедийного дара принадлежит Шаховскому, который перевел его после смерти Рыкалова из амплуа «тиранов» на комические роли. Бобров, услышав предложение Шаховского испытать себя в комедийном репертуаре, поначалу был несколько озадачен: ему казалось, что он будет «смешон» в подобных ролях. Шаховской вполне резонно рассеял его сомнения, сказав, что именно этого он от него и ждет.

Действительно, Бобров был необыкновенно комичен на сцене, причем его комизм всегда был внутренне оправдан, даже когда его герой попадал в абсолютно условные ситуации. Актер исходил из самой сущности характера действующего лица, которого он изображал на сцене. Наследуя роли Рыкалова, Бобров не прибегал, однако, к буффонно-фарсовым приемам, свойственным его предшественнику, актеру ярко театральной манеры игры.

Внешние данные Боброва вполне соответствовали тем ролям, которые он исполнял. «Личности мольеровских простаков,— вспоминал П. А. Каратыгин,— подходили к его простоватой фигуре и добродушной физиономии». «Неподражаемо хорошо»⁹⁶ играл он Журдена («Мещанин во дворянстве», 1813), Транжирина («Полубарские затеи» Шаховского), Богатонова («Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» Загоскина, 1817). Арапов, говоря, что Бобров превосходно играл Богатонова, подчеркивает, как и Каратыгин, что «его фигура, голос, манеры чрезвычайно способствовали к исполнению таких ролей»⁹⁷.

В «Школе мужей» (1819) Бобров, исполняя роль Страномысла (Сганарель), «умел характер Мольерова чудака применить к нынешнему времени, и так хорошо, что невольно заставил вспомнить об оригиналах сего рода в нашем общественном кругу»⁹⁸. Нужно было обладать искренней сценической непринужденностью, чтобы органически соединить характер «Мольерова чудака» и намеки на «нынешнее время», тем более что в переводе Аксакова это соединение сделано довольно искусственно.

Особенность актерской манеры Боброва позволяет отчетливо понять сравнения его с Щепкиным. Летом 1825 года Щепкин приезжал на гастроли в Петербург. В его репертуаре были роли, которые играл и Бобров (Арнольд в «Школе женщин», Жеронт в «Скапиновых обманах», Транжирин в «Полубарских затеях» и Богатонов в комедии «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице»). П. А. Каратыгин, видевший Щепкина в этот проезд его в Петербург, оставил нам серьезное и тонкое сравнение игры Щепкина с игрой Боброва. Он считает, что из всех петербургских ко-

миков того времени, исполнявших эти роли, один Бобров может «идти в сравнение с московским знаменитым артистом», и жалеет, что обоим комикам ни разу не пришлось выступить вместе в одной пьесе.

В чем же состояло различие творческой манеры этих артистов? Бобров целиком был поглощен комедийной стихией роли, причем его комизм был совершенно органичным. Он исповедовал высший принцип комедийного актера — «никогда не имел намерения смешить публики» — и именно поэтому, «слушая его простую речь», смотря на его наивную физиономию, неуклюжую толстую фигуру, понимая, что он весь — «олицетворенная простота и добродушие», «невозможно было удержаться от смеха»⁹⁹. Так он играл не только Журдена, но и фонвизинского бригадира и Скотинина. Щепкин же в ролях, подобных роли мольтеровского Арнольфа — старика, женившегося на юной Агнесе, — развивал не одну только комическую, но и драматическую линию, создавая целостный характер. Образы Боброва, смешные и естественные, не обладали подобной жизненной емкостью. Не случайно и репертуар его был более узким, чем у Щепкина.

Среди петербургских комедийных актеров нужно назвать М. В. Величкина, Е. Я. Сосницкую, А. Н. Рамазанова.

Михаил Васильевич Величкин (1783—1843) играл роли стариков и пожилых людей. О характере его игры сохранились лишь отрывочные сведения. В «Летописи» Арапова мы читаем, что в водевиле «Ломоносов» (1814) в роли хозяина гостиницы Ганса он был «забавен»; в «Липецких водах» в роли барона Вольмара (1815) — «оригинально смешон». В целом же искусству Величкина, очевидно, не были свойственны ни оригинальность, ни самобытность: комизм его был «несколько тривиальным»¹⁰⁰.

Елена Яковлевна Сосницкая (1800—1855), жена И. И. Сосницкого, училась у Шаховского, выступала в его «Молодой труппе», а потом на сцене Петербургского театра, где за свою сценическую жизнь переняла множество самых различных ролей, вплоть до комических старух. Красота и неплохой голос — вот ее основные достоинства. Из ролей комедийного репертуара 10—20-х годов заслуживают упоминания роли Эльмиры в комедии «Молодые супруги» (1819) и Агнесы в «Школе женщин». В роли Агнесы ее, правда, совершенно затмила Дюрова (Сосницкая играла Агнесу в свой бенефис 17 января 1821 года, Дюрова — 2 мая 1821 года).

Александр Николаевич Рамазанов (1792—1828) в комедии выступал главным образом в ролях слуг и считался их превосходным истолкователем. «Живость, проворство, лукавство, перемена голоса, вникание в свойство представляемого лица — делают его отличным актером»¹⁰¹. По-видимому, и Фигаро он играл как живого, ловкого и предприимчивого малого. Несколько отличалась от этих образов роль Бирюлькина в комедии «Замужняя невеста». В ходе пьесы Бирюлькин экзаменует Наташу, которая, обнаружив

находчивость, ум, так пугает его своими обширными познаниями, что он думает только о том, как бы поскорее прекратить затянувшийся экзамен, иначе он сам может оказаться в роли незадачливого ученика. Рецензент этого спектакля хвалит Рамазанова, говоря, что он «прекрасно выдержал характер»¹⁰².

7

Замечательные русские актеры М. С. Щепкин и И. И. Сосницкий переиграли все наиболее популярные комедии и водевилы. Однако если актеры, творчество которых мы разбирали, исчерпали себя целиком именно на комедийном репертуаре 10—20-х годов, то для Сосницкого и особенно для Щепкина этот репертуар был лишь своеобразной школой. Существо их таланта раскрылось позже, в классических произведениях русской реалистической драматургии.

Иван Иванович Сосницкий (1794—1871) начал выступать на сцене, будучи учеником Театрального училища. Жихарев пишет, что Сосницкий совсем еще мальчиком был необычайно трогателен в роли Георгия в трагедии Крюковского «Пожарский» (1807). Довольно часто появлялся Сосницкий на сцене в балетных спектаклях. Его очень любил Дидло, и тренаж, которого требовал неутомимый балетмейстер от своего питомца, впоследствии ему очень пригодился. Вместе с тем в школе Сосницкого готовили в театральные машинисты, и сам он проявлял интерес к этому роду деятельности. Известно, что для балета «Зефир и Флора» он на небольшой сцене Нового театра очень искусно и с большой выдумкой сделал всю театральную машинерию.

Драматический талант в Сосницком «угадал» Шаховской, именно он определил его на роли «молодых повес». Современники вспоминали, что Сосницкий одно время давал уроки бальных танцев гвардейской молодежи и что в мазурке он не знал соперников. Вращаясь в свете, наблюдательный актер подмечал и усваивал манеры и поведение людей этого круга. А потом на сцене, в комедии или водевиле, с поразительной тонкостью и верностью воспроизводил тип великосветского повесы или легкомысленного ловушка.

Он был превосходен в ролях «жеманных волокит — во фраках и счастливец в любви — с султанами»¹⁰³. Триумфальный успех принесла Сосницкому роль циничного галломана графа Ольгина в «Липецких водах» Шаховского (1815). Актер поразил здесь зрителей именно умением переносить на сцену верно подмеченные в жизни черты и интонации¹⁰⁴. Этот «портретный» метод создания образа был вообще свойствен Сосницкому, как, впрочем, и всей комедийной драматургии тех лет. Сосницкий прибегал к подобному приему карикатуры даже тогда, когда образ у драматурга не был связан с конкретной личностью. Так, играя Фальстафа (комедия «Фальстаф», переделка Шаховским «Ген-

риха IV» Шекспира, 1825), артист в совершенстве скопировал фигуру, походку, все манеры и даже мимику... Шаховского. «Копия была так похожа на оригинал, что в креслах поднялся хохот, послышались восклицания: «Это Шаховской, это князь Шаховской!»¹⁰⁵ — рассказывает Аксаков.

Сосницкий превосходно владел сценическим словом, с блеском исполнял роли, требовавшие виртуозной подачи текста, в частности стихотворного. С большим искусством играл он в комедиях Хмельницкого Альнаскарора («Воздушные замки») и графа Звонова («Говорун»), роль, по существу, концертную, и своим блестящим исполнением Сосницкий великолепно это доказал. Самой эффектной у него была сцена, в которой графу Звонovu удается перекричать и переговорить шесть болтливых старух.

Современники отмечали, что Сосницкий совершенно избавился от традиционного искусственного чтения стихов нараспев. Свою способность донести при помощи голоса тончайшие оттенки чувств, богатство интонаций он всегда использовал во имя создания характера и передачи мысли автора.

Именно в этом плане интересны выступления артиста в ранних стихотворных комедиях Грибоедова, Жандра, Шаховского и Хмельницкого.

Сосницкий познакомился с Грибоедовым в 1815 году у Шаховского. Вполне оценив талант артиста, Грибоедов поручил Сосницкому в своей первой стихотворной комедии «Молодые супруги» роль Ариста (1815), которая прочно вошла в его репертуар. В 1818 году Сосницкий играет веселого, легкомысленного Ленского («Притворная неверность» Грибоедова и Жандра), характер которого построен на чисто водевильном контрасте с характером подозрительного ревнивца Рославлева (его играл Брянский). В комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» Сосницкий исполнил роль повесы-гусара Любима. Такие типы давались ему легко и всегда приносили успех.

В 1824—1825 годах Сосницкий пробует отойти от подобных ролей и решить задачу более сложного перевоплощения — он играет Вольтера (комедия Шаховского «Ты и Вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта»).

В создании образа-портрета Вольтера Сосницкий показал себя серьезным, тонким и умным мастером. Сложность роли заключалась в том, что между первым и вторым действиями проходит шестьдесят лет, и если вначале зрители видели молодого пылкого двадцатилетнего Вольтера, то потом он являлся уже восьмидесятилетним стариком. «Как естествен и великолепен был Сосницкий дряхлым Вольтером»¹⁰⁶, — восхищался П. Арапов. Сценический портрет был настолько верным, что Грибоедов восторженно писал: «Вся портретная истина сохранена в точности. Это одушевленная бронза того бюста, что в Эрмитаже»*. Грибоедов особенно ценил

* Речь идет о бюсте Вольтера работы французского скульптора Гудона.

усилия Сосницкого в этой роли, так как автор пьесы, конечно же, не стремился раскрыть величие и сложность характера Вольтера. Пьеса лишь указывала на «прозаическое сходство с оригиналом». И заслуга Сосницкого особенно ценна, ибо, по мнению Грибоедова, он «добавляет автора»¹⁰⁷.

Попытка Сосницкого углубить роль, расширить границы комедийного образа говорила о возможности дальнейшего развития его актерской индивидуальности. Однако в эти годы Сосницкий — идеальный актер легкой комедии и водевиля. Он вполне овладел искусством пародии и имитации, умел мастерски неузнаваемо внешне перевоплощаться; живость, артистичность были свойственны ему в высшей степени.

8

Приход наполеоновских войск в Москву в 1812 году прервал нормальную жизнь Московского театра. По окончании Отечественной войны дела Московского театра налаживались довольно медленно; спектакли начали идти регулярно только с осени 1814 года.

Комедийный репертуар на сцене Московского театра формировался из тех же пьес, что репертуар театра в Петербурге. Как правило, та или иная комедия, прошедшая на сцене Петербургского театра, очень скоро появлялась в Москве. Исключение составляли пьесы А. И. Писарева и Ф. Ф. Кокоркина, которые отдавали свои сочинения раньше на московскую сцену.

В 1823 году в Московском театре начинает работать М. С. Щепкин, что явилось событием не только для него самого, но и для зрителей и артистов Москвы. Зрители приняли Щепкина с «живейшим восторгом», они увидели большого, уже сложившегося мастера и вместе с тем талант новый и свежий, артиста, одаренного чувством и живым воображением. В свою очередь Щепкин нашел в Москве «дружеский литературный круг», получил возможность выступать в обширном репертуаре, который «с каждым годом обогащался новыми, значительнейшими ролями». Над этими ролями предстояла большая работа — «один ряд мольеровских стариков представлял уже назидательное поприще для его сценической деятельности, и Щепкин воспользовался этой высокой школой»¹⁰⁸.

В первое время своего пребывания на сцене Московского театра Щепкин являлся зрителям в самом различном репертуаре. Он выступал в бытовой комедии Шаховского (Трапезин, 1823), Загоскина (Богатов, 1822), в сатирических пьесах Крылова (Сумбуров в «Модной лавке», 1823), в высокой комедии Мольера (Арнольд в «Школе женщины», 1825) и Капниста (Кривосудов в «Ябеде», 1823) и, наконец, в водевиле.

Щепкин великолепно играл в водевилях А. И. Писарева. Артист выдвигал тему, которую он нащупал уже в своих ранних ро-

лях, играных в провинции. Это была тема маленького человека, наивного, чистого, преданного труду. Нотки социального протеста, которые можно было заметить в куплетах водевилей Писарева, у Щепкина звучали куда более гневно, остро и определенно, хотя общий рисунок роли оставался у него, как всегда, необычайно мягким.

Одним из лучших созданий Щепкина, в котором как раз явно звучала эта новая для искусства тех лет тема, была роль повара Суфле в водевиле П. Арапова «Секретарь и повар» (перевод с французского, 1823). Глядя на известную литографию артиста в этой роли, мы и сейчас можем ощутить обаяние щепкинского героя.

В отличие от большинства актеров своего времени Щепкин даже на материале драматургии тех лет умел создавать характер. Только карикатура, только эффектная декламация (как, например, у Брянского в ролях Езопа и Ломоносова или у такого тонкого мастера, как Сосницкий) никогда не интересовали его. Если представлялась к тому хоть малейшая возможность, Щепкин не ограничивал себя комедийной стихией образа, как обычно делали великолепные комики Бобров и молодой Рязанцев. В этом смысле особенно интересны сыгранные им в 1825 году мольеровский Арнольф и Данвиль из пьесы Делавиня «Урок старикам».

До 1826 года Щепкин сыграл более половины ролей своего мольеровского репертуара: Дурмана (Журден) в «Мещанине во дворянстве», Жеронта в «Скапиновых обманах», Арнольфа в «Школе женщин», графа Знатова (Орант) в «Мизантропе». Артист отдавал предпочтение Мольеру перед другими западноевропейскими драматургами. Мольеровские образы в исполнении Щепкина явились значительным этапом, подготовившим его к созданию образа Фамусова в «Горе от ума» и ряда ролей в комедиях Гоголя. Недаром Аксаков писал, что Щепкин «тосковал по Мольеру и вообще по ролям, требующим работы»¹⁰⁹.

Если даже в фарсах и водевилях Щепкин порой создавал «характеры чисто драматические»¹¹⁰, то в образе Арнольфа ему это удалось в полной мере. Комизм положения, в которое попадает Арнольф, так органично переплетался с драматизмом его переживаниям, что однолинейность образа «мольеровского рогача» исчезала, появлялись нюансы, показано было развитие страсти Арнольфа — возникал характер более емкий, многогранный, близкий тем художественным исканиям, которые отличают реализм XIX века. По тому же принципу строил Щепкин и образ Данвиля («Урок старикам»). У зрителей, видевших актера в этой роли, «привычка смеяться... исчезла», они «всегда были растроганы до слез»¹¹¹.

Создание комического образа во всем его жизненном многообразии, в сочетании смеха и слез, юмора и лирической теплоты, бытовых и социальных мотивов было новым явлением в искусстве русских актеров.

В комедийном репертуаре 20-х годов Щепкин стремился про-
чертить тему гуманного отношения к простому человеку, в са-
тирических и бытовых ролях он добивался обобщения, развивал
мотивы обличительные. Конечно, линия социальной сатиры полу-
чит полное развитие в творчестве Щепкина в следующий период.
В 20-е годы, как правило, дополняя автора, он только овладевает
основами реалистического метода создания сценических образов.
Для полного торжества этого метода нужна была другая дра-
матургия.

Вступив на московскую сцену, Щепкин играл с такими та-
лантливыми комедийными актерами, как В. И. Рязанцев,
А. М. Сабуров; он наблюдал, как раскрывалось свежее дарование
Н. В. Репиной, видел умную, благородную игру М. Д. Львовой-
Синецкой. В общем русле развития русского комедийного искус-
ства эти актеры безусловно заслуживают внимания, хотя в рас-
сматриваемый период деятельность их только начиналась.

Василий Иванович Рязанцев (1803—1831) был одним из лю-
бимых актеров Щепкина и Сосницкого. С. Т. Аксаков вспоминал,
что Щепкин возлагал на Рязанцева большие надежды и называл
его «наш капитал»¹¹². Когда Рязанцев благодаря настоятельным
хлопотам Сосницкого перешел в 1828 году в труппу Петербург-
ского театра, Щепкин писал последнему: «Мы сделали по твоей
милости большую потерю в Васе Рязанцеве»¹¹³.

Театр еще в детстве привлек Рязанцева. После окончания гим-
назии он, служа приказчиком в магазине, играл в любительских
спектаклях. В 1821 году Рязанцев по протекции какого-то влия-
тельного чиновника попадает в Московское театральное училище,
которое заканчивает через три года. Еще в училище он дебютирует
в драме «Густав Ваза» (выходная роль), а в 1823 году на него об-
рацает внимание Е. С. Сандунова, приехавшая из Петербурга в
Москву на гастроли. Рязанцев привлек к себе ее внимание тем,
что сочетал талант драматического актера с прекрасным голосом.
Актер сам в одном из писем И. И. Сосницкому писал, что, будучи
еще учеником, он «занимал амплуа первого буффа», на которое
его выдвинула Сандунова¹¹⁴.

Талант Рязанцева еще только начал складываться. Успех к
нему пришел в Петербурге (после 1828 года). Но главные черты
таланта Рязанцева — непринужденная простота, мягкий юмор,
искрометная веселость — были присущи ему уже в эти ранние
годы. Из комических ролей, сыгранных им в Москве, стоит упомя-
нуть роль Змейкина, одного из друзей легкомысленного Ветрона,
героя пьесы А. И. Писарева «Лукавин».

Надежда Васильевна Репина (1809—1867) в 1825 году закон-
чила Московское театральное училище. Она была дочерью крепо-
стного музыканта, и дирекция театра выкупила ее у помещика
Столыпина. Аксаков называет Репину «украшением московской
сцены в водевилях и даже в комических операх»¹¹⁵. Репина была
необыкновенно музыкальна, обладала прекрасным голосом и обе-

щала стать актрисой, которой будет по плечу любой комедийный репертуар. Будучи в училище, Репина в 1823 году исполнила на сцене Московского театра роль Маши, возлюбленной Ветрона («Лукавин»). В этом спектакле молодая актриса играла вместе с Щепкиным (Досажаев) и Сабуровым (Ветрон). Эти актеры были ее партнерами и в опере-водевиле А. И. Писарева «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», где она исполнила в 1824 году роль Людмилы. Учителя Шеллинга играл Щепкин, а роль его ученика Ипполита, тайно обвенчанного с Людмилой, — Сабуров.

Александр Матвеевич Сабуров (1800—1831) выступал примерно в том же амплуа, что и Сосницкий. Так, он играл роль Виктора, слуги графа Альнаскарора («Воздушные замки» Хмельницкого, 1819), Ветрона («Лукавин» А. И. Писарева, 1823), Ипполита («Учитель и ученик» Писарева, 1824), Альфонса, молодого любовника из водевиля «Секретарь и повар» (1825). Дуэт Сабурова — Альфонса и Щепкина — Суфле был полон истинного комизма. Комизм этот строился на том, что в результате забавных недоразумений Альфонс, вместо того чтобы занять пост секретаря при знатной особе, вынужден пойти в повара, а повар Суфле — в секретари. В 1824 году в Петербурге Сабуров сыграл роль коварного соблазнителя и штригана — лорда Манкольма в романтической комедии Шаховского «Судьба Ниджеля, или Всё беда для несчастного».

В 1821 году, после окончания Московского театрального училища, Сабуров был послан дирекцией в Петербург, для того чтобы усовершенствоваться в своем искусстве. Здесь он серьезно и творчески воспринял советы и уроки Сосницкого. Однако образы его светских повес были менее утопчны, чем у его учителя. Исполнительскому мастерству Сабурова были присущи простота и естественный комизм, являвшийся, как утверждали современники, отличительной чертой этого актера.

В 1815 году в роли Прелестной в «Мизантропе» впервые выступила на московской сцене Мария Дмитриевна Львова-Синецкая (1795—1875). На первом спектакле она не овладела еще трудной мольеровской ролью: чувствовалось отсутствие опыта, школы (актриса нигде не училась, и роль с ней готовил Кокошкин). Но «ее молодость, прекрасная паружность, благородство во всех движениях, необыкновенная чистота произношения обещали в ней со временем замечательную артистку»¹¹⁶, — записал Аксаков, смотревший этот спектакль. Действительно, в дальнейшем Львова-Синецкая станет тонкой, умной, глубокой актрисой.

Так же как и Репиной, может быть, даже в большей степени, ей будет присуще соединение комедийного дара с даром драматическим. Роли, сыгранные Львовай-Синецкой до 1825 года, уже дают некоторое представление об этих особенностях ее таланта. В 1823 году она играет роль Досажаевой, где комедийный элемент преобладает, хотя в конце пьесы ее героине приходится пережить горькое разочарование в Лукавине и извлечь урок из своего лег-

комысленного поведения. В 1824 году Львова-Синецкая выступаст в роли Хабзаиды в водевиле Шаховского с куплетами и танцами «Алепский горбун, или Размен ума и красоты». Глупая простушка Хабзаида под влиянием «волшебных чар» вдруг становится умной, отзывчивой к чужим страданиям и способной на сильное чувство. Изменения в характере Хабзаиды показаны в духе типичной для подобного сценического жанра внешней трансформации, но сам материал мог открыть актрисе возможность пойти по линии внутреннего перевоплощения в доступных для того времени формах.

Трогательна была Львова-Синецкая в роли Али, девушки, нежно и преданно полюбившей Ниджеля и ради него испытывавшей все превратности жизни («Судьба Ниджеля, или Всё беда для несчастного», 1827). Мелодраматические ноты звучали у Львовой-Синецкой в роли Валерии («Валерия, или Слепая» Скриба), которую она сыграла после московских гастролей Колосовой.

Русские актеры в период 1813—1825 годов ищут новые пути в сценическом воплощении комедийных ролей. Хотя актерское мастерство еще обусловлено в этот период границами амплуа, все же в актерском исполнении уже намечается переход от характерности к овладению характером. Одни актеры вступают на этот путь робко и нерешительно, связанные ограниченными возможностями самой драматургии этих лет, некоторым удается создать достоверный, правдивый характер, но изображение социальной сущности образа для них еще недоступно. Наиболее ярко тенденция создания характера и в его жизненной и в его социальной правде проявляется в творчестве Щепкина.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

Вольный антрепренерский театр был подготовлен всей предшествовавшей историей сценического искусства в провинции. Более того, в нем самом еще долгое время должны были сохраняться многие рудименты крепостного и наместнического театров XVIII и начала XIX века. Но, несмотря на это, именно новому типу театра предоставлялась возможность в большей мере, чем всем ранее существовавшим в провинции театральным формам, ответить новым запросам времени, и могло это произойти благодаря одному принципиально новому качеству нарождающегося театра.

Дело в том, что провинциальные театры, сформировавшиеся в XVIII веке, при известном их разнообразии объединялись существенно важным общим признаком: в каждом из них, будь то крепостной усадебный или крепостной публичный театр, будь то театр наместнический или губернаторский, решающее, последнее слово обычно принадлежало не зрителям, но тем дворянам-помещикам, которые являлись его владельцами и полностью или частично держали его на своем содержании. Дворянскими субсидиями широко пользовались даже самые независимые и передовые театры — театры Бобровского, Константинова, Барсовых.

Но в тех новых антрепренерских театрах, о которых пойдет речь в настоящей главе, условия существования сложились по-иному. Их владельцы, не располагавшие административной властью и значительными личными доходами, для того чтобы просуществовать без дворянских субсидий, должны были опираться только лишь на зрителей, контингент которых они стремились всемерно расширить. А для этого нужно было отказаться от системы обслуживания по преимуществу одного дворянства. Театр должен был полностью оторваться от помещицкой усадьбы, от Благородного собрания, от дворца наместника и губернатора и из ограниченного числа крупных центров ринуться в необъятное море больших и малых, прежде нетеатральных городов и городков России. Театр должен был окунуться в сутолоку ярмарок, не брезгуя занять место рядом с площадным балаганом, вступить в единоборство

с такими чисто народными зрелищами, как вертеп и Петрушка. Театру необходимо было адресоваться к зрительному залу, живущему интересами своего времени. Театр должен был научиться по возможности удовлетворять идейные и художественные запросы своей раздавшейся вширь аудитории, отражая с максимально возможной для того времени полнотой социальные сдвиги, происшедшие в политической, идейной и художественной жизни страны. Для придания театру большей мобильности и большей чуткости к общественным запросам антрепренеру нужно было взять решительный курс на свободного или в крайнем случае оброчного актера-профессионала, который не только мог бы до известной степени располагать собой, но был бы сам заинтересован в росте доходности театра, становящегося для него единственным источником существования.

Ориентация на нового зрителя, на вольного профессионала актера, передвижной характер труппы — все это приводит к тому, что новый театр фактически перестает быть театром феодально-дворянским и становится, несмотря на сохранение в нем некоторых признаков старого, театром буржуазно-предпринимательским. И хотя антрепренерский вольный театр никак не может быть признан истинно демократическим, все же демократические тенденции, очень усилившиеся после Отечественной войны 1812 года, находят в нем для своего выявления гораздо более благоприятные условия, чем в театре феодально-дворянском.

Первые бродячие вольные труппы появились в юго-западных городах Украины, в частности в Киеве. И это было не случайно. Здесь проживало более, чем где-либо, немущих, но числившихся «вольными» людей. Чаще всего это были поляки и прибалтийские немцы. Они не были приписаны в крепостное состояние, но в громадном большинстве не владели ни землей, ни недвижимым имуществом. Часть из них были разорившимися и деклассированными шляхтичами.

Из этих-то людей, ни в цехах, ни в купечестве не состоявших, и сформировались еще в конце XVIII века первые кадры «вольных» актеров и антрепренеров. В XVIII веке польские труппы были еще крайне немногочисленными, состояли из двух-трех профессиональных актеров и выступали главным образом в частных домах. Но в начале XIX века некоторые из таких трупп укрупняются. Одновременно расширяется контингент их зрителей за счет не только польского, но также русского и украинского городского населения. Все это потребовало некоторых изменений и в самом характере спектаклей. Первоначально труппы играли только на польском языке, но, встретившись с более массовой и многонациональной аудиторией, они начинают сначала эпизодически, а затем и регулярно включать в свой репертуар спектакли на русском языке. Впрочем, оригинальных русских пьес польские труппы в свой репертуар почти не включали. Ставились переводы польских пьес, а еще чаще переводы польских переводов и переделок про-

изведений французских, немецких и английских авторов. Вот некоторые названия пьес, особенно часто шедших на «русских спектаклях» польских трупп в Харькове и Киеве: «Испытание огнем, а также через воду», «Междоусобная война французов с италианцами», «Оба Фигаро» (эта пьеса на русской столичной сцене шла под названием «Два Фигаро»), «Страшная черная маска», «Ариадна, одна оставленная на острове Наксосо», «Месть за злодеяние», «Абелино, или Ужасный бандит венецианский», «Заговор темплиеров, или Ужасный незнакомец», «Ужасная тень Ринальдо, или Фантом» и другие.

Наряду с полными «ужасов», весьма невзыскательными и к тому же еще дурно переведенными самими актерами мелодрамами эти труппы широко ставили пьесы Коцебу. Помимо подобного рода драматургии довольно много игралось пьес западноевропейской классики, в том числе «Гамлет» Шекспира, «Разбойники» Шиллера, «Дон Жуан», «Скупой» и другие комедии Мольера, некоторые трагедии Корнеля и Расина, «Титово милосердие» Метастазιο.

Само по себе приобщение русских и украинских зрителей к великим творениям мировой драматургии несомненно было благотворно. Однако не случайно Щепкин, увидевший «Дон Жуана» Мольера в переводе актера Петровского, писал, что это была «такая галиматья», что он «не мог понять, как можно было играть подобную пьесу в университетском городе, как Харьков»¹. Не случайно высмеял подобные переводы «с английского, испанского и, наконец, с американского, потому что действие было в Соединенных Штатах»², также и Г. Ф. Квитка-Основьяненко.

Качеству переводов соответствовал и низкий уровень спектаклей, причем актеры-поляки обычно еще и плохо владели русским языком. «Страшно было смотреть, как эти короли, герцоги тиранствовали,— пишет Квитка-Основьяненко.— На сцену выводилось десятка по два солдат в русских мундирах (в пьесе из испанской жизни.— А. К.), и предводители этих армий в шляпах с перьями, с нашитыми в разных местах какого-то платья буфами... И вот герой геройственнейший пред соперником закричит, заревет, взмахнет мечом, раздастся сиповатый голос суфлера: «Падайте, падайте»,— и противная армия чебурах вся напавал»³.

Первоначально подобные сцены еще могли как-то удовлетворять зрителей, которые после каждой очередной «баталлии» ахали и кричали «фора», по со временем примитивные зрелища прискучили, и публика стала требовать иных пьес и иных спектаклей. Сначала исподволь и с трудом, а затем все решительнее польские труппы стремятся идти навстречу этим требованиям, то включая в свой репертуар оригинальные русские пьесы, то привлекая для участия в спектаклях русских и украинских артистов. Да и сами польские актеры все больше ассимилируются, овладевая и русским языком, и русскими темами, и русскими характерами.

В рассматриваемый период этот процесс проступает вполне отчетливо, что можно проследить на примере двух самых крупных

вольных трупп того времени — труппы О. Ленкавского с базой в Киеве и труппы О. И. Калиновского и И. Ф. Штейна, обосновавшейся в Харькове.

2

Две причины побуждают нас выделить театр Ленкавского среди других базировавшихся в Киеве польских трупп — Лотоцкого и Жлкевского. Во-первых, Ленкавский обладал очень сильной актерской труппой (комик Надзельский, трагик Завадский, а также артисты на другие амплуа — Рыкановский, Чернявский, Левандовский). И, во-вторых, этот польский антрепренер раньше других стал включать в репертуар русские и «украинизированные» пьесы и оперы.

Среди произведений русских авторов, шедших у Ленкавского, — трагедия «Блокада Смоленска» Вейсентурн, комические оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова, «Девишник, или Филаткина свадьба» А. Я. Квяжнина, «Новое семейство» С. К. Вязмитинова. Из пьес, в той или иной мере связанных с украинской тематикой, а частично и написанных на украинском языке, — оперы «Леста, днепровская русалка» и «Украинка, или Волшебный замок», а также драма «Елена, или Разбойники на Украине» (среди действующих лиц последней гайдамаки и их вождь Гонта).

Сильный актерский состав труппы и относительная репертуарная гибкость обеспечили долголетие театру Ленкавского. Он функционировал на Украине (с сохранением главной базы в Киеве) с короткими перерывами начиная с 1811 года и кончая 1830 годом (когда Ленкавский вынужден был объявить себя несостоятельным должником).

Еще большую роль в общем процессе развития русской провинциальной сцены сыграла другая антреприза, первоначально возглавляемая актером, поляком по национальности, Осипом Ивановичем Калиновским.

Г. Ф. Квитка-Осповьяненко пишет о нем в статье «История театра в Харькове»: «В 1813 году⁴ давались представления, но только во время ярмарок, приезжавшею на время труппою Калиновского, плохого актера, содержателя себе на уме»⁵.

Оценка Калиновского как плохого актера не противоречит и той иронической характеристике, какую дал ему как исполнителю роли Дон Жуана в своих «Записках» М. С. Щепкин.

Бесспорно и то, что в антрепренерской деятельности Калиновский был «себе на уме» — ему не раз приходилось «прижимать» своих актеров, недоплачивать им условленное жалованье, что, впрочем, было вполне объяснимо в тех условиях, когда у антрепренера, по свидетельству того же Квитки, подчас не хватало денег даже на румяна для актрис.

И тем не менее труппе, привезенной в Харьков Калиновским, уготована была в истории русской провинциальной сцены весьма

заметная роль. После года или двух единоличной антрепренерской деятельности Калиновский в 1814 году перешел на роль совладельца харьковского театра, поделив власть с танцмейстером Иваном Федоровичем Штейном.

Штейн, человек весьма энергичный, положил немало сил на пополнение и усиление труппы, на расширение ее репертуара и вообще на то, чтобы поставить дело на более широкую ногу. «Из всех вольных театров он приглашает лучших актеров. Из Москвы, труппы Познякова — актрис, и дает представления отличные. Выбор пьес из новейших, постановка с большим старанием, издержками, даже роскошью для провинциального театра, — так пишет о театре Квитка и добавляет: — Штейн не думал о своих выгодах, не заботился о составлении капитала, но все доходы от представлений, и еще занимая к тому, употреблял на улучшение труппы своей и на приличную постановку пьес»⁶.

Столь же высокой похвалы удостоилась деятельность Штейна, с 1816 года единолично содержавшего харьковский театр, и у другого большого знатока сценического искусства — водевилиста и издателя журнала «Пантеон» Ф. А. Кони. В 1853 году на страницах этого журнала Кони назвал Штейна «первым основателем провинциального театра и первым антрепренером в России» и здесь же процитировал слова одного из корреспондентов журнала: «Труппа его кочевала от Нижнего до Херсона и везде была принимаема с радушием и истинным удовольствием. В этой труппе актеры служили постоянно и верно своему содержателю. Штейн весьма нередко выколачивал платье на своих сюжетах, давая им, в то же время, уроки хореографии и драматического искусства... И теперь, что есть лучшего в провинции, — все это из рассадника школы Штейна»⁷.

К этим дифирамбическим свидетельствам современников нельзя, однако, не подходить с серьезной оговоркой. И «бескорыстие» Штейна и роскошь постановок его театра были весьма относительны.

Все это можно признать справедливым лишь в известной мере и только в применении к исторически более раннему этапу вольного театра и лишь в сопоставлении с нравами и художественной практикой предшествовавших и современных Штейну бродячих польских трупп. Штейн, действительно, не убежал с театральной кассой из города, как один из его харьковских предшественников; у него уже не фигурировали солдаты в русских мундирах и офицеры с буфами и перьями при изображении «гишпанской» или «американской» армий, он заботился, насколько это позволяли условия, о том, чтобы труппа его благополучно дотянула до следующего сезона и чтобы количество зрителей и поклонников театра с каждым годом не убывало, но прибавлялось.

Вместе с тем все сказанное отнюдь не должно закрывать от нас многих неприглядных сторон жизни штейновской труппы. Прежде всего не может не насторожить уже в приведенной выше

цитате Кони фраза о «выколачивании» Штейном «платья на своих сюжетах» (то есть артистах). Подобный «метод» режиссерского руководства не вызывал тогда ни у кого ни особенного возмущения, ни удивления, но сейчас не может не восприниматься как явный рецидив крепостнических нравов. Архивные документы, обнаруженные одесским театроведом А. А. Грипом, относящиеся уже к поздней поре деятельности театра Штейна, говорят о систематическом обчете этим прославленным антрепренером как отдельных актеров театра, так и всей труппы в целом⁸.

О недобросовестности Штейна в денежных делах свидетельствует также и письмо И. П. Котляревского полтавскому полицмейстеру И. И. Манжосу, содержащее жалобу писателя на невыплату ему Штейном авторского поснепектакльного гонорара за постановку «малороссийской оперы» «Наталка-Полтавка»⁹.

И все же, подходя к отзывам Квитки и Кони с исторических позиций и рассматривая деятельность Штейна и его труппы в тех конкретных обстоятельствах, в каких она протекала, нельзя не признать, что в основном оба современника были совершенно правы.

В чем же главные особенности вклада, внесенного Штейном в дело развития сценического искусства? Прежде всего он нашел для своего театра организационную форму, которая была способна сделать вольный театр в известной мере экономически независимым. Штейн, правильно оценив обстановку, понял, что для прочного существования театру в провинции необходимо быть более подвижным, чем были до сих пор вольные наместнические и губернаторские театры: ему необходимо значительно расширить радиус своей деятельности за счет не только ближних, но и дальних городов и всех крупнейших ярмарок. И вместе с тем Штейн, в отличие от содержателей большинства современных ему бродячих трупп, активно функционировавших лишь от ярмарки до ярмарки (а такой была и труппа Калиновского до Штейна), понял, что скитальческий образ жизни также не может доставить театру сколько-нибудь обеспеченного существования. В зимнее время, в перерывы между крупными ярмарками бродячие труппы существовали кое-как, играли в случайных городах, в мало приспособленных для профессионального театра помещениях. Штейн, расширив радиус передвижений своей труппы «от Нижнего и до Херсона», в то же время был озабочен ее прочным закреплением на неярмарочную часть сезона за крупнейшим театральным городом юга России — Харьковом.

В самом выборе города для своей главной базы проявилась проницательность Штейна, оценившего многонаселенность Харькова и его давние театральные традиции, наличие в нем университета, а следовательно, и довольно значительного круга интеллигентной, интересующейся искусством публики.

Но Штейн не только правильно выбрал город. Он понял, что театр может по-настоящему закрепиться в нем, только получив

собственное театральное здание. Все ранее игравшие в провинции вольные труппы — паместнические, губернаторские, бродячие — своего театрального здания не имели. Нам известно довольно много имен антрепренеров-недворян до Штейна: Константинов, Бобровский, Барсовы, Ленкавский, Калиновский, — но все они были владельцами театров лишь в ограниченных пределах. Они панимали актеров, имели библиотеку, костюмы. Само же здание театра принадлежало не им, владельцем его являлся либо наместник, либо губернатор, либо крупный городской чиновник, либо, наконец, городское дворянство в целом (Благородное собрание). Сам же «содержатель» театра был лишь временным арендатором, никаких прав на здание не имевшим. Стоило ему только чем-нибудь не угодить «отцам города» или стоило появиться на горизонте какой-либо повой, чем-то привлекательной труппе, и старая труппа немедленно оставалась без крова, а значит, как об этом писал В. А. Соллогуб со слов Щепкина, «долги оставались неоплаченными, Дон Жуан попадал в острог, любовницы, злодеи и комики должны были просить милостыню на большой дороге, чтоб не умереть голодной смертью»¹⁰. При начале своей антрепренерской деятельности в Харькове Штейн совместно с Калиновским тоже арендовал городской так называемый «Шредеровский» театр — похожее на сарай маломестительное здание. Это о нем Щепкин писал в своих «Записках» как о бревенчатом балагане, на сцену которого вела полуразрушенная лестница.

Чтобы прочнее закрепиться в Харькове и расширить свою городскую аудиторию, Штейн вложил в строительство собственного театрального здания все накопленные за годы тащмейстерской деятельности сбережения и, видимо, влез в долги. В результате он все же в 1816 году построил в Харькове новое, принадлежавшее ему лично театральное здание, с переезда в которое, собственно, и началась его единоличная антрепренерская деятельность.

Выстроенное Штейном здание, правда, не отличалось ни большой красотой, ни прочностью (оно было «плетеное между столбами и обмазанное глиной»), но зато обладало одним неоспоримым достоинством — вместимостью: в театре было три яруса, зрительный зал делился на партер, ложи, галерею. Полный сбор от спектакля в этом театре составлял более тысячи рублей, а это была тогда сумма очень значительная.

Постройка специального здания — весьма важный шаг для укрепления позиций театра в городе, но он эффективен только в том случае, если идущие здесь спектакли способны привлечь публику. Штейн неизменно стремился к этому и добивался своей цели с большим упорством.

Прежде всего он так строил репертуар, чтобы максимально заинтересовать все слои городского населения. Вот почему он не пропускал ни одной столичной новинки, к какому бы жанру она ни принадлежала. В театре Штейна шли не только комедии и драмы, но и оперы и балеты.

В отношении репертуара у Штейна не было никаких особых принципов. Сам он, как бывший танцмейстер, предпочитал балеты, ставить которые был великий мастер и в которых сам с успехом исполнял пантомимические роли. Но, любя балеты, Штейн в то же время давал ход всему, что только хотела видеть на сцене его разношерстная городская и ярмарочная публика. На том этапе, когда в большинстве провинциальных театров тон задавал личный вкус помещика-владельца, сама «всеядность» Штейна была явлением несомненно положительным.

У нас нет полной репертуарной сводки театра Штейна, но некоторые из спектаклей, шедших у него в начальный период существования труппы, назвать все же можно. Здесь шли «Дон Жуан» Мольера в переводе Петровского *, «Сбитеньщик» — комическая опера Я. Б. Княжнина, «Крестьяне, или Встреча незваных» А. А. Шаховского, «Семейство Старичковых» Ф. Ф. Иванова, «Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся» П. Н. Кобякова, «Редкая вещь» (опера В. Мартини, либретто в переводе И. А. Дмитриевского); шли также балеты, сочиненные самим Штейном, — «Принцесса Карарская», «Пигмалион», «Волшебная флейта», «Выстреленный вертопрах, или Цыганы в своих шатрах».

Для всего этого пестрого репертуара требовалась большая и разнообразная труппа. Если некогда все актрисы и ведущие актеры Калиновского и Штейна размещались вместе с декорациями и костюмами на одной запряженной волами фуре и одной телеге (сами антрепренеры ехали в бричке), то в пору расцвета штейновского театра труппа состояла из сорока актеров и актрис, не считая хористов, двадцати музыкантов и девочек, специально обученных Штейном для участия в балетах. Но труппа Штейна была не только одной из самых больших в тогдашней провинции. Она была и самой сильной.

Это не значит, разумеется, что Штейну удалось создать ансамбль, что в его театре был общий высокий уровень исполнительского мастерства.

Один из образованных людей той эпохи, адъюнкт Харьковского университета Е. М. Филомафитский, еще в 1816 году в первом па Украине литературном журнале «Украинский вестник» писал о труппе Штейна: «Наши актеры и актрисы так иногда перестоятся, что без афиши не думай узнать, кто из них барин, кто лакей, кто мать, кто дочь» ¹¹.

И все же выражение «рассадник школы Штейна» имело под собой основание. Театр Штейна был силен тем, что в его труппе были актеры с ярко выраженной индивидуальностью, хотя и несхожие по своему творческому направлению. Еще во время совме-

* Любопытно, что этот спектакль, шедший еще при Калиновском и до вступления Щепкина в харьковскую труппу, оставался в репертуаре Штейна до конца его существования. В ГЦТМ хранится афиша спектакля «Дон Жуан» в театре Штейна от 11 февраля 1833 года.

стного антрепренерства Штейна с Калиновским в состав харьковского театра влилось немало высокоодаренных актеров, в игре которых отчетливо проступали реалистические тенденции. В спектаклях этой труппы на фоне общей для провинциальных театров той эпохи напыщенной декламации и наивной игры «на публику» звучала часто живая человеческая речь, проникнутая неподдельным чувством. В дальнейшем Штейн приумножил таланты своей труппы и в течение двух десятилетий дал русской сцене — и столичной и провинциальной — немало выдающихся деятелей.

Такая концентрация талантливых актеров в труппе Штейна объясняется немногочисленностью в то время крупных вольных трупп и хорошо налаженной организационной стороной дела в его театре. Несомненно и то, что сам Штейн, не будучи драматическим актером и, видимо, не слишком любя драматическое искусство, вместе с тем обладал врожденным «чувством актера», помогавшим ему безошибочно находить и привлекать в свою труппу драматические дарования.

Наглядным примером разностильности игры актеров штейновского театра может служить первый виденный здесь Щепкиным спектакль — «Дон Жуан». Щепкин впоследствии саркастически писал о декорациях, размытых дождем во время недавних гастролей, примитивности сценической техники, приведшей к конфузу в самый кульминационный момент спектакля, когда разгневанная фурия уносит Дон Жуана, наконец, о полурусской-полупольской речи Калиновского — Дон Жуана. В то же время великий артист не мог не отдать дани своего восхищения исполнителю роли Сгарреля, харьковскому артисту Ивану Федоровичу Угарову.

В «Записках» Щепкина имеется не завершенная автором, но чрезвычайно интересная характеристика этого первого комика штейновской труппы. Хотя Угаров обладал дарованием чисто стихийным и «мышление было для него делом посторонним», он был, по свидетельству Щепкина, «существо замечательное, талант огромный»: «Если случайно ему удавалось попасть верно на какой-нибудь характер», то он играл так, что «выше этого... человек ничего себе создать не может» — «естественность, веселость, живость, при удивительных средствах, поражали вас...»¹². Эта щепкинская оценка личности и дарования Угарова может быть дополнена краткой, но достаточно определенной оценкой артиста в уже приводившемся нами «Письме» Е. М. Филомафитского. Филомафитский, вообще весьма строгий критик в отношении большинства харьковских актеров, отмечает «отменные таланты» Угарова, хвалит его за то, что «игра его была свободна, жива, сообразна роли».

Сохранилось свидетельство еще одного современника, полтавского чиновника А. О. Имберга, о том, что Угарову как актеру ближе всего были «роли старого века подъячих». Если вспомнить, сколько ярких, колоритных, сатирически отточенных портретов «старого века подъячих» создавал в своих устных рассказах товарищ Угарова по провинциальным скитаниям — Щепкин, то станет

ясно, насколько этот тип чиновника-взяточника и пройдохи был характерен для среды, окружавшей Штейновскую труппу.

Из всего сказанного становится ясно, что более всего удавались Угарову роли, совпадавшие с теми жизненными типами, которых он повседневно встречал вокруг себя.

Другим замечательным талантом в труппе Штейна начальной поры ее существования был артист Павлов, перешедший в харьковскую труппу из Казани. «Этот актер,— замечает о нем С. Т. Аксаков,— с необыкновенною для того времени истинною и простою игрою играл многие роли, особенно роль Неизвестного в комедии Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние»¹³.

Об особенностях дарования и характера Павлова некоторое представление можно получить из рассказа брата М. С. Щепкила — Абрама Семеновича: «Когда г-н Павлов хотел дебютировать на Московском театре в роли Мейнау из комедии «Ненависть к людям и раскаяние» и во время репетиции стал употреблять обыкновенный естественный разговор, которым он действительно вполне обладал в высшей степени, то г-н директор заметил ему, что простой разговор на сцене не употребителен: тут требуется непременно декламация. Г-н Павлов тотчас оскорбился и, не умея скрыть волнения, тут же сказал: «Ваше превосходительство! Чтоб судить об искусстве, для этого недостаточно генеральского чина». Разумеется, после таких слов он не был уже допущен к дебюту»¹⁴.

Угаров и Павлов были не единственными актерами труппы Штейна, в творчестве которых нашли свое выражение реалистические тенденции. Можно назвать перешедшую в Харьков из Курска П. Г. Лыкову, П. А. Соколова — актера, а впоследствии виднейшего антрепренера, деятельность которого будет еще рассматриваться подробно; Т. И. Пряженковскую, молодую героиню труппы, попавшую к Штейну из позняковского театра, артиста Налетова и некоторых других. Но, разумеется, самым большим приобретением труппы Штейна ранней поры ее существования были два актера, перешедшие в Харьков из Курска после закрытия там театра. Один из них — Петр Егорович Барсов, другой — Щепкил.

Уже первое знакомство с театром, попасть в который он давно мечтал, убедило Щепкила, что и этот большой и прославленный в провинции театр существует и работает в условиях самых тяжелых. И царящие на сцене порядки, и рукоприкладство антрепренеров, и зависимость театра от городских властей, и нередко выглядывавшая «из-за грязных кулис... безобразная нищета со всеми ее последствиями: с голодом, с болезнью, с безыменными мучениями»¹⁵, о чем со слов артиста писал В. А. Соллогуб в рассказе «Собачка», — все это не могло глубочайшим образом не разочаровать Щепкина, жадно тянувшегося к большому искусству.

Разочаровала поначалу артиста в труппе Штейна и творческая работа. Почувствовав, что молодой актер быстро завоевывает успех у публики и поднимает сборы, Штейн стал занимать его почти в

каждом спектакле, не считаясь с особенностями и грашщами его дарования, вводил и в драму, и в оперу, и даже в балет.

И при всем том пребывание в харьковской труппе оказалось заметной вехой в творческой эволюции Щепкина.

Квитка-Освояняенко писал: «В труппе Штейна явился у нас в первый раз прибывший из Курска М. С. Щепкин... его никто не наставлял и не учил: таланта, подобного Щепкину, пельза проивести, он сам родится и часто бывает неизвестен своему хозяину — до времени. Мы все, не выдавшие далее провинциальных театров, в Щепкине начали понимать, что есть и каков должен быть актер... так нам ли было учить его?»¹⁶ Обратившись к труппе Штейна, какой застал ее Щепкин, нужно признать, что слова эти справедливы лишь отчасти. Да, действительно, новые товарищи артиста навряд ли были в состоянии его учить. Щепкин пришел к ним уже с десятилетним опытом работы на профессиональной сцене, помпозным на его собственный природный гений. Превосходство молодого артиста среди товарищей по сцене выявилось очень скоро. Как писал об этом периоде хорошо осведомленный современник: «...необыкновенный талант Щепкина привлекал публику и подчеркивал существование всей труппы»¹⁷.

Но если понимать под словом «учить» не прямое наставничество, не преподавание «уроков», а силу живого примера и взаимобмен опытом, то в этом смысле уроки Угарова, Павлова да и некоторых других актеров труппы не могли пройти без следа для впитывавшего все, как губка, артиста. Это признавал и сам Щепкин, о чем свидетельствует и то внимание, какое уделил он в «Записках» Угарову, и строки С. Т. Аксакова, навеянные, по-видимому, рассказом самого Щепкина: «Актера Павлова мало понимали и мало ценили, но Щепкин понял, оценил его и воспользовался добрым примером, несмотря на противоположное значение своего амплуа»¹⁸.

Художественному формированию Щепкина в труппе Штейна способствовал не один лишь сценический опыт его товарищей. Несомненно, что среди зрителей, поклонников театра, находились люди, общение с которыми оставляло в душе артиста заметный след. Как уже говорилось, Харьков был город большой и культурный; здесь был университет, здесь было положено начало издательской деятельности в провинции (альманах «Украинский вестник», газета «Харьковские ведомости»). Близким театру человеком, а одно время и его директором (то есть лицом ответственным за театральные дела перед городской администрацией и являющимся посредником между нею и «содержателем») был талантливый украинский писатель, а впоследствии драматург Г. Ф. Квитка-Освояняенко. И хотя Квитка отрицал чье-либо влияние на молодого Щепкина, можно все-таки предположить, что сам он понимал и поддерживал демократический характер дарования артиста. Встретив однажды за кулисами Щепкина, игравшего в тот вечер какую-то героико-романтическую роль в траге-

дии, он сказал ему: «Эх, брат Щепкин! играй в комедиях, из твоих фижм и министерства постоянно выглядывают мольеровские Жюкрисы»*. Сообщивший об этом случае Г. П. Дашилевский добавляет от себя: «Эти слова были многозначительны для будущности великого комика»¹⁹. Если нельзя безоговорочно принять мнение Квитки о том, что Щепкину не у кого было учиться в Харькове, то вторая часть высказанной им мысли — «Мы все... в Щепкине начали понимать, что есть и каков должен быть актер...» — не может вызвать никаких возражений.

Действительно, влияние Щепкина как на зрителей, так и на товарищей по сцене было огромным. Но плодотворность щепкинской деятельности в провинции проявилась более наглядно тогда, когда часть труппы Штейна переехала в Полтаву и основала там театр. Возглавленная Щепкинским труппа была уже не разношерстной кучкой актеров, а сплоченным и творчески спаянным коллективом.

3

Назначенный в 1816 году военным генерал-губернатором Малороссии князь Н. Г. Репнин возмел честолюбивое намерение превратить свою резиденцию Полтаву в культурный центр всего подвластного ему края. Увидев как-то спектакль харьковской труппы, Репнин задумал перевести в Полтаву лучших ее актеров во главе с Щепкинским. Всем им была обещана полная свобода творческой деятельности и высокое покровительство. В результате недолгих размышлений предложение князя было принято, и с 1817 года М. С. Щепкин, П. Е. Барсов, И. Ф. Угаров, Павлов, Т. И. Пряженковская и другие даровитые артисты труппы Штейна уже являются актерами полтавского вольного театра.

Как резиденция военного генерал-губернатора, Полтава стала местом, где концентрировалось большое количество русских офицеров. Помимо постоянно проживающих здесь офицеров свиты Репнина в Полтаву постоянно приезжали офицеры из Тульчина и Чугуева, из Чернигова и Каменки, из Кишинева и Одессы, то есть тех городов и поселений, где были расквартированы основные воинские подразделения, находившиеся в подчинении Репнина.

В том самом 1817 году, когда труппа харьковских артистов переехала в Полтаву, в России функционировало положившее начало декабристскому движению тайное революционное общество Союз спасения. В следующем, 1818 году оно преобразовалось в Союз благоденствия. Участниками того и другого общества были братья С. И. и М. И. Муравьевы-Апостолы, имевшие поместья близ Полтавы и тесно с этим городом связанные. В Полтаву к Репнину часто приезжал его брат — полковник, герой двенадцатого

* Жюкрис — тип простака в старинных французских фарсах. Станарель в комедии Мольера — разновидность маски Жюкриса.

года, князь С. Г. Волконский, впоследствии также видный деятель декабристского движения. Одним из идеологов этого движения был и М. Н. Новиков, чиновник канцелярии Репнина, племянник известного просветителя XVIII века Н. И. Новикова. Полтава, как крупный армейский центр, не осталась вне сферы воздействия революционного движения. И хотя здесь не было отделения «управы» Союза благоденствия (подобного «управам» Петербурга, Москвы, Тульчина, Кишиинева и Одессы), но своего рода «управой» с полным основанием может быть признана созданная М. Н. Новиковым в апреле 1818 года масонская ложа «Любовь к истине».

Влияние масонской ложи на все стороны жизни полтавского вольного театра, и в особенности на его репертуар, несомненно. Одним из двух назначенных Репниным директоров театра, тем, который ведал по преимуществу художественной стороной дела, был «вития» и ответственный секретарь ложи — И. П. Котляревский. По свидетельству А. С. Щепкина, «Иван Петрович во все продолжение существования труппы в городе Полтаве аккуратно присутствовал на всех почти репетициях и на всех спектаклях»²⁰.

Помимо того в театре имелась избранная самой труппой «директория», которую составляли три ведущих актера: М. С. Щепкин и его друзья по Курску — Петр Егорович Барсов и Николай Вакхович Городенский. Двое последних были также членами масонской ложи. Надо полагать, что Щепкину помешала вступить туда чисто формальная причина: устав ложи открывал доступ в нее лишь людям вольных сословий, Щепкин же был тогда еще крепостным²¹. Так передовые идеи века, если не революционные, то, во всяком случае, гуманистические, нашли в полтавском театре своих горячих приверженцев.

В числе известных нам сорока трех пьес, шедших в полтавском театре в период с 1818 по 1821 год, — «Недоросль» Фонвизина, «Ябеда» Капниста, «Хвастун» и «Чудаки» Княжнина, «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Судовщикова, «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина, «Семейство Старичковых» Иванова, «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе», «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице», «Добрый малый», «Роман на большой дороге» Загоскина, «Своя семья, или Замужняя невеста» Шаховского, Хмельницкого и Грибоедова, «Притворная неверность» Грибоедова и Жаудра, «Воздушные замки» Хмельницкого. Из иностранных классических комедий в различных переводах и переделках шли «Любовная ссора» Мольера, «Зоа» Мерсье, «Школа злословия» Шеридана (в переводе И. М. Муравьева-Апостола). Заметное место занимали пьесы Коцебу, особенным успехом пользовалась драма «Ненависть к людям и раскаяние». Среди известных нам постановок полтавского театра встречается лишь одна трагедия — «Эдип в Афинах» Озерова. Романтические драмы и трагедии ставились, видимо, реже, чем комедии, водевили и сентиментальные драмы, хотя одна из мелодрам, а именно «Железная маска» Г. Цшокке, пользовалась большим успехом, судя по тому,

что Щепкин переиграл в ней все роли, за исключением роли таинственного узника Бастилии. Исполнялись в Полтаве также и оперы. Среди них — героическая, овеянная горячим дыханием французской революции опера Л. Керубини «Водовоз», рисующая моральное превосходство простых поселян над развратным дворянином, «Редкая вещь» В. Мартипа-и-Солера, оперы-буфф «Севильский цирюльник» Д. Паизиелло, «Деревенские певицы» В. Фьораванти, «Черногорский замок» Н. Далейрака и другие.

В целом афиша полтавского театра дает возможность сделать вывод, что руководители труппы серьезно относились к формированию репертуара. О том, насколько вдумчиво подходили Котляревский и актерская «директория» к потребностям своих зрителей, говорит также интерес театра к народной украинской тематике. Полтава находится в центре крестьянской Украины. Значительная часть населения города — украинцы. Для театра, желающего сгруппировать вокруг себя возможно более широкий круг зрителей, игнорировать их интересы было невозможно. Не имея современных пьес на украинском языке и с украинской тематикой, полтавский театр включает в свой репертуар «Лесту, днепровскую русалку» — украинизированный вариант комической оперы Ф. Кауэра «Дунайская русалка»; оперу-водевиль Шаховского «Казак-стихотворец». Была поставлена и длительное время не сходила со сцены комедия А. А. Корсакова «Марфа и Угар, или Лакейская война». В этой переделке главный герой — слуга Угар — выдает себя за украинца Гордия Терешко.

Считать эти пьесы «украинскими» можно лишь в условиях полного отсутствия подлинной украинской драматургии. Харьковский критик Филомафитский в рецензии на спектакль «Казак-стихотворец», поставленный в Харькове и Полтаве еще до организации полтавского вольного театра, справедливо называл эту пьесу «выдумкой очень обидной для малороссиян» и добавлял: «Когда один раз недавно представили ее в Полтаве, то многие добродушные чада природы при втором объявлении представления оной сказывали: «Чего идти в театр? Хьба слухать, як за наши гроши та нас же будуть и лаять»²². Судя по воспоминаниям А. С. Щепкина, Котляревский приходил на помощь театру «там, где дело касалось сценических представлений. Как скоро надобно было переделать или измепить какое-нибудь место в пьесе, он тотчас придумывал новые разговоры или выражения, которые вполне заменяли те неудобные места, особенно в стихах»²³. Но подобные меры не снимали острой потребности в подлинно украинской драматургии.

В 1819 году И. П. Котляревский специально для полтавского театра написал две свои знаменитые комические оперы: «Наталку-Полтавку» и «Москаля-чаровника», причем первую из них полемически заострил против фальшивого и «обидного для малороссиян» «Казака-стихотворца».

Можно смело утверждать, что полтавский театр был во многих отношениях театром передовым, стоявшим на прогрессивных для

того времени художественных позициях. В Полтаве если не у всех, то, во всяком случае, у ведущих артистов труппы, может быть, впервые в русской провинции возникли элементы той подлинно ансамблевой игры, к которой так долго и мучительно будут стремиться сцены губернских и уездных городов в течение всего XIX века.

Душой этой получившей известную творческую независимость труппы был молодой М. С. Щепкин. Для самого Щепкина, несмотря на испытываемые им материальные трудности (жалованье выплачивалось нерегулярно, а семья состояла из шестнадцати человек), несмотря на длительную и требовавшую больших душевных сил борьбу за освобождение от крепостной зависимости, годы, проведенные в Полтаве, оказались годами павысшего творческого взлета за весь семнадцатилетний период его службы в провинции.

Сам Щепкин пишет в «Записках» (и то же самое подтверждает в своих воспоминаниях его брат), как много и как интенсивно работал он здесь над ролями. Некоторые сценические образы Щепкина, созданные в Полтаве, перешли потом на московскую сцену и были показаны на гастролях в Петербурге. Искушенная публика обеих столиц принимала их не менее восторженно, чем публика Полтавы, Харькова и других городов, куда Щепкин регулярно выезжал на гастроли с театром.

Из большого количества сыгранных им в Полтаве ролей современники особенно выделяли роль хозяина гостиницы в комической опере К.-Л. Костенюля «Мнимый невидимка, или Суматоха в трактире», скупца Подслухина в комедии Ильина «Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей», хозяина постоялого двора Израиля в комедии Семенова «Удача от неудачи», страстного любителя сосовой охоты, помещика Горлопанова, в комедии Иванова «Женихи, или Век живи и век учись», помещика Богатопова в комедиях Загоскина «Богатопов в деревне» и «Г-н Богатопов, или Провинциал в столице». К числу самых замечательных актерских работ Щепкина, впервые сыгранных в Полтаве, относятся две специально для него написанные роли в пьесах Котляревского — казака Чупруна в «Москале-чаровнике» и возного Маголенко в «Наталке-Полтавке».

Некоторые из этих пьес выделялись известными достоинствами — тенденцией к реалистической передаче либо человеческих чувств, либо русского быта, иногда же и того и другого. Щепкин сумел этим превосходно воспользоваться. Впитав в себя все жизненное и плодотворное, что накопила к этому времени русская провинциальная сцена, Щепкин сумел дать ей в то же время новый и сильный толчок для дальнейшего развития.

Какие же наиболее характерные свойства игры Щепкина в этот период можно отметить на основании сохранившихся немногих отзывов современников?

Играя по преимуществу в комедиях и комических операх, Щепкин уже полностью отказался от столь распространенной в про-

винции и некогда ему самому присущей буффонной манеры. Не рассмешить или растрогать зрителей тем или иным положением роли, но зажить самой этой ролью, мыслями и переживаниями воплощаемого на сцене персонажа — вот главная задача, какую ставил перед собой Щепкин в полтавский период. Как свидетельствует А. О. Имберг, «не только твердо знал он роли свои, но он, так сказать, перерождался в представляемое им лицо до того, что перед поднятием занавеса за полчаса он ходил по сцене совершенно отдельно от всех окружававших его, так что если бы кто приставил к груди его пистолет — он бы этого не заметил»²⁴.

В «Мнимом невидимке» Щепкин исполнял роль одураченного ревнивца, которого заверили, что благодаря произнесенному им «магическому слову» он стал невидим для окружающих. И когда герой комедии вдруг обнаруживал, что забыл второе «магическое слово», которое должно было вновь сделать его видимым, наступал момент предельно искреннего комического отчаяния. Выводил «невидимку» из этого состояния дворник, сообщавший о прибытии в гостиницу нового постояльца и этим обращением, а затем и основательным щипком доказывающий хозяину, что тот оказался в плену мнимых чар. Играя эту роль, Щепкин понял, что комизм мистификации лишь тогда дойдет до зрителей в полной мере, когда сам он как исполнитель отнесется к переживаниям воплощаемого им персонажа с полным доверием и серьезностью. Артист со всей силой сценического темперамента передавал и отчаяние «невидимки», потерявшего надежду вернуться в материальный мир, и его счастье от осознания своего заблуждения. И в том и в другом случае это создавало необыкновенный комический эффект, сам же актер оставался глубоко серьезным и предельно искренним.

Подобного результата добивался он и в «Подложном кладе» в сцене, где скряга Подслухин, также подвергшийся остроумной мистификации, думает, что он нашел шкатулку с бесценным кладом, а обнаруживает в ней лишь записку с рекомендацией довольствоваться тем, что имеешь. Радость от предвкушения богатства, отчаяние от несбывшихся надежд — все это игралось Щепкиным совершенно всерьез, без подчеркивания комедийности ситуации.

Такой подход Щепкина к роли давал ему возможность успешно играть в Полтаве паряду с комическими драматические и даже трагические роли. Так, он был очень хорош в роли Первосвященника в трагедии Озерова «Эдип в Афинах».

Щепкин превосходно умел передавать в своих ролях черты бытовой достоверности. В исполнении артиста страстный любитель псовой охоты, помещик Горлопанов, был столь убедителен в своем охотничьем азарте, что это позволило впоследствии артисту прибегать к своеобразному розыгрышу: он появлялся среди гостей в костюме и гриме Горлопанова и читал его монолог о любимых гончих так, что слушатели принимали его за подлинного провинциала и охотника. Когда Щепкин играл в Полтаве Богатонова, то некий «весьма значительный вельможа», по свидетельству Имберга, был

настолько потрясен своим сходством с щепкинским персонажем, что воскликнул во время действия: «Mais, mon Dieu, c'est moi!»²⁵. Та же реакция была и на исполнение Щепкиным роли предприимчивого и ловкого корчмаря Израиля, помогающего отважному улану Храбренко заполучить возлюбленную Анусю в жены. В Израиле публика узнавала живое и всем хорошо известное лицо — полтавского городского голову А. М. Зелинского. «Когда он был на сцене в этой роли,— замечает А. С. Щепкин,— то многие из публики, особенно из партера и райка, обыкновенно говорили между собою: «Смотрите, смотрите, это Абрам Моисеевич. Это точно он». «Да, он самый и есть»,— говорили другие»²⁶.

Нет сомнения, что и крестьянские типы, созданные Щепкиным в Полтаве, разрушали привычный, утвержденный крепостным театром пасторально-пейзажный сценический штамп. Так, живым, симпатичным украинским крестьянином, умным и добродушно лукавым, изображал Щепкин своего Чупруна в «Москале-чаровнике» Котляревского.

Все перечисленные особенности игры Щепкина в полтавский период дали право его брату прийти к следующему выводу: «Кроме живости, естественности и верности представляемых лиц у него проявлялась какая-то особенная типичность, которая невольно давала вам чувствовать, что вы как будто бы видели в самом деле представляемое лицо»²⁷. Щепкин достигал «особенной типичности» нередко приемом «портретирования» того или иного знакомого ему лица. Но самый выбор такого лица был настолько безошибочным, лицо это настолько концентрировало в себе типичные черты, что щепкинский герой становился одновременно и живым портретом и социальным типом.

Как ни велико было значение творческих достижений Щепкина и его товарищей по сцене, оказавших несомненное и плодотворное влияние на все развитие русского провинциального театра, существовал полтавский театр все же недолго. Демократический зритель ходил в театр крайне редко: у одних не было необходимого достатка, у других еще не выработалась эта потребность. Представители более имущих общественных групп также далеко не все были театрами. Вот почему в таком небольшом городе, как Полтава, нехватка зрителей пачала ощущаться очень скоро. Если в первое время существования театра многие чиновники и помещики по повизне зрелища, а также из желания угодить генерал-губернатору приходили иногда на спектакли, то потом привычные «занятия» — картежная игра, псовая охота — стали отвлекать их от театральных зрелищ. Фактически театр существовал на одни лишь ярмарочные сборы, но периоды ярмарок были слишком кратковременны, и доход от них не мог покрыть расходы.

Перевезя актеров в Полтаву из Харькова — города университетского и театрального, — «покровитель» театра Решин не поду-

* «Но, бог мой, это я!» (франц.).

мал об их судьбе, не сдержал своих обещаний о материальной поддержке. К тому же «распоряжения и вмешательство князя в дела, касающиеся собственно самих артистов, нисколько не поддерживали прочности театра, но напротив, скорее тормозили успехи артистов... Сборы очень часто бывали до того малы, а особливо летом, что артисты непременно отменили бы представление, но в это время часто являлся какой-нибудь чиновник с уведомлением, что его сиятельство будет присутствовать на представлении... со всем штабом... Они обыкновенно занимали несколько рядов кресел, и уж тут, хоть плачь, да играй, начиналось представление, а сбору всего было рублей десять или пятнадцать»²⁸. Обо всем этом рассказал непосредственный очевидец — А. С. Щепкин.

Надвигающаяся катастрофа произошла в последних числах декабря 1821 года. Перед началом репетиции к режиссеру П. Барсову подошла актриса Пряженковская и объявила, что ввиду крайне стесненных денежных обстоятельств, обрекающих ее на нищенское существование, она без прибавки жалованья не может продолжать службу в театре. Вслед за нею об этом же заявили и другие члены труппы. Все надеялись, что Реппин не допустит распада театра. Но этого не случилось. Поделив между собой скудный театральный скарб, актеры разбрелись кто куда.

Уехал из Полтавы и Щепкин. Вместе с группой ведущих актеров — П. Барсовым, супругами Налеговыми, Медведевой, Угаровой — он переехал в Киев, где предпринял попытку организовать театр. Однако из этого начинания ничего не получилось. Щепкин оказался не у дел и без пристанища. Не оставалось ничего другого, как обратиться с предложением услуг к прежнему антрепренеру — И. Ф. Штейну, державшему тогда театр в Туле.

Такова история замечательного провинциального театра России первой четверти XIX века.

Как мы уже отмечали, театр Штейна и полтавский театр были тогда не единственными вольными городскими театрами. Существовало еще несколько театральных трупп, порой довольно значительных по своим художественным достижениям и по общественной значимости: в Ярославле (труппа антрепренера Панькова, в которой играла молодая М. Д. Львова-Синецкая, впоследствии украшавшая сцену московского Малого театра), в Воронеже, Калуге, Рязани и других городах.

И тем не менее то наиболее прогрессивное и талантливое, что могла дать и дала провинциальная сцена, с наибольшей наглядностью и яркостью проявилось именно в Полтаве.

Явные преимущества, которые после войны 1812 года выявил, несмотря на все трудности своей жизни, вольный провинциальный театр по сравнению с театром крепостным, отнюдь не означали, что этот последний сразу прекратил свое существование. Еще дол-

гое время эти две формы будут существовать параллельно, то и дело вступая в острую конкуренцию. Но хотя победа новых форм над старыми еще не выявилась в полной мере, именно этот период и предreshил дальнейший ход развития театра в провинции.

Как указывалось выше, стационарных вольнонаемных театров было в это время больше, чем крепостных. Но количественный перевес вольных театров был бы еще более разительным, если бы можно было учесть те довольно многочисленные труппы, которые не имели базы ни в одном из городов, кочуя от одной ярмарки до другой.

Торжество новой формы над старой станет особенно очевидным, если обратиться к количеству обслуженных театром зрителей. Крепостной театр, даже пытаясь перейти на коммерческую почву, был все же замкнут в довольно узкой сфере городской дворянской публики. В отличие от него мобильный вольный театр привлекал к себе зрителей, предъявляя лишь одно требование — платежеспособности.

Одним из наиболее существенных явлений, характерных для обеих основных форм театра этой переходной поры, было, как уже ранее отмечалось, их взаимовлияние и взаимопроникновение. Молодой антрепренерский вольный театр частично заимствовал кадры и методы ведения дела у имеющего большой опыт крепостного театра. В свою очередь и крепостной театр пытается приспособиться к новым условиям и перестроиться на коммерческий лад. Но если влияние крепостного театра на вольный с годами шло на убыль, то влияние новых методов ведения дела на крепостной театр становилось все заметнее. Крепостной театр все активнее пытался, изменяя при этом своей идейно-эстетической природе, приспособиться к возникавшим денежным, буржуазным отношениям и порядкам.

Весьма знаменательно, что после 1812 года в провинции уже почти не остается крепостных театров закрытого типа, театров бесплатных и рассчитанных на приглашенных гостей. Разоренные деревни, расстроенное хозяйство многих прежде весьма могущественных дворянских фамилий не позволяют даже самым честолюбивым помещикам-театралам создавать сколько-нибудь значительные крепостные труппы только за счет своих доходов. Соображения экономического порядка вынуждают помещика-театрала переложить хотя бы часть расходов по ведению дела на плечи городского зрителя.

Характерно, что единственным крупным крепостным театром закрытого типа в первой четверти XIX века был выксунский театр (1806—1829) в Нижегородской губернии, принадлежавший владельцу крупнейшего в стране железодельного завода И. Р. Баташову, а после его смерти наследнику Баташова — Д. Д. Шепелеву. Так происходит исторический парадокс: хозяином почти единственного в ту пору чисто феодального театра является уже

не родовитый помещик, а дворянин-выскочка, живущий на доходы от буржуазно-предпринимательской деятельности.

Хотя хозяева почти всех крепостных театров были вынуждены ввести у себя платные спектакли, все же процесс перехода крепостного театра на буржуазные рельсы был крайне непоследовательным. Касаясь одной сферы театральной жизни, он оставлял без изменений другие — сама крепостническая сущность таких театров ставила предел производимым здесь реформам. Там же, где эти реформы осуществлялись, они еще больше облажали консервативный характер самой основы, на которой держался любой вид крепостного искусства.

Все сказанное должно было привести и приводило крепостной театр к поражению в соревновании с вольным театром в борьбе за зрителя, а также свидетельствовало о глубоком кризисе крепостного театра, явившемся отражением глубокого кризиса самой крепостнической системы.

О двойственном положении многих крепостных театров XIX века, о том, насколько они, с одной стороны, уже зависят от кассы, а с другой — все же не могут расстаться с прежними словесными предрассудками, весьма убедительно говорит одно случайно уцелевшее рукописное объявление (точная датировка отсутствует, но по ряду косвенных данных можно отнести его к периоду между 1816-м и началом 1820 года):

Николай Петрович Свечин желает доставить общее удовольствие, учредит в Туле театр, в котором вход иметь будут одни только члены*. За ложу платят 300 р.; за кресла 100; за места за креслами 50 р. на весь год.

Сия цена приемлется от желающих подписаться до святой недели, ибо деньги нужны на обзаведение, но по прошествии сего срока будут:

Ложы	— 450
Кресла	— 150
Места за креслами . . .	— 75

Ежедневного входа за деньги не будет, ибо театр не публичный, но при-
тельской 29.

То же противоречие между необходимостью строить бюджет театра с учетом кассовых сборов и барскими замашками владельца, его дворянской спесью можно проследить на примере самого популярного крепостного театра эпохи — театра в Орле.

Он был основан в 1815 году отпрыском весьма знатного дворянского рода, сыном могущественного екатерининского фельдмаршала, графом С. М. Каменским.

Заносчивый аристократ, Каменский всячески подчеркивал, что держит свою труппу отнюдь «не корысти ради», но из одной «просвещенной любви к изящному». И вместе с тем он вынужден был с самого начала ощущать ограниченность своих возможностей, далеко уступавших возможностям театральных Крезов конца XVIII века.

* Члены Благородного собрания.

Уже сама архитектура и планировка зрительного зала орловского театра указывают на резкое его отличие от прежних вельможных театров. Театр Каменского представлял собой невзрачно на вид «огромное серое деревянное здание с фальшивыми окнами, намалеванными сажей и охрой...»³⁰, «...зала его состояла из нескольких десятков двухъярусных лож с галереей в виде амфитеатра и из партера в несколько десятков рядов кресел, стульев и даже скамеек, при полдюжине, кажется, бенуарных гнезд вместо лож»³¹.

Если сопоставить архитектуру театра Каменского и очень похожего на него театра Н. Г. Шаховского в Нижнем Новгороде с внешним и внутренним убранством крепостных театров XVIII века (в Останкине, Кускове, Архангельском), то можно получить совершенно отчетливое представление о различии экономических возможностей владельцев этих театров и о различии социального состава зрительного зала.

Резкая неравноценность мест в орловском театре, наличие в нем галереи и простых скамеек, разница в билетных расценках — от 10 рублей до 1 рубля за место — достаточно красноречиво говорят о том, что его владелец под влиянием обстоятельств должен был поступиться сословной «чистотой» публики.

Но, приоткрыв двери новому зрителю, Каменский в то же время делает это непоследовательно. Решившись на первый шаг, он останавливается перед следующим. Стремясь к доходному театру, он не может до конца отказаться от вельможных замашек. Вот почему, даже пустив билеты в свободную продажу, он пытается сохранить за собой контроль над потоком зрителей: граф самолично садится в кассу, следит за тем, чтобы «подлая» публика не проникла в театральный зал, в афишах провозглашалось, что «всякие аплодисменты строжайше возбраняются и могут совершаться лишь по сигналу его сиятельства владельца театра или его превосходительства, господина пачальника губернии»³².

Театр Каменского сохраняет присущую крепостным театрам прошлого тесную связь с усадьбой. Независимо от того, может ли город в тот или иной промежуток времени обеспечить полные сборы, Каменский не отпускает театр от себя и сам с ним никуда не выезжает.

Хотя аристократия и презирала Каменского как антрепренера-коммерсанта, он все же, часто забывая о бюджете, тратит огромные деньги на постановку опер (одна только опера «Калиф Багдадский» обошлась ему в 35 тысяч рублей), выколачивая средства для этого из своих семи тысяч вконец разоренных крестьян, и в результате сам приходит к полному банкротству.

Крепостной театр был в рассматриваемую эпоху явлением консервативным даже и тогда, когда его владелец, полностью отбросив сословные предрассудки и превратив свою труппу в сугубо практическое предприятие, использовал любые средства для получения доходов.

Именно таким чисто коммерческим предприятием, рассчитанным на извлечение прибыли, был также весьма популярный в первой четверти XIX века пензенский театр помещиков Гладковых³³. Театр этот существовал с 1807 по 1829 год.

Владельцы театра Г. В. Гладков (с 1807 по 1821 год) и его сын В. Г. Гладков (с 1821 по 1829 год) представляли собой тип русского помещика, какой мог появиться только в эпоху, когда развитые денежные отношения начинают все более и более активно вторгаться даже в упорно сопротивляющуюся им среду помещичьего дворянства.

Собогатый помещик, владелец двухсот шестидесяти душ крепостных, Гладков-старший всю свою немалую энергию направил на то, чтобы любыми средствами увеличить состояние. Начав с выгодной женитьбы, он в дальнейшем не гнушался ни вышними откупам, ни организацией собственного винокуренного завода, ни содержанием трактиров и кабаков. Таким же беззащитным предпринимательством отличался и Гладков-младший.

В отличие от большинства владельцев крепостных трупп Гладковы с самого начала задумали свой театр как одно из звеньев в ряду других организованных ими доходных предприятий. Ходатайствуя о разрешении на открытие театра, Г. В. Гладков в письме к пензенскому губернатору Ф. Л. Вигелю от 26 октября 1806 года говорит о том, что им задуман театр публичный и доходный. С целью обеспечения этих доходов за собой он просит предоставить ему монопольное право давать спектакли как в городе, так и на Ломовской и Саранской ярмарках, за что и обязуется «от конторы театральная в пользу Приказа общественного призрения каждагодно за представления театральные вносить сумму три ста рублей»³⁴.

Стремление создать не просто частично окупаемый «приятельский» театр, но театр доходный заставило Гладковых пойти еще значительно дальше, чем это сделал Каменский, по пути демократизации своего зрительного зала. Исследователь пензенского театра М. П. Молебнов убедительно пишет о том, что «двухсот дворян, проживающих в Пензе, было слишком мало даже для того, чтобы заполнить более или менее регулярно «25 лож шести и четырехместных»³⁵. Если учесть при этом, что большинство пензенских дворян предпочитало посещать сугубо сословные, интимные театры помещиков Кожина и Горихвостова, а не «якшаться с чернью» в крайне неудобном, приспособленном для «всякой публички» театре Гладковых, то станет ясно, что последним приходилось уже начинать серьезно ориентироваться на вкусы и требования разночипцев.

Очень точно отразил характер зрительного зала театра Гладковых сын тогдашнего пензенского губернатора Ф. Ф. Вигель, с чисто барским презрением писавший в своих мемуарах: «К Гладкову же в партер ходила одна чернь, а в ложи ездила зевать злейшая оппозиция, к которой, однако же, он сам отнюдь не принадлежал»³⁶.

Изменение контингента зрительного зала и необходимость считаться с ним заставляют многих владельцев крепостных трупп ставить пьесы, чуждые их собственным идейным и художественным позициям. Показательно в этом смысле сопоставление репертуара театров Каменского, Шаховского, Gladковых с репертуаром театра Шепелевых, Кожина и Горихвостова.

Если у Кожина ставились почти исключительно легкие комедии, переведенные с французского и немецкого, если у Шепелевых и Горихвостова шли по преимуществу оперы (у Горихвостова — только итальянские), то совсем другая картина наблюдается в платных публичных крепостных театрах.

Среди немногих известных нам пьес из репертуара театра Н. Г. Шаховского³⁷ встречаются переводы трагедий Шекспира, Шиллера, Кальдерона. Из русских пьес — сатирические комедии Фонвизина, Княжнина, «Бобыль» Плавильщикова, «Г-н Богатов, или Провинциал в столице» Загоскина и «Воспитанье, или Вот приданое» Кюкошкина, «Своя семья, или Замужняя невеста» Шаховского, Грибоедова и Хмельницкого, «Мельник» Аблесимова. Наличие этих пьес в репертуаре театра тем более любопытно, что сам князь, как свидетельствуют современники, не любил бытовых пьес и всему предпочитал оперно-балетные спектакли, такие, как «Дьяшино древо», «Саидрильопа», «Титово мпосердие»³⁸.

В театре Каменского наряду с типичным для крепостного театра оперно-балетным и легким комедийным репертуаром ставятся, как и в театре Н. Г. Шаховского, бытовые комедии Княжнина, Капниста, Плавильщикова, Крылова, Загоскина. С особым успехом (благодаря превосходной исполнительнице) идут здесь трагедии Шекспира «Король Лир», «Отелло», «Коварство и любовь» Шиллера. И, так же как в театре Шаховского, многие из этих произведений попадают на сцену вопреки личным вкусам владельца театра, кичившегося своей якобы полной независимостью от мнений и вкусов публики.

Еще более пестрым был репертуар театра Gladковых. Фактически между списком спектаклей, прошедших в Gladковском театре³⁹, и тем ходовым репертуаром, какой был характерен для вольных трупп, нет никакой принципиальной разницы.

Перестраиваясь на коммерческий лад и с этой целью демократизируя свой зрительный зал, а вследствие этого и репертуар, крепостной театр не смягчал, но лишь обострял основное разъедавшее его противоречие. Это противоречие заключалось в самой его рабовладельческой сущности. Удушливая атмосфера крепостного театра приводила к омертвлению души художника, все внутренние усилия которого уходили только на то, чтобы как-то скрыть, сделать невидимыми для зрителей свои человеческие страдания. «Все мы как каменные были, приучены и к страху и к мучительству: что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего

и незаметно»⁴⁰, — очень точно характеризует это состояние крепостных актеров героиня рассказа «Тупейный художник» артистка театра Каменского — Любовь Онисимовна.

О том, к каким результатам приводил подобный режим крепостных актеров, можно судить по описанию игры «драматического героя» и «первого любовника» орловского театра Миняева: «Миняев был уморителен на сцене своими жестами, из которых прикладывание к груди скомканного носового платка был особенно рельефен и вполне у него стереотипен, вследствие именно того, что граф — директор-режиссер труппы строго-настрого приказал ему раз навсегда еще в начале театральной деятельности Миняева, лет за десять почти перед тем, как я его начал видеть на подмостках орловской сцены, выражать всегда чувства не иначе, как этим жестом и непременно при содействии носового платка. Это приказание помещика-директора слилось в памяти Миняева с какою-то совершенною тогда над ним экзекуцией, по-видимому, столь красноречивою и впечатлительною, что с тех пор, несмотря на десятилетнюю давность, он постоянно помнил необходимость употребления носового платка, скатанного в комок, при выражении на сцене чувств любви нежной, ревности свирепой, восторга торжественного, гнева раздраженного, все равно, что бы там ни было выражаемо, а левая рука с платком должна была стучать в грудь, правая же или махать по воздуху, или сжиматься и разжиматься, или хватываться как бы судорожно за тупей...»⁴¹.

Но крепостные артисты публичных городских театров имели два важных преимущества перед артистами вельможных и усадебных театров: у них было *в чем* раскрыться и было *перед кем* раскрыться. Расширение репертуара театра, более демократическая публика способствовали выявлению выдающихся актерских дарований. До нас дошли имена некоторых крепостных актеров.

В труппе Н. Г. Шаховского современники отмечали высокоталантливую игру артистов И. Залесского, Я. Завидова, А. Ершова, А. и Ф. Вышеславцевых (родителей впоследствии знаменитой провинциальной артистки А. А. Вышеславцевой) и, наконец, особенно даровитой Т. Стрелковой.

В театре Гладковых тоже были незаурядные актеры: трагик Григорий Сулейманов и певица, известная нам только по имени, Саша. Это о ней, испытавшей на себе самые гнусные надругательства своего барина, поэт П. А. Вяземский писал в «Записной книжке», что она «немногим, а может быть, и ничем не хуже» артисток столичных императорских театров⁴².

Но особенно богатым талантами среди крепостных театров той поры был орловский театр графа Каменского.

Естественностью отличалась игра артиста (он же буфетчик князя) по фамилии Козлов*. Современник рассказывает, что Коз-

* К сожалению, мы не знаем имени и отчества этого талантливого артиста. Равно не знаем мы имени и отчества артистки Кузьминой, творчество

лов исполнял «мастерски и именно à la Щепкин почти весь щепкинский репертуар. Этот Козлов доводил естественность в своих ролях самодурных стариков, вроде, например, загоскинского Богатогова, до неподражаемости»⁴³. Тот же современник отмечает: «Достоиню внимания, что именно эта-то непринужденность и художественная простота в игре Козлова особенно не нравились графу — антрепренеру и режиссеру. Его сиятельство, не одаренный и каплею сценического вкуса, требовал от своих актеров пышности и ходульности, которая восхищала чудака-театромага»⁴⁴.

О том, какой ценой приходилось расплачиваться Козлову за свое стремление к реалистическому воплощению образа, говорит такой, например, эпизод: однажды граф по требованию одного из своих кредиторов снял с постановки «Ябеду» Капниста, а Козлова, игравшего в этом спектакле, приказал наказывать розгами за то, что кредитор увидел в его Кривосудове намек на свою персону.

Неизменным успехом у публики пользовались артистки П. Краснова, Кожевникова, сестры Мария и Анна Кабазины, совсем молоденькая, купленная Каменским в шестилетнем возрасте за отличное исполнение танцев «тампет» и «качуча» артистка А. П. Кравченкова, ставшая после откупа на волю одной из «звезд» провинциальной сцены.

Но самой замечательной артисткой театра Каменского была, несомненно, Кузьмина, чье имя появилось на страницах публикаций и исследований не так давно⁴⁵, но чья горестная судьба была известна благодаря посвященному ей рассказу Герцена «Сорока-воровка». Кузьмина была приобретена Каменским в 1815 году у наследников незадолго до того умершего казанского помещика-антрепренера П. П. Есипова. Есипов дал молодой артистке прекрасное образование, обучил языкам, познакомил со столичной сценой, ввел в круг местной интеллигенции, но не дал ей только одного — воли. Оказавшись в Орле у Каменского, увлеченная творчеством, талантливая художница не сразу заметила, как захлопнулись за ней тяжелые двери ее темницы.

Уже о первом ее выступлении на орловской сцене в торжественный день открытия театра — 13 октября 1814 года — «Московские ведомости» писали, что талант, подобный таланту Кузьминой, был бы замечен и на столичных сценах⁴⁶.

Успех сопутствовал и дальнейшим выступлениям Кузьминой, игравшей почти в каждом спектакле, выступавшей и в трагедии, и в драме, и в комедии, и в водевиле, и даже в опере.

В 1816—1817 годах в Орле издавался один из первых в провинции литературных журналов под названием «Друг россиян и их единоплеменников обоого пола, или Орловский Российский журнал». Его издатель, учитель местной гимназии Фердинанд Орля-

которой рассматривается далее, а также многих других талантливых артистов той поры.

Ошмепец, писал в одном из номеров: «Кузьмина, своими отличными дарованиями приобретшая особенное внимание орловской публики, справедливо имеет пред прочими своими компаньонками преимущество. В трагедиях и драмах пленительные чувства она представляет паподобие славной Мантуани, в операх она является с великолепием и улыбкою неподражаемой Замбони, а в комедиях по своей ловкости и веселости кажется быть другая Кетнер»⁴⁷.

Присущее Кузьминой искусство перевоплощения особенно наглядно обнаруживалось в так называемых «ролях с переодеванием». Играя в комедии Н. И. Ильина «Физиологист и хиромантик», Кузьмина, по свидетельству того же орловского рецензента, была превосходна «в роли княжны, принявшей на себя виды прелестной цыганки, приятной италианки, веселой деревенской девицы и шутилки французенки. Орловская публика столь была довольна ее игрою, что для изъявления своей благодарности требовала ее и, вызвав, наградила громкими рукоплесканиями»⁴⁸.

Отмечая разносторонность дарования артистки, местный рецензент, по-видимому, не преувеличивал. Подтверждением этого может служить отзыв весьма скептически настроенного по отношению к возможностям крепостной сцены И. М. Долгорукова. Столичный театрал, видевший артистку в той же роли княжны 11 июня 1817 года, записал в своем путевом дневнике: «Кузьмина даже так хороша в разных своих превращениях, что ей бы и в Москве, между свободными талантами, ударили в ладоши. Голос небольшой, но верный, произношение правильно, игры и натуры довольно для безделки»⁴⁹.

При всем разнообразии возможностей артистки, при всей широте ее творческого диапазона, существовала категория ролей, которая была ей особенно близка. Это роли прекрасных, чистых и благородных девушек и женщин, гибнущих в мире зла, насилия, коварства. К числу излюбленных и более всего удававшихся артистке образов относились Корделия в «Лире», Дездемона в «Отелло», Луиза в трагедии Шиллера «Коварство и любовь» и, наконец, служанка Анета в мелодраме Кенье и Добиньи «Сорока-воровка».

Умение постигать и воплощать образы величайшего трагического звучания, по-видимому, далось артистке не только в силу ее природных сценических свойств и ее мастерства — в этих ролях Кузьмина получала возможность высказать собственную душу, собственное восприятие мира, присущие ей самой благородство и стойкость характера. Современники отмечали, что роли Шекспира она играла «сильно, выразительно, трогательно и прекрасно»⁵⁰, что в шиллеровской Луизе она «умела извлекать слезы у зрителей»⁵¹.

Столкновение актрисы с пожелавшим сделать ее своей наложницей развратным и жестоким повелителем — графом — произвело резкий перелом во взглядах и творчестве артистки. Сама она, по словам Щепкина, расценивала этот происходивший в ней внутренний процесс как гибель своего таланта⁵².

Бесспорно, страдание, уязвленное самолюбие, жажда мести и рожденная этим ненависть к произволу, к насилию — весь этот раскаленный сплав чувств, сжигающий физические и духовные силы Кузьминой, распространяясь и на область творчества, сообщал ее игре особый колорит. Она не могла уже выступать в ролях, далеких от ее собственных переживаний, а в особенности во всевозможных светских пустячках и гривуазных пьесах. Зато в пьесах, так или иначе отвечавших ее душевному состоянию, исполнение артистки обрело новую, необычайную внутреннюю силу и темперамент.

Рассказчик у Герцена, видевший Кузьмину в одной из лучших ее ролей — без вины обвиненной в краже и приговоренной к казни служанки Анеты в мелодраме «Сорока-воровка», так описал ее игру: «...ее голос и вид были громкий протест — протест, раздирающий душу, обличающий много пеленого на свете и в то же время умягченный какой-то теплой, кроткой женственностью, разливающей свой характер нежной грации на все ее движения, на все слова». Такой была Анета — Кузьмина в сцене допроса. И затем, когда служанку уводят в тюрьму: «Ришар, — говорит она, — я невинна, да неужели и ты не веришь, что невинна!» И тут уже среди стопа угнетенной женщины звучит вопль негодования, гордости, той непреклонной гордости, которая развивается на краю унижения, после потери всех надежд, — развивается вместе с сознанием своего достоинства и тупой безвыходности положения»⁵³. Теми же чувствами, той же болью и тем же негодованием было пронизано и все дальнейшее исполнение Кузьминой роли Анеты. Это был всплеск чувств гибнущего человека и актрисы, ощущавшей неотвратимость собственного трагического конца. Все это воспринял и понял М. С. Щепкин, после развала полтавского театра приехавший в Орел по приглашению Каменского. Услышав о Щепкине от вольнонаемного премьера и режиссера своей труппы — М. Е. Барсова, Каменский решил пригласить Щепкина в свой театр. Здесь то и видел Щепкин «Сороку-воровку», здесь и произошла единственная, но навсегда запавшая в его душу встреча с актрисой, гибнущей в крепостной неволе и получившей последнюю в жизни горькую радость отвести душу с собратом по искусству.

Для Щепкина, только что вырвавшегося на волю и стоящего на пороге блистательного поприща, встреча с Кузьминой имела огромное значение, во многом углубив его понимание целей и задач актерского творчества. Кузьмина помогла Щепкину понять, что правдивость актера, «близость к природе» состоят не только в верной, естественной передаче речей и поступков сценического героя, но и в насыщении актерского творчества мыслью, глубоким чувством, современными идеями. Щепкин осознал с особенной ясностью ту бесспорную истину, что настоящее развитие искусства пройдет сторопой мимо крепостного театра и что только освобождение актера от крепостной зависимости способно дать толчок дальнейшему развитию русского театра в провинции.

Последующая история русской провинциальной сцены во второй четверти XIX века полностью подтвердит глубокую правоту этой идеи. Но уже в рассматриваемый период во всех крупных крепостных театрах на ведущие роли и на режиссерскую должность нанимали вольных актеров. Одновременно проявилась и встречная тенденция: многие помещики стали отдавать своих крепостных актеров под оброк в вольные провинциальные труппы (как поступили Волькенштейны с Щепкиным). Все это говорило о глубоком и безнадежном кризисе, в который вступил крепостной театр, и о начале нового этапа в развитии провинциального театра в России.

ПРИМЕЧАНИЯ
РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН



ПРИМЕЧАНИЯ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1801—1812

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Н. И. Тургенев, Нечто о барщине.— Сб. «Декабристы», М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 449.
- ² См.: А. В. Предтеченский. Очерки общественно-политической истории России в первую четверть XIX века, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 150—151.
- ³ Цит. по кн.: А. Е. Бурцев, Библиографическое обозрение древнеславянской и русской письменности от XIV века до начала XIX века, т. II, Спб., 1904, стр. 134.
- ⁴ Сочинения Карамзина, т. II, Спб., 1848, стр. 462.
- ⁵ Слова эти, вычеркнутые Карамзиным из окончательного текста «Писем русского путешественника», содержатся в его статье о русской литературе, напечатанной за границей на французском языке, на что указывает в своей работе о Карамзине Г. А. Гуковский («История русской литературы», т. V, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 65—66).
- ⁶ «Юлий Цезарь», трагедия Виллиама Шекспира, М., 1787, стр. 6.
- ⁷ Сочинения Карамзина, т. II, стр. 472.
- ⁸ «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 96.
- ⁹ Об этом см.: Г. А. Гуковский, Карамзин и сентиментализм.— «История русской литературы», т. V, стр. 80.
- ¹⁰ Сочинения Карамзина, т. I, Спб., 1848, стр. 593.
- ¹¹ «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 230—231; ч. IV, стр. 241.
- ¹² Сочинения Карамзина, т. II, стр. 73.
- ¹³ См.: И. А. Крылов, Сочинения в 2-х томах, т. 2, М., изд. «Правда», 1956, стр. 214—222.
- ¹⁴ Там же, стр. 334.
- ¹⁵ Там же, стр. 353, 333.
- ¹⁶ Там же, стр. 352, 351.
- ¹⁷ Там же, стр. 352.
- ¹⁸ Г. А. Гуковский, Радищев как писатель.— Сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 161.
- ¹⁹ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 2, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 55.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же.
- ²² И. П. Пнин, Сочинения, М., 1934, стр. 160.
- ²³ С. ..., О звании актера.— «Северный вестник», 1804, ч. IV, № 12, стр. 297.
- ²⁴ « _____ », Рассуждение о словесности, читанное в Вольном обществе любителей наук, словесности и художеств 18 ноября 1805 года.— «Лицей», 1806, ч. I, кн. 1, стр. 35—36.
- ²⁵ Вл. Юшков, Мысли о вреде и пользе театров.— «Журнал драматической на 1811 год», № 3, стр. 223.

- ²⁶ А. И. Тургенев, Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории.— «Северный вестник», 1804, ч. II, № 4, стр. 268.
- ²⁷ Я. А. Галинковский, Корифей, или Ключ литературы, кн. 2, 1803, стр. 49—50.
- ²⁸ Д. М. Ивлев [Д. М. Иванов], Замечания на трагедию «Ермак». Письмо к издателю.— «Вестник Европы», 1807, № 5, стр. 47—49.
- ²⁹ См. об этом в кн.: Б. Г. Рейзов, Между классицизмом и романтизмом, Л., изд. ЛГУ, 1962.
- ³⁰ С. С. Данилов, Русский драматический театр XIX века, т. I, Л.— М., «Искусство», 1957, стр. 126—127. О состоянии педагогики и режиссуры в начале XIX в. см. также: В. Всеволодский-Гернгросс, Театр в эпоху Отечественной войны, Спб., 1912, стр. 50—62.
- ³¹ «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, Спб., 1892, стр. 115.
- ³² См.: В. Погожев, Проект законоположений об императорских театрах, т. III, Спб., 1900, стр. 288, 258.
- ³³ См. там же, стр. 272—273.
- ³⁴ И. П. Пипп, Сочинения, стр. 160.
- ³⁵ Полное собрание законов. Собрание I, т. 21, № 15370, § 69, § 261.
- ³⁶ В. Погожев, Проект законоположений об императорских театрах, т. III, стр. 8, 9.
- ³⁷ Полное собрание законов. Собрание I, т. 28, № 21388.
- ³⁸ В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. 1, кн. 1, Спб., 1906, стр. 160.
- ³⁹ Государственный центральный театральный музей (ГЦТМ), № 148144.
- ⁴⁰ Там же, № 148146.
- ⁴¹ А. М. Скабичевский, Очерки истории русской цензуры, Спб., 1892, стр. 108—109.
- ⁴² ГЦТМ, № 148154.
- ⁴³ См. Полное собрание законов. Собрание I, т. 31, № 24687.
- ⁴⁴ ГЦТМ, № 148158, № 148160, № 148161, № 148162, № 148163, № 148164.
- ⁴⁵ «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 114.
- ⁴⁶ См. «Материалы по истории русского балета», т. I, Л., изд. Ленинградского государственного хореографического училища, 1938, стр. 19.
- ⁴⁷ В. Погожев, Проект законоположений об императорских театрах, т. III, стр. 275.
- ⁴⁸ См. «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 597.
- ⁴⁹ Р. Зотов, Театральные воспоминания, Спб., 1859, стр. 22, 3.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

- ¹ Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Октября 2. «Бригадир» Фонвизина.— «Вестник Европы», 1811, № 19, стр. 240. В № 22 того же журнала Дашков подчеркивает в связи с исполнением «Недоросля» непревзойденные достоинства Фонвизина как комического писателя. «Вот характеры, сами по себе необходимо смешные»,— замечает он (стр. 153).
- ² Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Ноября 6. «Недоросль» Фонвизина.— «Вестник Европы», 1811, № 19, стр. 239.
- ³ Сочинения Державина, т. VI, Спб., 1871, стр. 162.
- ⁴ См. «Подневный репертуар Петербургского театра (1756—1832)». Составитель М. П. Троянский. Рукопись.— Ленинградский научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии.
- ⁵ «Ябеда», комедия в пяти действиях.— «Северный вестник», 1805, ч. VI, № 6, стр. 374—375.
- ⁶ С. Н., О спектакле в Петровском театре 10 мая.— «Вестник Европы», 1805, № 11, стр. 222, 225.

- 7 В. В. [И. И. Дмитриев], О русских комедиях.— «Вестник Европы», 1802, № 7, стр. 233.
- 8 Н. Бруннов, Письмо к приятелю о русском театре.— «Журнал российской словесности», 1805, № 2, стр. 59—70.
- 9 Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 4, Спб., 1816, стр. 36.
- 10 См. там же, стр. 42—43.
- 11 И. А. Крылов, Сочинения в 2-х томах, т. 2, стр. 333—334.
- 12 «Письмо из уезда к издателю».— «Вестник Европы», 1808, № 1, стр. 14.
- 13 См.: С. А. Переселенков, Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова.— «Бирюч петроградских государственных академических театров», сб. статей, Пг., 1920, стр. 114.
- 14 Н. Ильин, Предисловие к переделке на русские нравы комедии Демутье «Влюбленный нелюдим» («Альцест в деревне»), М., 1805.
- 15 Н. Ильин, Посвящение Д. И. Фонвизину комедии «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен», соч. Дьелафуа, переделана на русские нравы, Спб., 1811.
- 16 С. Т. Аксаков, Литературные и театральные воспоминания.— Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, М., изд. «Правда», 1966, стр. 17.
- 17 [Н. И. Гнедич], Российский спектакль. «Великодушные, или Рекрутский набор». Драма в 3-х действиях Ильина.— «Северный вестник», 1804, ч. I, № 1, стр. 83. Об авторстве Н. И. Гнедича см. в примечаниях Б. М. Эйхенбаума к книге С. П. Жихарева «Записки современника», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 703.
- 18 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 467.
- 19 А. [А. А. Шаховской], «Рекрутский набор», драма в трех действиях, сочинение Н. Ильина.— «Драматический вестник», 1808, № 8, стр. 66 и 65.
- 20 [В. В. Измайлов], Известия библиографические. Россия. «Великодушные, или Рекрутский набор». Драма в трех действиях Николая Ильина. 1804. Москва.— «Патриот», 1804, май, стр. 233, 237.
- 21 «Письмо к издателю от неизвестного в рассуждении рецензии на драму «Рекрутский набор», помещенной в «Патриоте».— «Северный вестник», 1804, № VII, стр. 27—39.
- 22 См.: «2-9» [В. В. Измайлов], Письмо к издателю.— «Журнал российской словесности», 1805, № 7, стр. 163—165. В комедии Шаховского чувствительный Пронский безутешно оплакивает смерть собачки Леди.
- 23 См.: А. А. Гозенпуд, Вступительная статья в кн.: А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1961, стр. 17.
- 24 См.: Б. [А. П. Бенитцкий], Похвальное слово Пипиньке, чижикю прекрасной Эльмины.— «Цветник», 1809, № 2, стр. 214.
- 25 «Англинский театр».— «Драматический вестник», 1808, № 24, стр. 195.
- 26 Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Июня 25. «Новый Стерн».— «Вестник Европы», 1812, № 13, стр. 65—66.
- 27 О различных методах Радищева, Карамзина и Крылова и эволюции реалистических тенденций в литературе конца XVIII — начала XIX в. см. интересную статью Ю. Лотмана «Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода».— Сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы», М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 3—51.
- 28 М. Лобанов, Жизнь и сочинения И. А. Крылова, Спб., 1847, стр. 16.
- 29 Книга вышла в Петербурге в 1803 г.
- 30 «Критика на книгу под названием «Рассуждения о старом и новом слоге русского языка».— «Московский Меркурий», 1803, декабрь, стр. 162.
- 31 Александровский, Рассуждение о постепенном возвышении российской словесности, читанное на открытом испытании, бывшем в Педагогическом институте марта 22 дня 1806 года.— «Лицей», 1806, ч. II, кн. 1, стр. 13—14.
- 32 «Московский Меркурий», 1803, декабрь, стр. 162—163.
- 33 См. об этом: С. А. Переселенков, Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова.— «Бирюч петроградских государственных академических театров», стр. 117—121.

- ³⁴ М. Макаров, Федор Федорович Иванов.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 8, стр. 486.
- ³⁵ Основные издания произведений А. А. Шаховского: Сочинения князя А. А. Шаховского, Спб., 1898; А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1961.
- ³⁶ Список драматических произведений Шаховского дан А. А. Гозенпудом в кн.: А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, стр. 817—825; там же см. статью Гозенпуда о Шаховском.
- ³⁷ Сложный переходный характер творчества Княжнина, связь его драматургии с художественными направлениями конца XVIII — начала XIX века раскрываются в статье Л. И. Кулаковой «Я. Б. Княжнин». — «Русские драматурги», т. I, Л.—М., «Искусство», 1959, стр. 291—337.
- ³⁸ И. М. Борн, Эскиз рассуждения об успехах просвещения.— «Периодическое издание Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», 1804, ч. 1, стр. 137.
- ³⁹ «Записки С. Н. Глинки», Спб., 1895, стр. 209.
- ⁴⁰ С. Глинка, Михаил, князь Черниговский, трагедия в 5 действиях, М., 1808, Предисловие, стр. VI.
- ⁴¹ В. А. Бочкарев («Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815)». — «Ученые записки Куйбышевского государственного педагогического института им. В. В. Куйбышева», вып. 25, Куйбышев, 1959) справедливо пишет о том, что эстетика Плавильщикова представляла собой смешение принципов классицизма и «мещанской драмы», причем ясно показывает общественную консервативность писателя. Относительно трагедии «Ермак» В. А. Бочкарев замечает: «Плавильщиков решил поставленную им перед собой задачу, используя те художественные средства, которые были доступны искусству его времени» (стр. 73). Автор неоднократно указывает на идеализаторские и монархические тенденции пьесы. После этого вывод, что последнее произведение Плавильщикова — трагедия «Ермак» — «в целом» была для своего времени новаторским произведением (стр. 80), выглядит неубедительно.
- ⁴² См.: Г. А. Гукровский, Пушкин и русские романтики, М., «Художественная литература», 1965, стр. 192—193.
- ⁴³ П. А. Вяземский, Сергей Николаевич Глинка.— Полн. собр. соч., т. 2, Спб., 1879, стр. 341.
- ⁴⁴ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 212.
- ⁴⁵ В. А. Бочкарев, Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), стр. 85—91.
- ⁴⁶ Опубликована в журнале «Ипокрена, или Утехи любословия», 1800, ч. 7, стр. 353—496.
- ⁴⁷ Основные издания сочинений В. А. Озерова: Сочинения В. А. Озерова, ч. 1 и 2, Спб., 1816—1817; Сочинения В. А. Озерова, Спб., 1823—1824; Сочинения В. А. Озерова, Спб., 1828; Сочинения В. А. Озерова, Спб., 1846; В. А. Озеров, Трагедии. Стихотворения, Л., «Советский писатель», 1960. Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. Н. Медведевой.
- ⁴⁸ В. Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1847 года.— Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. X, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 290.
- ⁴⁹ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 100.
- ⁵⁰ Там же, стр. 99.
- ⁵¹ Там же, стр. 98.
- ⁵² Г. А. Гукровский, Пушкин и русские романтики, стр. 187.
- ⁵³ «Письма В. А. Озерова к А. Н. Оленину». — «Русский архив», 1869, т. I, стр. 143—144.
- ⁵⁴ О драматургии Г. Р. Державина см. в кн.: В. А. Бочкарев, Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815); «Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века», М.—Л., «Советский писатель», 1964.
- ⁵⁵ П. Арапов, Летопись русского театра, Спб., 1861, стр. 190.
- ⁵⁶ Сочинения Державина, т. IV, Спб., 1874, стр. 181.

- ⁵⁷ См.: С. С. Мокульский, Расин.— В кн. «История французской литературы», т. I, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, стр. 560—561.
- ⁵⁸ Н. Н. Батюшков, Сочинения, М.—Л., «Academia», 1934, стр. 395.
- ⁵⁹ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 543.
- ⁶⁰ Там же, стр. 544.
- ⁶¹ Там же, стр. 613—614.
- ⁶² «Московские записки. Театр. Ноября 18. «Пожарский».— «Вестник Европы», 1810, № 23, стр. 235—236.
- ⁶³ О драматургии А. П. Бенитцкого подробнее см.: В. А. Бочкарев, Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), стр. 251—267.
- ⁶⁴ К. Д. Цицианов, Покорение Сульотов Али-Пашою Яннинским.— «Сын отечества», 1822, № 7, стр. 309—327; № 8, стр. 3—21.
- ⁶⁵ П. А. Каратыгин, Записки, т. I, Л., «Academia», 1929, стр. 16.
- ⁶⁶ «Российский спектакль. Сулёты, или Спартанцы XVIII столетия. Историческое представление в четырех действиях».— «Цветник», 1809, № 6, стр. 378.
- ⁶⁷ П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 16; П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 193.
- ⁶⁸ К. [И. А. Крылов], «Марфа Посадница, или Покорение Нова-града», драма в трех действиях, напечатана в С.-Петербурге 1807 года.— «Драматический вестник», 1808, № 7, стр. 58.
- ⁶⁹ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 140—141.
- ⁷⁰ «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. 1738—1793», т. III, Спб., 1873, стр. 1206. А. Болотов пишет, что с удовольствием смотрел эту пьесу в Калуге в 1784 г.
- ⁷¹ «Фигарова женитьба», комедия в пяти действиях. Сочинения Петра Августина Карона де Бомарше. Переведенная на русский язык А. Л., М., 1787, Предисловие, стр. XII.
- ⁷² «Разбор Ла Гарпова Лицея».— «Лицей», 1806, ч. IV, кн. 1, стр. 49.
- ⁷³ «Карон Бомарше».— «Драматический вестник», 1808, № 74, стр. 168.
- ⁷⁴ «Московский театр».— «Московский журнал», 1791, ч. IV, кн. 2, стр. 244.
- ⁷⁵ См. «Театр. «Эмилия Галотти».— «Московский журнал», 1791, ч. I, кн. 1, стр. 62—79.
- ⁷⁶ Цит. по кн. «История западноевропейского театра», т. 2, М., «Искусство», 1957, стр. 199—200.
- ⁷⁷ «Судья», драма, перевод из сочинений г. Мерсьера, М., 1788, Предисловие переводчика А. Ф. Лабзина, стр. 1.
- ⁷⁸ Там же, стр. 47—48. Интересно сравнить это место с текстом Мерсье. В подлиннике крестьянин говорит: «Dès que c'est un Paysan c'est moins qu'un chien de basse cour qu'on chasse d'un coup de pied. Si par represailles nous avions en la témérité d'en faire autant de notre chef nous avions mérite la prison, le carcan, les galères» («Le juge».— «Théâtre complet de Mercier», t. II, Amsterdam, 1778, pp. 48—49). Лабзин переводит безличную форму речи в прямую, что придает ей большую активность, решительность; он усиливает и развивает первую фразу и от себя вставляет вторую. У Мерсье же просто сказано, что «крестьянин — это меньше, чем дворовая собака, которую прогоняют пинком ноги».
- ⁷⁹ «Кантова философия во Франции».— «Вестник Европы», 1802, № 6, стр. 138—139.
- ⁸⁰ Б. Г. Рейзов, Между классицизмом и романтизмом, стр. 164.
- ⁸¹ М. Макаров, Федор Федорович Иванов.— «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 8, стр. 484.
- ⁸² Там же.
- ⁸³ См.: М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 98—99
- ⁸⁴ «Коварство и любовь», трагедия г-на Шиллера в пяти действиях, перевел С. Смирнв., М., 1806, примечание на стр. 8.
- ⁸⁵ Т., Московские записки. Театр. Октября 25. «Коварство и любовь».— «Вестник Европы», 1810, № 21, стр. 75.

- ⁸⁶ Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Августа 27. «Коварство и любовь».— «Вестник Европы», 1811, № 17, стр. 70—72. Мнение, что драма Шиллера «писана для немцев» и «на русском театре представлять ее никак не можно», было высказано журналом и по поводу переделки «Разбойников» (М., «Московские записки».— «Вестник Европы», 1810, № 20, стр. 314).
- ⁸⁷ «Два слепых в Толедо».— «Драматический вестник», 1808, № 36, стр. 76—77.
- ⁸⁸ «Мысли об употреблении в искусстве обыкновенного и низкого (из сочинений Шиллера)».— «Цветник», 1810, № 1, стр. 7—28.
- ⁸⁹ «Русский спектакль».— «Лицей», 1806, ч. II, кн. 3, стр. 120—121.
- ⁹⁰ «Московские записки».— «Вестник Европы», 1810, № 20, стр. 313—314.
- ⁹¹ В. ..., Объявление.— «Вестник Европы», 1810, № 11, стр. 209.
- ⁹² Л. [А. В. Лукницкий], Быль.— «Драматический вестник», 1808, № 6, стр. 54—55.
- ⁹³ «Московские ведомости», 1791, № 15, 19 февраля, стр. 252.
- ⁹⁴ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 486.
- ⁹⁵ О., Мольер.— «Журнал драматической на 1811 год», № 4, стр. 306—307.
- ⁹⁶ А. [А. А. Шаховской], Сатира.— «Драматический вестник», 1808, № 18, стр. 146.
- ⁹⁷ «Российский спектакль. «Фалалей Скотинин». Комедия в 3-х д., с дивертисментом, взятая из Мольерова театра».— «Цветник», 1809, № 1, стр. 147—156.
- ⁹⁸ Н. М. Карамзин, О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь».— Избранные сочинения, т. 2, М.—Л., изд-во «Художественная литература», 1964, стр. 81, 80.
- ⁹⁹ Я. А. Галинковский, Корифей, или Ключ литературы, кн. 2, Спб., 1803, стр. 46.
- ¹⁰⁰ См. «Англинский театр».— «Драматический вестник», 1808, № 24, стр. 196.
- ¹⁰¹ Я. [Д. И. Языков], Шекспир.— «Драматический вестник», 1808, № 21, стр. 174.
- ¹⁰² Там же, стр. 176.
- ¹⁰³ М., Московские записки.— «Вестник Европы», 1810, № 3, стр. 229—230.
- ¹⁰⁴ «Английские трагедии».— «Журнал драматической на 1811 год», № 9, стр. 57—65.
- ¹⁰⁵ «Англинский театр».— «Драматический вестник», 1808, № 24, стр. 197.
- ¹⁰⁶ См. «Театр».— «Лицей», 1806, ч. IV, кн. 3, стр. 131—133.
- ¹⁰⁷ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 454—455.
- ¹⁰⁸ См.: А. [А. А. Шаховской], «Король Леар».— «Драматический вестник», 1808, № 2, стр. 17—22; № 3, стр. 25—32; № 4, стр. 33—37; Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Ноября 3. «Король Леар».— «Вестник Европы», 1811, № 22, стр. 148—150; е го же, Московские записки. Театр. Января 17. «Король Леар».— «Вестник Европы», 1812, № 3, стр. 245—246.
- ¹⁰⁹ «Шекспир».— «Цветник», 1810, № 1, стр. 85—90.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- 1 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 426.
- 2 Там же, стр. 466.
- 3 В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. 1, кн. 1, стр. 27—28.
- 4 См.: Ф. Кони, Воспоминания о Московском театре при М. Е. Медоксе.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. I, № 2, стр. 91.

- ⁵ «Записки С. Н. Глинки», стр. 179.
- ⁶ См.: М. А. Дмитриев, Мелочи из запаса моей памяти, М., 1869, стр. 51.
- ⁷ А. Ф. Малиновский указывает 1767 г. как время начала сценической деятельности Померанцева («О российском театре». — «Русский вестник», 1808, № 7, стр. 123).
- ⁸ «Московские театры в XVIII столетии». Отрывок из книги И. Рихтера «Москва. 1799». Перевод Вяч. Пасхалова. — «Ежегодник императорских театров», Спб., 1915, стр. 15.
- ⁹ П. И. Сумароков, О российском театре с начала его основания до конца царствования Екатерины II. — «Отечественные записки», 1823, № 35, стр. 394.
- ¹⁰ «Театр. «Эмилия Галотти». — «Московский журнал», 1791, ч. I, кн. 1, стр. 74—75.
- ¹¹ Н. Ильин, Театральное поприще г-на Померанцева. — «Амфион», 1815, февраль, стр. 106—107.
- ¹² П. И. Сумароков, О российском театре... — «Отечественные записки», 1823, № 35, стр. 394.
- ¹³ «Записки С. Н. Глинки», стр. 156.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 213.
- ¹⁶ Там же, стр. 67.
- ¹⁷ «Некрология». — «Московский вестник», 1809, ч. 1, стр. 162.
- ¹⁸ С. Т. Аксаков, Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости. — Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, стр. 333.
- ¹⁹ Ф. Кони, Воспоминания... — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. I, № 2, стр. 95.
- ²⁰ С. Т. Аксаков, Яков Емельянович Шушерин... — Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, стр. 379.
- ²¹ М. Н. Макаров, Память о Якове Емельяновиче Шушерине, трагике Московского и С.-П.-бургского театров. — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, ч. II, № 6, стр. 89.
- ²² М. [М. Н. Макаров], О дурных привычках в игре актеров. — «Журнал драматической на 1811 год», № 4, стр. 298—299.
- ²³ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 590.
- ²⁴ Там же, стр. 591.
- ²⁵ См.: Н. Ильин, О Плавильщикове. — «Вестник Европы», 1815, № 10, стр. 161.
- ²⁶ «Московские ведомости», 1802, № 50, 21 июня, стр. 721.
- ²⁷ Сб. «П. С. Мочалов», М., «Искусство», 1953, стр. 66.
- ²⁸ С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 31—36.
- ²⁹ См.: М. Макаров, Федор Федорович Иванов. — «Репертуар и Пантеон», 1845, кн. 8, стр. 484.
- ³⁰ С. Щ-г-н, Письмо к издателю. — «Журнал драматической на 1811 год», № 2, стр. 93—98.
- ³¹ М. [М. Н. Макаров], О дурных привычках в игре актеров. — «Журнал драматической на 1811 год», № 4, стр. 299—300.
- ³² «Господин Мочалов». — «Аглая», 1809, ч. V, март, стр. 74—75.
- ³³ Н. Полевой, Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. — «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 2, стр. 6—7.
- ³⁴ С. Т. Аксаков, Литературные и театральные воспоминания. — Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 26.
- ³⁵ Сб. «П. С. Мочалов», стр. 66.
- ³⁶ С. Т. Аксаков, Литературные и театральные воспоминания. — Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 33.
- ³⁷ N. N., Биографическое известие о Померанцевой. — «Вестник Европы», 1806, № 20, стр. 285.
- ³⁸ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 110.
- ³⁹ N. N., Биографическое известие о Померанцевой. — «Вестник Европы», 1806, № 20, стр. 286.

- ⁴⁰ Богатый материал, подтверждающий это положение, приводит в своем исследовании Г. А. Лапина («Русская мысль конца XVIII — начала XIX века об актерском искусстве». — «Гос. научно-исследовательский институт театра и музыки. Ученые записки», т. I. Сектор театра, Л., 1958, стр. 221—254).
- ⁴¹ «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать должен». — «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на московском публичном театре», М., 1790, ч. III, стр. 8.
- ⁴² «Замечания о театральном действии или о декламации». — «Чтение для вкуса, разума и чувствований», М., 1791, ч. I, стр. 402.
- ⁴³ «Россиянин в Англии». — «Приятное и полезное препровождение времени», 1796, ч. XII, стр. 404.
- ⁴⁴ М. [М. Н. Макаров], О дурных привычках в игре актеров. — «Журнал драматической на 1811 год», № 4, стр. 302.
- ⁴⁵ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 110, 116.
- ⁴⁶ Н. Полевой, Мои воспоминания... — «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 2, стр. 7.
- ⁴⁷ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109.
- ⁴⁸ См.: Н. Полевой, Мои воспоминания... — «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 2, стр. 7.
- ⁴⁹ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 99, 109.
- ⁵⁰ См.: Н. Полевой, Мои воспоминания... — «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 2, стр. 7.
- ⁵¹ См.: Д. Джанелидзе, Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века, Тбилиси, «Заря Востока», 1959, стр. 321.
- ⁵² Ф. Кони, Воспоминания... — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. I, № 2, стр. 96—97.
- ⁵³ «Московские ведомости», 1790, № 8, 26 января, стр. 108.
- ⁵⁴ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109 и 67.
- ⁵⁵ См.: Н. Н., Взгляд на игру российских императорских актеров по сравнению одних с другими. — «Аглая», 1810, ч. XII, ноябрь, стр. 60.
- ⁵⁶ «Смесь». — «Московский вестник», 1809, ч. I, стр. 107.
- ⁵⁷ Т., Московские записки. «Полубарские затей». — «Вестник Европы», 1810, № 4, стр. 318.
- ⁵⁸ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 109.
- ⁵⁹ Н. Ильин, Предисловие к комедии «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен», соч. Дьелафуа, переделана на русские нравы, Спб., 1811, стр. V.
- ⁶⁰ С. З-н, Нечто о Крутицком, придворном русском актере. — «Северный вестник», 1804, ч. I, № 2, стр. 217—219.
- ⁶¹ Там же, стр. 219.
- ⁶² Там же, стр. 220.
- ⁶³ П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 140.
- ⁶⁴ Н. Н., Взгляд на игру российских императорских актеров... — «Аглая», 1810, ч. XII, ноябрь, стр. 61.
- ⁶⁵ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 591.
- ⁶⁶ Там же, стр. 486.
- ⁶⁷ Там же.
- ⁶⁸ П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 171.
- ⁶⁹ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 548—549.
- ⁷⁰ Там же, стр. 549.
- ⁷¹ См.: П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 205.
- ⁷² Ф. Вигель, Записки, т. 1, М., изд-во «Круг», 1928, стр. 196—197.
- ⁷³ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 362.
- ⁷⁴ Н. Н., Письмо в Москву 21 октября 1809 г. — «Цветник», 1809, № 11, стр. 238—239.
- ⁷⁵ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 612—613.
- ⁷⁶ Об этом см. «Театр», 1952, № 11, стр. 138.
- ⁷⁷ С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 323—324.

- ⁷⁸ Там же, стр. 327.
- ⁷⁹ Там же, стр. 325.
- ⁸⁰ См.: С. Т. Аксаков, Яков Емельянович Шушерин...— Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, стр. 370.
- ⁸¹ Принадлежность пьесы Х.-Г. Шпису установлена Т. М. Ельницкой. См. ее статью «Играла ли Екатерина Семенова Марию Стюарт Шиллера?» — «Вопросы театра», вып. 4, изд. ВТО, 1968.
- ⁸² С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 589 и 284.
- ⁸³ См.: С. Т. Аксаков, Яков Емельянович Шушерин...— Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, стр. 368—369.
- ⁸⁴ Там же, стр. 367.
- ⁸⁵ Д. Д. [Д. В. Дашков], Московские записки. Театр. Декабря 8. «Сын любви», драма в 5 актах.— «Вестник Европы», 1811, № 24, стр. 326.
- ⁸⁶ Г-ч [Н. И. Гнедич], Стихи г-же Семеновой при послании ей экземпляра трагедии Леар.— «Драматический вестник», 1808, № 39, стр. 103—104.
- ⁸⁷ См.: С. Т. Аксаков, Яков Емельянович Шушерин...— Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, стр. 341.
- ⁸⁸ См.: Ив. Розанов, Книга с пометками К. Ф. Рыльева.— Сб. «Памяти Сакулина», М., изд. «Никитинские субботники», 1931, стр. 242—249.
- ⁸⁹ N. N., Взгляд на игру российских императорских актеров...— «Аглая», 1810, ч. XII, ноябрь, стр. 43—44.
- ⁹⁰ Ж. [В. А. Жуковский], Московские записки.— «Вестник Европы», 1809, № 22, стр. 158—159. В следующем номере были напечатаны еще две статьи Жуковского о Жорж: «Девушка Жорж в Дидоне Лефрана де Помпильяна» (стр. 247—260) и «Девушка Жорж в Вольтеровой Семирамиде» (стр. 260—267).
- ⁹¹ «Андромаха», трагедия Расина.— «Цветник», 1810, № 9, стр. 423, 425.
- ⁹² «Андромаха». Новая трагедия в 5 актах. Пер. Д. И. Хвостова.— «Вестник Европы», 1811, № 23, стр. 231.
- ⁹³ П. Н. Тиханов, Николай Иванович Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам, Спб., 1884, стр. 70.
- ⁹⁴ И., Барон, французский актер.— «Драматический вестник», 1808, № 8, стр. 84.
- ⁹⁵ «Письмо от неизвестного». — «Северный вестник», 1804, ч. I, № 3, стр. 390.
- ⁹⁶ «Русский спектакль». — «Лицей», 1806, ч. II, кн. 1, стр. 109.
- ⁹⁷ См. «Цветник», 1809, № 2, стр. 289—291 и ответное письмо А. Яковлева к издателям «Цветника». — «Северный Меркурий», 1809, кн. 3, стр. 225—227.
- ⁹⁸в, Российский театр. (Письмо к издателю.) — «Вестник Европы», 1806, № 23, стр. 201.
- ⁹⁹ «Журнал драматической на 1811 год», № 11, стр. 222—223.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

- ¹ См.: С. Г. Ландау, Из истории драматического театра в Омске, Омск, 1950, стр. 5.
- ² «Записки С. Порошина», Спб., 1844, стр. 549.
- ³ См.: Л. Гуревич, История русского театрального быта, т. I, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 197.
- ⁴ В общей массе неискусственных светских «лицедеев» выделялись отдельные, подчас весьма одаренные люди. В числе особенно даровитых «благородных» любителей могут быть названы князь П. В. Мещерский (1736—1818) и князь И. М. Долгоруков (в другом написании — Долгорукий) (1764—1823), чья бескорыстная любовь к сцене, талант и стремление проникнуть в запретную для классицизма «сферу чувств» оказали несомненное влияние на развитие столичной и провинциальной сцены.

- 5 «Драмматической словарь», М., 1787, Предуведомление, стр. 6.
- 6 См.: В. И. Лествицын, Предисловие к опере «Ставленник». — «Русская старина», 1875, июль, стр. 279.
- 7 См.: И. М. Долгоруков, Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788 года в августе месяце на 25 году от рождения моего, Пг., 1916, стр. 277.
- 8 Валентин Средин, Театр в Воронеже. — «Пантеон», 1852, т. IV, кн. 7, раздел «Провинциальные театры в России», стр. 2.
- 9 См.: П. Г. Малояревский, Очерки из истории театральной культуры Сибири, Иркутск, 1957, стр. 21—22.
- 10 «Жизнь и приключения Андрея Волотова, описанные им самим для своих потомков», т. III, стр. 716.
- 11 «Записки П. С. Батурина». — «Голос минувшего», 1918, № 1—2, стр. 75.
- 12 Г. Ф. Квітка-Основьяненко, История театра в Харькове. — Твори в 6-ти томах, т. 6, Київ, 1957, стор. 155.
- 13 «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 115.
- 14 «Записки П. С. Батурина». — «Голос минувшего», 1918, № 4—6, стр. 173.
- 15 По существовавшему тогда законоположению четвертая часть дохода от театральных зрелищ, равно как и от организации балов и покупок игральных карт, шла на воспитательные дома.
- 16 Сочинения Державина, т. VI, стр. 579.
- 17 Там же, стр. 585.
- 18 Сведения о театре в Казани в значительной степени заимствованы нами из книги И. Крути «Русский театр в Казани», М., «Искусство», 1958.
- 19 Г. Ф. Квітка-Основьяненко, История театра в Харькове. — Твори в 6-ти томах, т. 6, стор. 157.
- 20 Там же, стр. 162.
- 21 Там же.
- 22 Там же, стр. 158—159.
- 23 Там же, стр. 160.
- 24 Там же, стр. 161.
- 25 Там же, стр. 164.
- 26 Там же, стр. 165.
- 27 Н. А. Елизарова, Театры Шереметевых, М., 1944, стр. 145.
- 28 Там же, стр. 170.
- 29 Там же.
- 30 П. И. Шаликов, Путешествие в Малороссию, М., 1803, стр. 218—220.
- 31 «Из переписки графа Н. П. Шереметева». — «Русский архив», 1896, ч. VI, стр. 202.
- 32 П. И. Шаликов, Путешествие в Малороссию, стр. 76—77.
- 33 «Российский магазин», 1792, ч. I, стр. 508.
- 34 Ш. [П. И. Шаликов], Театральный феномен. — «Журнал драматической на 1811 год», № 3, стр. 201—202.
- 35 «Записки графа Сеюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II», Спб., 1865, стр. 236.
- 36 Н. А. Елизарова, Театры Шереметевых, стр. 137.
- 37 С. Д. Шереметев, Татьяна Васильевна Шлыкова, Спб., 1911, стр. 23.
- 38 И. М. Долгорукий, Прогулка в Кусково. — Сочинения, т. I, Спб., 1849, стр. 150.
- 39 Мы располагаем далеко не полными данными о количестве крепостных театров, функционировавших в России в первое десятилетие XIX в. Т. А. Дынник в своей книге «Крепостной театр» (М.—Л., «Academia», 1933) приводит данные о 45 театрах. Эти сведения не могут быть признаны ни очень полными, ни очень точными, так как сведения о многих несомненно существовавших крепостных труппах до нас просто не дошли. Вместе с тем нельзя не учитывать, что наименование «крепостной театр» нередко подразумевало всего лишь единичный спектакль, поставленный «к случаю» и разыгранный на скорую руку «патасканными» крепостными, иногда совместно с членами семьи помещика.
- 40 Ф. Ф. Вигель, Записки, т. 1, стр. 115.

- ⁴¹ М. И. Пыляев, Полубарские затеи.— «Исторический вестник», 1886, сентябрь, стр. 540.
- ⁴² А. А. Шаховской, Полубарские затеи, или Домашний театр, комедия в 5 д., 1808. Рукопись.— Ленинградская театральная библиотека имени А. В. Луначарского и Библиотека Малого театра.
- ⁴³ И. Крути, Русский театр в Казани, стр. 28.
- ⁴⁴ А. С. Гациский, Нижегородский театр (1798—1867), Нижний Новгород, 1867, стр. 15.
- ⁴⁵ Сведения о театре Есипова почерпнуты из книги И. Крути «Русский театр в Казани».
- ⁴⁶ П. Г. Маляревский, Очерки из истории театральной культуры Сибири, стр. 27.
- ⁴⁷ А. С. Щепкин, Краткий очерк жизни М. С. Щепкина п артистической его деятельности на сценическом поприще.— «Театр», 1954, № 2, стр. 148.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же, стр. 149.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Е. М. Филомафитский, Письмо другу в Херсон.— «Украинский вестник», Харьков, 1816, № 1.
- ⁵² И. М. Долгорукий, Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года, М., 1870, стр. 31.
- ⁵³ См. сб. «М. С. Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 111—115.
- ⁵⁴ Там же, стр. 112, 113.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1813—1825

ВВЕДЕНИЕ

- ¹ Б. Рейзов, Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 401.
- ² См.: А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, М., «Наука», 1966, стр. 194.
- ³ См.: В. Кюхельбекер, Разговор с Ф. В. Булгариным.— «Мнемозина», 1824, ч. III, стр. 157—177.
- ⁴ Г., О театре.— «Сын отечества», 1820, № 1, стр. 43.
- ⁵ N. N. [П. А. Катенин], Ответ на замечания г. Р. З.— «Сын отечества», 1820, № 5, стр. 229.
- ⁶ Автор «Писем к издателю» Кл-нов, выступавший с пренебрежительной критикой русского театра, отрекомендовался публике в качестве инвалида, получившего ранения в битвах при Бородине и Монмартре. Б. В. Томашевский высказывает предположение, что здесь была литературная мистификация и под видом «безрукого инвалида» выступал Р. Зотов (Б. Томашевский, Пушкин, кн. 1, М.—Л., 1956, стр. 295).
- ⁷ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 7—8.
- ⁸ Там же, стр. 216—217.
- ⁹ Р. Зотов, Театральные воспоминания, стр. 58.
- ¹⁰ П. Каратыгин, Из журнала А. В. Каратыгина.— «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 258.
- ¹¹ С. В. Танеев, Из прошлого императорских театров, вып. 2, Спб., 1886, стр. 37—38.
- ¹² П. Каратыгин, Из журнала А. В. Каратыгина.— «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 257.
- ¹³ См.: В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. 1, кн. 1, Спб., 1906, стр. 283—285, 213; е го же, Проект законоположений об императорских театрах, т. III, Спб., 1900, стр. 306.
- ¹⁴ Г., О театре.— «Сын отечества», 1820, № 1, стр. 41—42.

- 15 В. Ф. Боцяновский, К истории русского театра. Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой, Спб., 1893, стр. 40.
- 16 Там же, стр. 43—44.
- 17 А. М. Скабичевский, Очерки истории русской цензуры, стр. 118.
- 18 Государственный Центральный театральный музей (ГЦТМ), № 148178.
- 19 «Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год», Спб., 1862, стр. 317.
- 20 Р. Зотов, Театральные воспоминания, стр. 19.
- 21 Рапорт управляющего московскими театрами А. А. Майкова директору театров А. Л. Нарышкину. Цит. по кн.: В. Н. Всеволодский-Герригросс, Театр в России в эпоху Отечественной войны, стр. 159.
- 22 А. П. Глушковский, Воспоминания балетмейстера, Л.—М., «Искусство», 1940, стр. 95.
- 23 В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. 1, кн. 1, стр. 348.
- 24 См. «Театр», 1952, № 11, стр. 138.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РЕПЕРТУАР

- 1 Сб. «Декабристы», М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 493.
- 2 П. Каратыгин, Из журнала А. В. Каратыгина.— «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 287.
- 3 П. А. Вяземский, О жизни и сочинениях В. А. Озерова.— Сочинения В. А. Озерова, Спб., 1817, ч. I, стр. VI, IX—X, XXXIV—XXXV.
- 4 Б. Мейлах, Литературно-эстетическая программа декабристов.— В кн. «Вопросы литературы и эстетики», Л., «Советский писатель», 1958, стр. 295.
- 5 Сб. «Декабристы», стр. 504.
- 6 Б. В. Штейнгель, Записки касательно составления и самого похода санкт-петербургского ополчения против врагов отечества в 1812 и 1813 годах, ч. I, Спб., 1814, стр. 79—80.
- 7 «Кпириловцы при нашествии врагов». Героическая драма в трех действиях с принадлежащими к ней хорами, сражениями и балетом. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 2181.
- 8 «Кпириловцы», л. 5 об.
- 9 «Крестьянин-офицер, или Известие о прогнании французов из Москвы». Драма в двух действиях.— Соч. Бориса Федорова, Спб., 1813.
- 10 «Освобождение Смоленска». Драма в трех действиях с хорами, военными эволюциями и балетом. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 3135.
- 11 Капнист написал также трагедию «Геневра», которая до нас не дошла. Сохранившийся план трагедии проанализирован Г. А. Лапкиной («Русская литература», 1958, № 2, стр. 251).
- 12 Гр., Смесь.— «Сын отечества», 1814, № 34, стр. 43.
- 13 В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 59.
- 14 Сб. «Декабристы», стр. 499.
- 15 Д. В. [Д. Н. Барков], Русский театр.— «Сын отечества», 1815, № 3, стр. 120.
- 16 Б. С. Мейлах, Литература декабристского движения.— В кн. «История русской литературы», т. VI, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 28—29.
- 17 А. Улыбышев, Сон.— В сб. «Декабристы», стр. 565.
- 18 Вл. Бриммер, Разговор о чувствительности между Чувствительным и Хладнокровным.— «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 3, стр. 327.
- 19 См.: А. О., О трагедии «Венцеслав», соч. Ротру, переделанной г. Жандром.— «Сын отечества», 1825, № 1, стр. 104.

- 20 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 550.
- 21 А. Галич, Опыт науки изящного, Спб., 1825, стр. 179—180, 189, 191.
- 22 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 216.
- 23 А. С. Грибоедов, Сочинения, М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 374.
- 24 Ф. Глинка, Из «Опытов двух трагических явлений в стихах без рифмы». — Сб. «Декабристы», стр. 66—67.
- 25 Подробнее о драматургии В. К. Кюхельбекера см.: Кюхельбекер, Драматические произведения. Ред. и прим. Ю. Тынянова, тт. 1—2, Л., 1939; В. Базанов, Очерки декабристской литературы, М., 1953; Г. А. Гуковский, Очерки по истории русского реализма, ч. I. Саратов, 1946; Т. Родина, Русское театральное искусство в начале XIX века, М., 1961.
- 26 Пролог и хоры впервые напечатаны в «Мнемозине» (1824, ч. II) и в «Соревнователе просвещения и благотворения» (1825, № 6—7).
- 27 Вл. Орлов, Катенин. — В кн. «История русской литературы», т. VI, стр. 54.
- 28 «Медея». Трагедия в пяти действиях в стихах, переделанная с франц. из театра Лонжепьера. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 2564.
- 29 «Инеса де Кастро». Трагедия в пяти действиях в стихах. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 2038.
- 30 О. С. [О. М. Сомов], «Федра», трагедия Расина, перевод М. Е. Лобанова. — «Сын отечества», 1823, № 56, стр. 242.
- 31 «Чертов мост, или Альпийские горы». Драма в трех действиях с большим спектаклем. Вольно переведена с франц. Рукопись, режиссерский экземпляр. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 5557.
- 32 «Бронзовая голова, или Уединенная хижина». Драма в трех действиях. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 624.
- 33 «Полночный колокол, или Убийца и преступник». Мелодрама в трех действиях, взятая из франц. сочинения г-на Пиксерекура и переделанная Вхв. [И. И. Вальберхом]. С принадлежащими к ней хорами, танцами и большим спектаклем 1821 года. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 3318/2.
- 34 «Тереза, или Женевская сирота». Мелодрама в трех действиях. Перевод с франц. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 4471. В петербургском представлении этой мелодрамы роль г-жи Севанж играла Е. Семенова, ее сына Карла — Е. Колосова, часто выступавшая в ролях молодых людей в драматических спектаклях; Терезу исполняла Н. Семенова, Вальтера — Я. Брянский. В Москве участвовали (в порядке названных ролей) А. Баранчевая, Виноградов, М. Львова-Сипецкая, А. Максин; фермера Матурина играл В. Рязанцев.
- 35 «Нашествие Батяна на Венгрию, или Король Бела IV и Коломан». Историческая драма в двух действиях. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 2845.
- 36 «Тони, или Страшная ночь на острове Сан-Доминго». Драма в трех действиях. Сочинение Т. Кернера. Перевод с нем. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 4469.
- 37 «Жан Калейский, или Мореходец и принцесса португальская». Историческое представление в трех действиях с пением. Рукопись. Музей Гос. академического Малого театра, инв. № 1761.
- 38 «Светлана, или Сто лет в один день». Волшебная баллада в двух действиях, заимствованная из баллады Жуковского, с хорами, полетами и превращениями. Сочинение Вешнякова. Музыка Кателя и Кавоса.
- 39 «Сон Светланы». Волшебно-аллегорическое представление. Из баллады Жуковского. Поставлена в Петербургском театре 30 января 1825 г. в бенфис Е. Семеновой.
- 40 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 334.
- 41 См. там же, стр. 368.
- 42 См.: А. А. Гозенпуд, А. А. Шаховской. — В кн.: А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, стр. 59.

- 43 См.: Ф. Глинка, Письма русского офицера, ч. 3, М., 1815, стр. 29—48.
- 44 См.: В. Базанов, Очерки декабристской литературы, М., Гослитиздат, 1953, стр. 47. Примечания.
- 45 В. Кюхельбекер, Разговор с Ф. В. Булгариным.— «Мнемозина», М., 1825, ч. III, стр. 172.
- 46 Ый-ъ-й [Корнелин-Пинский], «Бахчисарайский фонтан».— «Сын отечества», 1824, № 13, стр. 277.
- 47 См.: М. В. Урпов, Д. М. Урнов, Шекспир. Движение во времени, М., «Наука», 1969, стр. 123.
- 48 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 165.
- 49 Там же, стр. 212.
- 50 Там же, стр. 212—213.
- 51 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 722; т. VII, стр. 73.
- 52 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 625.
- 53 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VIII, стр. 67.
- 54 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 164.
- 55 К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 395—396.
- 56 А. И. Герцен, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 203.
- 57 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 625.
- 58 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. III, стр. 288.
- 59 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 626.
- 60 См.: А. И. Герцен, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, стр. 128—130.
- 61 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 7.
- 62 Там же, стр. 152.
- 63 «Сын отечества», 1820, № 59, стр. 229.
- 64 См. сб. «Декабристы», стр. 566.
- 65 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 75.
- 66 Там же, стр. 216—217.
- 67 Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, стр. 33.
- 68 «Письмо П. А. Катенина неизвестному».— Сб. «Помощь голодающим», М., 1892, стр. 254—255.
- 69 Там же, стр. 254.
- 70 Перевод В. А. Жуковского хранится в Музее Малого театра, инв. № 17.
- 71 Комедии Э. Скриба, в которых торжествуют буржуазная мораль, предпринимчивые и расчетливые герои, появляются позже, в 1830—1840-х годах.
- 72 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 308.
- 73 А. Бестужев, Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов.— «Полярная звезда на 1825 год», стр. 17.
- 74 «Записки декабриста Д. И. Завалишина», т. I, Мюнхен, 1904, стр. 181.
- 75 А. Бестужев, Взгляд на старую и новую словесность в России.— «Полярная звезда на 1823 год», стр. 21.
- 76 [М. Н. Загоскин], Еженедельный репертуар.— «Северный наблюдатель», 1817, № 6, стр. 196.
- 77 М. О. Янковский, Вступительная статья к сб. «Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в.», М.—Л., «Советский писатель», 1964, стр. 44.
- 78 [Сен-Мор], О Мольере.— «Сын отечества», 1820, № 16, стр. 152—159.
- 79 А. Шаховской, Предисловие к «Полубарским затеям».— «Сын отечества», 1820, № 13, стр. 24—25.
- 80 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 146.
- 81 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 67.
- 82 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 558.
- 83 См.: В. Родиславский, Мольер в России.— «Русский вестник», 1872, т. 98, стр. 38—96.
- 84 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 29—30.
- 85 «Сын отечества», 1820, № 13, стр. 19.
- 86 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 34.

- ⁸⁷ «Благонамеренный», 1819, № 9, стр. 262.
- ⁸⁸ См. «Русский вестник», 1872, т. 98, стр. 65.
- ⁸⁹ Z., «Школа женщин» и «Сплетни». — «Сын отечества», 1821, № 5, стр. 225.
- ⁹⁰ И. М. Муравьев-Апостол, Письма из Москвы в Нижний Новгород. — «Сын отечества», 1813, № 59, стр. 221, 224—225.
- ⁹¹ Сб. «Декабристы», стр. 565.
- ⁹² Там же, стр. 563.
- ⁹³ И. М. Муравьев-Апостол, Письма из Москвы в Нижний Новгород. — «Сын отечества», 1814, № 7, стр. 27—28.
- ⁹⁴ «Притворная неверность», комедия в одном действии в стихах. — «Сын отечества», 1818, № 19, стр. 263.
- ⁹⁵ А. Бестужев, «Метромания, или Страсть к стихотворству». — «Сын отечества», 1821, № 7, стр. 312, 317.
- ⁹⁶ А. Бестужев, Взгляд на старую и новую словесность в России. — «Полярная звезда на 1823 год», стр. 43—44.
- ⁹⁷ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VIII, стр. 16.
- ⁹⁸ Там же.
- ⁹⁹ Ф. Ф. Вигель, Записки, т. 2, стр. 161, 165—166.
- ¹⁰⁰ Д. [Д. В. Дашков], Письмо к новейшему Арпстофану. — «Сын отечества», 1815, № 13, стр. 140—148.
- ¹⁰¹ См.: А. А. Гозенпуд, А. А. Шаховской. — В кн.: А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, стр. 32.
- ¹⁰² А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VIII, стр. 16.
- ¹⁰³ А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 395.
- ¹⁰⁴ Александр Бестужев, «Липецкие воды, или Урок кокеткам». — «Сын отечества», 1819, № 4, стр. 261, 265.
- ¹⁰⁵ Там же, стр. 259.
- ¹⁰⁶ А. Шаховской, Предисловие к «Полубарским затеям». — «Сын отечества», 1820, № 13, стр. 25—26.
- ¹⁰⁷ Там же, стр. 11.
- ¹⁰⁸ А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 502.
- ¹⁰⁹ П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 281.
- ¹¹⁰ Г., О представлении в бенефис госпожи Валберховой. — «Сын отечества», 1820, № 4, стр. 180.
- ¹¹¹ «Из бумаг князя В. Ф. Одоевского. Письмо А. А. Шаховского». — «Русский архив», 1864, стр. 997.
- ¹¹² А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 552.
- ¹¹³ «Сплетни», комедия в трех действиях в стихах Павла Катенина. Подражание Грессетовой комедии, Спб., 1821, стр. 21.
- ¹¹⁴ А. Л. Слонимский отмечал, что Грибоедов «первый произвел радикальную перестановку в традиционном сюжете... он решительно стал на сторону «ума»: «злым», «гордецом» и «насмешником» кажется Чацкий только Софье и всему фамусовскому кругу» (см. «Историю русской литературы», т. V, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 310).
- ¹¹⁵ См.: М. О. Янковский, Вступительная статья к сб. «Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в.», стр. 29—30.
- ¹¹⁶ Там же, стр. 52.
- ¹¹⁷ Сочинения Н. И. Хмельницкого, т. II, Спб., 1849, стр. 467.
- ¹¹⁸ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 142—143.
- ¹¹⁹ С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 57.
- ¹²⁰ Там же, стр. 52.
- ¹²¹ Цит. по кн. «Эпиграмма и сатира», т. I, М.—Л., «Academia», 1931, стр. 185.
- ¹²² «Дневник В. К. Кюхельбекера», Л., «Прибой», 1929, стр. 89.
- ¹²³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. VI, М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 371.
- ¹²⁴ См.: К. Ф. Рылеев, Полн. собр. соч., М.—Л., «Academia», 1934, стр. 386—398.
- ¹²⁵ Там же, стр. 727.
- ¹²⁶ См.: Э. Э. Найдич, Новое о трагедии Кюхельбекера «Армяне». — «Литературное наследство», т. 59, М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 529—530.

- 127 В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в 2-х томах, т. II, М.—Л., «Советский писатель», 1967, стр. 141.
- 128 Там же.
- 129 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 194.
- 130 Есть свидетельство о том, что в 1808 или 1809 г. Пушкин сочинил комедию «Похититель» и разыграл ее перед единственным зрителем — своей сестрой. В лицее, совместно с М. Л. Яковлевым, Пушкин пишет комедию «Так водится в свете». В 1815 г. он задумывает комедию в стихах под названием «Философ». Все эти пьесы до нас не дошли (см.: М. А. Цявловский, Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I, М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 14, 48, 85).
- 131 П. Анненков, Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху, Спб., 1874, стр. 160.
- 132 Б. Томашевский, Пушкин, кн. 1, стр. 447.
- 133 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 401.
- 134 [М. Н. Загоскин], Еженедельный репертуар.— «Северный наблюдатель», 1817, № 15, стр. 55.
- 135 См.: А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 364—373.
- 136 А. Бестужев, Взгляд на старую и новую словесность в России.— «Полярная звезда на 1823 год», Спб., стр. 34.
- 137 См.: А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 501—502.
- 138 П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 7, Спб., 1882, стр. 337—338.
- 139 См.: А. А. Шаховской, Комедии. Стихотворения, стр. 267.
- 140 «Своя семья, или Замужняя невеста».— «Сын отечества», 1818, № 5, стр. 216.
- 141 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 501.
- 142 М. В. Нечкина считает, что начало работы над «Горем от ума» можно отнести к 1816 г. («А. С. Грибоедов и декабристы», М., Изд-во АН СССР, 1951).
- 143 «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», М., изд-во «Федерация», 1929, стр. 26—27.
- 144 См.: А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 532—533.
- 145 «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», стр. 10—12.
- 146 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 544.
- 147 Там же, стр. 547.
- 148 Там же, стр. 544.
- 149 Там же.
- 150 А. И. Герцен, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. XXI, 1961, стр. 231.
- 151 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 557.
- 152 Вл. Орлов, Вступительная статья.— А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. XI.
- 153 И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М., Гослитиздат, 1955, стр. 32.
- 154 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 557—558.
- 155 Там же, стр. 558.
- 156 Там же, стр. 382.
- 157 [В. Одоевский и В. Кюхельбекер], Несколько слов о «Мнемозине» самих издателей.— «Мнемозина», 1825, ч. IV, стр. 232. Примечание.
- 158 «Дневник В. К. Кюхельбекера», стр. 92.
- 159 А. Бестужев, Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов.— «Полярная звезда на 1825 год», стр. 17—18.
- 160 См.: Мих. Дмитриев, Замечания на суждения «Телеграфа».— «Вестник Европы», 1825, № 6, стр. 109—123.
- 161 О. Сомов, Мои мысли о замечаниях Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого.— «Сын отечества», 1825, № 10, стр. 177—195.
- 162 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 122.
- 163 М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, стр. 363.
- 164 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 122.
- 165 Там же, стр. 120—121.

- 166 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VI, стр. 668.
 167 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 564—565.
 168 Там же, стр. 558.
 169 В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. VII, стр. 442.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- 1 «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I, М., Госполитиздат, 1951, стр. 271.
 2 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, Л., «Academia», 1929, стр. 233.
 3 А. Шаховской, О критико на представление «Заиры».— «Сын отечества», 1815, № 4, стр. 167.
 4 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 111.
 5 «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I, стр. 270.
 6 Н. Гнедич, Речь.— «Соревнователь просвещения и благотворения», 1821, № VIII, стр. 145.
 7 См.: И. [А. Е. Измайлов], Что нужно актеру.— «Благонамеренный», 1819, № 1, стр. 26.
 8 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 578.
 9 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. X, стр. 43.
 10 [М. Н. Загоскин], Еженедельный репертуар.— «Северный наблюдатель», 1817, № 19, стр. 177.
 11 «Мнение актрисы Екатерины Семеновой об улучшении драматических представлений».— «Театр», 1952, № 11, стр. 138. Есть основания предполагать, что в составлении записки принимал участие Н. И. Гнедич.
 12 Д. [М. А. Дмитриев], «Танкред». Трагедия в трех действиях в стихах. Соч. Вольтера, перевод Н. И. Гнедича.— «Сын отечества», 1823, № 9, стр. 77.
 13 П. О. [Н. Ф. Остолопов], О драматическом разговоре и диалоге.— «Сын отечества», 1820, № 37, стр. 163—164.
 14 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 606.
 15 Г., О смерти Яковлева.— «Сын отечества», 1817, № 56, стр. 42.
 16 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 13.
 17 Алексей Яковлев, Сочинения, Спб., 1827, стр. 83.
 18 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 91—92.
 19 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 13.
 20 Сам Брянский пытался оспаривать упреки в холодности игры и даже напечатал по этому поводу статью (Яков Брянский, Письмо к издателю.— «Сын отечества», 1820, № 26, стр. 317—320).
 21 А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 9—10.
 22 Там же, стр. 216.
 23 П. А. Плетнев, Драматическое искусство г-жи Семеновой.— «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1822, ч. XVIII, стр. 226.
 24 Д., «Танкред». Трагедия в трех действиях в стихах. Соч. Вольтера, перевод Н. И. Гнедича.— «Сын отечества», 1823, № 9, стр. 78.
 25 [Н. И. Гнедич], Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде» в августе 1815 года.— Цит. по кн.: И. Медведева, Екатерина Семенова. Жизнь и творчество актрисы, М., «Искусство», 1964, стр. 152—153.
 26 Там же, стр. 159.
 27 Т., О бенефисе Семеновой.— «Сын отечества», 1819, № 21, стр. 85—86.
 28 О. С. [О. М. Сомов], «Федра», трагедия Расина, перевод М. Е. Лобанова.— «Сын отечества», 1823, № 56, стр. 243.
 29 Там же, стр. 250.
 30 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 105.

- 81 **Жандр**, О первых двух дебютах г. Каратыгина.— «Сын отечества», 1820, № 23, стр. 174—176.
- 32 **Катенин**, Продолжение споров.— «Сын отечества», 1820, № 28, стр. 81.
- 33 **А. С. Грибоедов**, Сочинения, стр. 545.
- 34 **П. А. Каратыгин**, Записки, т. I, стр. 156.
- 35 **В. А. Каратыгин**, Письма П. А. Катенину.— «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 286.
- 36 **А. С. Грибоедов**, Сочинения, стр. 554.
- 37 **Д.**, «Танкред».— «Сын отечества», 1823, № 9, стр. 78.
- 38 «Сын отечества», 1823, № 56, стр. 251.
- 39 **Там же**, стр. 253.
- 40 **В. Л.**, Дебют девицы Колосовой.— «Благонамеренный», 1819, № I, стр. 61.
- 41 **А. С. Пушкин**, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 11—12.
- 42 «Из переписки М. Н. Загоскина».— «Русская старина», 1902, кн. IX, стр. 617—618.
- 43 **См.**: **А. С. Грибоедов**, Сочинения, стр. 523.
- 44 **Р. Зотов**, Театральные воспоминания, стр. 52.
- 45 **См.**: **А. С. Пушкин**, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 14.
- 46 **Там же**, стр. 13.
- 47 «Сын отечества», 1823, № 56, стр. 254.
- 48 **См.**: **А. С. Пушкин**, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 12.
- 49 **П-с-р-в** [**А. И. Писарев**], К редактору «Вестника Европы».— «Вестник Европы», 1823, № 19, стр. 233—234.
- 50 **С. Т. Аксаков**, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 35.
- 51 **См.**: **С. Т. Аксаков**, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 61.
- 52 **А. Н. Глумов**, Музыка в русском драматическом театре, М., Музгиз, 1955, стр. 76.
- 53 **А. И. Писарев**, Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье, М., 1824.
- 54 **В. Г. Белинский**, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. II, стр. 526.
- 55 «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год, изданный А. Писаревым и А. Верстовским», кн. I, М., 1826, стр. 132—148.
- 56 **М. Паушкин**, Старый водевиль и его актер.— «Театр и драматургия», 1936, № 7, стр. 419.
- 57 **П. А. Каратыгин**, Записки, т. I, стр. 48.
- 58 **Там же**, стр. 93.
- 59 «Воспоминания А. М. Каратыгиной».— В кн.: **П. А. Каратыгин**, Записки, т. II, стр. 140.
- 60 **С. Т. Аксаков**, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 75—76.
- 61 **Там же**, стр. 76.
- 62 **П. А. Каратыгин**, Записки, т. I, стр. 159.
- 63 **Р. Зотов**, Театральные воспоминания, стр. 19.
- 64 **В. Н. Всеволодский-Гернгросс**, Театр в России в эпоху Отечественной войны, стр. 52.
- 65 **А. С. Пушкин**, Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, стр. 10.
- 66 **П. Арапов**, Летопись русского театра, стр. 239.
- 67 **З.**, «Воздушные замки». Комедия в одном действии в стихах Н. Хмельницкого.— «Сын отечества», 1818, № 35, стр. 141.
- 68 **Г.**, О представлении в бенефис госпожи Валберховой.— «Сын отечества», 1820, № 4, стр. 182.
- 69 **А. Шаховской**, Письмо к издателю.— «Сын отечества», 1820, № 8, стр. 75.
- 70 **П. Арапов**, Летопись русского театра, стр. 262.
- 71 **З.**, «Своя семья, или Замужняя невеста».— «Сын отечества», 1818, № 5, стр. 217.
- 72 **Н. Н.**, «Своя семья, или Замужняя невеста».— «Сын отечества», 1818, № 5, стр. 223.
- 73 **См.**: **П. А. Каратыгин**, Записки, т. II, стр. 164.
- 74 **П. Арапов**, Летопись русского театра, стр. 274.
- 75 **А. С. Грибоедов**, Сочинения, стр. 545.

- 76 Там же, стр. 553.
- 77 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 346.
- 78 Там же, стр. 347.
- 79 См.: П. А. Каратыгин, Записки, т. II, стр. 151.
- 80 В. С., О Санктпетербургском Российском театре.— «Сын отечества», 1820, № 51, стр. 5.
- 81 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 81.
- 82 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 233.
- 83 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 72.
- 84 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 26.
- 85 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 303.
- 86 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 249.
- 87 Там же, стр. 261.
- 88 Там же, стр. 277—278.
- 89 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 231—232.
- 90 Z., «Воздушные замки». Комедия в одном действии в стихах Н. Хмельницкого.— «Сын отечества», 1818, № 35, стр. 140.
- 91 Там же, стр. 141.
- 92 В. С., О Санктпетербургском Российском театре.— «Сын отечества», 1820, № 51, стр. 12.
- 93 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 115.
- 94 Г., О представлении в бенефис госпожи Валберховой.— «Сын отечества», 1820, № 4, стр. 183.
- 95 Н. Н., «Своя семья, или Замужняя невеста».— «Сын отечества», 1818, № 5, стр. 221.
- 96 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 95—96.
- 97 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 254.
- 98 Вл., «Школа мужей». Комедия в трех действиях в стихах, переведенная из театра Мольера С. Т. Аксаковым.— «Благонамеренный», 1819, № X, стр. 263.
- 99 П. А. Каратыгин, Записки, т. I, стр. 318.
- 100 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 233, 239.
- 101 В. С., О Санктпетербургском Российском театре.— «Сын отечества», 1820, № 51, стр. 11.
- 102 Z., «Своя семья, или Замужняя невеста».— «Сын отечества», 1818, № 5, стр. 217.
- 103 В. С., О Санктпетербургском Российском театре.— «Сын отечества», 1820, № 51, стр. 10.
- 104 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 239.
- 105 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 29.
- 106 П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 354.
- 107 А. С. Грибоедов, Сочинения, стр. 549.
- 108 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 208.
- 109 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 108.
- 110 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 210.
- 111 Там же.
- 112 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 59.
- 113 Сб. «М. С. Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 156.
- 114 «Письма к И. И. Сосницкому его друзей и сослуживцев».— «Русская старина», 1880, октябрь, стр. 346.
- 115 С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, стр. 84.
- 116 Там же.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

¹ Сб. «М. С. Щепкин», стр. 117.

² Г. Ф. Квітка-Основьяненко, Твори в 6-ти томах, т. 6, стор. 167.

³ Цит. по первой публикации: Основьяненко, Театр в Харькове.— «Прибавления к Харьковским губернским ведомостям», 1844, № 34.

- ⁴ В биографии Г. Ф. Квіткі-Основьяненко, составленной в начале 40-х гг. XIX в. харьковским учителем С. Л. Гаевским, начало деятельности Калиновского в Харькове относится к 1812 г. (Харьковский филиал Исторического архива, ф. 751, д. 7).
- ⁵ Г. Ф. Квіткі-Основьяненко, Твори в 6-ти томах, т. 6, стор. 168.
- ⁶ Там же, стор. 169.
- ⁷ «Провинциальные театры в России», т. VIII, кн. 3, Спб., «Пантеон», 1853, стр. 1.
- ⁸ Одесский областной архив, ф. 2, оп. 190, д. 35—37.
- ⁹ І. П. Котляревський, Повне збрання творів, т. II, Київ, 1953, стор. 87—88.
- ¹⁰ В. А. Соллогуб, Повести и рассказы, М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 149.
- ¹¹ Е. М. Филомафитский, Письмо другу в Херсон.— «Украинский вестник», Харьков, 1816, № 1, стр. 116—117.
- ¹² Сб. «М. С. Щепкин», стр. 117.
- ¹³ С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 207—208.
- ¹⁴ «Из записок о М. С. Щепкине».— «Театр», 1954, № 2, стр. 151. Примечания.
- ¹⁵ В. А. Соллогуб, Повести и рассказы, стр. 149.
- ¹⁶ Г. Ф. Квіткі-Основьяненко, Твори в 6-ти томах, т. 6, стор. 169.
- ¹⁷ А. О. Имберг, М. С. Щепкин в Полтаве.— «Искусство», 1883, № 8, стр. 87.
- ¹⁸ С. Т. Аксаков, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, стр. 208.
- ¹⁹ Сочинения Г. П. Данилевского, т. 21, Спб., 1901, стр. 154.
- ²⁰ «Из записок о М. С. Щепкине».— «Театр», 1954, № 2, стр. 150.
- ²¹ Факт членства Котляревского, Барсова и Городенского в масонской ложе «Любовь к истине» был установлен советскими исследователями Ю. М. Лотманом («Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист, общественный деятель». — «Ученые записки Тартуского университета», вып. 78, Тарту, 1959) и С. С. Ланда («О некоторых особенностях формирования революционной идеологии в России 1816—1821 гг.». — Сб. «Пушкин и его время», вып. 1, Л., 1962). Впервые вопрос влияния масонской ложи «Любовь к истине» на деятельность полтавского вольного театра рассматривается в диссертации А. А. Грина «Украина в жизни и деятельности М. С. Щепкина».
- ²² «Украинский вестник», Харьков, 1817, № 8, стр. 366—370.
- ²³ «Из записок о М. С. Щепкине».— «Театр», 1954, № 2, стр. 151.
- ²⁴ А. О. Имберг, М. С. Щепкин в Полтаве.— «Искусство», 1883, № 8, стр. 87.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ А. С. Щепкин, Воспоминания об М. С. Щепкине. ГЦТМ. Отдел рукописей, инв. № 146974.
- ²⁷ «Из записок о М. С. Щепкине».— «Театр», 1954, № 2, стр. 151.
- ²⁸ Там же, стр. 152—153.
- ²⁹ ГЦТМ, инв. № 237367. Альбом документов «К истории Тульского театра».
- ³⁰ Н. С. Лесков, Собр. соч., т. VII, М., Гослитиздат, 1958, стр. 222.
- ³¹ Гурий Эртаулов, Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С. М. Каменского в г. Орле.— «Дело», 1873, № 6, стр. 189—190.
- ³² Там же, стр. 195.
- ³³ Подробнее об этом театре см.: М. П. Молебнов, Пензенский крепостной театр Гладковых.— «Ежегодник Института истории искусств», М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 240—278.
- ³⁴ Там же, стр. 243.
- ³⁵ Там же, стр. 264.
- ³⁶ Ф. Ф. Вигель, Записки, т. 1, стр. 209.
- ³⁷ Н. Г. Шаховской умер в 1824 г. После его смерти театр существовал еще три года, возглавляемый его вдовой — П. К. Шаховской и ее братом — М. М. Аверкиевым.

- ³⁸ Репертуар этого театра см.: Л. А. Кирюшова, Театральные люди. Крепостной театр Н. Г. Шаховского.— Сб. «Люди русского искусства», Горький, 1960.
- ³⁹ Репертуар цензенского театра за 1806, 1811 и 1813 гг., насчитывающий 190 названий, а также указания на несколько пьес, поставленных в театре в более поздние годы, см. в указанной статье М. П. Молебнова.
- ⁴⁰ Н. С. Лесков, Собр. соч., т. VII, стр. 230.
- ⁴¹ Гурий Эртаулов, Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С. М. Каменского в г. Орле.— «Дело», 1873, № 6, стр. 207—208.
- ⁴² См.: П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. 9, стр. 73.
- ⁴³ Гурий Эртаулов, Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С. М. Каменского в г. Орле.— «Дело», 1873, № 6, стр. 207.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ См.: Т. С. Гриц, К истории «Сороки-воровки».— «Литературное наследство», т. 63, М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 655—660; Н. Чернов, Литературные места Орловского края, Орел, 1961, стр. 15—16; Н. Чернов, Крепостные актрисы Орловского театра.— «Театральная жизнь», 1961, № 4, стр. 28—29; В. П. Путинцев, Крепостная актриса Кузьмина.— «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 190—195; А. П. Клиничин, Михаил Семенович Щепкин, М., «Искусство», 1964, стр. 41—43.
- ⁴⁶ См. «Из Орла. Октября 13».— «Московские ведомости», 1815, № 90, стр. 1956.
- ⁴⁷ «Друг россиян и их единоплеменников обоего пола, или Орловский Российский журнал на 1816 год», № II, стр. 86.
- ⁴⁸ «Друг россиян... на 1816 год», № VI, стр. 101.
- ⁴⁹ И. М. Долгорукий, Путешествие в Киев в 1817 году, М., 1870, стр. 8—9.
- ⁵⁰ «Друг россиян... на 1816 год», № V, стр. 90.
- ⁵¹ «Друг россиян... на 1816 год», № VI, стр. 100.
- ⁵² См.: А. И. Герцен, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. IV, стр. 232.
- ⁵³ Там же, стр. 222.

РЕПЕРТУАР ДРАМАТИЧЕСКИХ ТРУПП
ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ

1801—1825

Приложение ко второму тому «Истории русского драматического театра» содержит репертуар профессиональных трупп обеих столиц в первой четверти XIX века.

Так же как в репертуарной сводке, относящейся ко второй половине XVIII века, здесь прослежены наряду с драматическим репертуаром представления тех музыкальных спектаклей, которые носили характер комедий с вставными ариями, куплетами и хорами. Хотя в начале XIX века произошло разделение каждой труппы — петербургской и московской — на оперную и драматическую, в представлениях комических опер такого рода участвовали драматические актеры. Водевиль и оперы-водевиль, появившиеся на русской сцене около 1812 года, исполнялись драматическими труппами. В течение первого и в начале второго десятилетия XIX века в репертуаре этих трупп сохранялась мелодрама в том значении этого термина, какое было принято в XVIII веке, то есть драма на музыку («Орфей» Я. Б. Княжнина на музыку Е. И. Фомина, «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо на музыку И. Бенды). В связи с этим мелодрамы Пиксеркура, Кенье и других авторов, шедшие в России уже в начале века, назывались в переводах и переделках драмами или историческими и романтическими представлениями. Слово «мелодрама» в его новом значении, как определение одного из жанров романтической драмы, появляется на петербургских и московских театральных афишах только в 1820-е годы, однако, как это видно из перечня репертуара, возникновение и утверждение мелодрамы на русской сцене отнесется к более раннему времени.

Репертуарная сводка составлена на основании подневного репертуара петербургской и московской труппы и содержит перечень всех представленных пьес, кроме дивертисментов.

Для установления петербургского репертуара использована рукопись М. П. Троянского, принадлежащая Ленинградскому институту театра, музыки и кинематографии. В этой рукописи собраны сведения о драматическом репертуаре петербургских театров с 1756 по 1832 год. Репертуар 1801—1825 годов составлен в основном по «Журналу театральному» А. В. Каратыгина, хранящемуся в Отделе рукописей Пушкинского дома. Сведения о репертуаре 1801 года сопоставлены М. П. Троянским с репертуаром, опубликованным в 3 отд. «Архива Дирекции императорских театров» (СПб., 1892), а репертуар 1805, 1809, 1810 и 1813 годов — с документами театральной дирекции, находящимися в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде. Учены также сведения, содержащиеся в театральных афишах, принадлежащих ЦГИА (1821—1825 годы), Ленинградской театральной библиотеке (1818, 1821 годы), Государственной Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина (немногочисленные экземпляры 1813—1825 годов). Все сведения вновь проверены нами по ссылкам, имеющимся в рукописи, в ряде случаев исправлены и дополнены. Отсутствующие в рукописи М. П. Троянского сведения о музыкальных спектак-

лях — представлениях комических опер и опер-водевилей составлены вновь, главным образом на основании упомянутых источников.

Подневный репертуар московских театров за 1801—1825 годы составлен нами по театральным объявлениям в газете «Московские ведомости». Тем же источником пользовались О. А. Чайнова, приведшая в своей книге «Театр Маддокса в Москве» (М., 1927) перечень пьес, исполнявшихся с 1782 по 1806 год, и В. П. Погожев, опубликовавший в «Столетии организации московских императорских театров» (вып. 1, кн. 2, Спб., 1908) подневный репертуар с 1806 по 1825 год. Используя комплекты газет, хранящиеся в различных московских и ленинградских библиотеках, мы получили несколько более полные сведения. Так удалось, например, установить репертуар Московского театра с апреля до конца 1811 года, отсутствующий у Погожева.

Так же как в репертуарном приложении, относящемся ко второй половине XVIII века, сводка представляет собой перечень пьес, расположенных в алфавитном порядке их названий. По поводу каждой пьесы указаны с возможной полнотой ее жанр, количество действий, автор, для пьес музыкальных жанров — композитор, для иностранных пьес — название в подлиннике, язык, с которого сделан перевод, и переводчик. Сведения этого рода, полученные при составлении подневного репертуара, значительно дополнены на основании печатных и рукописных экземпляров пьес, трудов по истории драматургии и театра, русских и иностранных словарей, энциклопедий и других справочных изданий. Укажем современные иностранные справочники, использованные для этого и следующих томов: 1. W. Kosch. Deutsches Theater-Lexicon. В Библиотеке им. В. И. Ленина имеются 1—21 выпуски (от А до S). Вып. 1—18, Klagenfurt-Wien, 1951—1960; вып. 19—21 (fortgeführt von Hanspeter Bannwitz), Bern-München, 1965—1971; 2. The Parisian stage. Alphabetical Index of Plays and Authors. Part I, II, IV-by Charles Beaumont Wicks; Part III-by Ch.— В. Wicks and Jerome W. Schweitzer. University of Alabama Press. Part I (1800—1815), 1950; Part II (1816—1830), 1953; Part III (1831—1850), 1961; Part IV (1851—1875), 1967. Принятое в сводке написание заголовков пьес соответствует орфографии театральных объявлений, воспроизводивших, как правило, титульные листы цензурных экземпляров изданий и рукописей пьес — «Бот, или Аглинской купец», «Козак-стихотворец», «Щастливые неудачи» и т. д.

После даты первого или наиболее раннего из числа известных представлений каждой пьесы перечисляются даты спектаклей, шедших в пределах рассматриваемого периода. Все даты даются по старому стилю.

Сведения о пьесах и текстах комических опер, изданных полностью или в отрывках, сопровождаются ссылкой на место и год первой публикации. Для изданий XVIII века эти данные, точные или предположительные, указаны в соответствии со «Сводным каталогом русской книги гражданской печати XVIII века» (М., 1962—1967). Сведения об изданиях начала XIX века, приведенные в «Опыте российской библиографии» В. С. Сопикова, вышедшем под редакцией В. Н. Рогожина в 1904—1906 годах, в «Росписи Российским книгам» А. Ф. Смирдина (Спб., 1852—1856), в «Справочном словаре о русских писателях и ученых» Г. Н. Геннади (Берлин, 1876—1908), а также упоминаемые в других справочниках, проверены нами по изданиям и по каталогам библиотек. Если пьеса не была издана, но сохранилась рукопись, принадлежавшая театру, чаще всего в виде цензурного, режиссерского или суфлерского экземпляра, — это указано в сокращенной ссылке на Ленинградскую театральную библиотеку (ЛТБ) и на Малый театр (МТ). Установить, в каком переводе иностранная пьеса была поставлена театром, удается не всегда. Если перевод такой пьесы был опубликован и возможность его представления на сцене не исключена, мы приводим сведения об издании предположительно — в квадратных скобках.

Обращение к рукописным текстам пьес дало возможность в некоторых случаях установить имена авторов и переводчиков, определить иностранные подлинники переводной драматургии.

Путем сравнения рукописей с иностранными пьесами удалось установить, что автором переведенной с немецкого трагедии о Марии Стюарт, по-

ставленной в Петербурге в 1810 году, был не Шиллер, как это считали многие историки русского театра, а немецкий драматург Х.-Г. Шпис. Комедия в трех действиях «Урок женам, или Домашняя тайна», шедшая на петербургской сцене с 1812 года, оказалась переводом комедии О. Крезе де Лессе «Le secret du ménage», которую А. С. Грибоедов позднее переделал в одноактную комедию в стихах «Молодые супруги».

Театральным дебютом Н. И. Хмельницкого принято считать представление комедии «Говорун» в 1817 году. В нашей сводке дебют Хмельницкого отнесен к 1814 году, когда в Петербурге была представлена переведенная им трагедия Беллуа «Зельмира». Переводчиком «Зельмиры» называет Н. И. Хмельницкого в своих записях А. В. Каратыгин. О том, что Хмельницкий занимался в 1806 году переводом этой трагедии, известно из воспоминаний С. П. Жихарева («Записки современника», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 276). П. Н. Арапов, составлявший свою «Летопись русского театра» на основании рукописи А. В. Каратыгина, явно ошибся, приписав перевод «Зельмиры» Н. Ф. Эмину.

Приведенные примеры объясняют происхождение некоторых новых сведений, встречающихся в предлагаемой репертуарной сводке и основанных главным образом на данных, содержащихся в рукописных текстах неопубликованных пьес.

А для чего же и не так? Комедия в 1 д. Ф. Планше-Валькура (Pourquoi pas? ou Le roturier parvenu). Пер. с франц. М. Н. Макарова. Изд.— М., 1803. М.: 1790 янв. 28; 1802 ноябрь 26.

Аббат л'Епе. (Предст. в Москве под назв. «Аббат Лепе, или Основатель Института глухонемых».) Драма в 5 д. А. Коцебу (Der Taubstumme, oder Der Abbé de l'Érée). Пер. с нем. Изд.— «Театр Августа фон Коцебу», ч. 9, М., 1803.

Пб.: 1806 ноябрь 19, 25; 1807 янв. 28; 1818 май 30, июнь 9; 1819 ноябрь 23. М.: 1816 февр. 7, 19 (утро), апр. 26, июль 23, окт. 4; 1817 февр. 3; 1824 апр. 15, 23, май 4, июль 1, дек. 14; 1825 июль 24, ноябрь 6.

Абелино великий разбойник — см. *Изгнанник, или Человек в трех лицах.*

Абуфар, или Арабское семейство. Трагедия в 3 д. в стихах. Пер. с франц. А. А. Шаховским трагедии в 5 д. Ж.-Ф. Дюсиса «Abufar, ou La famille arabe». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1815 ноябрь 3, 12; 1816 янв. 15; 1818 янв. 31, май 16. М.: 1821 дек. 1, 9; 1822 май 12.

Абуфар, или Арабская семья. Трагедия в 5 д. Ж.-Ф. Дюсиса (Abufar, ou La famille arabe). Пер. с франц. в стихах Н. И. Гнедича. Изд.— М., 1802. М.: 1802 ноябрь 21; 1803 янв. 18.

Адвокат, или Любовь живописец. Водевиль в 2 д. с хорами и танцами, переведенный А. А. Шаховским «из старой Мольеровой комедии» (Le sicilien, ou L'amour peintre). Музыка аранжирована Н. Г. Лядовым. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Драматический альманах для любителей и любительниц театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1820 июль 26, 30, авг. 20, окт. 4, дек. 16; 1821 сент. 16; 1822 авг. 24; 1823 окт. 1. М.: 1820 дек. 30.

Аделаида и Вольмар, или Гонимая добродетель. Драма в 5 д. Е. И. Титовой. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 февр. 5, апр. 23.

Адольф и Клара, или Два арестанта. Комедия в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers). Пер. с франц. Изд.— М., 1801.

М.: 1800 ноябрь 26; 1817 ноябрь 29; 1818 янв. 20; 1820 янв. 2, 16, апр. 20.

- Адольф и Клара, или Два арестанта.* Комическая опера в 1 д. (Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. Музыка Н. Далеярака.
Пб.: 1812 май 13, 17, ноябрь 18.
М.: 1811 сент. 18, окт. 6.
- Адриан Остад, или Краскотер-живописец* (Adrian von Ostade). Комическая опера в 1 д. Текст Г.-Ф. Трейчке. Пер. с нем. Ф. И. Шеллера. Музыка И. Вейгля.
Пб.: 1820 окт. 18, 21.
- Аземия, или Дикие.* Лирическая комедия в 3 д. (Azémia, ou Les sauvages). Текст А.-Э.-К. Лашабосера. Пер. с франц. [В. А. Левшина]. Музыка Н. Далеярака. [Изд.—Труды Василия Левшина, ч. 1, М., 1796.]
М.: 1803 февр. 5.
- Актер в отставке, или Странное завещание.* Комедия в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1823 авг. 20, сент. 27.
- Актер на родине, или Прерванная свадьба.* Анекдотический водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Переделка с франц. комедии Ж.-Т. Мерля и Н. Бразье «La pose interrompue, ou Les comédiens en voyage». Изд.—Спб., 1822.
Пб.: 1820 янв. 16, 25, февр. 5, апр. 13, июнь 8, авг. 25, окт. 7; 1821 февр. 15, ноябрь 18; 1822 февр. 2, июль 25, сент. 22; 1823 янв. 9; 1824 окт. 1.
М.: 1820 ноябрь 4, 9, 23; 1821 янв. 27, май 17, окт. 13, дек. 2; 1822 авг. 17; 1823 ноябрь 9, 16; 1824 окт. 1.
- Актёры между собою, или Первый дебют актрисы Троепольской.* Опера-водевиль в 1 д. Текст Н. И. Хмельницкого и Н. В. Всеволожского. Музыка А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.—Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.
Пб.: 1821 янв. 3, 20, февр. 8, апр. 24, июнь 27, авг. 22, ноябрь 29; 1823 окт. 17, ноябрь 6; 1824 апр. 24, сент. 5; 1825 июль 13, 15, окт. 14.
М.: 1821 сент. 9, окт. 7, дек. 4; 1822 янв. 17, май 16, авг. 18, сент. 10; 1825 февр. 6, июнь 22, авг. 16, 31, сент. 23, окт. 20.
- Александр и София, или Русские в Ливонии.* Национальная драма в 4 д. Р. М. Зотова. Изд.—Спб., 1823.
Пб.: 1823 сент. 19, 26, дек. 20; 1824 янв. 7, февр. 8.
М.: 1824 июнь 19, 30, июль 15, ноябрь 2, дек. 12, 31.
- Алепский горбун, или Размен ума и красоты.* Волшебный водевиль в 2 д. с хорами, превращениями и дивертисментом. Переделка с франц. А. А. Шаховским комедии-феерии в 1 д. Ш.-О. Севрена и Н. Бразье «Riquet à la houppe». Музыка Д. А. Шелихова. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.—«Памятник отечественных муз на 1828 год», Спб., 1828.
Пб.: 1823 сент. 19, окт. 19, дек. 12(?); 1824 янв. 13.
М.: 1824 янв. 3, 17, 28, февр. 6, июнь 3.
- Алхимист.* Комедия в 1 д. А. И. Клушина. Изд. П. Н. Берковым в кн. «Русская комедия и комическая опера XVIII века», М.—Л., «Искусство», 1950.
М.: 1795 апр. 13; 1803 ноябрь 2, 11; 1806 ноябрь 1.
- Альберт Первый, или Торжествующая добродетель.* Чувствительная драма в 3 д. А. Леблана (Albert 1-er, ou Adéline). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского. Изд.—Спб., 1788.
Пб.: 1789 июнь 10. (не в 1-й раз); 1803 авг. 17, сент. 24; 1806 авг. 17; 1813 сент. 15; 1822 июль 10, 16.
М.: 1782 апр. 3 (не в 1-й раз); 1802 июнь 27; 1804 авг. 30; 1811 авг. 30.
- Альзира, или Американцы.* Трагедия в 5 д. Вольтера (Alzire, ou Les américains). Пер. с франц. в стихах П. М. Карабанова. Изд.—Спб., 1786.
Пб.: 1797 окт. 16; 1806 апр. 17, июнь 27, ноябрь 30.
М.: 1811 сент. 18, ноябрь 5.

Альпийские разбойники. Водевиль в 1 д. Ж.-А.-П.-Ф. Ансело и Ксавье Сентина (К. Бонифаса) (Les brigands des Alpes). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1821 янв. 17, 31, май 23, июль 11, окт. 30; 1822 май 5, июль 2; 1824 дек. 11.
М.: 1821 май 23.

Альфонсина в подземелье, или Злодейство Монкальда. Романтическое представление в 3 д. с балетами, сражениями и великолепным спектаклем, взятое из романа С.-Ф. Жанлис. Пер. с франц. мелодрамы Ж. Сервьера и Т.-М. Дюмерсана «Alphonsine, ou La tendresse maternelle». Рукопись ЛТБ.
М.: 1819 дек. 2; 1820 янв. 12.

Амалия и Монроз, или Тиранство Кромвеля. Драма в 4 д. Л.-Ф. Фора (Amélie et Montrose). Пер. с франц. Ф. Ф. Иванова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1812 июнь 12, 28.

Амбоар и Ореanzeб, или Нашествие моголов. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами П. А. Корсакова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1814 апр. 24, май 22, июль 17, сент. 17.

Амбруаз, или Вот мой день. Комическая опера в 1 д. (Ambroise, ou Voilà ma journée). Текст Ж.-М. Монвеля. Пер. с франц. Музыка П. Далеирака. Рукопись ЛТБ.
М.: 1814 окт. 29.

Американцы. Комическая опера в 2 д. Текст И. А. Крылова в переработке А. И. Клушина. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1800.
Пб.: 1800 февр. 8; 1801 янв. 24, 29; 1803 июнь 21.

Амфитрион. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Amphitruon). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— Спб., 1761.
Пб.: 1761; 1803 февр. 12 (сп. школы); 1804 февр. 26; 1805 февр. 15; 1814 май 31.
М.: до 1787; 1803 дек. 10; 1804 ноябрь 9.

Амфитрион. Опера в 2 д. в стихах с хорами и балетами. Текст П. Н. Семёнова. Подражание Мольеру. Музыка И. А. Ленгарда. Рукопись ЛТБ.
М.: 1818 янв. 24, 27.

Андромаха. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Andromaque). Пер. с франц. в стихах Д. И. Хвостова. Изд.— Спб., 1794.
Пб.: 1810 сент. 16, окт. 21; 1811 июнь 21, сент. 22; 1815 окт. 7; 1820 окт. 21, ноябрь 24; 1821 февр. 11, ноябрь 28; 1823 сент. 7.
М.: 1811 ноябрь 27; 1812 февр. 16.

Андромеда и Персей — см. *Персей и Андромеда*.

Аннушка, или Подарок в именины. Комедия в 1 д. Я. Люстиха. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1818 июль 25, 28.

Антигона. Трагедия в 5 д. в стихах В. В. Капниста. Изд.— Сочинения Капниста, Спб., 1849.
Пб.: 1814 сент. 21, окт. 8.

Антонио Гамбо, спутник Суворова на горах Альпийских. Героическая драма в 1 д. с хорами и балетами, почерпнутая из подлинного анекдота С. Н. Глинкою. Изд.— М., 1817.
Пб.: 1818 май 20.
М.: 1816 ноябрь 23.

Аполлон и Паллада на севере. Пролог в 1 д. в стихах А. И. Шеллера к открытию Большого театра в Петербурге.
Пб.: 1818 февр. 3.

Арестант. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der Gefangene). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1805 ноябрь 3; 1808 февр. 7.

Арестант. Опера в 1 д. (Le prisonnier, ou La ressemblance). Текст А. Дюваля. Пер. с франц. Музыка Д. Делла-Мариа.
М.: 1802 дек. 18.

Арестант. Опера в 1 д. (Le prisonnier, ou La ressemblance). Текст А. Дюваля. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Музыка Д. Делла-Мариа. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1816 окт. 4, 13 (придв. сп.); 1817 май 28, окт. 18; 1818 дек. 11; 1819 май 2, авг. 25; 1820 ноябрь 3; 1821 сент. 12; 1822 июнь 6, июль 27; 1823 сент. 7, ноябрь 8.
М.: 1819 ноябрь 19, дек. 16.

Арестант крепости Шпандау — см. *Прекрасный паж, или Арестант крепости Шпандау*.

Ариадна. Лирическая драма с балетом в 1 д. (Ariane dans l'île de Naxos). Текст П.-Л. де Молина. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка Ж.-Ф. Эдельмана. Рукопись ЛТБ под назв. «Ариадна на острове Наксе».
М.: 1799 февр. 14; 1802 февр. 6, 12, сент. 12.

Ариадна и Тезей. Дуо-драма в 1 д. в стихах, с хорами и балетом. И.-Х. Брандеса (Ariadne auf Naxos). Пер. с нем. П. Ф. Шапошникова. Музыка Й. Бенды. Рукопись ЛТБ под назв. «Тезей и Ариадна».
Пб.: 1810 ноябрь 14.

Ариана. Трагедия в 5 д. Т. Корнеля (Ariane). Пер. с франц. П. А. Катенина. Рукопись ЛТБ, МТ. 3-е действ. изд. под назв. «Ариадна». — П. А. Катенин, Избранные произведения, М.—Л., 1965.
Пб.: 1811 февр. 3, апр. 26; 1815 февр. 19, авг. 17; 1817 окт. 19; 1819 янв. 8; 1822 янв. 4, 10; 1824 май 9.
М.: 1811 дек. 20.

Аристофан, или Представление комедии Всадники. Историческая комедия в древнем роде А. А. Шаховского в разномерных стихах греческого стопосложения, в 3 д. с прологом, интермедиями, пением, хорами и танцами, с помещением многих мыслей и изречений из Аристофанова театра. Изд.— М., 1828.
Пб.: 1825 ноябрь 19.

Арлекин и Скапин. Комедия в 1 д. Пер. с франц. П. А. Корсакова. Пб. (сп. школы): 1813 окт. 27, ноябрь 12; 1814 февр. 7.

Арлекин отец семейства, или Доброе супружество. Комедия в 1 д. Ж.-П. Флорпана (Le bon père, ou La suite du Bon ménage). Пер. с франц. П. А. Корсакова. Рукопись ЛТБ.
Пб. (сп. школы): 1813 дек. 16, 28.

Атаман разбойников. Комедия в 1 д. К. Лебрюна (Ich irte mich nie, oder Der Räuber Hauptmann). Пер. с нем. А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1821 июль 4, 7; 1822 май 3, 14, июль 31; 1823 май 15, июнь 28, ноябрь 19.
М.: 1821 окт. 20, 26.

Атрей и Фiest. Трагедия в 5 д. в стихах П. Кребийона (Atrée et Thyeste). Пер. с франц. С. П. Жихарева.
Пб.: 1811 дек. 11; 1812 янв. 19.

Африканский лев, или Геройство матери. Историческое представление в 2 д. с пением и танцами Я. Люстиха. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1818 июль 25, 28, авг. 18, сент. 8, окт. 6, дек. 8; 1819 сент. 28.
М.: 1818 ноябрь 28, дек. 4; 1819 янв. 1, июнь 20; 1820 авг. 27.

Азмет паша, или Дружба женская. Комедия в 1 д. Ш.-Г. Этьена и П. Гожирана-Нантейля (Le racha de Suresne, ou L'amitié des femmes). Переделка с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

- Пб. (сп. школы): 1811 июль 25, 27, авг. 22, сент. 21, ноябрь 7, дек. 13; 1812 янв. 16, март 3 (утро), июль 23; 1813 июнь 6; (сп. труппы): 1814 май 26, сент. 9; 1815 февр. 19, июнь 4, сент. 7, ноябрь 9; 1816 февр. 12; 1817 янв. 18, апр. 18; 1818 февр. 8; 1822 май 23, июнь 13, июль 27.
М.: 1816 янв. 14.
- Баба-яга*. Комическая опера в 3 д. с балетом. Текст Д. П. Горчакова. Музыка М. Стабингера. Изд.—Калуга, 1788.
М.: 1786 дек. 2; 1801 февр. 1; 1812 авг. 20.
- Баба-яга, или Свадьба Ивана-царевича*. Волшебное представление в 1 д. с пением, танцами, хорами, сражениями и полетами А. В. Кукольника. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1824 февр. 5, 7.
- Бабушкины попугаи*. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Н. И. Хмельницким водевиля М. Теолона, Ф.-В.-А. и А. Дартуа «Les perroquets de la mère Philippe». Музыка А. П. Верстовского. Изд.—Театр Николая Хмельницкого, ч. 2. Спб., 1830.
Пб.: 1819 июль 29, авг. 19, сент. 4, 29, ноябрь 6; 1820 апр. 21, июль 23, сент. 12, 30, окт. 28, ноябрь 19; 1821 янв. 13, февр. 18, май 12, сент. 20, окт. 28, ноябрь 11; 1822 янв. 6, 20, апр. 13, сент. 20, окт. 10, ноябрь 12; 1823 февр. 2; 1825 май 8, 15, ноябрь 20.
М.: 1821 май 25, июнь 17, 22, 30, июль 29, авг. 28, окт. 21, дек. 9; 1822 апр. 5, май 12, июнь 1, окт. 1; 1823 февр. 5, май 21, июль 18, 25, сент. 28; 1824 февр. 13, июнь 6, окт. 31; 1825 окт. 7.
- Баклавер Саламанкский, или Чертовская вечеринка*. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, А. Дюпена и Ж. Делавиня (Le bachelier de Salamanque). Сюжет взят из одноименного романа А.-Р. Лесажа. Пер. с франц. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1821 июль 4, 10, окт. 10; 1823 сент. 24.
М.: 1821 дек. 8, 15; 1822 апр. 28, ноябрь 30; 1824 сент. 25; 1825 окт. 25.
- Бал-Лада*. Шарада в действии с хорами и танцами, содержащая сцену бала и сцену в стихах Ф. Н. Глинки «Эклога, или Разговор славянских пастухов». Музыка А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1823 янв. 3, 6, февр. 5.
- Бальдонские воды*. Комедия в 1 д. Э. Скриба (Les eaux du Mont-d'or). Пер. с франц. П. А. Вяземского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1825 сент. 10.
М.: 1824 май 29, июнь 2, 27.
- Бандолеры, или Старая мельница* — см. *Гишпанские бандолеры, или Старая мельница*.
- Барбаросса, хищник Алжирского трона*. Трагедия в 5 д. И.-Ф. Юнгера (Selim, Prinz von Algirien). Пер. с нем. З. Ф. Каменогорского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1817 окт. 17, 24.
М.: 1818 февр. 14, апр. 29.
- Барон Фельзгейм*. Драма в 3 д. с хорами, военными эволюциями и балетами. Переделка с франц. П. Н. Титовым мелодрамы А. Берно (по роману Ш.-А.-Г. Пигго-Лебрена) «Le baron de Felsheim». Изд. под назв. «Барон Фельзгейм», Спб., 1812.
Пб.: 1812 янв. 4, 13, июнь 2, дек. 8; 1815 июнь 20, ноябрь 24; 1816 янв. 30.
М.: 1814 дек. 10, 16.
- Батюшкина дочка, или Пашла коса на камень*. Комедия-балет в 3 д. А. А. Шаховского на сюжет комедии В. Шекспира «Укрощение строптивой». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1825 окт. 29.

Баярд, или Рыцарь без страха и порока. Героическая драма в 5 д. А. Коцебу (Bayard, oder Der Ritter ohne Furcht und ohne Tadel). Пер. с нем. [Изд.— Театр Августа фон Коцебу, ч. 5. М., 1802.]
М.: 1815 окт. 7, дек. 28; 1817 апр. 26.

Беверлей. Мещанская трагедия в 5 д. Б.-Ж. Сорена (Beverley). Переделка трагедии Э. Мура «The Gamester». Пер. с франц. И. А. Дмитриевского. Изд.— Спб., 1773.

Пб.: 1772 май 11; 1801 янв. 7, 23; 1802 июль 16; 1803 янв. 29, май 8; 1804 февр. 1, окт. 19; 1806 июнь 26, дек. 10; 1807 июль 2; 1812 авг. 19; 1813 февр. 12; 1817 июнь 18, июль 5; 1822 июнь 8, 18; 1823 июль 13.
М.: 1770 (?); 1802 янв. 29, авг. 20, дек. 10; 1804 сент. 25; 1806 сент. 28; 1809 июнь 30; 1811 окт. 12; 1820 дек. 2, 10.

Беглец от своей невесты. Комическая опера в 3 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса.

Пб.: 1806 апр. 18.

Беглой солдат — см. *Дезертер, или Беглой солдат.*

Бедность и благородство души. Комедия в 3 д. А. Коцебу (Armut und Edelsinn). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1798.

Пб.: 1800 авг. 16; 1802 июнь 4.
М.: 1798 янв. 21; 1801 янв. 2; 1802 авг. 22, окт. 24; 1803 июль 3; 1804 июль 17, окт. 26; 1805 ноябрь 15; 1806 апр. 11; 1811 окт. 31; 1821 май 2, 8.

Безбожный. Трагедия в 5 д. И.-В. Браве (Der Freigeist). Пер. с нем. И. П. Елагина. Изд.— Спб., 1771.

Пб.: 1770 сент. 28 (не в 1-й раз); 1802 июль 14; 1803 янв. 18; 1804 янв. 19, 29, май 6; 1805 янв. 16, февр. 3; 1806 янв. 22, ноябрь 20; 1808 сент. 21; 1812 сент. 23; 1822 авг. 31, окт. 17.
М.: 1791 февр. 3; 1802 окт. 31; 1808 апр. 20; 1820 апр. 14.

Беззаботный. Комедия в 1 д. с пением Л.-Б. Пикара. Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 дек. 8; 1814 февр. 4; 1815 янв. 8, июль 22, сент. 22; 1816 май 19; 1817 май 11, июль 19, ноябрь 20; 1818 янв. 3; 1819 апр. 25; 1821 июнь 17; 1822 май 8.

Белый арап, или Охотница до редкостей. Комедия в 1 д. Дорвиньи (Л. Аршамбо) (Le nègre blanc). Пер. с франц. В. С. Соца. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1817 июнь 18.

М.: 1818 янв. 31.

Бельведер, или Долина при подошве горы Этны. Романтическое представление в 3 д. с пением, танцами и сражениямп. Пер. с франц. А. К. Бьерком мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура «Le belvédère, ou La vallée de l'Étna». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 авг. 18.

Береговое право. Драма в 1 д. А. Коцебу (Das Strandrecht). Пер. с нем. М. Т. Каченовского. Изд.— «Вестник Европы», 1807, № 5.

Пб.: 1810 февр. 21, 23, май 12, июнь 13, сент. 8; 1811 янв. 8, июль 13; 1812 авг. 23; 1813 ноябрь 17, 21; 1814 апр. 13, сент. 7.
М.: 1811 июль 25, авг. 21; 1822 дек. 19, 21.

Благотельный грубиян. Комедия в 3 д. К. Гольдони (Le bourgeois bienfaisant). Пер. с франц. М. В. Храповицкого. Изд.— Спб., 1772.

М.: 1782 сент. 11 (не в 1-й раз); 1802 май 23, авг. 27.

Благодеяние, или Подарок в именины. Драма в 4 д. В. Слепцова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1805 май 4.

Благородное дитя. Драма в 1 д.
Пб.: 1804 сент. 7 (сп. школы, в 1-й раз?).

Благородный поступок. Комедия в 1 д. И. Рослякова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1803 авг. 19, сент. 3, дек. 1.

Бланка фон Монфокоп. Драматическая картина в 5 д. А. Коцебу (Johanna von Montfaucon, oder Die Bestürmung von Granson). Пер. с нем. [Изд.— М., 1802.]
М.: 1811 май 25.

Блез и Бабетта. Комическая опера в 2 д. (Blaise et Babet, ou La suite de Trois fermiers). Текст Ж.-М. Монвеля. Пер. с франц. Музыка Н. Дезеда.
М.: 1804 янв. 11.

Бобыль. Комедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1792.
Пб.: 1790 апр. 7; 1802 июнь 26; 1803 июль 12, дек. 3; 1804 ноябрь 15; 1805 окт. 18; 1806 ноябрь 8; 1807 янв. 9, май 15; 1808 июнь 5; 1809 июнь 29, сент. 8; 1814 апр. 26; 1815 февр. 25.
М.: 1793 май 19; 1802 сент. 8; 1803 июль 1; 1804 февр. 24, июнь 6; 1805 июнь 9; 1806 июль 13; 1807 окт. 22; 1808 сент. 23; 1809 авг. 22; 1810 июнь 26; 1814 сент. 20; 1815 февр. 14, июль 18; 1816 авг. 27, окт. 8; 1817 янв. 21, дек. 9; 1818 ноябрь 24; 1819 февр. 13, июль 27; 1821 ноябрь 6; 1822 май 17, ноябрь 5, дек. 17.

Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе. Комедия в 4 д. М. Н. Заголкина. Изд.— М., 1826.
Пб.: 1822 янв. 18, 24, февр. 8, ноябрь 30 (?); 1823 июнь 24, июль 19.
М.: 1821 янв. 20, 26, февр. 9; 1824 авг. 17.

Болтунья. Комическая опера в 1 д. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1813 июнь 16, 20.

Бот, или Англинской купец. Комедия в 3 д. Эрнеста (Ж.-Э. Клонара) и Ж. Сервьера (Monsieur Botte, ou Le négociant anglais) по роману Ш.-А.-Г. Пигго-Лебрена. Пер. с франц. П. Долгорукого. Изд.— М., 1804.
Пб.: 1804 авг. 24, сент. 4, 26, ноябрь 6, дек. 6; 1805 янв. 29, апр. 19, июнь 19, ноябрь 9; 1806 май 22, окт. 23; 1807 май 10.
М.: 1804 февр. 5, 12, 14, июль 1, окт. 2; 1805 июнь 7, окт. 11; 1806 авг. 17, окт. 22; 1807 июнь 28; 1808 июль 10, окт. 4; 1809 окт. 27; 1810 ноябрь 30; 1811 июль 14; 1816 сент. 12, ноябрь 24; 1817 июль 4; 1823 май 2, 11, июль 12, окт. 17, дек. 29; 1824 сент. 5, окт. 3; 1825 июнь 1.

Бочар. Комическая опера в 1 д. (Le tonnelier). Текст Н.-М. Одино и Ф.-А. Кетана. Вольный пер. с франц. Ф. В. Генша. Музыка Н.-М. Одино или Ф.-Ж. Госсекса. Изд.— М., 1784.
М.: 1783 авг. 6; 1801 дек. 9; 1802 июнь 29; 1803 авг. 16, ноябрь 6; 1804 ноябрь 4; 1805 апр. 23, ноябрь 24; 1806 май 28; 1810 дек. 22.

Боченок пороху. Водевиль в 1 д. Ш.-О. Севрена и М. Урри (Les mauvaises têtes, ou Le baril de poudre). Пер. с франц. Е. И. Звалинского. Музыка Н. Е. Кубишты. Рукопись ЛТБ.
М.: 1825 апр. 16.

Боян, русской песнопевец древних времен. Пролог с хорами и балетами С. Н. Глинки на случай открытия нового Арбатского театра в Москве. Музыка Д. Н. Кашина. Изд.— М., 1808.
М.: 1808 апр. 13.

Братнин мундир. Комедия в 1 д. Э. Монне (L'habit du cousin). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1811 ноябрь 13, 24; 1812 янв. 24, февр. 18.
М.: 1815 май 19, 25, окт. 27; 1816 янв. 11.

Братъя Своеладовы, или Неудача лучше удачи. Комедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 2, Спб., 1816.

М.: 1805 февр. 2; 1808 дек. 10.

Бригадир. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— «Российский феатр», ч. 33, Спб., 1790.

Пб.: 1772 авг. 19 (в 1-й раз?); 1804 июнь 19; 1805 апр. 30, июнь 14; 1806 сент. 18; 1807 февр. 1, май 21; 1808 февр. 2, май 17, сент. 7, ноябрь 17; 1809 июнь 11, сент. 7, ноябрь 19; 1810 янв. 11, окт. 25, ноябрь 22; 1811 янв. 20, авг. 25, ноябрь 8; 1812 май 21, сент. 19; 1813 май 11, июнь 23, сент. 10, дек. 17; 1814 окт. 22, ноябрь 25; 1815 ноябрь 7; 1816 дек. 31; 1817 июнь 24; 1818 июль 11; 1822 ноябрь 7, 26; 1823 янв. 12, март 3, июнь 4, окт. 15; 1824 сент. 26, окт. 26.

М.: 1784 июль 31 (не в 1-й раз); 1805 окт. 20; 1806 ноябрь 8; 1807 окт. 13; 1808 ноябрь 15; 1809 окт. 6; 1811 апр. 20, окт. 2; 1812 янв. 30, февр. 1, май 9, авг. 27; 1814 сент. 2, дек. 29; 1815 февр. 23, май 2, сент. 3, окт. 5, дек. 15; 1816 апр. 24, окт. 15; 1817 янв. 14, дек. 27; 1818 ноябрь 8; 1820 окт. 17; 1821 февр. 2; 1822 янв. 8, февр. 8 (утро).

Британик. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Britannicus). Пер. с франц. в стихах С. П. Потемкина и П. Ф. Шапошникова.

Пб.: 1812 февр. 12.

Бронзовая голова, или Уединенная хижина. Романтическое представление в 3 д. с балетами, сражениями, пением и великолепным спектаклем. Пер. с франц. Д. Н. Барковым мелодрамы О. Апде «La tête de bronze, ou Le déserteur hongrois». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1818 ноябрь 18, 26; 1819 февр. 12, апр. 27, авг. 31, окт. 28, дек. 30; 1820 февр. 3, май 30, окт. 17, дек. 28; 1821 февр. 19, июнь 26; 1822 янв. 19; 1824 янв. 22; 1825 окт. 6.

М.: 1819 сент. 3, окт. 15.

Брюзгливый. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Ueble Laune). Пер. с нем. С. А. Нешрова. Изд.— М., 1802.

М.: 1801 окт. 27, ноябрь 1, дек. 13.

Буря. Волшебнo-романтическое зрелище в 3 д. в стихах и прозе с музыкальным прологом— «Кораблекрушение», взятое из творений Шекспира А. А. Шаховским. Переделка драмы В. Шекспира «The Tempest». Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Памятник отечественных муз», Спб., 1828.

Пб.: 1821 сент. 28, 30, окт. 6, 9, 16, 20, ноябрь 20, дек. 15; 1822 янв. 1, 22, апр. 23, авг. 20; 1823 янв. 21 (?), февр. 25, июль 29; 1825 окт. 18.

Буй и портной. (Предст. в Москве под назв. «Певец и портной».) Комическая опера в 1 д. (Le bouffe et le tailleur). Текст А. Гуффе и П. Виллье. Пер. с франц. П. А. Вяземского. Музыка П. Гаво. Изд. под назв. «Певец и портной», М., 1816.

Пб.: 1813 сент. 22; 1814 июль 7, сент. 3; 1815 авг. 18.

М.: 1816 апр. 28, май 12, июнь 27, июль 11, 14, авг. 28; 1819 окт. 10; 1820 авг. 27, сент. 28; 1821 янв. 3; 1822 июль 14, окт. 13; 1823 янв. 18, сент. 17; 1824 авг. 26, сент. 26, ноябрь 18, 28, дек. 15; 1825 апр. 8.

В тихом омуте черти водятся. Комедия в 4 д. Л. Шредера (Stille Wasser sind tief). Переделка с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1816 апр. 24, май 9, сент. 17; 1820 авг. 17, сент. 12, дек. 19; 1821 февр. 1, сент. 4, ноябрь 23; 1823 февр. 27.

М.: 1818 сент. 27, ноябрь 27.

Валерия, или Слепая. Комедия в 3 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Valérie). Пер. с франц. В. А. Жуковского. Изд.— Полное собрание сочинений В. А. Жуковского в 12-ти томах, т. XI, Спб., 1902.

Пб.: 1823 дек. 17; 1824 янв. 15, сент. 9, 23; 1825 ноябрь 5, 18.

М.: 1824 ноябрь 17, 27, дек. 3.

Вдова и верховая лошадь. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Witwe und das Reitpferd). Пер. с нем. [Н. С. Краснопольского. Изд.— Слб., 1801].

Пб.: 1806 ноябрь 1, 10.

М.: 1801 дек. 29; 1802 янв. 27; 1805 янв. 12.

Вексель, или Муж по случаю. Комическая опера в 1 д. (Le mari de circonstance). Текст Ф.-А.-Э. Планара. Пер. с франц. Музыка Ш.-А. Пантада. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 сент. 18.

М.: 1825 янв. 12, 30.

Великодушие, или Рекрутской набор. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1804.

Пб.: 1803 ноябрь 13, 18, 21, 29, дек. 4, 12, 30; 1804 янв. 11, 25, февр. 9, март 4, май 2, июнь 30, авг. 31, окт. 20, дек. 13; 1805 янв. 12, февр. 5, май 10, сент. 27, дек. 12; 1806 янв. 26, май 3, июнь 3, сент. 11; 1807 янв. 1, февр. 12, май 6, авг. 26, окт. 11, дек. 17; 1808 янв. 23 (придв. сп.), февр. 8, апр. 20, май 29, сент. 4, ноябрь 5; 1809 янв. 14, апр. 13, 30, июль 28, окт. 12, ноябрь 7; 1810 янв. 18, июнь 17, сент. 9, ноябрь 16, дек. 16; 1811 июль 31, окт. 6; 1812 окт. 1; 1813 янв. 22, май 14; 1814 янв. 12, 18, июнь 7, сент. 6, ноябрь 29, дек. 9; 1815 июль 14, окт. 3; 1816 ноябрь 12; 1817 янв. 7, апр. 8, ноябрь 19; 1818 июнь 26, окт. 15; 1819 июль 13, сент. 21, ноябрь 9; 1820 янв. 4, июль 20, окт. 14, ноябрь 28; 1821 янв. 9, февр. 11, апр. 28, ноябрь 22; 1822 февр. 2, апр. 28, июнь 10, сент. 10, дек. 1; 1823 янв. 19, ноябрь 21; 1824 янв. 25, июнь 22; 1825 янв. 15, апр. 24, июнь 5, сент. 1, окт. 9.

М.: 1804 февр. 28, март 2, 5, май 16, ноябрь 4; 1805 янв. 4, май 24, сент. 29; 1806 янв. 6, февр. 10, июль 20, окт. 31; 1807 февр. 20, дек. 19; 1808 авг. 18, окт. 30, дек. 9; 1809 апр. 30, окт. 10; 1810 янв. 19; 1811 май 5, авг. 20, окт. 6, ноябрь 22, дек. 19; 1812 май 30; 1814 сент. 4, дек. 9; 1815 янв. 24, сент. 26, ноябрь 3; 1816 янв. 12, окт. 11; 1817 янв. 7, окт. 30; 1818 окт. 24; 1821 сент. 6, окт. 9, дек. 11; 1822 янв. 13, 29, апр. 26, июнь 25, окт. 15, дек. 6, 29; 1823 янв. 19, июль 15; 1824 янв. 23, дек. 2; 1825 июль 2, окт. 14.

Велисарий, Римский полководец, или Великий и несчастный человек. Героическая драма в 3 д. М.-Ж. Булло (Belisair, ou Le grand homme et le malheur). Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Изд.— Слб., 1808.

Пб.: 1807 дек. 16.

М.: 1816 янв. 20.

Венецианская ярманка. Комическая опера в 3 д. (La fiera di Venezia). Текст Дж. Боккерини. Пер. с итал. Музыка А. Сальери. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1791 май 14; 1801 янв. 3 или 6; 1802 сент. 28, окт. 10; 1803 февр. 5, апр. 27; 1804 февр. 5, 24, май 13; 1809 июль 27, авг. 16, сент. 5, окт. 17; 1810 янв. 9, июль 26, сент. 26; 1812 сент. 27, дек. 6; 1814 янв. 19.

М.: 1795 ноябрь 15; 1801 янв. 23, окт. 25; 1802 янв. 22, сент. 15; 1803 ноябрь 15; 1804 авг. 21; 1807 февр. 17, апр. 24, июнь 30, июль 22; 1808 янв. 1, апр. 29; 1818 ноябрь 6; 1821 май 23.

Вертер, или Заблуждения чувствительного сердца. Водевиль в 1 д. Ж. Дюваля и Э. Рошфора (Werther, ou Les égarements d'un coeur sensible). Пер. с франц. М. А. Оффросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июнь 9, 29, июль 22, сент. 23, окт. 7, 19, дек. 9; 1825 янв. 18, апр. 6, май 22, июнь 29, авг. 28, сент. 22, ноябрь 9.

Вертер, или Заблуждения чувствительного сердца. Водевиль в 1 д. Ж. Дюваля и Э. Рошфора (Werther, ou Les égarements d'un coeur sensible). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Рукопись МТ.

М.: 1824 сент. 18; 1825 май 4, 13, окт. 6.

Вертопрах. Комедия в 3 д. А. Коцебу (Der Wildfang). Пер. с нем. И. Делаacroa. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 февр. 22; 1803 апр. 16; 1804 окт. 5; 1805 июнь 4; 1807 янв. 22, сент. 29; 1814 февр. 1 (сп. школы), сент. 1.

Вертопрах. Комедия в 3 д. А. Коцебу (Der Wildfang). Пер. с нем. [П. Зубкова. Изд.— М., 1802].

М.: 1800 май 23; 1801 янв. 31, дек. 16; 1803 авг. 26, сент. 9; 1804 окт. 5; 1805 окт. 6, дек. 7; 1806 май 11; 1807 сент. 11, ноябрь 22; 1817 авг. 21, 26.

Вести, или Убитой живой. Комедия в 1 д. Ф. В. Ростопчина. Изд.— М., 1808. М.: 1808 янв. 27, 30, февр. 2; 1812 июль 24, 31.

Ветер переменился, или Проученная жена — см. *Проученная жена, или Ветер переменился*.

Вечеринка ученых. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1817 ноябрь 12, 21, дек. 4; 1818 февр. 24 (утро), май 31.

М.: 1818 сент. 3.

Вечерний час. Драма в 1 д. А. Коцебу (Die Abendstunde). Пер. с нем. [Изд.— Спб., 1812.]

Пб.: 1812 дек. 9; 1813 янв. 13.

Взаимной опыт. Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (L'épreuve réciproque). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1779.

М.: 1782 окт. 26 (не в 1-й раз); 1812 июнь 12.

Взятие острова св. Лукии. Драма в 1 д. К.-И. Мюллера фон Фридберга (La prise de Sainte-Lucie). Пер. с франц. А. И. Дмитриева. Изд. под назв. «Взятие св. Лукии, Антильского американского острова», Спб., 1786.

Пб.: 1807 дек. 16, 18; 1808 февр. 10.

Виктор, или Дитя в лесу. Романтическое представление в 3 д. с эволюциями, маршами и сражениями. Пер. с франц. Д. Н. Барковым мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура «Victor, ou L'enfant de la forêt». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 сент. 24, окт. 7, 28; 1818 янв. 6, июнь 23; 1819 май 18, дек. 14; 1820 февр. 1; 1821 апр. 26.

М.: 1816 сент. 28, окт. 6, ноябрь 10, дек. 22; 1817 янв. 23, май 21, сент. 23; 1818 сент. 29.

Витикиндова башня, или Капитуляция жидов. (Предст. в Москве под назв. «Витикиндова башня, или Жидовская капитуляция».) Опера-водевиль в 1 д. со старинным дивертисментом. Переделка с франц. Я. Н. Толстым водевиля А. Дюпена и А. Дартуа «La tour de Witikind, ou La capitulation». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 сент. 22, 26; 1820 ноябрь 17.

М.: 1820 окт. 7, 11.

Владимир Мономах. Трагедия в 5 д. в стихах С. И. Висковатова. Отрывок изд.— «Русская Талия», Спб., 1825.

Пб.: 1817 апр. 11.

Владисан. Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 2, Спб., 1787.

Пб.: 1789 сент. 6 (не в 1-й раз); 1804 июнь 17, авг. 19; 1805 сент. 7; 1808 дек. 13; 1809 янв. 15, апр. 11, авг. 27.

Влюбился невпопад, или Принужденное согласие. Комедия в 1 д. М. Гюйо де Мервиля (Le consentement forcé). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 ноябрь 4.

Влюбленной нелюдим. Комедия в 3 д. Ш.-А. Демутье (Alceste à la campagne, ou Le misanthrope corrigé). С франц. переложена на русские нравы Н. И. Ильиным. Изд.— М., 1805.

М.: 1805 май 7, 10, 19; 1806 сент. 12; 1808 окт. 29, ноябрь 25.

Влюбленный Баярд, или Рыцарь без страха и упрека. Героическая комедия в 4 д. Ж.-М. Монвеля (Les amours de Bayard). Пер. с франц. Ксиладра. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 дек. 14, 19.

Влюбленный слепец. Комедия в 1 д. И. Я. Соколова. Изд.— М., 1784.
М.: 1784 сент. 20; 1817 янв. 25, апр. 27.

Влюбленный Шекспир. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude). Пер. с франц. Д. И. Языкова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 ноябрь 29, дек. 8, 19; 1808 апр. 24, 29, май 18, июль 27, сент. 15, окт. 14, ноябрь 13, дек. 16; 1809 апр. 22, июнь 1, июль 9, авг. 30; 1810 янв. 31, ноябрь 11; (сп. школы): 1811 сент. 7, 12, окт. 5; 1812 янв. 6, 15, май 7, ноябрь 18; (сп. труппы): 1813 июль 3, 18, авг. 24, ноябрь 30 (сп. школы); 1814 апр. 10, июль 28, сент. 24, ноябрь 4; 1815 янв. 20, май 10, июнь 29, сент. 9, дек. 13; 1816 май 2, июль 17, авг. 18; 1817 янв. 3, 22, авг. 30; 1818 янв. 21, май 8, июнь 7, июль 16, ноябрь 6; 1819 июль 11, авг. 30, окт. 6, ноябрь 7; 1820 февр. 5, дек. 17; 1821 февр. 8, июль 22, авг. 30, сент. 23; 1822 янв. 9, май 15, сент. 15, окт. 20; 1823 янв. 17, май 7, июль 3, 31, авг. 30, окт. 25, дек. 12; 1824 февр. 7, апр. 21, май 20; 1825 янв. 4, май 8, авг. 28.

М.: 1808 окт. 22, ноябрь 6; 1809 янв. 7, июль 11; 1810 май 9, окт. 13, ноябрь 11; 1811 апр. 30; 1815 апр. 29, сент. 18, дек. 2; 1816 сент. 11, 18; 1817 июль 1; 1820 ноябрь 17; 1823 окт. 18, дек. 7.

Водовоз, или Двухдневное приключение. (Предст. также под назв. «Водовоз, или Двухдневное происшествие».) Опера в 3 д. (Les deux journées). Текст Ж.-Н. Буйи. Пер. с франц. В. А. Левшина, в Петербурге — в редакции А. Бранта. Музыка Л. Керубини. Рукопись МТ.

Пб.: 1813 февр. 7, 18, апр. 28, май 4, авг. 18, окт. 3, 27, дек. 15; 1814 апр. 15, окт. 1, дек. 14; 1815 февр. 15, 18 (привд. сп.), май 27, сент. 10; 1816 янв. 14, июль 3, авг. 28; 1817 февр. 4 (утро), апр. 19, май 31, сент. 4, окт. 16, дек. 12; 1818 февр. 15, авг. 19, ноябрь 28; 1819 февр. 16, апр. 21, сент. 2; 1820 июль 22, окт. 13, дек. 17; 1821 апр. 22, май 25, авг. 17; 1822 янв. 19 (привд. сп.), февр. 11; 1824 февр. 5, 14, окт. 23, дек. 9; 1825 янв. 1, июнь 18, сент. 22, ноябрь 20.

М.: 1804 май 22, 29, окт. 6, ноябрь 10, дек. 18; 1806 июль 22, 27, сент. 30, окт. 21, дек. 30; 1807 май 5 (?), 9, авг. 16, сент. 29, ноябрь 1; 1808 апр. 19, июнь 28, авг. 28; 1809 янв. 3, 25, май 14, июль 30; 1810 май 10, июль 24, окт. 21, ноябрь 11; 1811 апр. 26, сент. 24, дек. 7; 1812 янв. 14, июнь 5; 1814 май 13 (труппа П. А. Познякова), дек. 21, 30; 1815 май 14, окт. 15; 1816 янв. 4, февр. 16, авг. 25, окт. 9, ноябрь 7; 1817 окт. 2; 1818 авг. 25; 1819 май 21, сент. 25; 1821 сент. 15, ноябрь 13; 1822 авг. 22, 31, сент. 22, ноябрь 24; 1823 февр. 7, июль 11; 1825 май 25.

Военная тюрьма, или Три арестанта. Комедия в 5 д. Э. Дюпати (La prison militaire, ou Les trois prisonniers). Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1807 авг. 20, 25, сент. 26, окт. 7, 25, дек. 5; 1808 февр. 6, июнь 12, июль 19, сент. 24; 1809 янв. 6, апр. 16, ноябрь 1; 1811 янв. 6, июль 23, сент. 11; 1812 окт. 13; 1815 май 2, июль 4, окт. 10; 1816 апр. 23, июнь 8, ноябрь 19; 1817 янв. 27; 1821 апр. 19; 1825 авг. 21.

М.: 1809 июль 25, авг. 15, сент. 19; 1810 окт. 30; 1811 июнь 30; 1812 май 27; 1815 июнь 30, авг. 22, окт. 24, ноябрь 28; 1816 янв. 26, июнь 6, ноябрь 15; 1817 июнь 10, ноябрь 4; 1818 дек. 27; 1819 июль 9; 1822 сент. 4; 1823 янв. 17.

Воздушные замки. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля (Les châteaux en Espagne). Переделка с франц. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1807.

Пб.: 1813 дек. 10; 1814 июль 31.

М.: 1807 апр. 26, 30, май 7, июнь 10, 14, июль 3, ноябрь 14; 1808 окт. 9, дек. 16.

Воздушные замки. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии в 5 д. Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля «Les châteaux en Espagne». Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 июль 29, 31, авг. 22, 30, окт. 9, дек. 4; 1819 февр. 13, апр. 29, июнь 17, сент. 10, 29, окт. 30 (придв. сп.), дек. 19; 1820 апр. 21, сент. 8, окт. 29; 1821 сент. 21, ноябрь 4; 1822 май 29, авг. 17 (?), 30, окт. 13, ноябрь 30, дек. 12; 1823 янв. 12, 15, 19, февр. 6, авг. 17, сент. 12, окт. 1; 1824 янв. 6, май 19, окт. 9, дек. 12; 1825 янв. 23, май 27, июнь 23, июль 16, ноябрь 18.

М.: 1819 апр. 24, май 5, 18, июль 16, сент. 17, 22, дек. 18, 31; 1820 февр. 6, апр. 12, май 26; 1821 февр. 18 (утро), июль 8, авг. 21, сент. 21, ноябрь 10, дек. 19; 1822 май 3, июль 3, 20; 1823 окт. 26; 1824 янв. 17.

Волшебная кошка, или Маленькая Сандрильона. Волшебно-комическая опера в 1 д. с хорами, превращениями и балетом. Текст оперы-водевиля М.-А. Дезожье и М.-Ж. Жангиля де Шаваньяка «La petite Cendrillon, ou La chatte merveilleuse». Пер. с франц. Баканова.

М.: 1819 апр. 17, дек. 19.

Волшебная лампадка, или Кашемирские пирожники. Волшебно-комическая опера в 3 д. с хорами, балетами, превращениями и великолепным спектаклем. Переделка А. А. Шаховским, при участии А. А. Жандра, текста оперы «La petite lampe merveilleuse» Э. Скриба, Сент-Амана (Ж.-А. Лакоста) и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье). Музыка А. Пиччини. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 сент. 1.

Волшебная роза. Героико-комическая опера в 2 д. Пер. с нем. А. Ф. Томашевского. Музыка Ф. Е. Шольца. Рукопись МТ.

М.: 1821 янв. 14.

Волшебная флейта. Опера-водевиль в 1 д. (Die Zauberflöte). Текст К.-Л. Костенобля. Пер. с нем. Музыка аранжирована Ф. Е. Шольцем. Рукопись МТ.

М.: 1821 янв. 31.

Волшебник Азолин, или Мнимый визирь Али-баба. Волшебная комедия в 3 д. с хорами, пением, маршами, турецкими церемониями и балетом. Переделка с франц. А. А. Жандром мелодрамы Ж.-Ж.-М. Дюперша «L'enchanteur Azolin, ou Le visir imaginaire». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1823 июль 30.

Волшебница Сидония. Драма в 4 д. Г. Цшюкке (Die Zauberin Sidonia). Переделка с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1805 февр. 13, 18, июль 28, авг. 25, окт. 4, ноябрь 2; 1806 янв. 9, апр. 24, май 17, июль 6, сент. 17; 1807 авг. 18, ноябрь 26; 1808 июль 24, ноябрь 19; 1809 июнь 13; 1812 июль 17; 1816 авг. 25; 1819 ноябрь 10, 18; 1823 апр. 30, май 11, июнь 15; 1824 июль 11, дек. 9; 1825 янв. 13, июнь 12.

М.: 1810 февр. 10, 13.

Волшебное зеркало. Комическая опера в 3 д. (Der Spiegel von Arkadien). Текст Э. Шиканедера. Пер. с нем. Музыка Ф.-К. Зюсмайера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 апр. 23, май 15.

М.: 1818 апр. 25, май 26.

Волшебное стекло, или Белый голубь. Водевиль в 1 д. с хорами, превращениями и дивертисментом П. Н. Аранова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 февр. 11, 17, апр. 21, май 18.

М.: 1824 дек. 8, 14; 1825 янв. 20.

Волшебный барабан, или Благодетельный дервиш. Волшебно-комическая опера в 2 д. (Die Zaubertrommel). Текст Э. Шиканедера. Пер. с нем. Куняева. Музыка Шнейдера. К. А. Кавоса и Ф. Антонилини. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 ноябрь 21, дек. 11, 20.

М.: 1819 окт. 31, ноябрь 10, 26; 1820 февр. 4 (утро).

Волшебный колокольчик. Волшебно-комическая опера в 3 д. (La clochette, ou Le diable page). Текст М. Теолона. Пер. с франц. Музыка Л.-Ж.-Ф. Герольда.

Пб.: 1819 окт. 8, 17; 1820 янв. 21, февр. 6, сент. 29; 1823 июнь 29.

М.: 1821 февр. 10, 13, 16 (утро), апр. 28, июнь 3, июль 25, сент. 8, окт. 18; 1823 окт. 18, 24.

Волшебный кубок. Комедия в 1 д. Ж. Лафонтена и Шанмеле (Ш. Шевийе) (La coupe enchantée). Пер. с франц. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1791 янв. 9 (не в 1-й раз); 1813 сент. 29, окт. 15.

М.: 1799 февр. 14; 1807 ноябрь 8.

Волшебный нос, или Талисманы и финики. Волшебная шуточная опера-водевиль в 6 д. с хорами, балетами, превращениями и великолепным спектаклем, переделанная с франц. А. И. Писаревым. Изд.— М., 1825.

М.: 1825 окт. 8, 11, 25.

Волшебный фонарь, или Сапожник Дамасский. Комедия в 3 д. с пением, маршами и комическими балетами Ш.-А.-Г. Пинго-Лебрена (Le cordonnier de Damas, ou La lanterne magique). Пер. с франц. Судакова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1818 сент. 26, 29, ноябрь 10; 1821 июль 26, сент. 13; 1822 окт. 18.

М.: 1819 май 16.

Ворожея, или Танцы духов. Комедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Русская Талия», Спб., 1825.

Пб.: 1820 сент. 22, 26, окт. 19, ноябрь 10; 1821 авг. 25 (?), сент. 5; 1822 ноябрь 22, дек. 7; 1824 июль 29 (?).

М.: 1821 ноябрь 11; 1822 янв. 1, апр. 16, сент. 1; 1823 авг. 16; 1824 апр. 15, июнь 20, июль 29; 1825 янв. 18, июнь 17, окт. 15.

Восковые фигуры, или Волшебная механика. Интермедия-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского с 5 живыми картинами и сценами из спектаклей на русском, франц. и нем. языках. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 ноябрь 14 (на русском языке исполнены сцены из трагедии «Семирамида» и комедии «Оборотни»).

Воспитание, или Вот приданое! Комедия в 4 д. в стихах Ф. Ф. Кокошкина. Изд.— М., 1824.

М.: 1824 янв. 24, февр. 5, 12, 17 (утро), апр. 22, окт. 16; 1825 февр. 3, сент. 4, 8.

Вот каковы русские, или Мужество киевлянина. Комическая опера в 2 д. «из российской истории». Текст А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 май 1, 4, июль 20, окт. 1; 1818 сент. 17; 1819 сент. 28.

М.: 1817 ноябрь 26.

Все дело в окошках. Опера в 1 д. (L'intrigue aux fenêtres). Текст Ж.-Н. Буйи и Э. Дюпати. Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Музыка Николо Изуара. Изд.— М., 1808.

Пб.: 1807 май 30, июнь 7, сент. 3, ноябрь 3; 1808 янв. 20, июнь 12; 1810 окт. 20.

Всемирный кум и сват. Комедия в 1 д. Л.-Б. Пикара (L'ami de tout le monde). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1810 ноябрь 14, 16, 25, дек. 8.

Всеобщее ополчение. Драма в 3 д. С. И. Висковатова.

Пб.: 1812 авг. 30, сент. 1, 5, 9, 11.

Всеслав. Трагедия в 5 д. в стихах П. А. Плавильщикова. Изд. под назв. «Рюрик». — Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 1. Спб., 1816.

М.: 1794 февр. 9; 1803 сент. 11, ноябрь 11.

Вспыльчивый, или Все невпопад. Опера в 1 д. (L'irato, ou L'emporté). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. Музыка Э.-Н. Мегюля. М.: 1803 сент. 27.

Встреча дилижансов. Опера-водевиль в 1 д. А. И. Писарева, некоторые сцены и куплеты М. А. Дмитриева и П. Н. Арапова. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826. М.: 1825 янв. 23, 27.

Вся ночь в приключениях. Комедия в 3 д. Дюманьяна (Ж.-А. Бурлена) (La nuit aux aventures, ou Les deux morts vivants). Пер. с франц. А. Я. Княжнина. Рукопись ЛТБ под назв. «Вся ночь в приключениях, или Двое живых покойников». Пб.: 1809 апр. 9.

Выдуманной клад. Комедия в 1 д. П. Я. Соколова. Изд.— [Спб.], 1782. М.: 1783 янв. 25; 1802 ноябрь 12; 1803 июль 24; 1805 май 29, окт. 11; 1806 май 25, авг. 26; 1807 сент. 13, дек. 1; 1808 янв. 26, май 15, июль 8, окт. 30; 1809 апр. 28; 1810 июль 10, дек. 9; 1811 апр. 28, ноябрь 19; 1814 сент. 6, окт. 1; 1815 янв. 25, 27, февр. 3, 4, 22 (утро), окт. 17, 20.

Выдуманной клад, или Опасность подслушивать у дверей. Опера в 1 д. (Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Музыка Э.-Н. Мегюля. Изд.— Спб., 1807. Пб.: 1807 февр. 5, 12, 24, июнь 10, дек. 17, 31; 1808 май 27, июнь 25, июль 9, окт. 2, 14, ноябрь 23, дек. 15; 1809 янв. 21, май 11, 23, июнь 21, сент. 17, окт. 26, дек. 3; 1810 янв. 20, апр. 29, июль 8; 1811 июль 13, ноябрь 1; 1812 июль 17; 1813 июль 2; 1814 июнь 3; 1816 янв. 19; 1818 май 7, 29, сент. 4, ноябрь 21; 1819 май 6, июль 6, сент. 23, ноябрь 30; 1820 июнь 1, сент. 15; 1821 янв. 2, февр. 1, апр. 28; 1822 окт. 19, ноябрь 3; 1823 февр. 23; 1824 февр. 1, апр. 15, июль 11; 1825 май 12, сент. 23, ноябрь 9.

Выезд на охоту Генриха IV, или Король в хижине. Анекдотическая комедия в 3 д. Ш. Колле (La partie de chasse de Henri IV). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1818 сент. 2, 10.

Въезд в столицу Фоки Фалалеича, или Рохус Пумперникель — см. *Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился.*

Габриель де Вержи. Трагедия в 5 д. П.-Л. Беллуа (Gabrielle de Vergy). Пер. с франц. в стихах А. П. Поморского. Рукопись ЛТБ, МТ. Пб.: 1825 апр. 22, 28, май 5, авг. 27.

Гамлет. Трагедия в 5 д. в стихах С. И. Висковатова. Подражание Шекспиру. Изд.— Спб., 1811. Пб.: 1810 ноябрь 28, дек. 9, 15; 1811 февр. 9, май 24, окт. 20; 1812 июль 10, дек. 11; 1813 ноябрь 17, 21; 1815 окт. 26; 1816 февр. 1, окт. 20; 1824 янв. 29, февр. 6, май 16, июнь 20, авг. 25, сент. 12, окт. 10, дек. 16. М.: 1811 дек. 4; 1814 окт. 2; 1815 янв. 19, дек. 10, 16; 1816 дек. 13.

Где горе, там и радость, или Пещастное семейство. Опера в 1 д. (La famille indigente). Текст Б.-А. Плантерра. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка П. Гаво. Рукопись ЛТБ. М.: 1801 дек. 13, 18.

Гектор. Трагедия в 5 д. Ж.-Ш. Люса де Лансиваля (Nector). Пер. с франц. в стихах А. И. Шеллера. Пб.: 1815 дек. 30.

Генерал Шленсгейм. Драма в 4 д. Х.-Г. Шппса (General Schlenzheim). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1802. Пб.: 1803 апр. 14, май 3, июнь 1; 1813 сент. 8, 21, ноябрь 27.

М.: 1797 ноябрь 18; 1802 янв. 9, апр. 30; 1803 сент. 25; 1805 янв. 25; 1811 дек. 29; 1812 янв. 13, февр. 4, июль 28; 1824 окт. 29; 1825 янв. 30.

Генриетта, или Она уже замужем. Комедия в 5 д. Г.-Ф.-В. Гроссмана (Henriette, oder Sie ist schon verheiratet). Вольный пер. с нем. В. А. Левшина. Изд.— М., 1784.

М.: 1783 дек. 3; 1808 янв. 9.

Генрих IV перед Парижем, или Следствие поединка. Историко-романтическая драма в 5 д., взятая из английского театра. Переделка А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 окт. 23, ноябрь 2.

Германские рыцари, или Осада Мариенбурга. Драма в 4 д. Л. Коцебу (Heinrich Reuss von Plauen, oder Die Belagerung von Marienburg). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 янв. 3.

Испанские бандолеры, или Старая мельница. Романтическое представление в 3 д. с хорами и эволюциями. Пер. с франц. А. К. Бьерком мелодрамы Ф. Пিতта и М. Бие «Bandoléros, ou Le vieux moulin». Рукопись ЛТБ под назв. «Бандолеры, или Старая мельница».

Пб.: 1822 авг. 21.

Глубокий траур. Опера в 1 д. (Le grand deuil). Текст Ж.-Б.-Ш. Виалья и Ш.-Г. Этьена. Пер. с франц. Музыка А. Бертона. Рукопись ЛТБ.

М.: 1808 янв. 2, май 5, ноябрь 26.

Глупости, поправленные счастьем. Комедия в 5 д. Переделка с нем. И. Лепца. Рукопись ЛТБ под назв. «Глупости, поправленные счастьем, или По своенравию удачно воспитанная дочь».

Пб.: 1803 ноябрь 4.

Глупость, или Тщетная предосторожность. (Предст. также под назв. «Шалость, или Тщетная предосторожность».) Опера в 2 д. (Une folie). Текст Ж.-Н. Буйи. Пер. с франц. Музыка Э.-Н. Мегюля. Рукопись ЛТБ.

М.: 1803 ноябрь 23, 29; 1805 июль 16, ноябрь 19, дек. 6; 1806 февр. 4; 1807 июль 5, 10, 21, 29, авг. 28, окт. 11, дек. 15; 1808 янв. 19, февр. 2, 7, 11; 1809 янв. 24, сент. 17; 1811 апр. 21, май 29; 1812 февр. 9; 1815 май 28, июнь 4, июль 30; 1816 янв. 18, февр. 8, май 2, 9; 1817 апр. 13; 1818 сент. 2, ноябрь 11; 1821 июль 15, 27; 1822 апр. 25, 27, май 3, авг. 16; 1825 ноябрь 23.

Глухой, или Полный трактир. Комедия в 3 д. Дефоржа (П.-Ж.-Б. Шудара) (Le sourd, ou L'auberge pleine). Пер. с франц. Д. И. Вельяшева-Волынцева. Изд.— «Талия», ч. 2, М., 1811.

Пб.: 1816 сент. 4, 12; 1817 апр. 15, июнь 1; 1818 янв. 27, июль 7; 1819 май 2, авг. 17; 1825 июнь 19.

М.: 1814 окт. 29, ноябрь 6, дек. 20; 1816 июль 2, сент. 27; 1824 авг. 31, сент. 10, дек. 7, 30; 1825 февр. 8 (утро), май 26, июль 29, ноябрь 21.

Глухой и слепой. Комедия в 1 д. Ж. Патра (Le sourd et l'aveugle). Пер. с франц. В. А. Левшина. Изд.— Труды Василия Левшина, ч. 1, М., 1796.

Пб.: 1819 июль 24.

Глухой и слепой, или Друг друга поняли. Комедия в 1 д. Ж. Патра (Le sourd et l'aveugle). Пер. с франц. М. П. Верещагина. Рукопись МТ.

М.: 1810 февр. 15, июнь 13; 1818 сент. 11, ноябрь 20.

Глухой любовник. Комедия в 3 д. Л. Шредера (Der taube Liebhaber). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 ноябрь 14 (сп. школы), дек. 5 (сп. школы); 1815 июль 7, сент. 8; 1823 янв. 18.

Говорун. Комедия в 1 д. Л. Буасси (Le babillard). С франц. переложена на русские нравы Н. И. Ильиным. Изд.— М., 1807.

М.: 1807 апр. 30, май 7, июнь 10, 14, 23, июль 24, окт. 4; 1808 окт. 11; 1809 янв. 25, май 28.

Говорун. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Л. Буасси «Le babillard». Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 май 7, 9, июнь 13, июль 5, сент. 3, окт. 18; 1818 янв. 25, 30 (?), сент. 8; 1819 февр. 10, апр. 15, июнь 27, сент. 1; 1820 сент. 6; 1821 сент. 26, ноябрь 2; 1822 февр. 2, апр. 25, окт. 25, ноябрь 28, дек. 31; 1823 янв. 18, февр. 19, май 22, авг. 19, ноябрь 22, дек. 10; 1824 окт. 14, 26; 1825 янв. 3, апр. 9, июнь 5, 26, ноябрь 8.

М.: 1817 дек. 28; 1819 май 23; 1820 ноябрь 18; 1821 февр. 20 (утро); 1822 июль 3, 26, окт. 26, дек. 11; 1823 окт. 11; 1824 янв. 29, июль 29, дек. 2; 1825 янв. 2, июнь 19, ноябрь 1.

Гонзальв Кордуанский, или Покорение Гренады. Героическое представление в 3 д. Я. Люстиха, взятое из сочинений Флориана. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 июль 7, 11.

М.: 1820 окт. 28.

Горации. (Предст. в Москве под назв. «Горации и Куриации».) 1—4 действия трагедии в 5 д. П. Корнелия (Ногасе). Пер. с франц. в стихах Чепегова, А. А. Жандра, А. А. Шаховского, П. А. Катенпина. Рукопись ЛТБ. 4-е д. изд.— Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, ч. 2, Спб., 1832.

Пб.: 1817 окт. 29, ноябрь 15; 1818 янв. 8, февр. 19, дек. 11; 1819 сент. 1, 16; 1821 сент. 16; 1823 окт. 26.

М.: 1820 дек. 16, 29.

Горбуны в модной лавке. Водсвилль в 1 д. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Музыка В. А. Паннина. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1825 ноябрь 19, 27.

Господин Блажнин, или Старый друг лучше новых двух. Комедия в 1 д. в стихах П. Н. Арапова, заимствованная из франц. водевиля М.-А. Дезожье и М.-Ж. Жангиля де Шаваньяка «M-r Sans gêne, ou L'ami de collègue». Изд.— М., 1826.

М.: 1825 май 4, 13, 31.

Г-н Богатонов, или Провициал в столице. Комедия в 5 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1817 июнь 27, июль 3, 12, авг. 23, сент. 23, ноябрь 6; 1818 янв. 11, февр. 23, июнь 5, 30, сент. 24; 1819 дек. 12; 1820 июль 9; 1821 янв. 28; 1825 июль 19, авг. 16, окт. 25.

М.: 1818 янв. 17, 21, 25, февр. 1, 8, 21, апр. 22, сент. 9, ноябрь 3; 1819 авг. 19, окт. 27, дек. 10; 1820 февр. 6 (утро), июль 11, ноябрь 9, 14; 1821 июль 24, окт. 23; 1822 июль 16, сент. 20, ноябрь 23; 1823 май 21, июль 24; 1824 ноябрь 19; 1825 сент. 2.

Господин Пик-Асьет, или Новый искатель обедов. Водевиль в 1 д. М. Теолона, Ф.-В.-А. Дартуа и Габриеля (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) (Monsieur Pique-assiette). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Музыка Ф. Е. Шольца и Н. Е. Кублишты. Рукопись МТ.

М.: 1825 ноябрь 12, 25.

Госпожа Вестникова с семьей. Комедия в 1 д. Екатерины II. Изд.— Спб., [1774].

Пб.: 1780 ноябрь 25 (не в 1-й раз); 1804 сент. 7 (сп. школы).

Госпожи Сельмины, или Муж, жена и вдова. Комедия в 1 д. В. Лафонтена, Ж.-А. Белля и Ж.-А. Тюлли (Les dames Martin, ou Le mari, la femme et la veuve). Вольный пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1824.

М.: 1824 сент. 18.

Гофолия. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Athalie). Пер. с франц. в стихах С. П. Потемкина и П. Ф. Шапошникова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1810 окт. 24; 1811 апр. 28; 1814 янв. 26, апр. 17; 1815 июль 21; 1816 июль

26; 1817 сент. 12; 1822 июнь 15, 30, ноябрь 3; 1823 июнь 26; 1824 май 23, сент. 3.

Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность. Драма в 5 д. П. А. Плавильщикова. Содержание взято из драмы Г.-Ф. Мёллера «Der Graf von Waltron, oder Die Subordination». Изд.—Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 3, Спб., 1816.

Пб.: 1800 дек. 9; 1802 апр. 25, сент. 7; 1804 янв. 22, сент. 8; 1805 янв. 27, окт. 19; 1806 июль 10, ноябрь 7; 1807 ноябрь 1; 1809 сент. 20; 1811 янв. 26, апр. 14, июль 19; 1813 май 7, ноябрь 7; 1817 авг. 31; 1822 июль 14, 25; 1823 май 22, июль 8.

М.: 1796 февр. 11; 1811 окт. 24, 29.

Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона (Le comte Ory). Пер. с франц. А. А. Шаховского. Музыка аранжирована Ф.-А. Буальдые.

Пб.: 1820 янв. 16, 23.

Графиня-крестьянка, или Что в столице, то и в деревне. Комическая опера в 3 д. Пер. с франц. А. И. Шеллера. Музыка Л.-Ж.-Ф. Герольда.

Пб.: 1820 июнь 10, 18.

Графы Клейнсберги. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Die beiden Klingsberg). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского.

Пб.: 1812 февр. 5, 11, июль 24.

Громовой удар, или Ужасная тайна. Романтическая мелодрама в 3 д. с хорами и балетом. Подражание франц. А. П. Вешнякова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 окт. 17, 19, 31, дек. 2; 1825 май 10, сент. 8.

Грубый любовник. Комедия в 3 д. Ж.-М. Монвеля (L'amant bougru). Переделка с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 февр. 2, 12, июль 4; 1819 май 27, ноябрь 25; 1820 май 28; 1822 апр. 17.

Гувернер в хлопотах, или И на мудреца довольно бывает простоты. Водевиль в 1 д. Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (Le précepteur dans l'embarras). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 сент. 1, 3, 12, 25, окт. 14, дек. 12; 1825 янв. 3, июнь 2, окт. 12, ноябрь 13.

Гуситы под Наумбургом в 1432 году. Драма в 4 д. А. Коцебу (Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.—Спб., 1807.

Пб.: 1806 май 18, июнь 1, 7, 17, июль 1, авг. 20, сент. 12, окт. 21, дек. 7, 30; 1807 янв. 31, апр. 28, сент. 13, окт. 21; 1808 апр. 19, сент. 2, ноябрь 1; 1809 сент. 22, дек. 3; 1810 сент. 20; 1811 янв. 21, ноябрь 10; 1813 май 29, июль 29, дек. 14; 1814 май 26; 1815 апр. 27; 1817 май 30; 1818 май 19; 1820 июнь 1, июль 18, авг. 24, дек. 14; 1821 февр. 8; 1822 апр. 11, дек. 3.

М.: 1807 сент. 22, 25, окт. 9, 27, дек. 1; 1808 янв. 16, февр. 8, май 9, июль 8, авг. 16, сент. 5, дек. 18; 1809 янв. 1, апр. 28, июнь 27, сент. 8; 1811 июнь 12, июль 2, дек. 13; 1812 июль 3; 1814 окт. 23; 1815 окт. 20; 1816 ноябрь 3; 1818 июнь 7, ноябрь 20; 1820 сент. 29; 1821 июнь 30, ноябрь 21; 1822 май 21, июнь 22, окт. 13; 1823 сент. 19; 1825 июль 1.

Густав в Далекарлии, или Шведские рудокопы. Историческая драма в 5 д. Ж.-А.-Ф. Ламартельера (Gustav en Dalécarlie, ou Les mineurs suédois). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1805 апр. 28, май 3, 15, июль 6, сент. 11; 1806 июнь 28; 1814 июнь 26, сент. 25; 1824 июль 29.

Густав в Далекарлии, или Рудокопни шведские. Исторический анекдот в 5 д. И.-Ф. Кастелли (Gustav in Dalekarlien). Пер. с нем.

М.: 1811 окт. 10, 15; 1812 июль 26; 1817 авг. 31, сент. 6.

Густав Ваза. Драма в 5 д. А. Коцебу (Gustav Wasa und König Christiern der Zweite). Пер. с нем. [Изд.— М., 1803.]

М.: 1822 июль 1, 11.

Густав Ваза, или Торжествующая невинность. Драма в 5 д. Е. И. Титовой. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1809 июль 27, июль 18; 1812 июнь 17.

Гюльнара, или Персидская невольница. Комическая опера в 1 д. (Gulnare, ou L'esclave persane). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Музыка Н. Далеярака.

Пб.: 1818 ноябрь 13, 19.

Два Антона. Опера в 2 д. (Der dumme Gärtner, oder Die beiden Antone). Текст Э. Шиканедера. Переделка с нем. Е. Лифанова. Музыка Б. Шака.

Пб.: 1804 сент. 29.

Два брата. Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (Les deux Philibert). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 янв. 3, 6, 14, май 17, июль 2, сент. 18, дек. 9; 1824 апр. 24, сент. 25; 1825 апр. 17.

М.: 1824 май 23, июнь 9, 27, июль 11, 21, сент. 1, окт. 6, ноябрь 18, 28, дек. 16; 1825 янв. 19, апр. 6, июнь 30.

Два гренадера, или Ошибки. Комедия в 3 д. Ж. Патра (Les deux grenadiers, ou Les quiproquos). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1803 авг. 21, 31, ноябрь 6; 1804 янв. 13, февр. 11, июль 1, сент. 30, окт. 30; 1805 февр. 10, июнь 7, сент. 24, ноябрь 19; 1806 июнь 11, сент. 4, ноябрь 16; 1808 янв. 31, окт. 9; 1809 июнь 2; 1813 июль 9, 31, ноябрь 18; 1814 апр. 14; 1815 янв. 13, май 5; 1816 февр. 4, май 2, 30; 1817 сент. 30.

М.: 1804 ноябрь 13, дек. 2; 1805 июнь 2; 1816 апр. 28, май 12, июнь 11, 20, сент. 24.

Два доктора черепослова. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Нагибина.

М.: 1817 янв. 29.

Два зятя. Комедия в 5 д. Ш.-Г. Этьена (Les deux gendres). Пер. с франц. в стихах. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1812 окт. 27, 30; 1817 янв. 6, сент. 16.

М.: 1821 авг. 17, дек. 13.

Два ключа. Комедия в 1 д. Ж.-Б.-Д. Депре и Ж.-М. Дешана (Fin contre fin, ou Les deux clefs). Переделка с франц. А. Я. Княжнина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1811 апр. 17, 23, май 11, июль 7, окт. 27; 1812 июль 12.

Два маленьких савойца. Опера в 1 д. (Les deux petits savoyards). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. [В. А. Левшина]. Музыка П. Далеярака.

[Изд.— Труды Василия Левшина, ч. 2, М., 1796.]

М.: 1801 окт. 9, 18; 1802 февр. 10.

Два охотника. Комическая опера в 1 д. (Les deux chasseurs et la laitière). Текст Л. Ансома. Пер. с франц. Музыка Э.-Р. Дунн. Изд.— Спб., 1779.

Пб.: 1785; 1802 сент. 10, 17; 1803 июль 9; 1804 сент. 26; 1811 дек. 19 (сп. школы); 1812 февр. 13 (сп. школы); 1817 окт. 3.

М.: 1780 май 10; 1802 июнь 2; 1804 февр. 8, дек. 2; 1805 дек. 7; 1806 янв. 6, июль 6; 1807 окт. 13; 1810 авг. 17, сент. 25; 1811 июнь 27.

Два сержанта, или Великодушные друзья. Драма в 3 д. Пер. с франц. А. В. Ивановым мелодрамы Т. Бодуэна Добиньи «Les deux sergents». Изд.— Спб., 1825.

Пб.: 1825 май 12, 19, 26, июль 10, сент. 4.

М.: 1825 сент. 10, 22, окт. 15.

Два скупых. Комическая опера в 2 д. (Les deux avares). Текст Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера. Пер. с франц. З. А. Крыжановского. Музыка Л.-Э.-М. Гретри.

Пб.: 1789 июль 6 (не в 1-й раз); 1802 июль 20; 1803 февр. 10, май 6, авг. 19, ноябрь 21; 1805 янв. 3, февр. 7; 1810 окт. 2, 10, ноябрь 1, 11; 1811 янв. 12, июль 26.

Два слепца толедские. Комическая опера в 1 д. (Les deux aveugles de Tolède). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. З. Буринского. Музыка Э.-Н. Мегюля. Изд.— М., 1811.

М.: 1807 ноябрь 14, 29; 1821 дек. 8, 29; 1822 июнь 20.

Два слова, или Ночь в лесу. Опера в 1 д. (Les deux mots, ou Une nuit dans la forêt). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Музыка Н. Далеирака. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1809 ноябрь 22, дек. 9, 16; 1810 февр. 21, май 20, авг. 16; 1812 февр. 21, июль 19; 1813 окт. 6, ноябрь 2; 1814 окт. 12; 1817 апр. 12 (?), 15; 1818 май 6; 1819 янв. 9, июль 18, 24, сент. 25, окт. 27, дек. 19; 1820 янв. 2, сент. 27; 1822 февр. 12 (утро), ноябрь 13, 23, дек. 18, 31; 1823 янв. 16, февр. 19, окт. 31; 1824 сент. 25; 1825 янв. 6, февр. 2, апр. 24.

М.: 1811 ноябрь 23, 30; 1812 февр. 11, май 22; 1815 дек. 9, 22; 1816 февр. 7, сент. 29; 1818 июнь 17; 1819 янв. 6; 1820 янв. 2; 1822 окт. 26, ноябрь 3; 1823 февр. 20, май 23, сент. 26; 1824 февр. 7, май 5, ноябрь 27; 1825 май 21,

Два стихотворца. Комедия в 1 д. Т.-М. Дюмерсана и М.-Ж. Пэна (Théophile, ou Les deux poètes). Пер. с франц. в стихах А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1813 февр. 18, сент. 17, 28; 1814 янв. 14, май 15.

М.: 1818 май 16.

Два учителя, или Asinus asinum fricat. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ш.-Ф.-Ж.-Б. Моро де Комманьи (Les deux précepteurs, ou Asinus asinum fricat). Переделка с франц. А. А. Шаховского. Изд. в кн. «Старый русский водевиль». М., 1937.

Пб.: 1819 сент. 22, 26, окт. 10, ноябрь 4; 1820 февр. 3, май 3, авг. 24, окт. 24, дек. 12; 1821 окт. 26; 1822 апр. 19, май 19; 1823 июнь 27, июль 1, 13, авг. 17, окт. 22; 1824 янв. 11, июль 8; 1825 май 4.

М.: 1821 сент. 2, окт. 28; 1822 апр. 23, май 11, авг. 25; 1823 янв. 30, февр. 2, окт. 15; 1824 июнь 10, сент. 24; 1825 янв. 13, июнь 21.

Два Фигаро. Комедия в 5 д. Мартелли (О.-Ф. Ришо) (Les deux Figaro). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1803 апр. 15, 27, 29; 1816 июнь 16, ноябрь 1.

Два Фигаро. Комедия в 5 д. Мартелли (О.-Ф. Ришо) (Les deux Figaro). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 апр. 9, 16, июнь 17, сент. 5.

М.: 1823 май 4, 23, июнь 12, сент. 5, окт. 9, ноябрь 7, 13; 1824 янв. 21, июль 28, сент. 25, ноябрь 6; 1825 янв. 22, окт. 19.

Две говорящие картины. Комедия в 1 д. Ф. Бернара-Вальвиля (Les deux tableaux parlants, ou Le diner interrompu). Переделка с франц. Н. В. Всеволожского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 июль 12, 15, авг. 31.

М.: 1821 февр. 10, 16.

Две сестры из Праги — см. *Сестры из Праги*.

Две свадьбы и один муж. Комическая опера в 2 д. с хорами. Пер. с итал.

Пб.: 1813 сент. 22, 30, окт. 23, дек. 7; 1814 июнь 19.

Двое слепых в Толедо. Опера в 1 д. (Les deux aveugles de Tolède). Текст Б.-Ж. Марсолье. Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Музыка Э.-Н. Мегюля.

Пб.: 1808 февр. 7, май 25, июнь 1, сент. 8, ноябрь 10; 1809 окт. 5, 20; 1810 сент. 8; 1817 дек. 3; 1818 янв. 4, февр. 7; 1819 май 16, июнь 27; 1820 июнь 16, 22, дек. 14.

Дворец правды, или Чудесный талисман гения Фанора. Волшебный водевилль в 2 д. Р. М. Зотова. Сюжет взят из сказки С.-Ф. Жанлис «Le palais de la verité». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 ноябрь 19.

Дебора, или Торжество веры. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами А. А. Шаховского (при участии Л. Н. Неваховича). Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1810 янв. 24, февр. 4, 19 (придв. сп.), май 8, июль 3, сент. 25, ноябрь 13; 1812 февр. 2, май 19; 1813 июнь 29, окт. 21; 1814 янв. 23, май 14; 1815 ноябрь 15; 1820 сент. 3; 1821 окт. 24.

М.: 1811 окт. 22 (не в 1-й раз); 1812 июнь 26, июль 17.

Дева Орлеанская. Романтическая трагедия в 5 д. Ф. Шпллера (Die Jungfrau von Orleans) с прологом, сражением и маршем. Пер. с нем. Рукопись МТ.

Пб.: 1822 май 31, июнь 4, сент. 4.

М.: 1822 дек. 8, 20; 1823 янв. 12.

Дева Солнца. Драма в 5 д. А. Коцебу (Die Sonnenjungfrau). Пер. с нем. Изд.— Театр Августа фон Коцебу, ч. 12, М., 1803.

Пб.: 1804 ноябрь 14, 20, 30; 1805 янв. 8, июль 2, сент. 17; 1806 янв. 13, сент. 10; 1807 июнь 23; 1808 авг. 16; 1809 май 10; 1818 дек. 9.

М.: 1810 апр. 29, май 4, сент. 25; 1817 дек. 31; 1818 янв. 6; 1825 июль 23, сент. 9.

Девишник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок. Комическая опера в 1 д. с хорами и плясками. Текст А. Я. Княжнина. Музыка. А. Н. Титова. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1809 апр. 12, 16, май 27, июль 11, 20, авг. 30, сент. 26, окт. 18, дек. 1; 1810 янв. 12, июнь 3, июль 3, окт. 7, ноябрь 2; 1811 янв. 30, июнь 25, июль 23, дек. 3; 1812 июль 31, сент. 2, окт. 28 (?); 1813 янв. 27, февр. 22, апр. 30, июль 29, ноябрь 10; 1814 янв. 26, февр. 8, сент. 6, ноябрь 22, дек. 27; 1815 янв. 24, апр. 30; 1816 янв. 1, июль 23, окт. 20; 1817 окт. 28; 1818 май 16, июль 5, авг. 18; 1819 июль 27, авг. 31; 1820 янв. 11, апр. 20, май 30, ноябрь 14, дек. 7; 1821 февр. 11, июнь 5; 1822 янв. 13, 29, июнь 25, сент. 3; 1823 февр. 8, май 8, авг. 21, окт. 5; 1824 ноябрь 2, дек. 2; 1825 янв. 12, 20, апр. 7.

М.: 1811 май 31, июнь 9, июль 25, окт. 17, ноябрь 29, дек. 19, 29; 1812 янв. 12, февр. 7, 12, 25, март 3 (утро), май 5, июнь 4, июль 2, 31, авг. 27; 1814 сент. 10, 27, окт. 11, ноябрь 10, дек. 1, 20; 1815 янв. 10, 21, февр. 27, апр. 29, май 9, июнь 2, авг. 22, сент. 29, ноябрь 18, дек. 29; 1816 янв. 23, февр. 13, май 14, июнь 20, окт. 1, дек. 3; 1817 февр. 2, апр. 22, сент. 19, ноябрь 30; 1818 июнь 7, сент. 8, окт. 20; 1819 дек. 14; 1820 янв. 6, апр. 18, дек. 6, 28; 1821 февр. 2, 18, май 19, июль 3, сент. 11, дек. 6; 1822 янв. 3, 29, февр. 12, май 21, авг. 20, сент. 24, дек. 3; 1823 март 4, май 20.

Дезертер. Лирическая драма в 3 д. (Le déserteur). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. Музыка П.-А. Монсиньи.

Пб.: 1789 окт. 9 (не в 1-й раз); 1802 ноябрь 10; 1812 авг. 21; 1813 сент. 1.

Дезертер, или Беглой солдат. Опера в 3 д. (Le déserteur). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ под назв. «Беглой солдат».

М.: 1799 май 4; 1801 янв. 10; 1803 февр. 2, май 29, июль 12; 1805 янв. 22, ноябрь 12; 1807 февр. 10, сент. 20; 1808 февр. 4, июнь 3, окт. 18, 28; 1809 июль 11; 1819 янв. 10, 14.

Демьянова уха, или Нечаянный сговор в Ямской слободе. Интермедия-водевилль П. Н. Арапова по басне И. А. Крылова. Рукопись МТ.

Пб.: 1823 ноябрь 15, 18, дек. 9.

М.: 1824 янв. 3.

День богини Лады. Опера-водевилль в 1 д. Б. М. Федорова с хорами и русскими плясками. Музыка набрана из русских песен и аранжирована П. Ф. Туриком. Изд. под назв. «Праздник Лады».— «Драматический альма-

нах для любителей и любительниц театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.
Пб.: 1818 окт. 28, ноябрь 5, дек. 8.
М.: 1823 май 18.

Деньщик-виртуоз. Комедия в 1 д. А. В. Лукницкого. Подражание Реньяру. Рукопись ЛТБ под назв. «Концерт на свадьбу, или Деньщик-виртуоз».
Пб.: 1806 июль 9.

Деревенские певичцы. Комическая опера в 2 д. (Le cantatrici villane). Текст пер. с итал. (В Петербурге пер. И. Виена.) Музыка В. Фьораванти.

Пб.: 1804 июнь 6, 16, 27, июль 10, авг. 17, сент. 25, окт. 6, ноябрь 3, 27, дек. 14; 1805 янв. 19, июнь 2, июль 10, ноябрь 20, дек. 30; 1806 февр. 4, апр. 10, май 21, 28, июль 30, сент. 15, окт. 10, ноябрь 9; 1807 янв. 20, февр. 17, июль 5, ноябрь 6, дек. 15; 1808 янв. 12, 15, апр. 27, июль 6, сент. 10, 24 (привд. сп.), ноябрь 8; 1809 янв. 31, апр. 7, 18, окт. 7; 1810 янв. 3, авг. 19, сент. 21; 1812 июнь 12, авг. 21; 1813 май 9, ноябрь 20; 1814 ноябрь 13; 1815 май 24; 1816 июль 14, окт. 24; 1817 янв. 9; 1820 дек. 2; 1821 май 22.

М.: 1808 авг. 21, сент. 29, окт. 2, 11, ноябрь 6, 27; 1809 февр. 5, июнь 6, авг. 18; 1810 июль 27, ноябрь 18; 1811 май 26, июнь 4, 18, авг. 22, сент. 10, окт. 23; 1812 февр. 5, май 2, июль 24; 1813 ноябрь 30 (группа П. А. Познякова), дек. 21 (группа П. А. Познякова); 1814 сент. 5, 24; 1815 янв. 20, февр. 19, июль 14, ноябрь 23; 1816 дек. 8; 1817 янв. 24, авг. 24, окт. 31.

Деревенский поэт, или Любовь хитра на выдумки. Комедия в 3 д. Ф. Детуша (La fausse Agnès, ou Le poète campagnard). Вольный пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1821 февр. 18, июнь 23; 1823 янв. 1, 23, июнь 25, ноябрь 27; 1824 июль 28, сент. 12; 1825 июнь 4.
М.: 1823 дек. 13, 18.

Деревенской в столице. Комедия в 5 д. П. И. Сумарокова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1808 апр. 17, 28; 1809 апр. 25.
М.: 1810 авг. 16, 21, окт. 19, ноябрь 16; 1811 окт. 4.

Деревенский философ. Комедия-водевиль в 1 д. М. И. Загоскина. Музыка А. А. Алябьева. Изд.— М., 1823.

М.: 1823 янв. 11, 29.

Деревня на берегах Волги, или Нежданный праздник. Интермедия-водевиль в 1 д. Б. М. Федорова с хорами и плясками. Музыка набрана из русских песен. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 ноябрь 5, 11, 28; 1818 янв. 6, 28, апр. 23, май 19, июнь 30, сент. 10, ноябрь 3, 28; 1819 февр. 12, июнь 8, июль 13, авг. 28, ноябрь 18; 1820 февр. 6, сент. 16, 28; 1821 февр. 20, июнь 7, авг. 31, сент. 6, окт. 23, дек. 16; 1822 февр. 11, окт. 13, ноябрь 8 (привд. сп.); 1823 сент. 18, дек. 20.

Держитесь природы, или Черной парик. Комедия в 1 д. Л.-Б. Пикара. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1815 окт. 13.

Дети дровосека. Драма в 3 д. с сражениями и балетом. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Л.-Ш. Кенье и А. Лемера «Les enfants du bûcheron». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб. (сп. школы): 1813 авг. 31, сент. 16, дек. 31; (сп. группы): 1814 апр. 22, июль 8, сент. 18; 1815 май 16; 1816 янв. 16; 1817 янв. 14; 1820 дек. 7; 1821 февр. 8 (?), 12.

М.: 1815 янв. 8; 1816 апр. 20.

Диадима, или Ричард медвежья лапа. Историко-романтическая мелодрама в 4 д. Г. Куно (Das Diadem, oder Die Burg Engelhaus im Voermwald). Пер. с нем. в вольных стихах и прозе Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 июль 13, 16, 28, сент. 11, окт. 1.

Дидона. Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 1, Спб., 1787.

Пб.: 1785 (?); 1804 февр. 19; 1805 февр. 8; 1806 янв. 24; 1808 янв. 16, 30, окт. 15, ноябрь 15; 1810 июль 24, авг. 21; 1811 май 19, ноябрь 26; 1812 февр. 7; 1813 май 20, сент. 11, ноябрь 13, дек. 2; 1814 апр. 28; 1820 дек. 1, 16.
М.: 1769 (?); 1806 ноябрь 14, дек. 27; 1807 янв. 6; 1810 дек. 2; 1812 май 31, июнь 21; 1816 май 19, 30, окт. 2; 1817 янв. 3, апр. 24; 1822 июль 25.

Димитрий Донской. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.
Пб.: 1807 янв. 14, 17 (придв. сп.), 21, 25, 29, февр. 3, 11, апр. 24, сент. 10, окт. 4, ноябрь 23, дек. 31; 1808 апр. 16, сент. 29, окт. 22 (придв. сп.), ноябрь 10; 1809 янв. 30, май 3, сент. 3, ноябрь 30; 1810 апр. 26, сент. 30; 1811 сент. 1, окт. 25; 1812 май 5, июль 28, авг. 16, сент. 18, ноябрь 21; 1813 янв. 24, февр. 14, сент. 2; 1814 янв. 6, июнь 5, июль 28, дек. 4; 1815 май 26, окт. 12; 1816 апр. 19, авг. 17; 1817 авг. 21; 1818 май 13, ноябрь 21; 1819 апр. 29, ноябрь 26, дек. 27; 1820 янв. 18, июль 6; 1821 янв. 6, ноябрь 10, дек. 27; 1822 май 19, июль 28, сент. 15, дек. 19; 1823 февр. 23, июль 18, окт. 12, дек. 27; 1824 июнь 27, авг. 17, окт. 14; 1825 авг. 30, окт. 14.

М.: 1807 дек. 6, 12; 1808 янв. 6, 21, февр. 3, июль 19, сент. 20, ноябрь 29; 1809 сент. 5; 1810 янв. 2; 1811 июль 27, дек. 1; 1812 февр. 27, июль 5, 15, авг. 16; 1815 авг. 16, сент. 5, дек. 6; 1816 янв. 28, ноябрь 30; 1817 ноябрь 16, дек. 4; 1818 февр. 12, окт. 16, 25; 1819 дек. 12; 1820 янв. 7, 21, февр. 3, март 31, июль 25, ноябрь 26, дек. 12; 1821 янв. 13, апр. 19, ноябрь 24; 1823 июнь 20, ноябрь 26; 1824 авг. 30; 1825 янв. 13.

Димитрий Самозванец. Трагедия в 5 д. В. Т. Нарезного. Изд.— М., 1804.
М.: 1809 янв. 29, февр. 2.

Димитрий Самозванец. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— [Спб., 1771].

М.: 1782 май 9 (не в 1-й раз); 1801 янв. 20; 1802 февр. 5, ноябрь 26.

Дианыно древо, или Торжествующая любовь. Комическая опера в 2 д. с хорамп и балетами (*L'arbove de Diana*). Текст Л. Да Понте. Переделка с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1792.

Пб.: 1789 сент. 4; 1801 янв. 9; 1803 февр. 11 (сп. школы), 13 (сп. школы), апр. 22 (сп. школы); 1804 февр. 17, июнь 22, ноябрь 10; 1812 май 6, 30, ноябрь 24; 1813 июль 27, 30, окт. 26; 1818 окт. 1; 1819 февр. 13.

М.: 1792 февр. 6; 1802 янв. 1, сент. 5; 1803 дек. 24; 1804 февр. 21; 1805 янв. 15; 1808 ноябрь 19; 1811 ноябрь 16, 24; 1814 янв. 4 (группа П. А. Позвякова).

Днепровская русалка — см. *Русалка*.

Добро не впадет, а зло не во вред. Комедия в 2 д. в стихах Д. П. Горчакова.
Пб.: 1807 апр. 23, май 3.

Добродетели русских. Историческая драма в 5 д. «Российское сочинение». Рукопись ЛТБ под назв. «Михаил, князь Пересопницкий, или Добродетели русских».

Пб.: 1814 авг. 27.

Добросердечный ветреник, или Легкомыслие и добросердие. Комедия в 1 д. Ф.-Г. Хагемана (*Leichtsinn und gutes Herz*). Пер. с нем. И. Ленца. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 июнь 8; 1803 июнь 18; 1804 февр. 28; 1805 июнь 13; 1806 май 9, июнь 7, авг. 22; 1807 июль 5, сент. 1; 1808 янв. 24; 1809 май 7, июль 6, сент. 17.

Добрые солдаты. Комическая опера в 3 д. Текст М. М. Хераскова. Музыка Г. Ф. Раупаха. Изд.— Спб., 1779.

М.: 1779 февр. 26; 1810 дек. 22.

Добрый Лука, или Вот мой день. Опера в 1 д. (Ambroise, ou Voilà ma journée). Текст Ж.-М. Монвеля. Вольный пер. с франц. П. Н. Кобыкова. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1814.

Пб.: 1809 дек. 7, 10; (сп. школы): 1811 сент. 28, окт. 5, 12, ноябрь 28; 1812 янв. 25, июнь 13, ноябрь 19; 1813 май 14, июль 25; (сп. труппы): 1814 авг. 19, дек. 8; 1816 окт. 5.

Добрый малой. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1819 окт. 20, ноябрь 14; (в новой переделке автора): 1820 июнь 23, 30.

М.: 1820 сент. 29, окт. 3, 8, дек. 14; 1821 февр. 14 (утро); 1822 авг. 24, сент. 5, ноябрь 22; 1823 май 15, июль 10, окт. 2, ноябрь 8; 1824 янв. 9, апр. 25; 1825 янв. 11, ноябрь 13.

Добрый отец. Комедия в 1 д. Ж.-П. Флорнана (Le bon père, ou La suite du bon ménage). Пер. с франц. П. А. Плавильщикова. Рукопись МТ.

Пб.: 1804 июнь 14.

М.: 1802 февр. 13, 20, 23, май 28, дек. 19; 1803 июль 8, ноябрь 23; 1805 февр. 2; 1807 янв. 11, июль 21; 1808 янв. 31, апр. 15, сент. 20, дек. 4; 1809 янв. 13, май 17; 1811 апр. 27.

Добрый сын, или Твердость духа русского крестьянина. Драма в 2 д. Н. И. Ильина. Изд.— «Друг детей на 1809 год, издаваемый Николаем Ильиным», ч. 3, М., 1809.

Пб.: 1809 дек. 17; 1810 янв. 12, февр. 6.

М.: 1809 авг. 27, сент. 12, дек. 22; 1810 сент. 28; 1811 май 3; 1812 янв. 25; 1814 окт. 16.

Дом сумасшедших, или Странная свадьба. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Н. Верстовским комедии-водевиля М.-А. Дезожье и А.-З. Валори «Le mariage extravagant». Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1822 окт. 16, 22; 1823 янв. 19, февр. 7, апр. 30, май 13, июнь 1, 18, сент. 12; 1824 май 9, июль 28; 1825 янв. 25, апр. 13, ноябрь 12.

М.: 1823 февр. 22, 26, июль 20, 24, окт. 3, дек. 26; 1824 май 12; 1825 янв. 26, май 28, сент. 2.

Домовой, [или Женская хитрость]. Комедия [в 4 д. Н. Отроша (La dame invisible, ou L'esprit follet). Подражание комедии П. Кальдерона «Дама-невидимка» (La dama duende). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1780].

М.: 1802 февр. 13.

Домовые. (Упом. также под назв. «Домовой гидравлик».) Комедия в 3 д. Пер. с нем. Я. К. Лангена. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 авг. 27.

Домовые. Комическая опера в 2 д. (Das neue Sonntagskind). Текст И. Перине. Переделка с нем. Н. С. Краснопольского. Музыка В. Мюллера. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 авг. 17, 31, сент. 13, окт. 11, ноябрь 22, дек. 31; 1809 февр. 6, апр. 22, июнь 16; (сп. школы): 1812 сент. 24, окт. 3; (сп. труппы): 1823 сент. 10, 18.

М.: 1815 ноябрь 25, дек. 8; 1816 апр. 23, ноябрь 5, дек. 31; 1817 янв. 30, май 6, ноябрь 15; 1818 янв. 2, окт. 22; 1820 окт. 27.

Дон Жуан, или Каменный гость. (Предст. в Москве под назв. «Дон Жуан и мраморный гость».) Комедия в 5 д. с балетом Ж.-Б. Мольера (Don Juan, ou Le festin de pierre). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись МТ.

Пб.: 1816 май 5.

М.: 1818 дек. 3, 8.

Дон Кихот Ламанхский, рыцарь печального вида. Комедия в 1 д. А. П. Поморского, взятая из романа М. Сервантеса. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 янв. 30, февр. 8 (утро).

Друзья нынешнего века. Комедия в 1 д. Бонуара (А.-Л.-Б. Робино) (Les amis du jour). Пер. с франц. [П. Кашинцова. Изд.— М., 1790].

М.: 1805 июнь 11, июль 14, окт. 15; 1811 май 25, авг. 16; 1812 февр. 19,

Душою прав, на деле виноват. Комедия в 4 д. Н. Ф. Эмина. Рукопись ЛТБ.
М.: 1804 февр. 25, март 1, июль 3, окт. 7.

Дядя слуга, или Обман не обман. Комедия в 1 д. А. Дюваля (L'oncle valet).
Пер. с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 сент. 22.
М.: 1824 ноябрь 10.

Дядя соперник. Комедия в 1 д. М-те Леспарра (А.-О.-Ж. Дюверье) (L'oncle rival). Пер. с франц. А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 авг. 18, 21; 1825 июнь 19.
М.: 1825 ноябрь 23, дек. 1 (?).

Евгения. Комедия в 5 д. Бомарше (Eugénie). Пер. с франц. Н. Пушкикова.
Изд.— [Спб.], 1770.
Пб.: 1774 окт. 28 (не в 1-й раз); 1801 окт. 3; 1802 июнь 12, ноябрь 25; 1803
июль 9; 1804 окт. 24; 1807 сент. 19; 1808 янв. 8; 1818 ноябрь 19.

Эдуард в Шотландии — см. *Эдуард в Шотландии.*

Эльфрида — см. *Эльфрида.*

Ермак. Театральное представление лирической поэмы И. И. Дмитриева с дивертисментом «Праздник в Сибири». Стихи, соединяющие поэму и дивертисмент, сочинения А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 дек. 19; 1825 янв. 16, 19, июнь 15.

Ермак, или Завоевание Сибири. Историческое представление в 3 д. с хорами и маршами Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1818 май 20, 23, июнь 16.
М.: 1818 окт. 18.

Ермак, покоритель Сибири. Трагедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— М., 1806.
Пб.: 1804 май 10, 24.
М.: 1804 янв. 18, 31, март 3; 1811 дек. 18.

Жан Калейский, или Мореходец и принцесса португальская. Историческое представление в 3 д. с хорами и танцами. Пер. с франц. Ф. И. Шеллером мелодрамы Л.-Ш. Кенье «Jean de Calais». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1819 июнь 25, 29, ноябрь 30.
М.: 1822 сент. 6.

Жан Парижский. Комическая опера в 2 д. (Jean de Paris). Текст Сен-Жюста (К. Годара д'Окура). Пер. с франц. П. И. Шаликова. Музыка Ф.-А. Буальдьё. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1819 окт. 29; 1822 дек. 15; 1823 янв. 1, 17, февр. 11, 27.
М.: 1817 дек. 28; 1818 янв. 4, 30, май 3; 1819 апр. 14, май 12, 30, окт. 2; 1821
июнь 27, июль 1; 1822 ноябрь 2; 1824 сент. 29, окт. 15, ноябрь 3; 1825
февр. 5, апр. 6.

Железная маска. Драма в 5 д. Г. Цшокке (Die eiserne Maske). Переделка с пем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1808.
Пб.: 1806 ноябрь 5, 12, 23; 1807 янв. 23, апр. 26, сент. 23, ноябрь 11; 1809 сент.
27; 1810 июль 7, авг. 28, окт. 17; 1811 янв. 12, май 14, сент. 6; 1812 сент.
29; 1813 янв. 29, май 13, сент. 17, ноябрь 4; 1815 июнь 22; 1816 янв. 18;
1817 янв. 26, июнь 5; 1819 авг. 28, окт. 26; 1820 февр. 6, апр. 6, ноябрь
19; 1821 сент. 6; 1822 май 11, окт. 8, дек. 18; 1823 февр. 7, окт. 7; 1824
июль 24 (?).
М.: 1808 ноябрь 26, дек. 4; 1809 янв. 8, апр. 20, июнь 2, окт. 8; 1810 июль 17,
сент. 8, ноябрь 2; 1811 май 30, сент. 11, ноябрь 12, дек. 27; 1814 ноябрь
12, 25, дек. 2; 1815 июнь 16, сент. 10; 1816 янв. 19, май 5, окт. 10; 1817
июнь 22, 29, сент. 28; 1818 окт. 28; 1819 авг. 20; 1820 окт. 12; 1822 июнь

8, 18, сент. 3, 8; 1823 март 4 (утро), сент. 10; 1824 янв. 16, май 16, окт. 8; 1825 июнь 4, ноябрь 4.

Желтый Карло, или Волшебница мрачной пустыни. Волшебно-комическая опера в 3 д. Переделка А. А. Шаховским мелодрамы Ж.-Г.-А. Кювелье и А.-Ж. Коффена-Рони «Le pain jaune, ou La fée du désert». Музыка Ф. Антонини.

Пб.: 1815 февр. 8.

Жеманные щеголихи. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Les précieuses ridicules). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1799 дек. 19 (не в 1-й раз); 1804 февр. 29, ноябрь 16.

Жена двух мужей. Драма в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура (La femme à deux maris). Вольный пер. с франц. П. Долгорукого. Рукопись ЛТБ.

М.: 1811 май 4, июнь 9, сент. 20.

Женевьева Брабантская, или Жертва клеветы и ревности. Трагедия в 3 д. в стихах А. П. Поморского, взятая из истории крестовых походов. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 янв. 30, февр. 6, апр. 17, май 28.

Женитьба Альнаскарова. Комедия в 1 д. в стихах А. И. Маркова, «служащая продолжением комедии «Воздушные замки». Изд.— Спб., 1824.

Пб.: 1822 июнь 27, июль 6, авг. 24; 1823 февр. 21.

М.: 1822 сент. 21, окт. 9.

Женитьба по неволе. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le mariage forcé). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 янв. 3, 20, май 8.

Жених и невеста в одной особе. Комедия в 2 д. А. Коцебу. (Braut und Bräutigam in einer Person). Пер. с нем. З. Ф. Каменогорского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 авг. 25.

Жених трех невест. Комедия в 1 д. А. Я. Княжнина. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1800 янв. 3; 1803 авг. 20 (сп. школы).

М.: 1808 апр. 20; 1809 апр. 23; 1811 янв. 1; 1817 апр. 30; 1819 июнь 18, 25, июль 30, сент. 24; 1823 февр. 23.

Женихи, или Век живи и век учись. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

Пб.: 1808 ноябрь 30, дек. 7; 1811 дек. 7 (сп. школы); 1814 сент. 29, окт. 21; 1815 февр. 1; 1820 сент. 16, ноябрь 26; 1823 авг. 27.

М.: 1808 янв. 16, февр. 9; 1814 окт. 8, 28, дек. 18; 1815 май 7; 1816 янв. 25, май 14; 1817 ноябрь 16, 27; 1819 июнь 11; 1822 янв. 2, апр. 21; 1823 февр. 7.

Женская хитрость. Комедия в 1 д. Переделка с нем. комедии Т. Кернера «Das Qui pro quo, oder Weiberlist». Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 сент. 21, 24, окт. 2, 23, дек. 4; 1810 янв. 10, февр. 24, май 5, 18, ноябрь 10, дек. 20; 1811 февр. 2; 1812 янв. 31, июль 19; 1813 февр. 7, май 4, окт. 26; 1814 дек. 6; 1815 май 28, ноябрь 30; 1816 янв. 28, ноябрь 23; 1818 окт. 10, ноябрь 4; 1820 дек. 17; 1821 май 9, ноябрь 8; 1822 февр. 12.

М.: 1811 дек. 18; 1812 янв. 9; 1816 окт. 26; 1820 окт. 13.

Женщина в сорок лет, или Женщины в истерике. Комедия в 1 д. П. П. Вырубова. Изд.— Спб., 1812.

Пб.: 1812 март 1; 1814 июнь 12.

Женщина-дезертер. Комедия в 1 д. (Der weibliche Deserteur). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1809 сент. 27, ноябрь 11, 23; 1810 июнь 7, июль 7, окт. 6; 1811 сент. 6, окт. 30; 1812 янв. 19, авг. 26; 1815 июль 29; 1818 май 23.

М.: 1811 ноябрь 16, 24; 1817 сент. 10, окт. 22; 1820 авг. 24.

Женщина каких мало — см. *Награжденная добродетель, или Женщина каких мало*.

Женщина-лунатик. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Переделка с франца, комедии-водевиля в 2 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня «La somnambule». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 апр. 29, май 2, сент. 9, дек. 29; 1822 янв. 9, июнь 9, авг. 24, окт. 17; 1823 янв. 30, февр. 15, март 1 (придв. сп.), 4, май 7, июль 9, сент. 24, окт. 8, дек. 18; 1824 янв. 21, апр. 18, май 29; 1825 май 8, июль 29, окт. 1, ноябрь 23.

М.: 1821 окт. 10, 14, ноябрь 10, дек. 30; 1822 янв. 30, июль 13, 18; 1823 май 22, ноябрь 29, дек. 5, 17; 1824 февр. 11, июнь 5, авг. 26, сент. 8, окт. 21; 1825 янв. 2, июнь 10, окт. 5.

Женщина-невидимка, или Таинственный замок. Опера в 1 д. (La femme invisible). Текст Алексиса Доде и Рандона. Пер. с франца. А. В. Лукницкого. Музыка Ф.-А. Буальдые. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1810 дек. 5.

М.: 1811 окт. 10, ноябрь 5; 1812 февр. 1, авг. 18; 1818 дек. 3, 10.

Женщина-паша — см. *Паша смирнской*.

Женщина-полковник. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ж. Делавиня (Le colonel). Переделка с франца. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 дек. 7, 16; 1822 янв. 11.

Женщина-полковник. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франца. Е. И. Звалинским комедии-водевиля Э. Скриба и Ж. Делавиня «Le colonel». Музыка Н. Е. Кубишты. Изд.— М., 1824.

М.: 1823 ноябрь 1, 7, дек. 4, 30; 1824 янв. 15, апр. 18; 1825 янв. 9, апр. 24, 28, май 31, ноябрь 11.

Женщины-солдаты, или Худо защищаемая крепость. Опера-водевиль в 1 д. М. Теолона и Ф.-В.-А. Дартуа (Les femmes soldats, ou La forteresse mal defendue). Пер. с франца. Я. И. Лнзогуба. Рукопись ЛТБ.

Пб. (сп. школы): 1812 февр. 15, 20, май 7, сент. 12, дек. 3; 1813 янв. 16, авг. 21, окт. 9, дек. 5; 1814 янв. 18, (сп. труппы): июнь 12, июль 21, окт. 15; 1815 февр. 9, 28 (утро), сент. 27, ноябрь 2, дек. 16; 1816 янв. 28, апр. 25, июль 12, авг. 20; 1817 май 23, июнь 27, окт. 19; 1819 июнь 16, 22, июль 13, окт. 5; 1825 июнь 12, 26, июль 19, авг. 19, окт. 30.

Женщины-солдаты, или Худо защищаемая крепость. Опера-водевиль в 1 д. М. Теолона и Ф.-В.-А. Дартуа (Les femmes soldats, ou La forteresse mal defendue). Пер. с франца. С. Кувичинского. Изд.— М., 1811.

М.: 1810 ноябрь 4, 9; 1811 май 5, авг. 23, ноябрь 2, 22; 1812 февр. 16, май 26, июнь 25, июль 9; 1814 ноябрь 18, 26, дек. 28; 1815 июль 8; 1816 янв. 11, май 7; 1817 ноябрь 1; 1818 сент. 19; 1819 май 16; 1820 май 4, июль 18, окт. 8; 1821 авг. 17; 1825 окт. 23, ноябрь 6.

Жертва мщениа. Трагедия в 4 д. Переделка с голландского П. А. Корсакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 дек. 8.

Жертва смерти. Драма в 3 д. А. Коцебу (Der Opfertod). Пер. с нем. П. Н. Титова. Изд.— Спб., 1801.

Пб.: 1798 окт. 1; 1803 июнь 28; 1813 янв. 14.

Живые картины, или Наше дурно, чужое хорошо. Драматическая пословица-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1821 дек. 14, 18, 28; 1822 апр. 17; 1824 янв. 8, 11, февр. 4.

М.: 1823 янв. 11, 19, февр. 1, 13, март 1, июнь 21, окт. 23; 1824 июнь 4, авг. 31.

Жид в бочке. Комическая опера в 1 д. (Der Jude im Fass). Текст Л. Вундера. Переделка с нем. А. К. Бьерка. Музыка Шнейдера и П. Ф. Турика.

Пб.: 1822 май 24, июнь 2, сент. 1.
М.: 1822 дек. 28; 1823 янв. 10.

Жизнь холостого. Комедия в 1 д. Переделка с франц. комедии-водевила Э. Скриба и А. Дюпена «Le ménage de garçon, ou L'étudiant en droit». Рукопись ЛТБ.
М.: 1825 ноябрь 19.

Житель черного леса, или Злодей рано или поздно наказывающийся. Романтическое представление в 3 д. Пер. с франц. мелодрамы Э. Буари и Фредерика (Ф. Дюпети-Мере) «L'homme de la forêt noire». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1820 июнь 2, 6, 20, сент. 7, окт. 19; 1821 июнь 12.
М.: 1820 ноябрь 11.

Жоконд, или Искатели приключений. Комическая опера в 3 д. (Joconde, ou Les sougeurs d'aventures). Текст Ш.-Г. Этьена. Пер. с франц. П. А. Корсакова. Музыка Николо Изуара. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1815 янв. 26, 28 (придв. сп.), февр. 5, апр. 26, май 7, 20, июнь 1, июль 23, авг. 27, сент. 17, окт. 25; 1816 янв. 23, май 31, июнь 23, авг. 16, ноябрь 13, 29; 1817 апр. 2, 27, авг. 22, сент. 10, окт. 26, дек. 31; 1818 апр. 27, май 15, июль 19, сент. 15, дек. 3; 1819 май 9, июнь 30, ноябрь 8; 1820 февр. 1, июль 8; 1821 февр. 1, 20 (утро), сент. 22; 1822 апр. 10, окт. 31, дек. 13; 1824 июль 18; 1825 февр. 7, сент. 8.
М.: 1817 дек. 10; 1818 апр. 30, сент. 17, окт. 31, дек. 11; 1819 май 20; 1820 июнь 14, 23, сент. 24; 1821 май 20, июнь 12, июль 22, сент. 5, окт. 4, ноябрь 20; 1822 февр. 12 (утро), апр. 18, сент. 26, дек. 5, 27; 1823 февр. 27, июнь 25, июль 1, ноябрь 2, дек. 19; 1825 май 19.

Жокрис атаман разбойников. Комедия в 1 д. Т.-М. Дюмерсана и Ж.-Т. Мерля (Jocrisse chef de brigands). Пер. с франц. Ф. И. Шеллера. Рукопись МТ.
Пб.: 1818 июнь 20, июль 14, окт. 13.
М.: 1818 сент. 26, окт. 6.

Забавы калифа, или Шутки на одни сутки. Опера-водевил в 3 д. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева и Ф. Е. Шольда. Изд.— М., 1825.
Пб.: 1825 июль 29, 31.
М.: 1825 апр. 9, 14.

Завербованный гусар, или Награда сыновней любви. Драма в 2 д. К. Ватация (К. Э. Ватицкого). Изд.— Спб., 1817.
Пб.: 1817 ноябрь 12, 21; 1818 янв. 8; 1819 февр. 16; 1820 июль 29.

Завещание, или Кто кого пережит. Комедия в 1 д. П. Мариво (Le legs). Пер. с франц. В. С. Миклашевичевой. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 янв. 29, февр. 1, 11, авг. 28.
М.: 1824 окт. 31, ноябрь 25, дек. 3.

Завтрак холостых. Комическая опера в 1 д. (Le déjeuner de garçon). Текст О. Крезе де Лессе. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Музыка Николо Изуара. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1814 ноябрь 9, дек. 6 (придв. сп.); 1815 май 24; 1816 янв. 19, окт. 13 (придв. сп.), 15.
М.: 1815 дек. 2.

Заделанное окно. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Das zugemauerte Fenster). Пер. с нем. Н. С. Краснополяского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1811 окт. 16, ноябрь 5; 1812 май 24.

Заемное письмо. Комедия в 4 д. И.-Ф. Юнгера (Der öfne Briefwechsel). Пер. с нем. Н. С. Краснополяского. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1811 май 29, июнь 6.

Заира. Трагедия в 5 д. Вольтера (Zaïre). Пер. с франц. в стихах Ю. А. Неделинского-Мелецкого, Н. И. Гнедича, М. Е. Лобанова, А. А. Шаховского и С. П. Жихарева. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1809 окт. 18; 1815 янв. 12, 27; 1819 дек. 8; 1820 апр. 8.

М.: 1821 февр. 4, 11, июль 13.

Замок Риэтти, или Мстящее привидение. Романтическое представление в 3 д. Ф. Бонафонта по комедии К. Гоцци (Das Schloss zu Rieti, oder Die rächende Erscheinung). Пер. с нем. Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июль 16, 20.

М.: 1824 окт. 2.

Зареида и Ростислав. Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1809 авг. 22.

Збигеньщик — см. *Сбигеньщик*.

Зеленый корсет. Комедия в 3 д. П. И. Сумарокова. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1805 апр. 18, май 17.

М.: 1805 сент. 10, 21.

Зельмира. Трагедия в 5 д. П.-Л. Беллуа (Zélmire). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 окт. 29, ноябрь 3.

Земира и Азор. Опера в 4 д. (Zémire et Azor). Текст Ж.-Ф. Мармонтеля. Пер. с франц. М. В. Сушковой. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Изд.— М., 1783.

Пб.: 1785 (?); 1809 май 11, 21.

М.: 1782 ноябрь 2; 1806 янв. 14; 1814 февр. 7 (труппа П. А. Познякова); 1819 май 23, июнь 13.

Знаюки. Комедия в 3 д. в стихах Н. Ф. Эмина. Изд.— Спб., 1788.

Пб.: 1788 ноябрь 13 (не в 1-й раз); 1814 февр. 8 (утро).

М.: 1809 янв. 4; 1810 авг. 28.

Зоа. Драма в 3 д. Л.-С. Мерсье (Zoé). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1789.

Пб.: 1802 апр. 24.

М.: 1786 сент. 14; 1802 май 16.

Золотое яблоко. Комическая опера в 2 д. Текст И. Иванова. Музыка Е. И. Фомина.

Пб.: 1803 апр. 15, 19, май 31; 1805 июль 20.

Зорада. Трагедия в 5 д. в стихах Ф. Ф. Когошкина.

Пб.: 1808 авг. 23, 28.

М.: 1807 май 12, 15; 1808 апр. 28.

И еще дом сумасшедших, или Принц Тирольский. Опера-водевиль в 1 д. Е. И. Звалинского. Музыка разных авторов. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 авг. 20, 24, сент. 17.

М.: 1823 ноябрь 29, дек. 21.

Иван царевич — см. *Храброй и смелой витязь Ахридеичь*.

Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца. Романтическая комедия в 5 д. с турниром, сражением, балладами, пением и танцами А. А. Шаховского, взятая из романа В. Скотта «Айвенго» (Ivanhoe). Музыка К. А. Кавоса. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альманах для любителей и любительниц театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1821 янв. 21, 24, февр. 16, июнь 30, авг. 18, сент. 19, дек. 1; 1822 янв. 12, сент. 25, окт. 11, ноябрь 19; 1823 февр. 14, сент. 13, окт. 10; 1824 май 2.

М.: 1822 ноябрь 10, 13; 1825 янв. 16, 25.

Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие. Водевиль в 1 д. А. А. Шаховского с хорами и танцами. Переделка с франц. комедии-водевиля

Э. Скриба и А. Дюпена «Le fou de Péronne». Рукопись ЛТБ. Отрывок пзд.— «Драматический альманах для любителей и любительниц театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1820 июль 12, 16, авг. 27, окт. 11, 14, ноябрь 11; 1821 янв. 9, 27, май 16, июнь 6, июль 24 (?), авг. 23, сент. 29, окт. 24; 1822 февр. 5, авг. 18, сент. 7, 12, окт. 18, дек. 6, 28; 1823 март 4, май 6, 27, июнь 15, июль 3, дек. 4; 1824 июнь 1, сент. 8, 19, дек. 18; 1825 янв. 27, февр. 8, апр. 24, июль 26, сент. 9.

М.: 1820 окт. 20, 25, ноябрь 2; 1821 апр. 25; 1822 янв. 31, июль 6, 26, окт. 23, 25, дек. 13; 1823 июнь 1, 20; 1824 февр. 17, июль 18, сент. 19, окт. 19; 1825 янв. 4, июнь 12, окт. 27.

Игра любви и случая. Комедия в 3 д. П. Мариво (Le jeu de l'amour et du hasard). Пер. с франц. П. А. Корсакова.

Пб.: 1815 апр. 30, май 4, июнь 11, окт. 8; 1816 янв. 17, ноябрь 3; 1817 июнь 29; 1818 июль 3, сент. 11, ноябрь 20; 1822 июнь 13, июль 27.

Игрок. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le joueur). Пер. с франц. И. И. Кропотова. Рукопись МТ.

Пб.: 1764 окт. 6 (не в 1-й раз); 1801 сент. 26; 1802 сент. 17; 1804 май 12; 1806 сент. 16, 25; 1812 ноябрь 14 (сп. школы); 1814 апр. 9.

Игрок. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le joueur). Пер. с франц. в стихах А. М. Пушкина. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1817 апр. 26, май 3, июнь 7; 1818 май 28.

М.: 1822 сент. 1, 10, окт. 20; 1823 февр. 13; 1824 дек. 11.

Идол китайский. Комическая опера в 2 д. (L'idolo cinese). Текст Дж.-Б. Лоренци. Пер. с итал. Музыка Дж. Паизиелло.

Пб.: 1781 февр. 12 (не в 1-й раз); 1818 июль 4.

Изгнанник, или Человек в трех лицах. (Предст. в Москве под назв. «Изгнанник, или Любовь к отечеству».) Драма в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксреккура «L'homme à trois visages, ou Le proscrit de Venise». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1806 апр. 12, 20, май 23.

М.: 1810 янв. 7; 1818 май 16.

Новая редакция перевода под назв. «Абелино великий разбойник, или Человек в трех лицах». Историческое и романтическое представление.

Пб.: 1816 сент. 3; 1821 авг. 23; сент. 20, окт. 25, ноябрь 29; 1822 янв. 31, май 16; 1823 май 27.

Изгнанное семейство, или Корсиканцы. Драма в 3 д. А. Коцебу (Die Corsen). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд. под назв. «Корсиканцы», Смоленск, 1801.

Пб.: 1806 окт. 8.

Изяслав и Владимир. Трагедия в 5 д. в стихах В. Н. Олина.

Пб.: 1811 апр. 17.

Илья-богатырь. Волшебная опера в 4 д. Текст И. А. Крылова. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1806 дек. 31; 1807 янв. 4, 8, 15, 18, 30, февр. 8, 13, апр. 22, июнь 5, ноябрь 25, дек. 3; 1808 янв. 21, апр. 13; 1809 сент. 15, 19, окт. 3, 14, ноябрь 28, дек. 28; 1810 янв. 23, апр. 25, окт. 30, ноябрь 8; 1814 май 3, 11, июнь 8, авг. 21; 1816 янв. 3, июнь 12; 1817 июнь 4, 25, июль 31, ноябрь 27; 1818 янв. 15, февр. 22, авг. 21, дек. 15; 1821 окт. 4; 1822 янв. 17.

М.: 1823 июль 26, 30, 31, сент. 1, 9, 16, 30, окт. 22, ноябрь 21; 1824 янв. 20, февр. 13 (утро), июнь 8, окт. 5.

Именины Трапезирова, или Сюрприз самому себе. Комическое представление в 1 д. Колобухина, с хорами и комическим балетом. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 окт. 22.

Иввалид на время. Комедия в 1 д. с пением и плясками А. Я. Княжнина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 янв. 11, февр. 10, июнь 26.

Индийцы в Англии. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Die Indianer in England). Пер. с нем. Янковича. Изд.— Смоленск, 1800.

Пб.: 1797 сент. 10; 1805 июнь 28, 30, июль 14, сент. 21; 1806 апр. 11, сент. 27; 1807 июль 30, сент. 22; 1808 янв. 20, апр. 15; 1809 ноябрь 9, 25; 1810 апр. 30, июнь 9, окт. 3, ноябрь 18, дек. 30; 1811 май 9, июль 21, ноябрь 17; 1813 сент. 3; 1814 дек. 13; 1821 авг. 26, сент. 9; 1822 июнь 16.

М.: 1811 июнь 14.

Инеса де Кастро. Трагедия в 5 д. А. Удара де Ламота (Ines de Castro). Пер. с франц. в стихах С. И. Висковатова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1815 ноябрь 17; 1824 сент. 22.

М.: 1819 окт. 23, ноябрь 17; 1821 июль 26, сент. 20.

Интрига в корзине. Опера в 1 д. Текст А. Я. Княжнина. Музыка С. Н. Титова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 май 5.

Интрига чрез письма. Комедия в 5 д. Ф.-Ф.-Н. Фабра д'Эглантина (L'intrigue épistolaire). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 июнь 28; 1809 янв. 1, авг. 17, окт. 22; 1810 окт. 19; 1811 сент. 3; 1812 июль 31; 1814 авг. 25; 1825 апр. 12, май 13.

М.: 1818 сент. 19, окт. 13; 1821 ноябрь 17.

Иоанна Грей. Трагедия в 5 д. в стихах П. И. Сумарокова.

М.: 1816 май 11, 15.

Иосиф, или Добрый сын. Драма в 5 д. Н. Н. Сандунова.

Пб.: 1802 дек. 1.

Ипермнестра. Трагедия в 5 д. в стихах С. И. Висковатова. Подражание трагедии А.-М. Лемьера «Hépermetre». Изд.— Спб., 1812.

Пб.: 1811 авг. 23, сент. 10.

М.: 1811 янв. 3 (не в 1-й раз).

И. П. О., или Приглашительный билет. Комедия в 1 д. А. Коцебу. (U. A. w. g., oder Die Einladungskarte). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1825 май 28, июнь 3.

Ипполит и Розвида. Драма в 4 д. Г. Цшокке (Hippolyt und Roswida). Пер. с нем. Н. И. Греча. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1808 янв. 17, 22.

Ираклиды, или Спасенные Афины. Трагедия в 5 д. в стихах А. Н. Грузинцова. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1814 февр. 4.

Ирод и Мариамна. Трагедия в 5 д. в стихах Г. Р. Державина. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1808 ноябрь 23, 29, дек. 17; 1809 окт. 24; 1811 ноябрь 20.

Испанцы в Перу, или Смерть Роллы. Трагедия в 5 д. А. Коцебу (Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod). Пер. с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 сент. 29, окт. 15; 1817 янв. 17; 1820 май 4, 18, ноябрь 2; 1821 янв. 11, май 31, сент. 2, дек. 16; 1822 авг. 27; 1823 февр. 22, ноябрь 23.

Испанцы в Перу, или Смерть Роллы. Трагедия в 5 д. А. Коцебу (Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod). Пер. с нем. С. А. Немирова. Изд.— М., 1803.

М.: 1810 май 6, 15, сент. 30; 1818 янв. 3; 1819 май 19, 25, июнь 15, июль 13, сент. 1, окт. 26, ноябрь 9; 1820 янв. 18, май 16, сент. 12, окт. 31; 1821 янв. 23, май 15, авг. 26; 1822 ноябрь 1; 1823 февр. 11, 18, июнь 26; 1824 февр. 15, июнь 13, сент. 19, ноябрь 14.

Исправленный игрок. Драма в 5 д. А.-В. Иффланда (Der Spieler). Пер. с нем. П. Н. Титова.

Пб.: 1812 окт. 15, 23.

Испытание. Комедия в 2 д. Пер. с франц. А. А. Жандром комедии в 1 д. П. Мариво «L'épreuve». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 апр. 11.

Испытанное постоянство. Комедия в 1 д. Н. П. Николева. Изд.— [М., 1776].

Пб.: 1801 сент. 28 (не в 1-й раз); 1804 янв. 20.

Итальянка в Лондоне. Комическая опера в 2 д. (L'italiana in Londra). Текст Дж. Петроселлини. Пер. с итал. Музыка Д. Чимарозы. Рукопись ЛТБ под назв. «Итальянка в Лондоне, или Камень Невидимка».

Пб.: 1810 май 23, июнь 19, ноябрь 17.

Ифигения в Авлиде. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Iphigénie en Aulide). Пер. с франц. в стихах М. Е. Лобанова. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1815 май 6, 13, сент. 3, дек. 14; 1816 февр. 7, сент. 21; 1817 июль 30, сент. 26, ноябрь 9; 1818 февр. 22, сент. 18; 1819 апр. 17; 1822 янв. 16, апр. 10, авг. 17 (?), 30; 1823 февр. 9, авг. 27; 1824 янв. 4, сент. 26.

М.: 1817 апр. 30, май 7, авг. 23, окт. 24; 1818 окт. 7; 1819 авг. 26, сент. 5; 1821 дек. 20; 1822 июнь 30; 1823 янв. 29.

Ифигения в Тавриде. Трагедия в 5 д. К. Гимона де Латуша (Iphigénie en Tauroïde). Пер. с франц. в стихах. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 дек. 2; 1814 ноябрь 23, 27; 1815 февр. 1, май 19, дек. 2; 1816 июнь 13.

Как аукнется, так и откликнется, или Ложные супруги. Комедия в 1 д. Эрнеста (Ж.-Э. Клонара) (Les faux maris, ou Le danger des épreuves). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 окт. 11.

Как водится в комедиях, или Словесное толкование — см. *Словесное толкование*.

Как поживешь, так и прослывешь — см. *Санктпетербургской гостиной двор*.

Какаду, или Следствие Урока кокеткам. Комедия в 1 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1820 янв. 16, 22 (придв. сп.), 28, апр. 8, сент. 22, окт. 4; 1821 апр. 28, сент. 30, окт. 21 (?); 1822 янв. 26, апр. 10, авг. 23; 1823 сент. 11, окт. 5, ноябрь 9; 1825 янв. 1, окт. 19.

М.: 1820 апр. 14, май 2, июль 8; 1821 янв. 19, сент. 28; 1822 апр. 19, ноябрь 19; 1824 июль 31, авг. 18, сент. 26; 1825 янв. 27, февр. 4, июнь 16, сент. 16, ноябрь 10.

Калиф Багдадский. Опера в 1 д. (Le calife de Bagdad). Текст Сен-Жюста (Ж. Годара д'Окура). Пер. с франц. Е. Лифанова. Музыка Ф.-А. Буальдьё. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1806 апр. 16, 22, 26 (придв. сп.), 29, сент. 3, 23, окт. 15, ноябрь 4, 28, дек. 18; 1807 янв. 6, 22, февр. 10, май 16, 22, июнь 30, окт. 27, ноябрь 22, дек. 10, 19; 1808 янв. 4, февр. 3, 14, сент. 27, ноябрь 5, 25, дек. 16; 1809 янв. 1, 20, апр. 11, 27, сент. 28, окт. 12, ноябрь 11; 1810 февр. 16, май 12, окт. 4, 25, ноябрь 27, дек. 12; 1811 янв. 27, сент. 4, окт. 27; 1812 янв. 1, февр. 11, май 10, июль 19, окт. 14; 1813 янв. 22, ноябрь 8; 1814 янв. 2, апр. 14, май 25; 1815 сент. 8; 1816 июль 28; 1817 окт. 3; 1818 май 13, 30, авг. 30, сент. 5; 1819 авг. 25; 1820 июль 23, ноябрь 16, дек. 31; 1821 февр. 11, апр. 21, июль 12, ноябрь 25; 1822 апр. 21, июнь 12, 28, окт. 25; 1823 февр. 16, май 25; 1824 янв. 22; 1825 апр. 13, июль 10.

М.: 1811 апр. 24, 30, май 14, июль 12, авг. 20, сент. 12; 1812 февр. 19, июнь 23, июль 14; 1814 ноябрь 3, 13, дек. 15; 1815 янв. 15, февр. 25, май 19, авг. 24, ноябрь 4, 12, дек. 20; 1816 янв. 25, июнь 9, сент. 28, ноябрь 13; 1817 янв. 10, февр. 2 (утро), июль 11, сент. 25, ноябрь 14; 1818 янв. 8, сент. 23, 30, ноябрь 8; 1819 апр. 21, сент. 10; 1822 май 15, 23, 26, 30, июнь 6,

июль 28, авг. 27, сент. 15, окт. 9, ноябрь 9; 1823 янв. 1, февр. 28, июль 10, сент. 24, дек. 12; 1824 янв. 8, июнь 18, июль 25, сент. 1, дек. 16; 1825 янв. 28, апр. 27, июль 21, авг. 30.

Калиф на час. Комическая опера в 4 д. Текст Д. П. Горчакова. Изд.— М., 1786.

М.: 1784 май 21 (не в 1-й раз); 1804 февр. 29; 1817 янв. 4.

Караван Каирский, или Торг невольниками. Комическая опера в 3 д. (La caravane du Saïre). Текст Э. Мореля де Шедевилля. Пер. с франц. Е. Тимковско-го. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 ноябрь 5, 16; 1818 янв. 13, июнь 17.

Карантин. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.

Пб.: 1820 июль 26, 30; 1821 май 15; 1822 сент. 18.

М.: 1820 дек. 30; 1821 янв. 23, май 3, дек. 16; 1822 янв. 25, июнь 11, 22, июль 31, ноябрь 23; 1823 июнь 2; 1824 янв. 25, ноябрь 21.

Карачун, или Старинные диковинки. Волшебное-комическое представление в 3 д. с хорами, балетами и превращениями А. А. Шаховского. Музыка Ф. Антониллини. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 май 12, 16, июнь 18; 1820 авг. 22; 1824 июль 27; 1825 авг. 23.

М.: 1821 окт. 20, 31, ноябрь 2, 8; 1822 янв. 6, февр. 11; 1823 апр. 25.

Карл XII при Бендерах. Историческая драма в 5 д. Х.-А. Вульпиуса (Sithah Mani, oder Karl der Zwölfte bei Bender). Пер. с нем. А. И. Шеллера. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1810 ноябрь 21, 23, 25, дек. 4, 11; 1811 янв. 10, июнь 9, июль 2, 26, сент. 15, окт. 1, дек. 6; 1812 май 15, окт. 9; 1813 февр. 19, май 2, июль 11; 1814 май 12, июль 30, окт. 25; 1815 янв. 19, май 30, сент. 19; 1816 янв. 4, февр. 10, апр. 27; 1817 февр. 1, июль 1; 1820 янв. 1, 20, дек. 9; 1821 янв. 16, май 15, сент. 5; 1822 февр. 7, авг. 28, окт. 13, ноябрь 8 (придв. сл.); 1823 февр. 8, сент. 30, дек. 12; 1824 янв. 13, июль 22, сент. 28, окт. 29; 1825 авг. 31, окт. 28.

М.: 1811 июнь 6, 27, сент. 5, дек. 10; 1812 июнь 23.

Карл и Каролина. Комедия в 5 д. Ш.-А.-Г. Пигго-Лебрева (Charle et Caroline, ou Les abus de l'ancien regime). Пер. с франц. Н. И. Ильина. Изд.— М., 1809.

М.: 1806 янв. 17, 28, апр. 20, 25, май 2, авг. 26, окт. 24; 1807 янв. 31, июль 26, окт. 16; 1808 сент. 25.

Каролина. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и К. Менисье (Caroline). Пер. с франц. Н. В. Всеволожского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 апр. 12, май 12, июль 6.

Керим Гирей, Крымский хан. Романтическая трилогия в 5 д. в стихах А. А. Шаховского. Содержание взято из «Бахчисарайского фонтана», поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов. Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, кн. 11—12.

Пб.: 1825 сент. 28, окт. 5, 21.

Керим, или Действие судьбы. Драма в 3 д. П. Ю. Львова. Рукопись МТ.

М.: 1803 июнь 14.

Кириловцы. (Предст. в Москве под назв. «Храбрые Кириловцы при нашествии врагов».) Народная героическая драма в 3 д. с хорами и сражениями А. П. Вронченко. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1813 февр. 4, 9.

М.: 1814 сент. 10, окт. 5, дек. 28; 1815 окт. 17, ноябрь 7.

Китайский сирота. Трагедия в 5 д. Вольтера (L'orphelin de la Chine). Пер. с франц. в стихах А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1809 янв. 21, февр. 3, апр. 26; 1810 май 26, окт. 13; 1825 янв. 22.

Клевета и невинность. Драма в 4 д. В. М. Федорова. Изд.— Спб., 1805.
М.: 1805 февр. 8, 12, 18, апр. 23, сент. 8; 1806 окт. 10.

Клеветники. Драма в 5 д. А. Коцебу (Die Verleumder). Пер. с нем. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1808 окт. 1, 4.

М.: 1810 февр. 15, 20.

Клейнсберги. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Die beiden Klingsberg). Пер. с нем. Изд.— М., 1802.

М.: 1803 ноябрь 16, 22; 1804 янв. 15; 1806 янв. 18, май 25, июль 11; 1809 сент. 10; 1821 май 16, 19, июнь 26; 1822 апр. 23.

Клетка, или Не рой другому яму, сам в нее ввалишься. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der Käfig). Пер. с нем. В. С. Кузикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 окт. 23, ноябрь 24; 1817 апр. 13, сент. 4.

Клодомира, или Жрица Ирменсюлева храма. Драма в 3 д. П. Н. Приклонского с хорами и балетами. Подражание франц. мелодраме П.-Ж. Ноэля и А. Лемеера «Clodomire, ou La prêtresse d'Irminsul». Рукопись МТ.

М.: 1811 авг. 18.

Князь-невидимка. Волшебнo-комическая опера в 4 д. Текст Е. Лифанова. Переделка феерии в 5 д. О. Апде «Le prince invisible, ou Arlequin protégé». Музыка К. А. Кавоса. Изд. под назв. «Князь-невидимка, или Личарда волшебник» — Спб., 1805.

Пб.: 1805 май 5 (в 6 д.), 12, 16, 19, 22, 26, июнь 23, июль 25, авг. 20, сент. 3, окт. 17, ноябрь 17; 1806 янв. 10, 28, май 4, 24, июнь 29, июль 8, 31, сент. 28, ноябрь 6, дек. 14; 1807 июль 14, 28, сент. 8, ноябрь 10, дек. 12; 1808 янв. 28, июль 1; 1810 июнь 16, 21, июль 17, 31, сент. 2; 1813 авг. 22, 28, сент. 4, 25, окт. 17, ноябрь 26; 1814 янв. 21, сент. 22, ноябрь 20; 1815 июнь 18, 23, июль 30, сент. 2; 1816 апр. 20, май 17, окт. 29, дек. 30; 1817 янв. 24, июль 17, ноябрь 8; 1818 февр. 1, июль 12, сент. 19, ноябрь 14; 1819 июль 25, сент. 8, ноябрь 20; 1820 янв. 11, май 31, июль 25; 1821 янв. 23, май 8, июль 31; 1822 янв. 8, сент. 22; 1824 февр. 10, май 4; 1825 июнь 11, ноябрь 1.

М.: 1819 июль 1, 4, 8, 11, 15, 18, 22, 25, 29, авг. 17, 24, 31, сент. 12, 21, окт. 14, 28, ноябрь 2, 14, 24, дек. 17; 1820 янв. 4, 9, февр. 1, апр. 5, 27, сент. 2, окт. 22, ноябрь 21; 1821 авг. 22, окт. 2, ноябрь 16, дек. 14; 1822 февр. 5, июнь 4, окт. 22; 1823 июль 22, ноябрь 4.

Коварный. Комедия в 5 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1804 дек. 16.

Коварство и любовь. Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Kabale und Liebe). Пер. с нем. С. А. Смирнова. Изд.— М., 1806.

М.: 1810 февр. 18 (во 2-й раз), май 8, 18, окт. 25; 1811 авг. 27, окт. 18; 1812 янв. 16; 1816 янв. 27, февр. 14; 1818 сент. 11, 16; 1822 янв. 12, февр. 2, 6 (утро), апр. 17, май 2; 1824 янв. 30, май 6, ноябрь 24, дек. 29; 1825 янв. 21, февр. 2 (утро), апр. 29, авг. 20.

Козак и прусский волонтер в Германии. Комическая опера в 1 д.

Пб.: 1814 дек. 10; 1815 июль 18, сент. 23.

Козак и черта не боится, или Корчма. Комедия в 1 д. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1813 окт. 13, 19.

М.: 1815 дек. 2.

Козак-стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1812 май 15 (придв. сп.); 1814 май 28, июнь 7, июль 15, 30, авг. 25, сент. 17, 27, окт. 8, ноябрь 5, 17, дек. 9, 15, 20; 1815 янв. 12, 18, февр. 20, май 19, 31, июнь 15, июль 2, 21, авг. 17, окт. 3, 29, ноябрь 23, дек. 13; 1816 янв. 19, 30, февр. 2, апр. 18, май 2, июнь 19, июль 28, сент. 26,

окт. 11, ноябрь 10, дек. 2; 1817 янв. 23, апр. 4, май 9, июнь 17, июль 30, сент. 5, 17, ноябрь, 6, дек. 10; 1818 февр. 6, 22, май 8, июнь 7, 25, сент. 25, окт. 2, 15, ноябрь 26; 1819 янв. 8, февр. 14, апр. 15, май 28, авг. 17, окт. 16; 1820 янв. 1, февр. 7, апр. 6, июнь 27, сент. 13, ноябрь 2, дек. 10; 1821 февр. 3, июнь 28, авг. 30, сент. 27, дек. 2, 31; 1822 апр. 30, июль 14, сент. 7, окт. 1, ноябрь 26, дек. 15; 1823 янв. 14, февр. 8, июль 4, авг. 30, окт. 12, ноябрь 16, дек. 19; 1824 янв. 4, февр. 15, июнь 5, июль 25, сент. 15, окт. 24, дек. 16; 1825 янв. 13, июнь 9, сент. 16, окт. 28.

М.: 1817 апр. 16, 23, 27, май 11, 18, 27, июль 4, авг. 19, сент. 30; 1818 май 12, окт. 6, ноябрь 21; 1819 февр. 14, сент. 8, ноябрь 13; 1820 февр. 3 (утро), сент. 3, 15, окт. 15; 1821 февр. 14, май 2, июль 17, сент. 16, 30, дек. 12; 1822 янв. 20, апр. 11, май 29, авг. 30, окт. 16, ноябрь 27; 1823 февр. 21, май 29, июль 9, 23; 1824 янв. 14, июль 27, окт. 8, ноябрь 9, дек. 12 (?); 1825 янв. 15, апр. 29.

Козачий офицер. Комедия в 1 д. Ж.-Г.-А. Кювелье (L'officier cossaque). Пер. с франц. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

М.: 1807 янв. 3, ноябрь 13; 1815 сент. 23; 1816 ноябрь 16.

Колдун, или Театр на театре. Комическая опера в 2 д. (Le magicien sans magie). Текст Ж.-Ф. Роже и О. Крезе де Лессе. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Музыка Николо Изуара. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 июль 12, 15; 1822 июль 5.

М.: 1822 янв. 27.

Колосс Родосский, или Землетрясение в Азии. Историческое представление в 3 д. с хорами, балетами, маршами, сражением и великолепным спектаклем. Пер. с франц. А. И. Шеллером мелодрамы О. Анде «Le colosse de Rhodes, ou Le tremblement de terre d'Asie». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1816 ноябрь 22, дек. 5; 1817 янв. 12, май 27, сент. 9, ноябрь 25; 1818 ноябрь 24; 1819 июнь 15; 1820 ноябрь 7.

М.: 1818 дек. 13.

Комедия против комедии, или Урок волокитам. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1816.

Пб.: 1815 ноябрь 3, 11, 26; 1816 янв. 15, февр. 8, апр. 25.

М.: 1816 июнь 1.

Комендантская шутка, или Отплата. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 май 25.

Комета. Комедия в 1 д. А.-В. Иффланда (Der Komet). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского.

Пб.: 1812 янв. 22.

Комета. Комедия в 1 д. А.-В. Иффланда (Der Komet). Пер. с нем. Д. И. Вельяшева-Волынцева. Изд.— «Талия», ч. 3, М., 1812.

М.: 1812 май 22.

Комическая опера. Комическая опера в 1 д. (L'opéra comique). Текст Ж.-А. Сегюра и Э. Дюпати. Пер. с франц. Музыка Д. Делла-Мариа.

Пб.: 1822 май 23; 1823 май 18, сент. 14, окт. 22; 1824 сент. 18.

Конторка для письма, или Опасности молодых людей. Драма в 4 д. А. Коцебу (Das Schreiberpult, oder Die Gefahren der Jugend). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Смоленск, 1801.

М.: 1804 февр. 8; 1807 ноябрь 21, дек. 20.

Контрибуция. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Brandschatzung). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1809 дек. 7, 9; 1810 янв. 4, 25, май 24, сент. 12, окт. 23, дек. 7; 1811 янв. 11, окт. 17.

М.: 1819 окт. 31, ноябрь 18, 26, дек. 16; 1820 май 12, июнь 13, июль 15.

Концерт на свадьбу, или Деньщик-виртуоз — см. *Деньщик-виртуоз*.

Кораблекрушение, или Наследники. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Le naufrage, ou Les héritiers). Пер. с франц. Гонзалеса. Рукопись ЛТБ.
М.: 1819 янв. 17, февр. 16.

Король и пастух, или Сумасшедший в уме. Комедия в 1 д. Ж. Элитаса де Мена, Ж.-Г.-А. Кювелье и П.-А. Дюсиса (Le roi et le pâtre). Переделка с франц. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 янв. 30, февр. 10, апр. 11, май 3, 16, июнь 10, июль 18, 26, окт. 6, дек. 10; 1823 янв. 13, 24, май 11, июнь 4, 26, окт. 15, дек. 31; 1824 февр. 13, май 23, сент. 29, окт. 24, дек. 17; 1825 май 19, июль 8.

М.: 1822 авг. 24, сент. 5; 1823 май 24, июнь 5, авг. 24, дек. 13; 1824 февр. 1, апр. 23, июнь 27, июль 1, авг. 19, сент. 15, окт. 23; 1825 апр. 13, 15, ноябрь 26.

Король Леар — см. *Леар*.

Корсиканцы. Драма в 3 д. А. Коцебу (Die Corsen). Пер. с нем. С. А. Немирова. Изд.— М., 1803.

М.: 1801 окт. 16, дек. 18.

Корсиканцы — см. *Изгнанное семейство, или Корсиканцы*.

Кофейный дом, или Шотландка — см. *Шотландка*.

Крепость на Дунае. Драма в 3 д. с пением и танцами. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура «La forteresse du Danube». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1807 ноябрь 4.

Крестьяне, или Встреча незваных. Опера-водевиль в 2 д. А. А. Шаховского. Музыка аранжирована С. Н. Титовым. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1814 ноябрь 23, 26, 29 (придв. сп.), дек. 7, 20 (придв. сп.); 1815 янв. 7, 15, февр. 4, май 10, июнь 2, авг. 25, ноябрь 17, дек. 5; 1816 янв. 10, май 26; 1817 сент. 17, окт. 8, ноябрь 15, 26; 1818 июнь 26, июль 28, сент. 1, окт. 30, дек. 29; 1819 февр. 16 (утро), июль 18, ноябрь 9, дек. 7, 28.

М.: 1815 май 3, 7.

Крестьянин-маркиз, или Колбасники. Комическая опера в 2 д. (Marchese villano). Текст П. Кьяри. Вольный пер. с итал. В. А. Левшина. Музыка Дж. Пацциелло. Изд. под назв. «Крестьянин-маркиз» — Спб., 1795.

М.: 1798 июнь 11; 1801 дек. 6; 1802 май 28, сент. 28; 1803 февр. 11, сент. 2; 1804 февр. 7, сент. 8; 1805 дек. 27; 1806 апр. 22, июнь 27; 1813 дек. 14 (группа П. А. Познякова); 1814 янв. 25 (группа П. А. Познякова), 30 (группа П. А. Познякова); 1820 апр. 13.

Крестьянский театр. Комедия в 1 д. с дивертисментом Е. И. Титовой.

Пб.: 1811 авг. 27; 1812 июнь 17, июль 3.

Криспин в серале. Опера в 1 д. Текст пер. с франц. А. А. Шаховским. Музыка Ф. Антонилини.

Пб. (сп. школы): 1812 окт. 17, 24; 1813 апр. 4 или 5; (сп. труппы): 1814 февр. 1, май 20, июль 19, окт. 13; 1815 февр. 23, июнь 10, июль 6, ноябрь 11; 1818 июль 21, окт. 22; 1820 ноябрь 18.

Криспин, соперник своего господина. Комедия в 1 д. А.-Р. Лесажа (Crispin, rival de son maître). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1769 янв. 11; (сп. школы): 1811 сент. 21, окт. 10, ноябрь 7; 1812 сент. 12; 1813 июль 23; (сп. труппы): 1814 авг. 23, ноябрь 3; 1815 май 6, сент. 30; 1817 ноябрь 1, дек. 20; 1820 сент. 10, окт. 22; 1821 сент. 18, ноябрь 25; 1822 апр. 12, май 11, июнь 7; 1823 февр. 1.

М.: около 1779; 1822 окт. 25, ноябрь 21, 26, дек. 13, 21; 1823 февр. 1, июль 25; 1824 февр. 4; 1825 окт. 25.

Круговая порука, или Собачка и чижик. Комедия в 1 д. Л.-Б. Пикара (Les risochets). Пер. с франц. Н. В. Всеволожского. Рукопись МТ.

Пб.: 1818 июль 10, 30, сент. 16, ноябрь 15.

М.: 1820 дек. 16, 29; 1825 май 4.

Крылатые женщины, или Чудесная Золотая клетка. Волшебный водевиль в 1 д. Переделка с франц. Р. М. Зотовым водевиля-феерии в 2 д. М. Теолона, Ф.-В.-А. и А. Дартуа «Les femmes volantes». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 окт. 2, 16; 1825 янв. 6, 21, авг. 21, ноябрь 25.

М.: 1824 ноябрь 4, 18, 30, дек. 6; 1825 июнь 5.

Ксения и Темир. Трагедия в 5 д. в стихах С. И. Висковатова. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1809 окт. 11, ноябрь 3; 1810 май 11, июль 15.

М.: 1810 дек. 29; 1811 апр. 13.

Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом. Опера-водевиль в 1 д. А. С. Грибоедова и П. А. Вяземского. Музыка А. Н. Верстовского. Изд.— Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, т. II, Спб., 1889.

Пб.: 1824 сент. 1, 7.

М.: 1824 янв. 24, 29, февр. 5, 16.

Курочка с золотыми яйцами — см. *Фортуна и любовь, или Курочка с золотыми яйцами.*

Ла Перуз. Комедия в 2 д. А. Коцебу (La Réugouse). Пер. с нем. И. А. Дмитриевского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 сент. 18; (сп. школы): 1811 сент. 19, 26, ноябрь 21; 1812 февр. 13, май 14; (сп. труппы): 1813 янв. 16; 1814 июль 1, сент. 20; 1815 июль 16.

Ла Перуз. Комедия в 2 д. А. Коцебу (La Réugouse). Пер. с нем. [Изд.— М., 1803.]

М.: 1804 февр. 22.

Леар. (Предст. в Москве под назв. «Король Леар».) Трагедия в 5 д., взятая из творений Шекспира Н. И. Гнедичем. Подражание трагедии В. Шекспира и французской переделке Ж.-Ф. Дюиса. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1807 ноябрь 29, дек. 2, 13, 18; 1808 янв. 27; 1810 дек. 13, 18; 1814 ноябрь 30, дек. 11; 1817 янв. 8; 1818 июнь 27, сент. 12; 1822 сент. 8, окт. 2, ноябрь 5; 1823 июль 25, ноябрь 18; 1824 апр. 15.

М.: 1810 янв. 14, 25; 1811 июнь 7, ноябрь 3; 1812 янв. 17; 1815 май 28, ноябрь 22; 1823 июнь 1, дек. 2; 1824 ноябрь 5, дек. 10; 1825 июнь 25.

Лебедянская ярмонка, или Обращенный мизантроп — см. *Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка.*

Легковерные. Комическая опера в 3 д. Текст А. Я. Квяжнина. Музыка А. Н. Титова.

Пб.: 1812 июнь 28, авг. 18, сент. 8, ноябрь 3.

Лейб-кучер. Драматический анекдот в 1 д. А. Коцебу (Der alte Leibkutscher Peter des Dritten). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1800.

М.: 1800 ноябрь 6; 1801 янв. 18.

Лекарь на зло всем, или Тысяча первый обманутый опекун. Комедия в 3 д. Дюманьяна (Ж.-А. Бурлена) (Le médecin malgré tout le monde). Пер. с франц. А. А. Корсакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 окт. 1, 9, ноябрь 11, дек. 28; 1818 янв. 31, май 12; 1819 июнь 8, сент. 18; 1820 янв. 18, апр. 30, ноябрь 21; 1821 июль 1; 1822 апр. 16; 1823 февр. 9.

Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка Л. В. Маурера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 сент. 23, окт. 8.

М.: 1822 сент. 25, окт. 2.

Ленси. Лирическая трагедия в 2 д. П. А. Плавильщикова «с хорами и балетами диких американцев». Музыка К. Поцци. Изд. под назв. «Ленса, или Дикие в Америке». — Сочинения Петра Плавильщикова, ч. 3, Спб., 1816. М.: 1799 дек. 19; 1803 ноябрь 30.

Леста, днепровская русалка — см. *Русалка*.

Лиза, или Следствия гордости и обольщения. Драма в 5 д. В. М. Федорова, заимствованная из повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Изд. — М., 1804. Пб.: 1803 дек. 2, 6, 13; 1804 янв. 2, 28, май 30, дек. 4; 1805 сент. 22, ноябрь 21, дек. 4; 1806 янв. 11, апр. 22, авг. 27; 1807 май 2, окт. 3; 1808 янв. 14; 1813 июль 20, авг. 20, окт. 22; 1814 май 5, сент. 3; 1820 сент. 19, окт. 5, ноябрь 23; 1821 янв. 25, 1822 февр. 1. М.: 1804 май 6, 11, 25, сент. 21; 1805 янв. 12, февр. 3, июль 2; 1806 янв. 10, апр. 18; 1807 янв. 23; 1809 июнь 16, окт. 17; 1811 июль 12, окт. 5; 1812 янв. 12, май 3; 1814 сент. 6, ноябрь 4; 1815 июль 25, дек. 7; 1818 ноябрь 7; 1819 сент. 11.

Лиза, или Торжество благодарности. Драма в 3 д. Н. И. Ильина. Изд. — Спб., 1803.

Пб.: 1802 июнь 20, 24, июль 9, 18, сент. 26 (придв. сп.), дек. 4, 18; 1803 янв. 9, 27, апр. 23, май 10, июнь 15, сент. 16, ноябрь 10, дек. 7; 1804 янв. 15, февр. 22, май 19, сент. 12, ноябрь 25, дек. 9; 1805 февр. 1, май 7, июнь 27, окт. 16; 1806 авг. 16; 1807 янв. 16, февр. 16, май 16, июнь 18, ноябрь 22; 1808 янв. 9, апр. 14; 1809 дек. 30; 1811 май 17, 26, июль 5, авг. 16; 1812 июнь 25, сент. 22, ноябрь 27; 1813 май 21, ноябрь 8; 1814 сент. 15, дек. 15; 1815 февр. 18, окт. 21; 1816 май 18; 1817 июль 8; 1818 окт. 8; 1819 июль 27; 1820 янв. 31; 1821 янв. 25; 1823 янв. 28, авг. 21; 1824 янв. 27, апр. 16, сент. 15; 1825 янв. 27, июнь 7, окт. 4.

М.: 1802 ноябрь 28, дек. 4, 19; 1803 янв. 8, 30, февр. 14, май 15, ноябрь 6; 1804 янв. 17, сент. 4; 1806 янв. 29, ноябрь 15; 1807 янв. 17; 1809 янв. 4, май 30; 1810 окт. 26; 1811 апр. 17, июль 23, дек. 28; 1812 июль 16; 1814 ноябрь 29; 1815 янв. 7, февр. 24, май 23, ноябрь 24; 1816 апр. 17, авг. 18, ноябрь 8; 1817 окт. 23; 1818 янв. 13, февр. 20, апр. 28, май 5, июнь 25; 1819 окт. 13; 1820 июль 30; 1821 май 25; 1823 янв. 13.

Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря. Романтическая комедия-балет в 3 д. А. А. Шаховского с хорами, пением, дивертисментом-пантомимой, рыцарскими сражениями, поединками и церемониею посвящения в рыцари. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 янв. 8.

М.: 1823 ноябрь 1, дек. 26; 1824 окт. 14.

Лицемер. Комедия в 5 д. Р. М. Зотова.

М.: 1820 май 18.

Ложный Станислав. Комедия в 3 д. А. Дюваля (*Le faux Stanislas*). Пер. с франц. Я. И. Лизогуба. Изд. — М., 1818.

М.: 1817 авг. 17, сент. 30.

Ложный стыд. Комедия в 4 д. А. Коцебу (*Falsche Scham*). Пер. с нем. В. А. Жуковского. Изд. — Полное собрание сочинений В. А. Жуковского в 12-ти томах, т. XI, Спб., 1902.

М.: 1801 дек. 15, 20; 1802 февр. 7.

Ломоносов, или Рекрут-стихотворец. Опера-водевиль в 3 д. А. А. Шаховского. Музыка аранжирована Ф. Антонилини. Изд. — Спб., 1816.

Пб.: 1814 дек. 31; 1815 янв. 8, 21 (придв. сп.), февр. 11, 20, май 4, июнь 4, июль 2, авг. 24, окт. 18; 1816 янв. 27, февр. 21, апр. 22, июль 17, ноябрь 1; 1817 май 29, окт. 29; 1818 янв. 20, февр. 24, май 29; 1819 июнь 3, окт. 9; 1820 июнь 13; 1821 ноябрь 16; 1823 янв. 11, 25, окт. 5; 1824 май 14. М.: 1818 июль 4, 11, сент. 12, 25; 1819 окт. 7; 1821 дек. 1, 7; 1822 ноябрь 19; 1823 ноябрь 5, дек. 6; 1824 ноябрь 26; 1825 янв. 1, апр. 17, дек. 1.

Лондонские нравы, или Англичане большого света. Комедия в 2 д. П. П. Вырубова, «подражание Шакеспиру». Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1810 ноябрь 28, дек. 2.

Лорд Нельсон в Гамбурге. Анекдотическая комедия в 1 д. (Lord Nelson in Hamburg). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 сент. 26, 30, окт. 14.

Лоретта. Лирическая комедия в 1 д. (Laurette). Текст де Мальзевилля по «нравоучительному рассказу» Ж.-Ф. Мармонтеля Пер. с франц. [В. А. Левшина]? [К. В. У. Изд.— [М.], 1781]? Музыка Ж.-Н. де Мери.

М.: 1802 апр. 16, 30, май 22, июль 11, ноябрь 28.

Лотерейный билет. Комедия в 1 д. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1810 янв. 27; 1811 сент. 1, окт. 4; 1812 май 13; 1814 окт. 12.

М.: 1812 февр. 12.

Лукавин. Комедия в 5 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка с англ. комедии Р.-Б. Шеридана «Школа злословия» (The School for Scandal) Изд.— М., 1823.

М.: 1823 окт. 23, 30, ноябрь 14, 28; 1824 янв. 4, 7, февр. 14, апр. 16, июль 10, авг. 22, окт. 20, дек. 28; 1825 февр. 5 (утро), авг. 18, ноябрь 3

Лукашка, или Святошный вечер. Опера в 1 д. с плясками и деревенскими играми. Текст Я. Люстиха. Музыка составлена из русских песен С. И. Давыдовым. Рукопись ЛТБ.

М.: 1816 янв. 14, 19.

Матик. Комедия в 1 д. Ф. Дегуша (Le somnambule). «Сложил на наши нравы» И. А. Дмитриевский.

Пб.: 1782 апр. 21 (не в 1-й раз); 1806 окт. 19, дек. 10; 1807 янв. 21, февр. 3, май 7, сент. 4, окт. 4; 1813 авг. 25.

Лунная ночь, или Домовые. Комическая опера в 2 д. Текст П. А. Мухомова и П. Н. Арапова. Сюжет заимствован с франц. Музыка А. А. Алябьева. Рукопись ЛТБ

Пб.: 1822 июнь 19; 1823 июнь 7.

М.: 1823 июнь 21.

Львиная пасть, или Торжественное обручение дожа с Адриатическим морем. Историческое и трагическое представление 16 века в 3 д. с пеннем, балетами, хорами и маршами. Пер. с франц. мелодрамы Ж.-Г.-А. Кювелье и Леопольда (Л. Шандезона) «Le gueul de lion, ou La mère esclave». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 авг. 18, 22.

М.: 1822 янв. 31, февр. 7, авг. 17.

Любовная почта. Комическая опера в 1 д. Текст. А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1806 янв. 21, февр. 2, май 8, 25, июнь 15, июль 1, авг. 27, сент. 9, окт. 16, ноябрь 4, дек. 2; 1807 янв. 13, февр. 23, май 28, июнь 10, июль 2, авг. 30, окт. 25, дек. 5, 14 (привд. сп.); 1808 янв. 6, 24, февр. 6, 15, май 18, 29, июль 10, авг. 28, сент. 25 (привд. сп.), ноябрь 2, дек. 8; 1809 февр. 7, май 30, июнь 27, июль 18, авг. 30, ноябрь 15, 29; 1810 июль 5, 29, сент. 29, ноябрь 2; 1811 янв. 9, 19, февр. 9, апр. 11, июнь 14, окт. 8, ноябрь 5; 1812 февр. 7, сент. 15, ноябрь 22; 1813 июль 20, авг. 24; 1814 май 25, июль 17; 1815 авг. 25, сент. 21; 1816 февр. 19, май 11, июль 13, дек. 20; 1817 июнь 8, сент. 25; 1818 янв. 9, июль 19; 1819 июнь 12, июль 11, окт. 21, дек. 1; 1820 июль 1, сент. 1, ноябрь 14; 1821 янв. 28, июль 22, окт. 14; 1822 май 15, сент. 12, окт. 20; 1823 янв. 26, февр. 19, май 17; 1824 февр. 17, апр. 17, июль 28; 1825 апр. 17, ноябрь 18.

М.: 1808 май 3, июнь 10, июль 12, авг. 16, сент. 5, окт. 9; 1809 янв. 18, июль 18, сент. 8, окт. 17; 1810 янв. 2, май 9, окт. 7, дек. 4; 1811 апр. 12, июль 2, 28,

окт. 20, дек. 11; 1812 май 6, июнь 18; 1814 окт. 30; 1815 окт. 26. ноябрь 14, дек. 14, 31; 1816 май 23, авг. 20; 1817 ноябрь 27; 1818 май 15, окт. 23; 1819 май 5, сент. 18; 1821 май 16, июль 10, авг. 16; 1822 янв. 26, апр. 12, сент. 3, 8, 18, дек. 18; 1823 окт. 2.

Любовная ссора. Комедия в 2 д. в стихах А. И. Бухарского. Подражание Мольеру. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1800 июль 15; 1801 янв 28; 1802 июль 1, дек. 14; 1803 янв. 15; 1805 апр. 27, авг. 23; 1806 янв. 2, апр. 12, дек. 30; 1807 янв. 14, 29, ноябрь 13; 1808 янв. 27, апр. 23, дек. 11; 1809 май 21; (сп. школы): 1811 июль 25, 27, сент. 7, окт. 24; (сп. труппы): 1812 окт. 2, ноябрь 3; 1813 февр. 9, 21, окт. 3; 1814 июль 20. дек. 31; 1815 окт. 12, дек. 31; 1816 февр. 16, авг. 25, ноябрь 28; 1817 май 22, дек. 13; 1818 февр. 20, апр. 25, май 27; 1819 февр. 12, май 8, июль 17, окт. 13; 1820 окт. 14, ноябрь 19; 1821 апр. 28, авг. 26, окт. 28; 1822 янв. 29, май 5, июль 9, ноябрь 2; 1823 февр. 20, авг. 24, дек. 27; 1824 окт. 3, ноябрь 5, дек. 18; 1825 янв. 15, февр. 7, апр. 14, авг. 25, окт. 9.

М.: 1816 сент. 1, 22; 1818 июнь 21; 1821 дек. 22, 30; 1822 янв. 18, май 16, июль 28, сент. 19; 1823 янв. 7, февр. 28, май 7, авг. 19; 1824 май 12, июнь 15, июль 22, окт. 21; 1825 авг. 19, окт. 26.

Любовная шутка, или Чего не может сделать хитрая жена. Комедия в 1 д. Н. М. Кугушева Изд. под назв. «Любовная шутка» — Смоленск, 1800.

М.: 1808 ноябрь 12.

Любовное безумие. Комедия в 3 д. Ж.-Ф. Реньяра (Les folies amoureuses). Пер. с франц. в стихах. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1814 окт. 9, 16, дек. 30; 1815 янв. 29, май 11, окт. 1; 1816 ноябрь 9, дек. 6. М.: 1820 апр. 29, июнь 6.

Любовные свидания. Комическая опера в 1 д. (Le rendez-vous bourgeois). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. Я. И. Лизогуба. Музыка Николо Изуара.

Пб.: 1810 июнь 2, 15, 23, июль 1, авг. 25, сент. 8, окт. 12, 27; 1811 апр. 28, (сп. школы): сент. 26, дек. 13; 1812 янв. 16, май 14, июль 23, окт. 7, 10, ноябрь 11; 1813 февр. 5, сент. 18; (сп. труппы): 1814 янв. 23, июнь 16, сент. 25; 1815 февр. 26, май 12; 1816 янв. 4, апр. 22, июнь 8, сент. 21, окт. 13; 1817 апр. 26, июль 12, авг. 23, дек. 4; 1818 ноябрь 10; 1821 янв. 6, 25, окт. 27; 1822 сент. 5, ноябрь 3, 16.

М.: 1817 дек. 3.

Любовные хитрости. Комическая опера в 2 д. (L'industria amorosa). Текст Дж. Бертати. Пер. с итал. Музыка Б. Оттани. Изд.— [Спб., 1780].

М.: 1802 авг. 30, сент. 10, дек. 14; 1804 июль 13.

Любовные шутки. Опера в 1 д. Пер. с франц. М. И. Попова. Музыка Дуни. М.: 1805 янв. 19.

Любовь и добродетель. Драма в 3 д. В. М. Федорова. Изд.— Спб., 1803.

Пб.: 1803 май 12, 16, июль 30; 1804 янв 4, июль 26

М.: 1803 апр. 24, май 6, авг. 30, ноябрь 25; 1805 февр. 9, авг. 27; 1806 май 16, ноябрь 23; 1807 янв. 27; 1810 дек. 12; 1814 ноябрь 19.

Любовь и рассудок. Комедия в 1 д. Ш.-А.-Г. Пиго-Лебрена (L'amour et la raison). Пер. с франц. А. А. Жандра. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 янв. 12, февр. 2, 8, май 6, ноябрь 4; 1821 дек. 2; 1822 янв. 6; 1823 май 23, июнь 14, сент. 5; 1824 февр. 4, май 7

М.: 1822 сент. 29, дек. 4; 1823 янв. 2, февр. 20, 28 (утро), май 16, дек. 5; 1824 авг. 25, окт. 19; 1825 май 19.

Любовь и смелость — см. *Смелость и любовь*.

Любопытная, или Догадка невпопад. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 окт. 18, 26, дек. 13; 1824 июль 31, окт. 20.

М.: 1824 июль 3; 1825 июнь 17.

- Магомет.* Трагедия в 5 д. Вольтера (Le fanatisme, ou Mahomet le prophète). Пер. с франц. в стихах П. С. Потемкина. Изд.— Спб., 1798.
Пб.: до 1787; 1803 апр. 24, май 27; 1804 ноябрь 9; 1805 окт. 11, 20; 1806 май 29, июль 13, 24, окт. 7; 1807 окт. 6; 1808 май 31, июль 13, сент. 23; 1809 июль 11; 1813 авг. 25; 1814 июль 21, авг. 28; 1819 июнь 12, июль 4; 1821 ноябрь 17; 1822 янв. 20, окт. 26.
- М.: 1782 апр. 13 (не в 1-й раз); 1802 окт. 23; 1803 июль 24; 1804 янв. 10; 1807 янв. 24, июнь 26; 1808 дек. 31; 1809 сент. 3; 1810 дек. 14; 1811 июнь 23; 1815 май 6, сент. 28, ноябрь 15; 1817 дек. 18; 1818 янв. 14, 23; 1823 янв. 18, 22, март 1 (утро), сент. 17.
- Маккави.* Трагедия в 3 д. в стихах П. А. Корсакова. Изд.— Спб., 1815.
Пб.: 1813 окт. 6.
- Малек Адель, или Осада Иерусалима.* Историческая драма в 3 д. А.-Ж. Леруа де Багра и М.-Н. Балиссона де Ружмона (Malek Adhel) по роману С. Коттеу «Матильда, или Записки Крестовых походов». Пер. с франц. Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1818 ноябрь 13, дек. 17.
М.: 1819 янв. 3, 7, 12; 1820 янв. 13, июль 4, авг. 16.
- Маленькая Сандрильона, или Волшебная кошка.* Опера в 1 д. Пер. с франц. А. И. Шеллером оперы-водевиля М.-А. Дезожье и М.-Ж. Жангиля де Шаваньяка «La petite Cendrillon, ou La chatte merveilleuse». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1816 авг. 21, 27, окт. 1.
- Маленький матрос.* Комическая опера в 1 д. (Le petit matelot, ou Le mariage imprévu). Текст Ш.-А.-Г. Пито-Лебрена. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка П. Гаво. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1810 дек. 5, 7, 28; 1811 янв. 19, 30, сент. 24, ноябрь 24; 1812 янв. 7, май 14 (сп. школы), июнь 13 (сп. школы); 1815 май 9; 1816 июнь 27; 1823 май 9, 22, июнь 12.
М.: 1801 янв. 16, 28; 1802 янв. 20, ноябрь 27; 1810 февр. 22, май 6, июнь 30, окт. 13.
- Маргарита Анжуйская.* Историческая драма в 3 д. с балетами и сражениями. Вольный пер. с франц. О. Ширяевым мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура «Marguerite d'Anjou». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1816 дек. 29; 1821 авг. 31, сент. 25.
- Мария, или Черный лес.* Драматическое представление в 2 д. с танцами, пантомимами, сражением и великолепным спектаклем. Пер. с франц. мелодрамы Э. Шоссье, А.-Ф. Шатовье и Флеро де Линьи «Maria, ou La forêt de Limbourg». Рукопись ЛТБ.
М.: 1823 янв. 11.
- Мария Стюарт.* Трагедия в 5 д. П.-А. Лебрена (Marie Stuart). Пер. с франц. в стихах Н. Ф. Павлова. Изд.— М., 1825.
М.: 1825 ноябрь 27.
- Мария Стюарт, королева Шотландская.* Трагедия в 5 д. Х.-Г. Шписа (Marie Stuart). Переделка с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1810 февр. 7, 10; 1812 июнь 23; 1813 февр. 17; 1814 июль 7; 1816 июнь 21, июль 18, сент. 13; 1817 дек. 11; 1821 апр. 21, май 17, июнь 14, авг. 19; 1822 янв. 1, июль 24, сент. 12, дек. 8, 28; 1823 июнь 22, ноябрь 30; 1824 май 13, сент. 19; 1825 янв. 18, июнь 2.
М.: 1812 май 28, июнь 7; 1817 окт. 3, 26; 1818 апр. 26, авг. 26, окт. 9.
- Маркиз Тюлипан.* Комическая опера в 2 д. (Il marchese Tulipano). Пер. с итал. Музыка Дж. Паизиелло.
Пб.: 1811 май 7, 28, дек. 31; 1813 февр. 13.
- Мартезия и Фалестра.* Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— М., 1767.
М.: 1802 окт. 1, 12.

Марфа и Угар, или Лакейская война. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Дюбуа (Marion et Frontin, ou Assaut de valets). Переделка с франц. А. А. Корсакова. Изд.— Спб., 1846.

Пб.: 1814 ноябрь 19, 27, 29 (придв. сп.); 1815 янв. 14, февр. 4, апр. 27, май 26, сент. 13, окт. 26, дек. 9; 1816 янв. 27, апр. 19, июль 5, 28, сент. 13; 1817 май 16, сент. 26; 1818 сент. 18; 1819 янв. 3, июль 7, ноябрь 13, дек. 10; 1820 окт. 6, ноябрь 25; 1821 янв. 6, февр. 11, окт. 6, ноябрь 22; 1822 янв. 13, апр. 24, июнь 6, июль 5, авг. 18, сент. 10, ноябрь 8 (придв. сп.), дек. 1, 15; 1823 авг. 23, окт. 22, ноябрь 16, дек. 14; 1824 янв. 1, февр. 17, июль 17, авг. 30, сент. 23, ноябрь 7, дек. 2; 1825 июнь 30, сент. 3, 18.

М.: 1817 янв. 4, 10, февр. 2, апр. 24, сент. 24, ноябрь 8; 1818 май 31, дек. 4; 1820 апр. 16; 1822 сент. 20; 1823 окт. 29, ноябрь 25; 1825 июнь 14.

Маскарад, или Удачное испытание. Комедия в 1 д. А. Коцебу. Пер. с нем. В. С. Кузикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 окт. 17; 1818 май 27.

М.: 1817 дек. 3.

Материнское мщение. Комедия в 1 д. Ж. Патра (La vengeance maternelle). Пер. с франц. П. Н. Кобякова. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1807 окт. 15, ноябрь 18; 1809 апр. 7, июнь 14, авг. 19, ноябрь 18; 1815 февр. 17, май 25, авг. 20, окт. 11; 1816 февр. 9; 1817 янв. 2, сент. 20, дек. 18; 1818 апр. 24, июнь 19, дек. 8; 1820 май 6, окт. 20; 1821 янв. 13, май 26, ноябрь 16; 1822 апр. 28; 1823 февр. 11.

М.: 1817 дек. 31; 1818 сент. 25.

Медведь и паша. Шутливый водевиль в 1 д. Э. Скриба и Ксавье Севтина (К. Бонифаса) (L'ours et le pacha). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 март 4 (утро).

М.: 1823 июнь 3, 6, 22, июль 23, сент. 19, дек. 9; 1824 янв. 27, февр. 10, дек. 2, 7, 30; 1825 окт. 12.

Медea. Трагедия в 5 д. И.-Б. Лонжепьера (Medée). Пер. с франц. в стихах С. Н. Марина, И. А. Озерова (1-е д.), А. А. Дельвига (2-е д.), Н. И. Гнедича (3-е д.), П. А. Катенина (4-е д.), А. П. Поморского (5-е д.). Рукопись ЛТБ, МТ. 4-е д. изд.— Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, ч. 2, Спб., 1832.

Пб.: 1819 май 15, 29; 1822 апр. 14, 25, окт. 6; 1823 янв. 26, сент. 28; 1824 февр. 1, дек. 27; 1825 ноябрь 13.

М.: 1819 сент. 26, ноябрь 6, 11, 25; 1820 янв. 30, апр. 7; 1823 окт. 25, 31; 1825 сент. 17, окт. 6.

Медea и Язон. Мелодрама с балетами в 1 д. (Medea). Текст Ф.-В. Готтера. Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Музыка Й. Бенды. Рукопись ЛТБ.

М.: 1802 дек. 18, 26.

Медими и Лука. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. М. Крутицкого. Изд. под назв. «Фединька и Лука» — «Друг детей на 1809 год, издаваемый Николаем Ильиным», ч. 5, М., 1809.

Пб.: 1801 окт. 19, 21; 1802 июнь 2, июль 22, сент. 23; 1805 янв. 6; 1806 апр. 18, июнь 1; 1813 февр. 4, июль 22, окт. 14.

Меломания — см. *Песнолюбие*.

Мельник и Сбитеньщик соперники. Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1793.

Пб.: 1788 или 1789; 1803 апр. 24; 1804 июль 26, ноябрь 9; 1806 дек. 12; 1807 янв. 7, 31, сент. 11; 1808 янв. 8, май 19, июль 31, ноябрь 29; 1810 окт. 7, ноябрь 2; 1812 февр. 21, сент. 9; 1813 февр. 6, июнь 13, 22; 1814 янв. 2.

М.: 1793 дек. 26; 1810 янв. 14, 25, окт. 2, дек. 14; 1821 апр. 29, июнь 24, дек. 6; 1822 февр. 11.

Мельник, колдун, обманщик и свят. Комическая опера в 3 д. Текст А. О. Аблесимова. Музыка М. М. Соколовского. Изд.— [М., 1779].

Пб.: 1781 февр. 3; 1801 окт. 13, 22; 1802 авг. 24, сент. 9, окт. 6; 1803 февр. 9 (сп. школы), 15 (сп. школы), июль 14, авг. 20 (сп. школы), дек. 29; 1804 май 7, сент. 28; 1805 февр. 19; 1806 окт. 8, 29; 1807 февр. 23, май 6; 1808 янв. 3, февр. 2, 16, апр. 24, май 11, июнь 8, авг. 31, сент. 30, дек. 1, 31; 1809 янв. 31, май 13, июнь 20, окт. 27, дек. 17; 1810 янв. 30, февр. 19, май 15, авг. 30, ноябрь 10, дек. 1; 1811 янв. 13, февр. 12, (сп. школы): ноябрь 21, 28; 1812 янв. 30, февр. 29, май 2, авг. 22; (сп. труппы): 1813 февр. 21, май 19, 23; 1814 февр. 3, окт. 12, ноябрь 12; 1815 февр. 21, окт. 31; 1816 янв. 31, февр. 4, май 13, авг. 31, окт. 26; 1817 дек. 30; 1818 дек. 17; 1819 май 19; 1820 дек. 13, 19; 1821 янв. 4, февр. 4, окт. 11, ноябрь 15, дек. 30; 1822 янв. 10, февр. 7, 9, ноябрь 7; 1823 янв. 19, март 1, дек. 9; 1824 апр. 27, окт. 26; 1825 янв. 11, окт. 6, 22.

М.: 1779 янв. 20; 1801 янв. 31, дек. 22; 1802 февр. 23, июль 27, сент. 24; 1803 янв. 8, дек. 10; 1804 янв. 3, февр. 19, ноябрь 16; 1805 окт. 4; 1806 янв. 7, февр. 8, май 18, окт. 1; 1807 сент. 18; 1808 февр. 16, окт. 29, ноябрь 22; 1809 сент. 12; 1810 янв. 1, февр. 27, окт. 5, дек. 4; 1811 февр. 12, май 28, июль 20, сент. 3; 1812 февр. 11, март 3, май 30; 1814 сент. 8, окт. 25, ноябрь 22; 1815 февр. 28, июнь 6, сент. 8, окт. 22, ноябрь 21; 1816 янв. 16, февр. 20; 1817 февр. 4; 1818 февр. 24; 1820 февр. 8; 1821 февр. 20; 1824 июнь 5, 22.

Мельник Шалонский — см. *Шалонский мельник*.

Мельничиха, или Молинара. Комическая опера в 2 д. (La molinara). Текст Дж. Паломбы. Пер. с итал. А. Ф. Мерзлякова. Музыка Дж. Паизиелло. Рукопись ЛТБ.

М.: 1816 окт. 26, дек. 1; 1817 апр. 25, ноябрь 5.

Меринваль, или Наказанное злодейство. Трагедия в 5 д. Ф.-Т.-М. Арно (Mérival). Пер. с франц. З. Буринского. Рукопись МТ.

М.: 1811 сент. 29, ноябрь 9.

Меропа. Трагедия в 5 д. Вольтера (Mégore). Пер. с франц. в стихах С. Н. Марина. Рукопись МТ. Отрывок изд.— «Русская Талия», Спб., 1825.

Пб.: 1811 окт. 30, ноябрь 1 (придв. сп.), 6; 1812 май 12, ноябрь 11; 1814 янв. 13, сент. 30, ноябрь 12 (придв. сп.); 1815 сент. 13, дек. 9; 1816 ноябрь 2; 1817 ноябрь 2; 1818 ноябрь 29; 1823 март 4 (утро), сент. 11, ноябрь 15; 1824 авг. 30; 1825 янв. 1, окт. 30.

М.: 1812 янв. 3, 10; 1815 авг. 27, сент. 21; 1816 янв. 24, февр. 10, 17, окт. 25; 1817 сент. 11; 1818 янв. 11, февр. 19, окт. 4; 1819 апр. 25, дек. 15; 1820 май 3, 24, сент. 23; 1821 янв. 10; 1823 февр. 5, ноябрь 16.

Метромания, или Страсть к стихотворству. Комедия в 5 д. А. Пирона (La métomanie). Вольный пер. с франц. в стихах Н. В. Сушкова. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1819 февр. 11, 16.

Мещанин во дворянстве. Комедия в 5 д. с балетом Ж.-Б. Мольера (Le bourgeois gentilhomme). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1758 янв. 25; 1801 окт. 2, 17; 1802 сент. 21; 1804 февр. 12, 23; 1805 янв. 13, 24, февр. 17, апр. 26, окт. 3, ноябрь 15; 1806 янв. 3, июль 2, ноябрь 27; 1807 февр. 9, 26, окт. 17; 1808 янв. 2, февр. 11; 1809 февр. 5, дек. 31; 1810 февр. 26, сент. 23, ноябрь 15, дек. 29; 1811 февр. 8, июнь 18, окт. 3, дек. 28; 1812 февр. 28, март 3; 1813 февр. 23, май 22, дек. 6; 1814 дек. 20; 1815 февр. 28, 1816 февр. 13, 20, дек. 17; 1817 февр. 4; 1818 февр. 24; 1823 май 9, июнь 17, окт. 21; 1825 февр. 6, июнь 21.

М.: 1791 февр. 19; 1802 янв. 31, февр. 21, ноябрь 27; 1806 янв. 31, февр. 9; 1808 апр. 17, июнь 14, авг. 23, 26, окт. 21; 1811 ноябрь 1; 1812 февр. 6; 1818 май 9, сент. 22; 1825 янв. 8, 14, февр. 8 (утро), апр. 10, июнь 3, сент. 5, окт. 28.

Мизантроп. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le misanthrope). Пер. с франц. в стихах Ф. Ф. Кокошкина. Изд.— М., 1816.

Пб.: 1816 февр. 14, 19 (утро), апр. 18, 26, июнь 20; 1817 янв. 18, 25 (привд. сп.), сент. 21; 1818 янв. 14, февр. 6; 1819 янв. 6; 1820 янв. 30; 1823 ноябрь 27, дек. 14; 1824 янв. 18, авг. 26; 1825 сент. 25, окт. 27.

М.: 1815 дек. 13, 19; 1816 июнь 2, окт. 19; 1817 янв. 11, 15, ноябрь 2, 13; 1821 май 27; 1823 сент. 21; 1824 февр. 1, окт. 24, ноябрь 12.

Мизантроп, или Нелюдим. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le misanthrope). Пер. с франц. И. П. Елагиной. Изд.— М., 1788.

М.: 1783 янв. 11 (не в 1-й раз); 1802 апр. 23, авг. 31, ноябрь 5.

Минин. Отечественная драма в 3 д. в стихах с хорами С. Н. Глинки. Изд.— М., 1809.

М.: 1811 сент. 15; 1816 ноябрь 23.

Минутная неосторожность. Комедия в 3 д. А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) (Moment d'imprudence). Пер. с франц. К. Н. Баранова. Изд.— М., 1825.

М.: 1824 апр. 17, 21.

Минутное заблуждение. Опера в 1 д. (L'erreur d'un moment, ou La suite de Julie). Текст Ж.-М. Монвеля. Пер. с франц. Хилкова. Музыка Н. Дездеда.

М.: 1780 июль 5 (не в 1-й раз); 1802 окт. 3.

Минутное заблуждение. Опера в 2 д. Пер. с франц. А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова.

Пб.: 1812 сент. 13, 25.

Мисс Сара Сампсон. (Предст. также под назв. «Сара Сампсон».) Мещанская трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Miss Sara Sampson). Пер. с нем. В. А. Левшина. Рукопись ЛТБ под назв. «Сара Сампсон».

Пб.: около 1789; 1801 сент. 30; 1802 сент. 12.

Митрофанушка в отставке. Комедия в 5 д. Г. Н. Городчанянова. Изд.— М., 1800.

М.: 1801 февр. 2.

Михаил, князь Пересопницкий, или Добродетели русских — см. Добродетели русских.

Михаил, князь Черниговский. Трагедия в 5 д. в стихах С. Н. Глинки. Изд.— М., 1808.

М.: 1808 июль 24, 29, окт. 1; 1809 май 2; 1810 июнь 22.

Мнимо-заботливый, или Как время летит. Комедия в 2 д. Л.-Б. Пикара (M. Musard, ou Comme le temps passe). Пер. с франц. М. П. Верещагина.

М.: 1808 июль 1, ноябрь 22.

Мнимые разбойники, или Суматоха в трактире. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Я. Н. Толстым комедии Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «L'auberge, ou Les brigands sans le savoir». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1819 дек. 8, 12; 1820 янв. 8, дек. 31.

М.: 1820 ноябрь 11, 15; 1821 февр. 4; 1822 сент. 6; 1823 февр. 23.

Мнимые супруги, или Платоническая любовь. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (L'amour platonique). Пер. с франц. М. А. Яковлева. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 авг. 31.

Мнимые философы. Комическая опера в 2 д. (Gli astrologhi immaginari). Текст Дж. Бергати. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка Дж. Паццелло.

Пб.: 1794 окт. 6 (не в 1-й раз); 1806 июль 11, 17, окт. 2.

Мнимый больной. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (*Le malade imaginaire*). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1815 дек. 1, 19.

Мнимый невидимка, или Сумагоха в трактире. Комическая опера в 1 д. (*Herr Simon Plattkopf, der Unsichtbare*). Текст К.-Л. Костенобля. Пер. с нем. А. И. Шеллера. Музыка К. А. Кавоса. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 май 26, 28, дек. 18; 1814 янв. 6; 1815 февр. 4; 1816 янв. 12; 1817 ноябрь 22; 1821 июль 18, 26, авг. 28, дек. 13; 1822 май 19; 1825 янв. 22, 27, сент. 17.

М.: 1816 апр. 20; 1818 сент. 27; 1824 окт. 29, ноябрь 11.

Модная лавка. Комедия в 3 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1806 июль 27, 29, авг. 24, 30, сент. 6, 30, окт. 15, 29, ноябрь 18, дек. 17; 1807 янв. 6, 13, 20 (придв. сп.), февр. 4, 21, май 13, 23, июнь 19, авг. 23, 30, окт. 23, ноябрь 8, дек. 10, 30; 1808 янв. 29, май 9, июнь 22, сент. 11, ноябрь 27; 1809 янв. 8, май 27, июнь 18, июль 1, 30, окт. 8, 28; 1810 янв. 7, апр. 28, сент. 29, ноябрь 4, дек. 19; 1811 сент. 8, окт. 18; 1812 янв. 26, апр. 29; 1813 май 15, окт. 8; 1814 янв. 25, июль 19, ноябрь 5; 1815 янв. 28, июнь 16, окт. 17; 1816 янв. 12, февр. 8, апр. 18, май 13, дек. 28; 1817 апр. 10, окт. 31; 1818 июль 21, ноябрь 27; 1822 апр. 30, ноябрь 16, 21; 1823 янв. 16, окт. 30; 1824 окт. 31; 1825 янв. 18, ноябрь 20.

М.: 1807 апр. 22, май 3, 31, июль 24, сент. 18, окт. 1, ноябрь 8, дек. 18; 1808 янв. 22, апр. 26, сент. 9; 1809 май 12, 17, окт. 15; 1811 май 23, июнь 2, сент. 12, ноябрь 13; 1812 янв. 15, май 24, июль 30; 1814 сент. 9 (сп. школы), окт. 30; 1815 май 3, окт. 1; 1816 май 21, сент. 3; 1817 янв. 26, май 27; 1818 дек. 2; 1819 окт. 19; 1820 июнь 11, окт. 11, 24; 1821 янв. 24, авг. 23; 1822 май 5 (?), дек. 18; 1823 авг. 16; 1824 июнь 10, июль 25, дек. 9; 1825 февр. 8 (утро), апр. 14.

Модная семья, или Пора в деревню. Комедия в 2 д. Рукопись МТ.

М.: 1809 апр. 25 (во 2-й раз), июнь 20; 1810 янв. 19, июнь 30; 1811 апр. 24; 1817 окт. 25, ноябрь 12, 30; 1818 янв. 16, дек. 29; 1819 окт. 1, дек. 30; 1820 сент. 8, ноябрь 10; 1821 окт. 30.

Модник. Комедия в 5 д. П. И. Сумарокова. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1805 дек. 15; 1806 янв. 7.

М.: 1807 янв. 3.

Модное воспитание. Комедия в 1 д. Н. И. Ильина. Изд.— «Друг детей на 1809 год, издаваемый Николаем Ильиным», ч. 1, М., 1809.

М.: 1809 сент. 17, дек. 22; 1810 май 17.

Модный уборщик голов и цирюльник, или В чужие сани не садись. Водевиль в 1 д. Э. Скриба, Э. Мазера и Сен-Лорана (Ш. Номбре) (*Le coiffeur et le perruquier*). Пер. с франц. А. А. Тарновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1824 дек. 1, 10 (?); 1825 янв. 1, апр. 20 (?), дек. 1.

Молодая вспыльчивая жена. Опера в 1 д. (*La jeune femme colère*). Текст Клапареда по одноименной комедии Ш.-Г. Этьена. Пер. с франц. Р. М. Зотова. Музыка Ф.-А. Буальдьё.

Пб.: 1821 окт. 20; 1822 апр. 19.

Молодая смиренница, или Женщины между собою. Комическая опера в 1 д. (*La jeune prude, ou Les femmes entre elles*). Текст Э. Дюпати. Переделка с франц. Музыка Н. Далейрака. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 окт. 20, ноябрь 4; 1814 янв. 22, сент. 1, 29; 1815 сент. 16; 1816 февр. 14, ноябрь 17; 1817 июнь 11.

М.: 1805 июнь 11, окт. 15; 1806 ноябрь 15, 23, дек. 2, 19; 1807 янв. 27, февр. 15, май 31, июнь 28, авг. 23; 1808 янв. 8, апр. 15, июль 5, окт. 4, дек. 13; 1811 май 9, авг. 18; 1815 июнь 20, июль 4; 1816 май 22, июнь 1; 1818 май 17.

Молодой слепец. Комическая опера в 1 д. Текст Мимота (J.-F. Mimaud?). Пер. с франц. А. И. Шеллера. Музыка Лепена.

Пб.: 1818 дек. 2.

Молодой человек в лотерее. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Le jeune homme en loterie). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 дек. 7, 30 (?); 1822 янв. 11; 1823 янв. 31 (?).

Молодой человек в 60 лет. Комедия в 1 д. Н. Бразье и Ж.-Т. Мерля (Le sédevant jeune homme); Пер. с франц. Ф. Ф. Кокоскина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1823 окт. 25, 29, ноябрь 6, 19, дек. 19; 1824 янв. 10, 23, февр. 11, апр. 20, май 9; 1825 янв. 4, февр. 5, апр. 20 (?), май 3, июнь 11, авг. 17, сент. 16.

Молодость Генриха V. Комедия в 3 д. А. Дюваля (La jeunesse de Henry V). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 ноябрь 5 (сп. школы), дек. 10 (сп. школы); 1813 апр. 22; 1814 янв. 8 (сп. школы), май 21, сент. 5, ноябрь 17; 1815 июнь 30, ноябрь 24; 1816 янв. 14, июнь 25, окт. 14; 1821 май 6, июнь 10, сент. 15, дек. 30; 1823 июль 12, авг. 28.

М.: 1811 июль 16, 30, сент. 3, ноябрь 2; 1812 май 7; 1815 апр. 26; 1819 апр. 15.

Молодые поскорее старых могут обмануть. Лирическая комедия в 1 д. с русскими песнями. Текст В. А. Левшина. Музыка И. Ф. Керцелли. Изд.—Труды Василия Левшина, ч. 1, М., 1796.

М.: 1802 янв. 9.

Молодые супруги. Комедия в 1 д. в стихах А. С. Грибоедова. Переделка с франц. комедии в 3 д. О. Крезе де Лессе «Le secret du ménage». Изд.—Спб., 1815.

Пб.: 1815 сент. 29, ноябрь 23, дек. 5; 1816 янв. 18, февр. 20 (утро), май 2, 26, июль 7, окт. 19, ноябрь 8; 1817 янв. 30, апр. 25, окт. 4; 1818 июнь 16, авг. 18, ноябрь 4; 1819 янв. 9, апр. 22, май 16, июль 21; 1820 янв. 13, май 18, окт. 7; 1821 янв. 2, авг. 19; 1822 янв. 2; 1823 янв. 1, ноябрь 5, 14, дек. 4; 1824 апр. 30; 1825 янв. 15.

М.: 1816 май 19, июль 4, авг. 23, сент. 19; 1817 сент. 18, окт. 9; 1818 окт. 18, 23; 1819 февр. 12; 1821 янв. 17, 25; 1822 июль 6; 1825 май 22, июнь 17.

Мольер с друзьями. Комедия в 2 д. А.-Ф. Риго и Ж.-А. Жаклена (Molière avec ses amis, ou Le souper d'Auteuil). Пер. с франц. в прозе и стихах А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июнь 9, 24.

Монумент Петра Великого. Драма в 1 д. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского.

Пб.: 1806 сент. 15.

Морской разбойник, или Волшебство не волшебство. Романтическая комедия в 5 д. в стихах и прозе А. А. Жандра, с хорами, пением, балетом, кулачным боем, ярмаркою и гаданием, взятая из франц. перевода романа В. Скотта «The Pirate». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 дек. 3.

М.: 1825 июнь 22.

Мудрая женщина в лесу, или Немой рыцарь. Волшебная драма в 5 д. А. Копебу (Die kluge Frau im Walde, oder Der stumme Ritter), с маршами, превращениями и привидениями. Пер. с нем. [Изд.—Театр Августа фон Копебу, ч. 11, М., 1803.]

М.: 1817 дек. 14; 1818 май 27.

Муж и любовник, или Образование провинциала. Комедия в 1 д. Ж.-Б.-Ш. Виалья (Le mari et l'amant). Переделка с франц. Р. М. Зотова. Изд.—Спб., 1824.

Пб.: 1823 февр. 12, 23, май 14, июль 18, авг. 21, сент. 28, окт. 26, дек. 27; 1824 янв. 27, сент. 12, окт. 10, дек. 30; 1825 февр. 1, апр. 7, авг. 19, ноябрь 13.

М.: 1823 янв. 31, апр. 30, сент. 18; 1824 апр. 18, 29, май 27, июнь 18, сент. 3, окт. 15; 1825 янв. 26, апр. 8, июнь 11, июль 21, авг. 31, ноябрь 2.

Муж пустынный, или Урок женам. Комедия в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1824.

М.: 1816 дек. 7, 22; 1817 май 25, сент. 20, окт. 12; 1821 дек. 16; 1822 ноябрь 10, 15.

Мужья волокиты. (Предст. в Москве под назв. «Мужья в счастливом волокитстве».) Комедия в 3 д. Ш.-Г. Этьена (Les maris en bonnes fortunes). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1806 февр. 7, июнь 13, окт. 16, дек. 11; 1807 июнь 12, окт. 14; 1821 окт. 12. М.: 1808 окт. 22; 1809 июль 18.

Мужья — жениги своих жен. Комедия в 2 д. в стихах А. Я. Княжнина. Переделана из одноименной оперы Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1825.

Пб.: 1812 окт. 15, 25, ноябрь 25; 1813 сент. 24; 1815 окт. 7; 1816 авг. 24, дек. 15. М.: 1818 июнь 4, 11; 1819 июнь 29; 1822 май 11, июнь 9; 1823 янв. 28.

На одной неделе семь пятниц, или Я с вами согласен. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Дюбуа (Monsieur Girouette, ou Je suis de votre avis). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 ноябрь 3.

Награжденная добродетель, или Женщина каких мало. (Предст. в Петербурге под назв. «Женщина каких мало».) Драма в 3 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1805.

Пб.: 1804 май 16, 22, июль 6, сент. 13.

М.: 1805 июнь 16, июль 14.

Наказанная ханжа, или Урок каждому в очередь. Комедия в 2 д. в стихах Б. М. Федорова. Изд.— Спб., 1817.

Пб.: 1816 дек. 29; 1817 янв. 3, май 24.

М.: 1820 апр. 23, июнь 3; 1822 июнь 6.

Нанина, или Победенное предрассуждение. Комедия в 3 д. Вольтера (Nanine, ou Le préjugé vaincu). Пер. с франц. И. Ф. Богдановича. Изд.— Спб., 1766. Пв.: 1790 июнь 25 (не в 1-й раз); 1802 ноябрь 17; 1803 февр. 3; 1812 окт. 17 (сп. школы); 1814 окт. 14, 30.

Наследники. Комедия в 1 д. П. Н. Титова. Изд.— Спб., 1799.

Пб.: 1799 ноябрь 27; 1810 июль 5; 1812 ноябрь 15, 22.

Наследница. Комедия в 1 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка с франц. комедии-водевиля Э. Скриба и Ж. Делавина «L'héritière». Изд.— М., 1824.

Пб.: 1824 дек. 11, 18; 1825 янв. 6, 18, май 21.

М.: 1824 ноябрь 4, 11; 1825 июнь 16.

Наследство. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le légataire universel). Пер. с франц.

Пб.: 1780 окт. 21; 1806 февр. 11.

М.: 1799 дек. 15 (в 1-й раз ?); 1802 окт. 19.

Наследство. Драма в 1 д. А. Коцебу (Die Erbschaft). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1813.

Пб.: 1809 дек. 7, 12; 1810 февр. 17; 1811 янв. 16, 27, май 3, июнь 4, авг. 27; 1812 май 27; 1814 дек. 16; 1815 авг. 24, ноябрь 4; 1817 янв. 31, февр. 2, апр. 25; 1818 февр. 16, июль 30; 1819 сент. 17; 1820 апр. 28, сент. 8; 1822 июль 6, 30; 1823 окт. 26.

М.: 1811 янв. 6 (не в 1-й раз), июль 20, сент. 28; 1812 янв. 28, май 23; 1814 сент. 18.

Наталья, боярская дочь. Героическая драма в 4 д. с хорами С. Н. Глинки по повести Н. М. Карамзина. Изд.— М., 1806.

Пб.: 1805 авг. 30, сент. 15, 20, окт. 15, 29; 1806 янв. 19, окт. 14, дек. 12; 1807 сент. 20; 1813 май 5, ноябрь 24; 1814 май 20; 1823 июнь 27, июль 1, 17, сент. 4, ноябрь 25, дек. 18.

М.: 1806 май 7 (во 2-й раз), 21, июнь 25, 29, авг. 30, сент. 5, окт. 28, дек. 12; 1807 окт. 14; 1809 май 10, авг. 30; 1810 авг. 30; 1811 июль 22; 1812 май 10, авг. 30; 1815 ноябрь 8, дек. 12; 1816 янв. 13, апр. 27, сент. 5; 1817 янв. 13.

Наш Фриц. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Unser Fritz). Пер. с нем. Изд.— [Театр Августа фон Коцебу, ч. 9, М., 1803].

М.: 1817 окт. 18 (возобновление?).

Нашествие Батгя на Венгрию, или Король Бела IV и Коломан. Историческая драма в 2 д. А. Коцебу с хорами и сражениями (Bela's Flucht, Ungarns erster Wohlthäter). Пер. с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1822 май 12.

М.: 1822 окт. 26.

Нашла коса на камень. Комедия в 1 д. О. П. Козодавлева. «Некоторая часть приключения, на котором сия комедия основана, взята из сказки г. Лафонтена «A femme avare galant escroc» и из комедии г. Колле «Le galant escroc».

Изд.— Спб., 1781.

М.: 1807 янв. 31.

Не верьте предубеждению, или Следствие маскарада. (Предст. в Москве под назв. «Следствие маскарада».) Комедия в 1 д. А.-С. Баур (La suite d'un bal masqué). Пер. с франц. В. С. Соца. Изд. под назв. «Следствие маскарада», Спб., 1818.

Пб.: 1818 июль 17.

М.: 1820 янв. 15.

Не все то золото, что блестит. Комедия в 3 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.

М.: 1807 окт. 30, ноябрь 13, 26; 1822 май 25.

Не знаешь, не ревнуй, а знаешь, так молчать. Комедия в 1 д. Н. Р. Судовщикова. Изд.— «Журнал драматической на 1811 год», № 11.

М.: 1816 февр. 11; 1820 окт. 7.

Не любо не слушай, а лгать не мешай. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 сент. 23, 30, окт. 21, дек. 30; 1819 май 29, ноябрь 3, дек. 1; 1820 апр. 19, сент. 27; 1821 апр. 22, окт. 14; 1822 дек. 14; 1823 сент. 4, ноябрь 8; 1824 сент. 15; 1825 апр. 28, сент. 24.

М.: 1819 апр. 17, 23, май 15, сент. 8, дек. 21; 1820 сент. 1; 1821 май 24; 1822 февр. 3, май 19, 30, июль 13, дек. 14; 1824 янв. 3, авг. 18; 1825 окт. 14.

Не спрашивай старого, а спрашивай бывалого. Комедия в 1 д. П. Долгорукого. Рукопись ЛТБ.

М.: 1806 июнь 1.

Невеста трех женихов. Комедия в 1 д. Ж. Лафона (Les trois frères rivaux). Пер. с франц. К. Н. Баранова. Изд.— Орел, 1824.

М.: 1824 апр. 17, 21.

Невестины подвязки, или Именины и сговор. Опера-водевиль в 1 д. с хорами А. Дюпена и Э. Скриба (La jarretière de mariée). Пер. с франц. И. П. Борецкого. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1819 сент. 1.

Невидимый свидетель, или Пустыня в лесу. Анекдотическая драма в 3 д. с хорами и танцами (Der unsichtbare Zeuge). Переделка мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура «La chapelle des bois, ou Le témoin invisible». Пер. с нем. М. И. Вальберховой. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 дек. 19, 28; 1825 янв. 25, май 16.

М.: 1825 май 15, 26, июнь 14, авг. 26.

Невоздержный. Комедия в 2 д. с дивертисментом. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 май 29, июнь 9, 14, сент. 27.

Негритянка, или Сила любви и благодарности. Комическая опера в 1 д. (La négresse, ou Le pouvoir de la reconnaissance). Текст Ж.-Б. Раде и П.-Н. Барре. Пер. с франц. М. Шушерина. Музыка Леско. Рукопись ЛТБ.
М.: 1801 янв. 14, 20.

Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен. Комедия в 1 д. М. Дзелафуа (Défiance et malice, ou Le prêté rendu). Переделка с франц. Н. И. Ильина. Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1811 май 7, 14, ноябрь 19; 1812 янв. 24, май 6, 31, сент. 26, дек. 4; 1813 янв. 21, февр. 22, май 30, июнь 8 (?), авг. 18, окт. 19; 1817 дек. 17.

М.: 1816 ноябрь 2, 13; 1817 февр. 2 (утро), апр. 5, июль 11, ноябрь 9; 1818 май 24; 1819 янв. 14, июнь 13.

Недозрелая мудрость хуже пожилой глупости. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1805 май 23.

Недоросль. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24; 1802 июль 29, дек. 10; 1803 июнь 30; 1804 июль 17; 1805 май 18; 1806 янв. 25; 1807 июль 19, ноябрь 27, дек. 28; 1808 ноябрь 20; 1809 янв. 4, ноябрь 14, дек. 6; 1810 янв. 2, февр. 25, май 29, окт. 4, ноябрь 27; 1811 янв. 2, 29, авг. 18; 1812 февр. 9, окт. 19; 1813 февр. 16, июнь 8 (?), окт. 24; 1814 янв. 29, ноябрь 8; 1815 янв. 22, февр. 22, окт. 29, дек. 28; 1816 февр. 18, май 10, дек. 2; 1817 янв. 15, май 20, июль 20; 1818 сент. 22; 1821 янв. 2, февр. 20 (утро), дек. 30; 1822 февр. 3, окт. 4; 1823 сент. 21, ноябрь 14, дек. 29; 1824 февр. 1, окт. 5; 1825 янв. 6.

М.: 1783 май 14; 1801 янв. 25; 1802 янв. 8; 1803 июнь 25; 1806 янв. 15, окт. 19; 1807 июнь 19; 1808 янв. 29, июнь 26, сент. 27; 1809 июль 14; 1810 дек. 11; 1811 май 7, окт. 9, ноябрь 6; 1812 янв. 24; 1816 июль 16, сент. 10, окт. 3; 1818 дек. 10; 1820 сент. 20; 1822 май 7, авг. 23, ноябрь 3, 12; 1824 сент. 7, окт. 26.

Немецкие мещане. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Die deutschen Kleinstädter). Пер. с нем. Изд.— М., 1824.

М.: 1816 янв. 20, сент. 26; 1817 янв. 28; 1818 янв. 29, ноябрь 12, дек. 31; 1819 янв. 8.

Немой. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der Stumme). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1815 февр. 11, 15, май 14, авг. 25; 1816 янв. 7, сент. 18, дек. 13; 1817 май 2, сент. 25; 1820 май 21.

Немой, или Для милого дружка и сережка из ушка. Драматическая пьеса в 1 д. Пер. с франц. Д. П. Вельяшева-Вольницева. Изд.— «Талия», ч. 1, М., 1810.

М.: 1815 янв. 8; 1816 дек. 28.

Ненависть и природа. Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова.

М.: 1808 дек. 10.

Ненависть к людям и раскаяние. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Menschenhass und Reue). Пер. с нем. А. Ф. Машиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1797 сент. 8; 1801 окт. 8; 1802 сент. 16; 1803 февр. 1, ноябрь 26; 1804 авг. 28; 1805 май 14, сент. 18; 1806 янв. 17, июнь 12; 1807 май 14, окт. 2; 1808 май 22, июль 3, сент. 8, дек. 7; 1809 май 17, окт. 13; 1810 янв. 26, февр. 22 (придв. сп.), июль 29, окт. 26; 1811 янв. 31, апр. 16, июль 12, дек. 15; 1812 июнь 5, дек. 13; 1813 май 27, авг. 27, дек. 5; 1814 ноябрь 24; 1815 янв. 14, май 23, окт. 24, дек. 16; 1816 май 9, июнь 6, сент. 4; 1817 янв. 1, апр. 18; 1820 апр. 20, май 25, окт. 26, ноябрь 30; 1821 февр. 17, июль 5, ноябрь 25; 1822 янв. 10, июнь 22, авг. 17; 1823 июнь 21, окт. 2, ноябрь 13; 1824 май 6, авг. 24; 1825 февр. 3, июль 7.

М.: 1791 апр. 23; 1810 сент. 23; 1811 июль 19; 1815 июнь 9, авг. 23; 1818 окт. 8; 1824 сент. 4.

Необитаемый остров. Комедия в 1 д. «Переведена вольно с французского, следуя и опере г. Метастазия [Isola disabitata] и комедии г. Кольега [L'île sonnante]». Пер. В. И. Лукина. Изд. под назв. «Остров необитаемый», Спб., 1769.

Пб.: 1783 февр. 3 (не в 1-й раз); 1802 июль 25, 27, авг. 19, окт. 15; 1804 сент. 15; 1811 окт. 12 (сп. школы); 1818 янв. 24, 28.

М.: 1782 окт. 2 (не в 1-й раз); 1803 янв. 15, июль 31.

Непредвидимый ужин. Комедия в 1 д. с пением. Переделка с франц. И. И. Вальберхом комедии А. Дювала «Le souper imprévu». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1806 янв. 15, 18.

Перешибительный, или Семь пятниц на неделе. Комедия в 1 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 1, Спб., 1829.

Пб.: 1820 июль 26, 30, окт. 15; 1821 май 11; 1822 февр. 12 (утро); 1824 июнь 2, 13, сент. 15 (?), 24, дек. 5; 1825 сент. 11.

М.: 1820 дек. 30; 1821 янв. 21, май 6, июль 10, сент. 22; 1822 май 23, июль 13, 26; 1824 июнь 25, июль 31; 1825 июнь 11.

Несбывшийся поединок. Комедия в 1 д. К.-Л. Костенобля (Fehlgeschossen). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1805.

М.: 1806 апр. 18, июль 8, сент. 28; 1808 февр. 10; 1818 янв. 10; 1819 окт. 17.

Неслышанное диво, или Честной секретарь. Комедия в 3 д. в стихах Н. Р. Судовщикова. Изд.— М., 1803.

Пб.: 1809 апр. 23, 27, май 24, окт. 20, дек. 29; 1814 июль 12; 1815 май 9, июнь 3, авг. 19, ноябрь 5; 1816 янв. 20; 1817 янв. 29, май 8, дек. 30; 1818 июнь 18; 1822 ноябрь 1.

М.: 1814 окт. 16, 28, ноябрь 22; 1815 янв. 12, февр. 27; 1816 янв. 23, май 3, июль 26, сент. 29; 1819 сент. 28.

Несчастье от кареты. Комическая опера в 2 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1779.

М.: 1780 июль 26; 1810 май 27, июнь 19.

Нет и да — см. *При случае и нет, бывает лучше да*.

Нетерпеливый. Комедия в 1 д. Э.-Ф. Лантье (L'impatient). Переделка с франц. в стихах Я. Н. Толстого. Изд.— Спб., 1822.

Пб.: 1821 июль 25, дек. 5; 1822 июнь 15, окт. 3; 1823 март 2, окт. 16.

М.: 1822 ноябрь 2; 1823 янв. 9, февр. 26 (утро).

Неудачное испытание женской верности. Комедия в 2 д. Пер. с английского на немецкий и с немецкого на русский. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1803 апр. 17, май 17; 1804 май 29; 1808 май 14, июнь 25, июль 26, дек. 18; 1811 май 5, сент. 5, дек. 4; 1817 сент. 19; 1823 ноябрь 1; 1825 апр. 26.

М.: 1818 февр. 14.

Неудачное сватовство, или Деревенский маскарад. Комедия в 1 д. Н. Радищева в стихах с пением и хорами. Рукопись ЛТБ.

М.: 1825 окт. 2, 5.

Нечайное возвращение. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le retour imprévu). Пер. с франц. А. А. Волкова (?). Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1764 окт. 20 (не в 1-й раз); 1801 янв. 27; 1804 июнь 29, июль 13, авг. 19; 1809 июнь 22, окт. 5, ноябрь 3; 1812 июнь 25, сент. 20; 1813 янв. 30, июнь 4, сент. 12.

М.: 1777 апр. 25 (в 1-й раз?); 1802 янв. 10, ноябрь 23; 1803 апр. 24, ноябрь 29; 1804 окт. 5; 1806 сент. 12, ноябрь 7; 1811 окт. 31.

Нечайности. Комедия в 3 д. Н. Лагранжа (Les contretemps). Пер. с франц. Рукопись МТ (2-е и 3-е д.).

М.: 1792 сент. 15; 1803 авг. 21.

Нечаянный заклад, или Без ключа дверь не отпрешь. Комедия в 1 д. М.-Ж. Седена (La gageur imprévue). Переделка с франц. П. А. Катенина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 сент. 22, 26; 1820 янв. 7; 1822 июнь 5; 1823 янв. 31 (?), сент. 10.
М.: 1819 ноябрь 6, 11.

Нешастные. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Unglücklichen). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1802.

М.: 1799 февр. 21; 1811 окт. 24, 29; 1812 янв. 7, 21, февр. 25, июнь 16; 1818 февр. 7, 13; 1820 май 19, сент. 3; 1821 июнь 17, окт. 14, ноябрь 9.

Нешастные, или Живой покойник. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Unglücklichen). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд. под названием «Нешастные», Смоленск, 1802.

Пб.: 1809 окт. 4, 6, 15, 24, ноябрь 17, дек. 8; 1810 янв. 4, февр. 18, май 13, сент. 16, ноябрь 23; 1811 янв. 10, апр. 24; 1812 янв. 12, февр. 19, сент. 25; 1813 май 20; 1814 апр. 17, сент. 30; 1815 янв. 25, дек. 2; 1817 янв. 26; 1824 апр. 28, май 8.

Нина, или От любви сумасшедшая. Комическая опера в 1 д. (Nina, o sia la razza per amore). Текст Дж.-Б. Лоренци (?) по комедии Б.-Ж. Марсолье. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка Дж. Паиззелло. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1796 июнь 7; 1802 июль 27; 1816 май 22, июль 7, сент. 12; 1819 июль 2, окт. 30 (привд. сп.).

М.: 1797 сент. 1; 1802 янв. 15.

Новая суматоха, или Женити чужих невест. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса с использованием музыки Дж. Россини.

Пб.: 1820 сент. 22, окт. 1, 25, дек. 3; 1821 янв. 6, апр. 25, сент. 26; 1822 февр. 1, апр. 24; 1823 янв. 15; 1825 апр. 20, окт. 8.

М.: 1821 окт. 6, ноябрь 23, дек. 18; 1822 апр. 24, май 25, июнь 15, авг. 24; 1823 май 4, окт. 4, 10, ноябрь 6; 1825 апр. 7, ноябрь 3, 10.

Новая шалость, или Театральное сражение. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Л. В. Маурера. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.

Пб.: 1822 февр. 12 (утро), апр. 20, май 8, 26, июнь 30, окт. 30, ноябрь 10, 28; 1823 янв. 18, 30, июль 12, 27, окт. 25, дек. 14; 1824 февр. 17, апр. 30, авг. 27, сент. 19; 1825 февр. 3, апр. 30, сент. 23, ноябрь 5.

М.: 1822 дек. 19; 1823 янв. 8, 25, март 1, июль 17, авг. 27, окт. 9, 29; 1824 февр. 15, июнь 16, сент. 3, окт. 20, ноябрь 27; 1825 сент. 25.

Новое семейство. Комическая опера в 1 д. Текст С. К. Вязмитинова. Музыка Фрейлиха. Изд.— М., 1781.

Пб.: 1808 окт. 1, 8, 15, 27, ноябрь 26, дек. 17; 1809 янв. 14, май 18, июнь 14, окт. 13, ноябрь 1, дек. 14; 1810 июнь 13, окт. 18, дек. 6; 1812 июль 22; 1814 май 31.

М.: 1782 апр. 27 (не в 1-й раз); 1804 февр. 4; 1806 янв. 18, февр. 7, 10, июль 11; 1810 апр. 29, май 4, июль 15; 1811 янв. 3.

Новое столетие. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Das neue Jahrhundert). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Смоленск, 1801.

Пб.: 1806 ноябрь 5.

Новости на Парнасе, или Торжество муз. Пролог в стихах и прозе А. А. Шаховского к спектаклю, посвященному памяти И. А. Дмитриевского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 июль 10.

Новые Дон-Кихоты, или Много хлопот по-пустому. Комедия-водевиль в 1 д. с хорами и танцами. Подражание франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 июль 27, июль 7.

Новые оборотни, или Чем черт не шутит! Комедия в 1 д. с плясками И. Б-р (Die Vergandlungen) по франц. комедии Л.-Ф. Сегюра. Пер. с нем. Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 май 20, 26.

М.: 1818 окт. 18, ноябрь 5, дек. 11; 1819 июнь 8; 1820 янв. 11, июль 6; 1824 сент. 11.

Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. А. Шаховским комедии-водевиля Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Une visite à Bedlam». Музыка Л. В. Маурера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 сент. 23, 30, окт. 24, ноябрь 29; 1819 февр. 10, апр. 24, июль 9, окт. 23, ноябрь 11, дек. 4; 1820 янв. 13, июнь 11, сент. 27; 1821 окт. 27, ноябрь 23; 1822 янв. 25, май 2, июнь 2, авг. 25, окт. 25, дек. 19; 1823 июль 20, авг. 31, сент. 17; 1824 июль 4.

М.: 1819 ноябрь 19; 1820 апр. 21, окт. 18; 1821 апр. 20; 1824 апр. 17; 1825 июль 16, сент. 4, ноябрь 13.

Новый Дон Кишот. Комическая опера в 1 д. «с хорами, церемониею посвящения в рыцари и дивертисментом». Пер. с франц. А. В. Лукницкого.

Пб.: 1811 ноябрь 20.

Новый помещик. Комическая опера в 1 д. (Le nouveau seigneur de village). Текст О. Крезе де Лессе и Ж.-Ф. Роже. Пер. с франц. Р. М. Зотова. Музыка Ф.-А. Буальдьё. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 май 29.

Новый помещик. Комическая опера в 1 д. (Le nouveau seigneur de village). Текст О. Крезе де Лессе и Ж.-Ф. Роже. Пер. с франц. А. И. Писарева. Музыка Ф.-А. Буальдьё.

М.: 1824 янв. 10.

Новый Стерн. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1805 май 31, июнь 6, 14, июль 9 (придв. сп.), окт. 31, дек. 10, 12; 1806 янв. 24, февр. 6, июль 24, сент. 16, 24, окт. 24; 1807 апр. 23, июнь 12, июль 30, август 25, сент. 16, 27, дек. 4; 1808 янв. 3, февр. 14, апр. 27, май 7, июнь 28, окт. 29 (придв. сп.), ноябрь 1, дек. 13; 1809 янв. 15, апр. 15, июль 16, ноябрь 22; 1810 февр. 11 (придв. сп.), 14, 25, сент. 22, ноябрь 13; 1811 май 24, июль 7, авг. 23, сент. 15, ноябрь 26; 1812 янв. 29, февр. 18, окт. 23; 1813 май 28; 1814 апр. 24, сент. 4, окт. 15, 28; 1815 янв. 6, май 13, июль 13; 1816 апр. 26, окт. 30, ноябрь 16; 1817 янв. 9, сент. 12, ноябрь 23; 1818 февр. 13, май 2; 1820 окт. 18, 21; 1822 июнь 6, окт. 31; 1823 февр. 23, июль 10, окт. 5, дек. 6; 1824 янв. 18, февр. 8, июль 10, сент. 5, окт. 29, ноябрь 30; 1825 янв. 13.

М.: 1807 авг. 23, 25, окт. 9, ноябрь 22; 1808 янв. 24, май 3, сент. 13, ноябрь 18; 1809 апр. 25, июнь 16; 1810 сент. 28, дек. 16; 1811 май 9, ноябрь 6; 1815 дек. 31; 1817 июнь 13; 1819 май 2, июнь 1, окт. 9; 1821 ноябрь 15; 1822 янв. 11, 30, сент. 11; 1823 февр. 25, июль 13, окт. 16, ноябрь 11; 1824 окт. 28; 1825 февр. 7 (утро), май 20, ноябрь 22.

Ночь в замке Палюцци, или Изгнанник флорентинский. Драма в 3 д., «взятая из истинного происшествия, случившегося в 1461 году». Пер. с франц. Н. Ф. Павловым мелодрамы Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) и Э. Буари «Le château de Paluzzi». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1820 окт. 11, 24.

М.: 1820 авг. 23, 31, сент. 16, 27.

О время! Комедия в 3 д. Екатерины II. Переделка с нем. комедии Х.-Ф. Геллерта «Die Betschwester». Изд.— Спб., [1770-е гг.].

Пб.: 1772 апр. до 12; 1804 янв. 7, май 9, июль 24; 1805 янв. 18; 1811 апр. 10, 30, июнь 30, окт. 11.

М.: 1782 апр. 29 (не в 1-й раз); 1811 май 24.

Обвороженной пояс. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Руссо (La ceinture magique). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— [М.], 1779.
Пб.: 1759 янв. 16; 1816 авг. 31, сент. 26.

Оберон. (Предст. в Москве под назв. «Оберон, царь волшебников».) Комическая опера в 3 д. (Oberon, König der Elfen). Текст Ф.-С. Зейлер. Подражание поэме К.-М. Виланда. Пер. с нем. Янковича. Музыка П. Враницкого. Изд.— Смоленск, 1800.

Пб.: 1798 апр. 22; 1801 февр. 2; 1803 февр. 14, июль 2, сент. 18; 1804 февр. 3, 29, авг. 21, окт. 9; 1805 июнь 11.

М.: 1802 окт. 14, 17, 26, дек. 7; 1804 янв. 1, март 4; 1805 февр. 13; 1806 ноябрь 22, 25; 1807 янв. 2; 1810 ноябрь 25, дек. 6; 1815 февр. 5; 1818 янв. 10.

Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Комическая опера в 1 д. Пер. с франц. П. Н. Кобыкова. Музыка разных авторов с новыми ариями Д.-Г.-А. Париса. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 февр. 7, 10, 16, апр. 21, окт. 4, ноябрь 19, дек. 6; 1809 янв. 3, 24, апр. 9, май 10, сент. 12, ноябрь 16, дек. 14; 1810 янв. 21, февр. 21, май 16, окт. 7, ноябрь 10, дек. 1; 1811 янв. 4, 23; 1812 май 3, авг. 19, сент. 23, ноябрь 8; 1813 апр. 24, ноябрь 18; 1814 апр. 10, июнь 1; 1815 июль 27, окт. 13, дек. 1; 1816 ноябрь 8; 1817 сент. 13; 1818 ноябрь 25; 1819 июль 14, дек. 14; 1820 янв. 13, 18, февр. 5, июль 13; 1821 май 3, авг. 25, окт. 27, ноябрь 8; 1822 февр. 10, май 11; 1823 ноябрь 15, дек. 7, 28; 1825 янв. 9, февр. 8, авг. 28, ноябрь 11 (сцена из сп.).

М.: 1810 янв. 7; 1811 апр. 12, май 18, июль 7, июль 18, авг. 24, сент. 15; 1812 февр. 12; 1815 февр. 11, 24, июль 26, сент. 22, ноябрь 4, 9; 1816 май 5, июль 26, сент. 27; 1818 дек. 26; 1819 апр. 28, окт. 8, ноябрь 27; 1820 июнь 11, дек. 2, 6; 1822 июнь 8; 1823 май 10, июль 2; 1824 апр. 9; 1825 май 21.

Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка. (Предст. также под назв. «Лебедянская ярмонка, или Обращенный мизантроп».) Комедия в 5 д. А. Д. Копьева. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1794 май 11; 1803 февр. 8, апр. 30; 1804 ноябрь 2.

М.: 1795 февр. 4; 1801 февр. 3; 1810 февр. 22, 24; 1811 февр. 12 (утро), май 10, окт. 1; 1812 февр. 2; 1820 ноябрь 25, 28.

Обриева собака, или Лес при Бонди. Историческая мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура (Le chien de Montargis, ou La forêt de Bondy). Пер. с франц. А. Й. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 апр. 26, май 2, 11, 23, июнь 8, 27, июль 13; 1824 ноябрь 30, дек. 7, 30; 1825 янв. 12, февр. 1, апр. 7, сент. 6, 30, ноябрь 10.

М.: 1820 ноябрь 4, 8, 12, 16, 22, 30, дек. 20, 27; 1821 янв. 6, 30, апр. 26, июль 3, сент. 4, ноябрь 1; 1822 окт. 4; 1823 янв. 10, ноябрь 12.

Огненное испытание. Драма в 1 д. А. Коцебу (Die Feuergrube). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1813 сент. 1.

М.: 1816 дек. 14; 1817 июнь 13, авг. 27, ноябрь 14; 1818 май 15, дек. 20, 26; 1819 июнь 25, сент. 7; 1821 авг. 25.

Оден царь скифский. Трагедия в 5 д. «Взята из шведского театра» А. Н. Неваховичем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1810 окт. 2, 9.

Один за четверых, или Смелость города берет. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. М. А. Яковлева. Изд.— М., 1825.

М.: 1825 июнь 18, июль 23, авг. 19, сент. 29.

Одна шалость. Комическая опера в 2 д. (Une folie). Текст Ж.-Н. Буйи. Пер. с франц. В. А. Левинна. Музыка Э.-Н. Мегюля.

Пб.: 1810 июль 2, авг. 23, 30, окт. 18; 1811 янв. 9, авг. 30, окт. 22; 1812 янв. 7, июль 19, дек. 12; 1813 апр. 26; 1814 сент. 20; 1815 июль 16; 1817 янв. 2; 1818 апр. 26, дек. 13.

Олимпика, или Первоначальная любовь. «Российское сочинение в древнем вкусе, с хорами певчих и балетом, с русскою пляскою» в 2 д. Текст и музыка А. М. Белосельского-Белозерского. Изд.— М., 1796.

М.: 1801 янв. 7, 11.

Опасное соседство. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die gefährliche Nachbarschaft, oder Der schneider Firs). Вольный пер. с нем. П. Н. Прикляпского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1806 окт. 19, 24.

Опрокинутые повозки. Комическая опера в 2 д. (Les voitures versées). Текст Э. Дюпати. Пер. с франц. Р. М. Зотова. Музыка Ф.-А. Буальде. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 сент. 9; 1825 ноябрь 4.

М.: 1823 февр. 12, 16.

Опыт артистов, или Авось удастся. Комедия в 1 д. Переделка с франц. А. М. Сабурова. Рукопись ЛТБ.

М.: 1825 апр. 23.

Опять молодой человек в 60 лет, или Женитьба Буасека. Комедия в 1 д. М.-П. Балиссона де Ружмона, А.-М. Марешаля и Троне (Le mariage de devant jeune homme). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1824 май 29.

Оракул. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Сеп-Фуа (L'oracle). Пер. с франц. П. С. Спиступова. Изд.— Спб., 1759.

Пб.: 1794 дек. 10 (не в 1-й раз); (сп. школы): 1803 февр. 9; 1812 сент. 10, 17, ноябрь 5; (сп. труппы): 1814 июнь 26, дек. 6; 1815 февр. 7.

М.: 1778—1779; 1803 янв. 15.

Орфей. (Предст. в Петербурге также под назв. «Орфей и Эвридика») Мелодрама Я. Б. Княжнина. Музыка Ф. Торелли. С 1792 г. музыка Е. И. Фомина. Изд.— «Академические известия», ч. VII, Спб., 1781.

Пб.: 1781 (?); (сп. школы): 1811 окт. 10, 24, дек. 7; 1812 февр. 6, май 2, сент. 3; (сп. труппы): 1814 апр. 19, сент. 29.

М.: 1795 февр. 5; 1802 янв. 8.

Осада города Полтавы, или Клятва полтавских жителей. Героическая драма в 1 д. С. Н. Глинки. Изд.— М., 1810.

Пб.: 1820 ноябрь 22, 28.

Освобождение Смоленска. Драма в 3 д. П. Н. Свечинского с хорами, военными эволюциями и маршами. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1813 июль 13, 22, июль 3.

М.: 1814 сент. 22, окт. 11; 1815 янв. 6, окт. 3; 1816 янв. 1; 1817 февр. 1, дек. 13; 1818 ноябрь 26.

Освобожденная Москва. Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— М., 1798.

Пб.: 1806 янв. 29, февр. 1, 9, апр. 30, июнь 19, ноябрь 13, дек. 19; 1812 окт. 28, ноябрь 1.

М.: 1798 янв. 18; 1801 янв. 24; 1816 ноябрь 27.

Освобожденные. Пролог. Изд. под назв. «Освобождение Ромельского». М., 1804.

М.: 1803 сент. 15.

Осмеянный скупец. Комическая опера в 2 д. (Avaro deluso). Текст А. Андреп. Пер. с итал. П. А. Дмитриевского. Музыка А. Саккини. Рукопись МТ.

Пб.: 1789 май 25 (не в 1-й раз); 1806 окт. 22.

М.: 1792 ноябрь 8; 1802 янв. 10; 1807 сент. 27.

Остров необитаемый — см. *Необитаемый остров*.

Остров черных, или Действие любви. Водевиль в 1 д. Ф.-В.-А. Дартуа и Ксавье Сеитина (К. Бонифаса) с хорами и танцами (L'île des noirs, ou Les

deux ingénues). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1824 янв. 29, февр. 1, май 7.

Отелло, или Венецианский мавр. Трагедия в 5 д. Ж.-Ф. Дюсиса (Othello, ou Le maure de Venise). Подражание Шекспиру. Пер. с франц. И. А. Вельяминова. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1806 дек. 3, 16; 1807 янв. 2, 7, май 17, сент. 25, ноябрь 21; 1809 окт. 4; 1812 ноябрь 6; 1813 янв. 27, июнь 9, 20, окт. 28; 1815 июль 1, 13, 29; 1816 июнь 26; 1818 дек. 4; 1819 февр. 4, авг. 19, сент. 9, окт. 16, дек. 4; 1820 янв. 11, 28, апр. 13, июль 16, ноябрь 3; 1821 май 27, дек. 9; 1822 сент. 29, ноябрь 26, дек. 31; 1823 март 2, июль 20, авг. 31; 1824 февр. 10, окт. 7 (?), ноябрь 27; 1825 янв. 9, ноябрь 15.

М.: 1808 янв. 31, февр. 10; 1809 авг. 20, окт. 3; 1810 авг. 17, сент. 18, ноябрь 9; 1811 апр. 23, сент. 27; 1812 июнь 2; 1814 сент. 11; 1815 янв. 11, февр. 17, 26 (утро), сент. 24; 1816 февр. 18 (утро), окт. 13; 1817 янв. 29 (утро), сент. 9; 1818 май 2, 19; 1819 янв. 9, апр. 16; 1821 апр. 29, май 4, ноябрь 7; 1822 янв. 17, апр. 14; 1823 февр. 8, 25, июнь 22, окт. 10; 1824 февр. 12 (утро), авг. 21, дек. 4; 1825 янв. 15, февр. 6 (утро), авг. 27, сент. 23, 28.

Отец и дочь, или Дом сумасшедших. Драма в 3 д. с хорами, пением и балетом. Рукопись ЛТБ.

М.: 1819 февр. 15, авг. 22.

Отец по случаю. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der Vater von ungefähr). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1805 янв. 30, февр. 11, апр. 18, окт. 11; 1806 апр. 17, июль 13, сент. 12, дек. 16; 1807 янв. 2, 25, февр. 21, авг. 28; 1808 янв. 10, февр. 9, апр. 29, авг. 30, окт. 6, 19; 1809 янв. 4, май 18, июль 13, ноябрь 4, 24; 1810 май 13, июнь 15, окт. 10, ноябрь 29; 1811 янв. 30, июнь 21, ноябрь 6; 1812 июнь 12; 1813 апр. 29, июль 16, дек. 15; 1814 авг. 17; 1815 февр. 26, май 21, авг. 31, окт. 22; 1816 июнь 2, окт. 6, 25, дек. 5; 1817 янв. 12, май 29; 1819 апр. 30, июнь 24, июль 7, окт. 30; 1820 янв. 22, май 12; 1822 янв. 20, май 26, сент. 21, окт. 27; 1823 янв. 10.

М.: 1806 дек. 14; 1807 янв. 9, февр. 8, окт. 11; 1811 сент. 6; 1823 май 9, сент. 3, дек. 16.

Отец семейства. Драма в 5 д. Н. Н. Сандунова «по расположению барона Геммингена». Переделка пьесы О. Геммингена-Горнберга «Der deutsche Hausvater». Изд.— М., 1794.

Пб.: 1798 июнь 3; 1803 апр. 26; 1805 сент. 8, окт. 10, 31; 1806 апр. 13, окт. 24; 1807 сент. 27, дек. 4; 1808 май 7, июль 31; 1809 апр. 5; 1813 июль 6, сент. 9, окт. 29; 1814 июнь 16; 1816 июль 12, сент. 7; 1817 авг. 20, сент. 6, ноябрь 18; 1819 сент. 7; 1820 окт. 12; 1821 дек. 2; 1823 июль 27; 1825 янв. 25.

М.: 1794 апр. 19; 1803 июнь 19; 1804 февр. 4, 10, ноябрь 2; 1805 апр. 19, сент. 20; 1806 июнь 7, дек. 7; 1807 июль 19; 1808 окт. 23, дек. 2; 1811 авг. 25, ноябрь 15; 1816 авг. 24.

Откупщик Бражкин, или Продажа села. Комическая опера в 2 д. Текст А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса.

Пб.: 1815 февр. 17.

Отплата, или Долг платежом красен. Комедия в 3 д. Ж.-Ф. Роже и О. Крезе де Лессе (La revanche). Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб. (сп. школы): 1812 февр. 27, апр. 30, авг. 22; 1813 окт. 1, ноябрь 6, 28; 1814 февр. 8, (сп. труппы): май 28, июль 29, авг. 30, дек. 12; 1815 июнь 2, сент. 5, ноябрь 8; 1816 июль 24, авг. 30, ноябрь 27; 1817 апр. 20, сент. 11; 1818 февр. 5, май 14, окт. 31; 1820 июнь 9; 1821 июнь 3; 1822 янв. 23.

М.: 1814 ноябрь 19, 24, дек. 18; 1825 сент. 24, окт. 7, 20.

Отысканный сын — см. *Товарищ, или Отысканный сын.*

Охота сватать. Комедия в 1 д. Пер. с франц. К. А. Нарышкина.
Пб.: 1802 июнь 13.

Ошибки, или Утро вечера мудренее. Комедия в 5 д. О. Гольдсмита (She stoops to conquer, or The Mistakes of a Night). Вольный пер. с англ. И. М. Муравьева-Апостола. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1794 дек. 15; 1813 июнь 27, июль 4, сент. 7, ноябрь 2; 1814 июнь 14; 1815 февр. 21; 1818 янв. 4; 1820 окт. 7, дек. 15; 1821 авг. 28.

М.: 1803 ноябрь 9, 13; 1812 май 8, 19, июль 7; 1814 окт. 9; 1815 май 5, окт. 8; 1816 окт. 1; 1818 ноябрь 19; 1824 апр. 28, май 19, ноябрь 9, дек. 27 (?).

Паж герцога Вандомского. Опера-водевиль в 1 д. Н. Жерсена и М. Дьелафуа (Les pages du duc de Vendôme). Пер. с франц. Я. И. Лизогуба. Изд.— Спб., 1813.

Пб. (сп. школы): 1813 февр. 10, авг. 27; 1814 янв. 16, 30, (сп. труппы): май 12, ноябрь 1, дек. 13; 1815 февр. 26, авг. 22, окт. 15, дек. 7; 1816 сент. 25; 1817 янв. 1, июль 1.

М.: 1814 сент. 22, окт. 18; 1816 янв. 21, июнь 16; 1817 дек. 14; 1819 май 19; 1822 апр. 13.

Пажик — см. *Прекрасный паж, или Арестант-крепости Шпандау.*

Пальмира. Трагедия в 5 д. в стихах Н. П. Николсва. Изд.— «Российский театр», ч. 5, Спб., 1787.

Пб.: 1801 окт. 4, 11; 1802 июль 4; 1803 авг. 26; 1804 февр. 25; 1806 сент. 2, окт. 19.

Паша Смирнской. (Предст. в Петербурге в 1814 г. под назв. «Женщина-папаша».) Комедия в 1 д. Ж.-Б. Колле де Мессина (Le pacha de Smugne). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— Спб., 1767.

Пб.: около 1758; 1814 сент. 2, 8.

Паша Сюренский. Комедия в 1 д. Ш.-Г. Этьена и П. Гожвирана-Нантейля с пением и танцами (Le pacha de Suresne, ou L'amitié des femmes). Пер. с франц.

Пб.: 1805 янв. 11 (сп. школы), 17 (сп. школы); 1815 янв. 28.

Певец и портной — см. *Буф и портной.*

Первый, кто придет, или Шесть миль в дороге. Комедия в 3 д. Ж.-Б.-Ш. Виалья (Le premier venu, ou Six lieues de chemin). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1817 окт. 3, 25; 1818 май 17; 1821 июнь 19.

М.: 1822 янв. 19, 26, февр. 12.

Перегородка, или Много труда по пустому. Комедия в 1 д. Л.-Ф.-М. Белена (La cloison, ou Beaucoup de peine pour rien). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1820 май 4, 10.

М.: 1815 сент. 16, ноябрь 29; 1816 май 2.

Персей и Андромеда. Мелодрама в 1 д. в стихах с хорами и балетами. Текст А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова. Изд. под назв. «Андромеда и Персей» — Спб., 1802.

Пб.: 1802 июнь 2, 8, июль 22, сент. 23.

Перстень. Комедия в 1 д. О. П. Козодавлева. Переделка нем. комедии И.-Я. Энгеля «Der Diamant». Изд.— Спб., 1780.

Пб.: 1780 дек. 18; 1804 окт. 7; 1806 ноябрь 9.

Песельщики. Комедия в 1 д. А. Я. Княжнина с хорами, песнями и плясками. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 май 20.

Песнолюбие. (Упом. также под назв. «Меломания».) Комическая опера в 3 д. Текст А. В. Храповицкого. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1790. М.: 1804 июль 24, сент. 23.

Песня, или Конторское приключение. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба, Ж. Имбера и Ф.-О. Варнера (L'intérieur d'un bureau, ou La chanson). Пер. с франц. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 сент. 10, 15 (?), 28, окт. 10; 1825 июнь 7, авг. 16, ноябрь 6.

М.: 1824 ноябрь 10, 14.

Петиметр в деревне. Комедия в 1 д. М. Арпи (Le petit-maître en province). Переделка с франц. в стихах А. П. Вешнякова. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1820 авг. 18, 23.

М.: 1820 дек. 9.

Пигмалион. Мелодрама в 1 д. Ж.-Ж. Руссо (Pygmalion). Пер. с франц. Музыка Й. Бенды. Изд.— Спб., 1792.

М.: 1794 февр. 13; 1804 февр. 15; 1806 окт. 3.

Пизарро, или Завоеватель Перу. Историческая драма в 3 д. Пер. с франц. Е. Лифановым мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекюра «Pizarre, ou La conquête de Pérou». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1805 ноябрь 3, 5, 16; 1806 янв. 1, май 7; 1807 окт. 9; 1815 сент. 16; 1819 авг. 18, окт. 7, дек. 9.

М.: 1819 ноябрь 13.

Пир у Иоанна Безземельного. Аналогический пролог в 1 д. в стихах П. А. Катенина к комедии А. А. Шаховского «Иваной, или Возвращение Ричарда Лыбиного Сердца». Изд. под назв. «Пир Иоанна Безземельного».— Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, ч. 1, Спб., 1832.

Пб.: 1821 янв. 21, 24, февр. 16, июнь 30, сент. 19; 1822 янв. 12, сент. 25, окт. 11; 1823 февр. 14, сент. 13.

Пирог. Комедия в 1 д. И. А. Крылова. Изд.— «Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. VI, Спб., 1869.

Пб.: 1802 июль 20; 1805 июль 10; 1806 окт. 30.

М.: 1804 янв. 25.

Плата тою же монетою. Комедия в 1 д. А. И. Бухарского. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1795 май 16; 1801 янв. 18, февр. 3, окт. 10; 1803 апр. 20; 1804 сент. 9; 1805 июль 9 (прив. сп.); 1806 апр. 23, окт. 17; 1808 окт. 9; 1809 июль 16; 1813 янв. 28.

М.: 1803 февр. 14, май 7, окт. 1; 1804 февр. 5; 1805 дек. 20; 1806 апр. 25; 1807 янв. 23, июль 10; 1808 янв. 17; 1809 май 30; 1810 ноябрь 18, 20; 1811 апр. 21, ноябрь 10; 1812 янв. 31; 1814 сент. 27, окт. 22; 1815 янв. 15, февр. 1, 24 (утро), май 14, ноябрь 14; 1816 янв. 24, апр. 18.

Племянник соперник своего дяди. Комедия в 2 д. Рукопись ЛТБ.

М.: 1815 июль 8, авг. 18.

Победа невинности. Комедия в 5 д. «Российское сочинение». Рукопись ЛТБ.

М.: 1801 дек. 19, 22; 1802 янв. 26, июнь 4.

Победа невинности, или Любовь хитрее осторожности. Комедия в 1 д. Н. П. Николева. Изд.— «Российский театр», ч. 25, Спб., 1788.

Пб.: 1815 окт. 20, ноябрь 15.

М.: 1804 янв. 8, 13; 1805 окт. 4 (?); 1806 февр. 4, апр. 13, май 18, окт. 1; 1807 июль 29; 1808 май 15, июнь 10, авг. 21, сент. 15; 1810 окт. 5; 1812 май 28; 1815 май 19, 25, июнь 11, авг. 24, сент. 2, окт. 6, ноябрь 10, дек. 20; 1816 февр. 17 (утро); 1817 апр. 23.

Подарок в именины. Комедия в 1 д. Пер. с франц. И. И. Вальберха.

Пб.: 1805 май 4.

Подземелье — см. *Сесилия, или Подземелье.*

Подложной клад, или Опасно подслушивать у дверей. Комедия в 1 д. Ф.-Б. Гофмана (Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes). Переведена с франц. П. Н. Пильна. Изд.— М., 1805.

М.: 1805 май 10, 19, июнь 7, авг. 23; 1806 июль 20, 29, авг. 25, ноябрь 4; 1807 окт. 27; 1808 май 5, ноябрь 11; 1810 сент. 16; 1811 май 16, 24, июль 7; 1814 дек. 2; 1815 янв. 31, окт. 26, ноябрь 12; 1816 февр. 17, дек. 18; 1817 апр. 16; 1818 окт. 14; 1819 июнь 8; 1824 февр. 11, ноябрь 26, дек. 16.

Подложный клад, или Опасно подслушивать у дверей. Опера в 1 д. (Le trésor supposé, ou Le danger d'écouter aux portes). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. Музыка Э.-Н. Мегюля. Рукопись МТ.

М.: 1807 февр. 14, 20, май 3, окт. 1; 1808 янв. 15, апр. 26, июль 1, 10, дек. 9; 1809 июнь 20; 1824 май 23.

Подмосковная. Комедия в 1 д. с дивертисментом Данкура (Ф. Картона) (La maison de campagne). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 февр. 12.

Поединку не бывать. Комедия в 1 д. К.-Л. Костенобля (Fehlgeschossen). Пер. с нем. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1805 ноябрь 27, дек. 8; 1807 февр. 15, апр. 24, май 12, авг. 22, сент. 10, ноябрь 5; 1808 янв. 14, февр. 16, май 11, окт. 16, 30; 1809 янв. 25, апр. 8, май 14, сент. 30, ноябрь 10; 1810 май 2, июль 15, дек. 9; 1811 апр. 27; 1814 дек. 11; 1815 янв. 4; 1825 июль 31, авг. 17, сент. 7, ноябрь 5.

Поездка в Кронштадт. Комедия в 3 д. в стихах А. И. Писарева. Переделка франц. комедии в прозе А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) «Le voyage à Dieppe». Изд.— М., 1824.

Пб.: 1824 авг. 25; 1825 авг. 25.

М.: 1823 ноябрь 1, 5, дек. 17; 1824 янв. 14, май 7, сент. 2, окт. 7, 31.

Пожарской. Трагедия в 3 д. в стихах М. В. Крюковского. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 май 22, 28, июнь 4, 14, авг. 28, сент. 4, ноябрь 5, дек. 11, 14 (придв. сп.); 1808 май 15, июль 10, окт. 8, 29 (придв. сп.), ноябрь 4; 1809 янв. 12, апр. 20, июль 25, сент. 16, ноябрь 26; 1810 февр. 2, 11 (придв. сп.), июль 12, авг. 24 (?), сент. 28; 1811 янв. 15, февр. 7, июнь 28, окт. 29; 1812 май 26, июнь 19, июль 21, окт. 16, ноябрь 13; 1813 янв. 12, апр. 24, авг. 17, окт. 9; 1814 апр. 21, май 10, июнь 12, окт. 13; 1815 февр. 24 (придв. сп.), июнь 15, сент. 7; 1816 апр. 28, окт. 5, ноябрь 30; 1817 июнь 13, ноябрь 28; 1818 апр. 30; 1819 сент. 29; 1820 июнь 11, сент. 30, дек. 12; 1821 янв. 13, февр. 18, июль 12, сент. 27, дек. 12; 1822 май 9, июнь 27, дек. 12; 1823 окт. 22; 1824 сент. 8, ноябрь 24; 1825 февр. 3, сент. 2, 16.

М.: 1807 авг. 18, 25, 30; 1808 янв. 24, апр. 30; 1809 янв. 22, 31, апр. 23, июнь 9; 1810 сент. 15; 1811 июль 18; 1812 янв. 1, май 6, июль 2, 21, авг. 18, 25; 1814 дек. 25, 31; 1815 янв. 17, февр. 2, апр. 27, сент. 15, окт. 14, ноябрь 5; 1816 июль 9, 14, авг. 28, дек. 6; 1817 янв. 1, июль 22; 1818 янв. 28, май 21; 1819 сент. 15, 22; 1822 ноябрь 16, 30, дек. 12.

Покоренная Казань, или Милосердие Царя Иоанна Васильевича IV, проименованного Грозным. Трагедия в 5 д. в стихах А. Н. Грузинцова. Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1813 сент. 26, окт. 2; 1814 янв. 9, июнь 30; 1815 авг. 22.

М.: 1814 окт. 8, 19, ноябрь 26.

Поликсена. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Сочинения Озерова, ч. 2, Спб., 1816.

Пб.: 1809 май 14, 23; 1816 сент. 28, ноябрь 28; 1822 сент. 18, окт. 10; 1823 апр. 30; 1824 апр. 30, дек. 5.

М.: 1817 янв. 25, апр. 2, май 29, окт. 10; 1818 сент. 24; 1821 ноябрь 11.

Полночный колокол, или Убийца и преступник. Романтическое представление в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де

Пиксерекура «Le femme à deux maris». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1821 ноябрь 7, 15, дек. 4; 1822 июль 2, сент. 17; 1823 май 8, сент. 2.
М.: 1821 дек. 29; 1822 янв. 3, 20.

Полубарские затеи, или Домашний театр. Комедия в 5 д. А. А. Шаховского с хорами и комическими балетами. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1808 апр. 22, май 19, сент. 6, 26 (придв. сп.), 30, окт. 25, ноябрь 26, дек. 12, 28; 1809 янв. 27, апр. 4, июнь 8, сент. 12, окт. 6, 29; 1810 февр. 22, май 3, июнь 23, сент. 13, окт. 31; 1811 февр. 12, апр. 27, авг. 20, окт. 15; 1812 февр. 3, май 31; 1813 апр. 27, июнь 18, авг. 19, ноябрь 11, дек. 3; 1814 дек. 18, 29; 1815 янв. 17, февр. 7 (придв. сп.), май 12, авг. 22, сент. 28; 1816 янв. 2, май 4, окт. 1, дек. 10; 1817 янв. 23, апр. 27, окт. 21; 1818 февр. 17, ноябрь 17; 1819 ноябрь 2; 1821 февр. 6, сент. 11, дек. 13; 1822 февр. 12, май 28, окт. 6; 1823 дек. 2, 30; 1824 июль 6, авг. 27; 1825 янв. 14, июль 12.

М.: 1809 апр. 9, 18, июль 4, сент. 26; 1810 февр. 11; 1811 сент. 19, ноябрь 26, дек. 17; 1812 июнь 18; 1814 ноябрь 17; 1815 янв. 3, ноябрь 26; 1816 ноябрь 17; 1817 апр. 11, ноябрь 19; 1822 апр. 10, дек. 31; 1823 февр. 14, май 29, июнь 18, окт. 15; 1824 июнь 16, ноябрь 23; 1825 апр. 26.

Помещик без поместья. Комедия-водевиль в 1 д. Ж. Имбера и Ф.-О. Варпера (Le propriétaire sans propriété). Пер. с франц. П. А. Вяземского и В. Л. Пушкина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 23, ноябрь 2.
М.: 1824 июль 3.

Полугай. Драма в 3 д. А. Коцебу (Der Paragei). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1798 янв. 26; 1802 дек. 7; 1803 янв. 8, май 29; 1804 март 6, авг. 26; 1808 ноябрь 25; 1809 апр. 29; 1811 ноябрь 12, 29; 1812 сент. 4; 1815 февр. 14; 1816 июнь 14, июль 23; 1817 май 17; 1818 сент. 17; 1820 июнь 15.

М.: 1796 апр. 30; 1802 февр. 19; 1803 ноябрь 4; 1804 июль 31; 1806 февр. 8, июль 4, окт. 3; 1807 ноябрь 29; 1812 май 15; 1818 сент. 6, дек. 30; 1819 апр. 22, сент. 17, ноябрь 27; 1821 апр. 24; 1822 окт. 27.

Портной Фипс, или Опасное соседство. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die gefährliche Nachbarschaft, oder Der Schneider Fips). Пер. с нем. Г. Г. Политковского. Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 янв. 17, 24, 29, июнь 8, июль 20, сент. 10, дек. 1; 1809 июнь 13, окт. 5, 27, дек. 14; 1810 май 12, июль 26, сент. 19; 1811 февр. 2, июнь 23, ноябрь 1; 1812 окт. 4; 1813 февр. 23 (утро), июнь 4, окт. 30; 1814 янв. 15; 1815 янв. 19, окт. 31; 1816 янв. 18, февр. 11, апр. 21, май 25, окт. 11; 1817 янв. 16, апр. 17, окт. 2, дек. 29; 1819 февр. 15, дек. 6; 1820 февр. 8 (утро), апр. 27, июнь 29, окт. 21, дек. 31; 1821 дек. 31; 1823 авг. 21.

М.: 1812 янв. 15, 21, февр. 11, март 3 (утро); 1816 авг. 17, сент. 8.

Портрет. Комедия в 1 д. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1810 окт. 24, ноябрь 11; 1811 май 5.

Портрет герцога. Комедия в 3 д. М.-Ж. Пэна и Метца (Л.-В.-Ф. Бильдербека) (Le portrait du duc) по роману С.-Ф. Жанлис. Пер. с франц. А. А. Шаховского. Изд.— «Журнал драматической на 1811 год», ч. 1, 1811.

Пб.: 1811 ноябрь 27, дек. 3; 1812 янв. 11, февр. 14, сент. 2; 1815 апр. 28, июнь 25; 1816 апр. 25, сент. 8; 1817 июнь 19.

Портрет наследницы, или Разбитые очки. Комедия в 3 д. Ф.-А. Курлендера (Die zerbrochene Brille). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 сент. 8.

Портрет Серванта, или Два живые мертвеца. Комедия в 3 д. М. Дьелафуа (Deux morts vivants, ou Le portrait de Michel Cervantes). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ под назв. «Портрет Серванта, или Живые мертвецы».

Пб.: 1812 дек. 2; 1813 май 6.

- Посещение принца, или Воин и купец.* Опера-водевиль в 1 д. с хорами и балетами. Переделка с франц. А. А. Шаховским комедии-водевиля Т.-М. Дюмерсапа и М.-Н. Балиссона де Ружмона «La visite du prince, ou Le militaire et le financier». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1823 июль 30, окт. 2; 1825 июль 17.
М.: 1823 дек. 7; 1824 янв. 16, май 6, июль 16, сент. 12.
- Посиделки, следствии Яма.* Комическая опера в 1 д. Текст А. Я. Княжпина. Музыка А. Н. Титова. Изд.— Спб., 1809.
Пб.: 1808 апр. 20, май 12, июнь 7, 22, июль 24, авг. 31, ноябрь 30, дек. 3; 1809 май 3, июнь 9, июль 4, авг. 22, сент. 21, окт. 15, 29, ноябрь 26; 1810 янв. 26, май 26, июнь 26, июль 12, авг. 23, сент. 28, окт. 28; 1811 янв. 4, 26, дек. 1; 1812 янв. 27, май 17, сент. 19, окт. 28 (?), ноябрь 6; 1813 дек. 10; 1814 июль 12; 1815 май 30; 1816 дек. 29.
М.: 1810 дек. 15; 1812 февр. 21, май 29, июнь 30; 1814 ноябрь 12, 25; 1815 янв. 14, февр. 7, окт. 6; 1816 февр. 6.
- Поскорей, пока не проведали, или Странной случай.* Комедия в 3 д. К. Гольдони (Un curioso accidente). Переделка с нем. М. А. Матинского. Изд.— Спб., 1796.
Пб.: 1795 янв. 21 (не в 1-й раз); 1804 авг. 16, окт. 2, дек. 11; 1806 янв. 2; 1807 февр. 6.
М.: 1804 ноябрь 3, 11; 1805 янв. 27; 1806 янв. 19, июнь 1; 1812 июнь 10; 1814 дек. 1; 1815 янв. 18, февр. 25, сент. 29, дек. 5, 30; 1816 окт. 27; 1822 апр. 11, май 5 (?).
- Последний день счастья.* Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Э. Дюпати (Un dernier jour de fortune). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1825 сент. 28, окт. 7, 27, ноябрь 18.
- Потерянное дитя.* Драма в 1 д. А. Коцебу (Das verlorene Kind, oder Die sonderbare Fügung des Schicksals). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1814 сент. 28; 1815 ноябрь 23; 1817 апр. 24.
- Похищение пятидесятилетней девицы.* Комическая опера в 1 д. Текст Н. И. Малышева. Музыка аранжирована Н. А. Ленгардом. Рукопись ЛТБ.
М.: 1820 авг. 23, 31, окт. 29.
- Почтовый двор.* Комедия в 1 д. А. Коцебу (Das Posthaus in Treuenbritzen). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1818.
Пб.: 1818 авг. 26, сент. 5, окт. 8, 30; 1819 май 23.
М.: 1821 янв. 27, февр. 8.
- Правда глаза колет.* Комедия в 1 д. В. М. Федорова. Изд.— Спб., 1821.
Пб.: 1821 авг. 31, сент. 13.
- Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать.* Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Р. М. Зотовым комедии-водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «Le menteur véridique». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1824 май 29, июнь 20.
- Правдивый лжец, или Никак не дадут солгать.* Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. Е. П. Звалинским комедии-водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) «Le menteur véridique». Музыка Н. Е. Кублишты.
М.: 1825 май 15, 25.
- Праздник Лады — см. День богини Лады.*
- Прасковья Борисовна Правдухина.* Драма в 1 д. В. М. Федорова. Изд.— Спб., 1814.
Пб.: 1813 сент. 8, окт. 1, 21, ноябрь 25; 1814 янв. 27, сент. 21.
М.: 1814 сент. 16; 1815 окт. 27; 1818 авг. 27.
- Прекрасная Арсена.* Опера в 4 д. (La belle Arsène). Текст Ш.-С. Фавара. Пер. с франц. С. Н. Сандунова. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1785 (?); 1815 июнь 9; 1816 апр. 27.

М.: 1802 янв. 30, февр. 9, 14, 20, май 4, июнь 11, авг. 24, окт. 30; 1803 янв. 4, май 18, дек. 14; 1804 янв. 22, май 9, сент. 15; 1805 дек. 17, 29; 1806 май 14; 1807 июнь 21; 1808 янв. 23; 1809 май 21, июль 22; 1811 окт. 27, дек. 12; 1814 ноябрь 5, 15; 1815 янв. 28, сент. 12, окт. 10; 1818 май 14.

Прекрасная мельничиха. Комическая опера в 2 д. (La molinara). Текст Дж. Паломбы. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Музыка Дж. Паиззелло. Пб.: 1812 май 27, июнь 7, июль 5, авг. 28, ноябрь 15; 1813 ноябрь 5, дек. 11; 1816 апр. 27, июль 31; 1817 май 25, июль 13, ноябрь 20; 1822 авг. 18.

Прекрасный паж, или Арестант крепости Шпандау. (Предст. в Петербурге под назв. «Пажик»). Предст. в Москве также под назв. «Арестант крепости Шпандау».) Комическая опера в 1 д. (Le petit page, ou La prison d'état). Текст Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура. Пер. с франц. С. П. Потемкина. Музыка Р. Крейцера и Николо Изуара. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 февр. 7, 19 (придв. сп.), 20 (утро), май 9, июнь 21, июль 18, сент. 28, ноябрь 23; 1817 май 3, 30, июль 18; 1818 янв. 16, сент. 12; 1822 июнь 13, июль 5, ноябрь 10, 28; 1823 июль 12; 1824 янв. 18, июнь 22, авг. 26.

М.: 1821 сент. 29, окт. 27; 1825 сент. 10.

Препятствие в дороге, или Хоть не даром проехали. Комедия в 3 д. Пер. с франц. Е. Лауница. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1803 дек. 29; 1804 февр. 15, март 3, июль 19, сент. 2; 1805 янв. 11, сент. 13; 1810 окт. 5, 12; 1811 апр. 13; 1812 янв. 3 (сп. школы), 18 (сп. школы); 1814 окт. 2; 1815 янв. 15.

Прерванный танец. Опера-водевиль в 1 д. Гонзалеса. Подражание франц. водевиллю П.-И. Барре и М. Урри «La danse interrompue».

М.: 1821 янв. 20, февр. 14 (утро), апр. 26, июль 26, сент. 20, ноябрь 14, 17.

Преступник от игры, или Братом проданная сестра. Комедия в 5 д. в стихах Д. В. Ефимьева. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: 1788 авг. 27; 1801 янв. 20, 28, окт. 15; 1802 ноябрь 3; 1803 май 15; 1804 февр. 8, сент. 22; 1805 янв. 16; (сп. школы): 1812 авг. 20, сент. 10; 1813 июнь 15; (сп. группы): 1814 авг. 20.

М.: 1790 янв. 11; 1802 ноябрь 12; 1803 апр. 22; 1804 февр. 3, июль 10, сент. 28; 1805 май 26, авг. 23, ноябрь 22; 1806 май 28; 1807 июнь 23; 1814 окт. 4, 26, ноябрь 20; 1817 ноябрь 22, 28, дек. 11, 19.

Прециоза. Драма в 4 д. П.-А. Вольфа (Preciosa). Пер. с нем. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 сент. 21, окт. 7.

При случае и нет бывает лучше да. (Упом. также под назв. «Нет и да».) Комедия в 2 д. в стихах А. Я. Княжнина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1810 дек. 29; 1814 ноябрь 10; 1815 февр. 12, окт. 29, ноябрь 9, 29; 1819 ноябрь 19, дек. 5.

Привидение в Риденфельзском замке. Романтическое представление в 4 д. Пер. с нем. З. Ф. Каменогорским драмы А. Коцебу «Das Schloss Ridenfels». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 окт. 16, 22; 1821 июнь 28, июль 17, ноябрь 1; 1822 февр. 9; 1823 янв. 30; 1825 июнь 14, 29.

М.: 1819 июль 11.

Привидение, или Разоренный замок. Водевиль в 2 д. А. А. Шаховского, взятый из немецкой повести. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 8, 15.

Приключение на станции, или Который-то час? Водевиль в 1 д. Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 янв. 14, 16, 25, апр. 28, май 13, июнь 18; 1825 май 29, окт. 9.

М.: 1824 дек. 15, 30; 1825 июнь 16.

Примирение двух братьев. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Bruderzwist, oder Die Versöhnung). Пер. с нем. [Изд.— М., 1802.]

Пб.: 1806 июль 13, 22, ноябрь 23; 1807 февр. 5, окт. 27; 1808 сент. 16, дек. 14; 1809 май 26, авг. 24, дек. 10; 1812 май 10; 1816 май 7, авг. 20; 1817 май 18; 1820 сент. 28, окт. 28, дек. 27; 1821 ноябрь 4; 1822 июль 21, сент. 27; 1823 май 3, авг. 26; 1824 июнь 1, авг. 28; 1825 янв. 29.
М.: 1801 окт. 2, 18; 1822 апр. 5, 12.

Принужденная жепитьба. Комическая опера в 1 д. Текст А. А. Плещеева по комедии Ж.-Б. Мольера «Le mariage forcé». Музыка А. А. Плещеева.
Пб.: 1819 май 15, 18.

Принужденное согласие. Комедия в 1 д. М. Гюйо де Мервиля (Le consentement forcé). Вольный пер. с франц. Н. И. Ильина. Рукопись ЛТБ, МТ.
М.: 1802 дек. 26; 1803 февр. 4, апр. 22, сент. 11, ноябрь 27; 1805 сент. 8; 1806 янв. 19; 1818 апр. 25.

Принцесса Тренизондская, или Остров немых. Волшебная комедия-балет в 1 д. с пением, музыкою и пантомимным дивертисментом А. А. Шаховского. Музыка К. А. Кавоса.
Пб.: 1822 окт. 9, 12, 26, ноябрь 3, дек. 27; 1823 янв. 11, 31, март 3, авг. 24, сент. 11; 1824 янв. 28, февр. 17, май 14, ноябрь 24; 1825 авг. 25, ноябрь 6.
М.: 1823 авг. 23; 1825 июнь 14, 30.

Притворная любовница. Комическая опера в 2 д. (La finta amante). Текст Дж.-Б. Кастпи (?). Пер. с франц. Музыка Дж. Паизиелло.
М.: 1787 апр. 4; 1803 ноябрь 2; 1804 янв. 13, июнь 8; 1805 май 12; 1806 сент. 23.

Притворная неверность. Комедия в 1 д. Н.-Т. Барта (Les fausses infidélités). Вольный пер. с франц. Изд.— Спб., 1772.
М.: 1779 дек. 6 (не в 1-й раз); 1803 авг. 21.

Притворная неверность. Комедия в 1 д. Н.-Т. Барта (Les fausses infidélités). Пер. с франц. в стихах А. С. Грибоедова и А. А. Жандра. Изд.— Спб., 1818.
Пб.: 1818 февр. 11, 16, июнь 6, авг. 27, дек. 12; 1819 апр. 22, июль 2, ноябрь 19; 1820 май 13, авг. 30; 1821 май 4; 1822 июнь 19, окт. 14; 1825 окт. 2.
М.: 1818 сент. 3, 23; 1821 сент. 2, 19; 1822 май 26, июль 6, окт. 23; 1824 февр. 8, апр. 30.

Притворный комедиант. Комедия в 1 д. Ф. Пуассона (L'impromptu de sam-ragne). Пер. с франц. М. И. Попова. Изд.— Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова, ч. 2, Спб., 1772.
Пб.: 1769 сент. 18; (сп. школы): 1811 сент. 12, 19; 1812 янв. 23; (сп. труппы): 1814 окт. 29; 1815 февр. 2, сент. 3.

Притчи, или Эзоп у Ксанфа. Комедия-водевиль в 2 д. Переделка с франц. А. А. Шаховским водевиля Ж.-Б.-С. Мартиньяка «Esope chez Xantus». Изд.— «Пантеон и репертуар русской сцены», 1848, кн. 10—11.
Пб.: 1824 ноябрь 3, 5, дек. 30; 1825 февр. 8, апр. 26, сент. 6, окт. 4, ноябрь 10.

Прихотник без денег, или Искатель обедов. Водевиль в 1 д. Э. Скриба и Брюле (Le gastronome sans argent). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1823.
Пб.: 1822 июль 17, 21; 1823 янв. 23, май 3.
М.: 1823 сент. 12, 26, окт. 5, 12, 19, 26, 31, ноябрь 27; 1824 янв. 11, 31, апр. 30; 1825 февр. 4 (утро).

Проба ингермедии. Ингермедия-водевиль в 1 д. А. С. Грибоедова. Изд.— «Русский вестник», 1873, № 9.
Пб.: 1819 ноябрь 10.

Проба трагедии. Комическое представление в 1 д. с пением и танцами.
Пб.: 1824 февр. 5.

Продажная дача, или Бездежная покупка. Комическая опера в 1 д. (Maison à vendre). Текст А. Дюваля. Пер. с франц. В. И. Адамовича. Музыка Н. Далеярака. Рукопись ЛТБ.
М.: 1824 янв. 3.

Продажная одноколка, или Похищенная Европа. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. В. М. Бакунина. Музыка аранжирована Ф. Е. Шольцем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1823 июль 30; 1824 апр. 14, июнь 2.

М.: 1823 янв. 3, 7, 12, 17, февр. 1, 28 (утро), апр. 25, май 27, авг. 20, дек. 10; 1824 янв. 30, февр. 17, апр. 16, окт. 3, 24.

Проказник. Комедия в 3 д. М. Н. Загоскина.

Пб.: 1815 дек. 15, 29.

Проситель. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писаревым комедии Э. Скриба, А. Дюпена, Ж. Имбера, Ф.-О. Варнера и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Le solliciteur, ou L'art d'obtenir des places». Музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, Мих. Ю. Виельгорского и Ф. Е. Шольца. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

Пб.: 1824 окт. 27, 31, ноябрь 28.

М.: 1824 май 29, июнь 3, 17.

Простенькая Роза, или Кто знает женщин. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Н. И. Малышевым и Н. Ф. Павловым комедии Т.-М. Дюмерсана «La petite Rose, ou Qui est ce qui connaît les femmes». Рукопись ЛТБ.

М.: 1820 апр. 19, 26, июль 11.

Проученная жена, или Ветер переменился. (Предст. также под назв. «Ветер переменился, или Проученная жена».) Комедия в 5 д. Л. Шредера (Das Blatt hat sich gewendet). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1797 ноябрь 27; 1806 май 10, июнь 4, дек. 9; 1807 июнь 25, ноябрь 19.

Прямой путь лучше. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der gerade Weg der beste). Пер. с нем. Гонзалеса.

М.: 1819 окт. 23, ноябрь 5, 23; 1820 сент. 28.

Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде. Святочный водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. А. Шаховским водевиля Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Le nouveau Pourseaugnoas». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 апр. 16, 22, май 30, июль 2, 15, сент. 16, окт. 15, 28; 1820 янв. 3, 27, апр. 26, май 23, июнь 15, сент. 23, ноябрь 28; 1821 янв. 11, февр. 17, апр. 26, май 24, июль 5, авг. 16, окт. 2, ноябрь 22; 1822 июнь 19, 21, авг. 27, сент. 27, дек. 1; 1823 авг. 28, сент. 27, окт. 8, 30, дек. 5; 1824 янв. 9, май 20; 1825 янв. 2, 9, февр. 1, апр. 20, 26, сент. 4, 30, ноябрь 20.

М.: 1819 дек. 2, 9, 19, 30; 1820 ноябрь 7; 1821 янв. 1, февр. 20 (утро), май 27, авг. 31, ноябрь 6; 1822 июль 3, 25, авг. 21, окт. 5, 20; 1823 май 25, ноябрь 12; 1824 май 30, июнь 13, июль 21, окт. 7, дек. 7, 27 (?); 1825 май 11, июнь 1, 10, авг. 21, сент. 28.

Пустодомы. Комедия в 5 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1819 окт. 10, 23, ноябрь 6, дек. 31; 1820 апр. 14, окт. 1; 1822 апр. 26; 1824 июль 4, сент. 30; 1825 авг. 18.

М.: 1820 окт. 20, 25, ноябрь 2, 5; 1821 июнь 22, июль 17, сент. 18; 1822 июль 5; 1825 июнь 19, окт. 27.

Пустынный, или Наказанное злодейство. Драма в 3 д. с пением и балетами. Пер. с франц. П. И. Вальберхом мелодрамы Р.-Ш. Гильбера де Пиксеркура «Le pèlerin blanc, ou Les orphelins du hameau». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1805 апр. 17, 24, май 21, июнь 9, июль 19, сент. 28, окт. 23, дек. 7; 1806 янв. 30, май 14; 1807 июль 16, авг. 27; 1823 авг. 20, 23, сент. 17.

М.: 1810 май 17, июнь 8.

- Пустынный на горе Павилиппе, или Торжество невинности.* Драма в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Л.-Ш. Кенье «L'ermitte du mont Pausilippe». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1811 ноябрь 27, дек. 8.
- Пустынный на острове Формангеро.* Драма в 3 д. А. Коцебу (Der Ermit auf Formantera). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского.
Пб.: 1809 апр. 12.
- Путешественники в дилижансах.* Интермедия-водевиль в 1 д. П. Н. Арапова.
Пб.: 1821 дек. 19; 1822 янв. 1.
- Путешествующая танцовщица-актриса, или Три сестры невесты.* Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. Н. Араповым комедии Каррона де Моркура, Леблана де Ферьера и Г. Турре «L'actrice en voyage». Музыка А. А. Алябьева. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 янв. 8, 16, июнь 2 (?).
М.: 1825 янв. 12, 27.
- Пятнадцатиминутное молчание.* Опера в 1 д. (Un quart d'heure de silence). Текст Гийе. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка П. Гаво.
М.: 1807 дек. 19.
- Радамист и Зенобия.* Трагедия в 5 д. П. Кребийона (Rhadamiste et Zénobie). Пер. с франц. в стихах С. И. Висковатова. Изд.— Спб., 1810.
Пб.: 1809 дек. 13, 16; 1810 янв. 14, май 20, сент. 11; 1812 февр. 24; 1815 окт. 20; 1820 авг. 20, сент. 13; 1821 янв. 27, июнь 2.
- Разбойники.* Трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (Die Räuber). Пер. с нем. Н. Н. Сандунова. Изд.— М., 1793.
Пб.: 1814 окт. 5.
- Разбойники, или Роберт атаман разбойников.* Трагедия в 5 д. Ж.-А.-Ф. Ламартельера (Robert chef de brigands). Подражание трагедии Ф. Шиллера. Пер. с франц. Ф. Ф. Иванова. Изд. под назв. «Разбойники», М., 1809.
М.: 1809 янв. 7, 10, 15, 26, апр. 26, июнь 13; 1810 февр. 25, июль 29, окт. 2; 1811 янв. 14 (?), июнь 25, окт. 11; 1812 февр. 14, апр. 30; 1814 сент. 29, окт. 12, дек. 4; 1815 июнь 22; 1816 окт. 20, 31, ноябрь 12, дек. 17, 27; 1817 апр. 17, май 18, сент. 21; 1818 май 6, сент. 1, ноябрь 1; 1819 май 4; 1820 апр. 18, окт. 6; 1823 май 24, июнь 3.
- Разбойники, или Ужасные видения в Пиренейском замке.* Романтическое представление в 4 д. с сражениями и привидениями по роману А. Радклиф. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1818 ноябрь 22, 25.
- Раздумчивой.* Комедия в 5 д. Ф. Детуша (L'irrésolu). Пер. с франц. «со многими отменами» П. А. Дмитриевского. Изд.— Спб., [1775].
Пб.: 1775 (?); 1805 июнь 16, ноябрь 29; 1806 окт. 9.
М.: 1783 февр. 8 (не в 1-й раз); 1802 ноябрь 2, 23; 1807 май 19, июнь 12, авг. 21, окт. 4; 1808 июнь 5.
- Рассеянные.* Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Zerstreuten). Пер. с нем. А. Ф. Мерзлякова. Изд.— Спб., 1810.
Пб.: 1810 май 23, 30, июнь 3, 24, июль 5, авг. 26, сент. 22, окт. 21, дек. 8; 1811 янв. 24, окт. 13; 1812 янв. 1, февр. 26, июнь 28; 1813 дек. 2; 1814 июль 3, окт. 20; 1815 май 27, июль 28, сент. 10, ноябрь 16; 1817 июль 24; 1819 февр. 13, июль 16; 1820 февр. 7; 1824 июль 3, сент. 15; 1825 янв. 4.
М.: 1810 окт. 14, ноябрь 2; 1811 апр. 23, май 29, июль 26, окт. 12; 1812 янв. 3, февр. 22; 1814 окт. 19, дек. 6; 1815 янв. 24, февр. 16, 18, апр. 28, июнь 1; 1816 февр. 18, май 4, июнь 9, сент. 20, дек. 15; 1818 февр. 3, июнь 12; 1821 май 29, окт. 11; 1822 авг. 27; 1823 янв. 19.
- Рассказчик, или Две почтовые станции.* Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (Le conteur, ou Les deux postes). Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1804 дек. 30; 1805 янв. 3, 17 (сп. школы), сент. 1, окт. 26; (сп. школы): 1811 авг. 22, 31; 1812 сент. 17.

Рассудительной дурак, или Англичанин. Комедия в 1 д. П. Патра (L'anglais, ou Le fou raisonnable). Пер. с франц. А. И. Клушина. Изд.— М., 1790.

Пб.: 1799 ноябрь 3; 1802 апр. 24, июнь 15; 1810 февр. 7, 11, 17, май 4, 16, сент. 19, окт. 11, ноябрь 9; 1811 янв. 17, апр. 26, май 15; 1814 ноябрь 13, дек. 8; 1815 янв. 11; 1816 май 8, дек. 11; 1817 май 25; 1823 июнь 12, 29, окт. 31; 1824 сент. 23, окт. 23.

М.: 1787 сент. 26; 1802 окт. 23, ноябрь 5; 1804 июнь 8; 1805 сент. 21; 1806 июнь 7, окт. 10; 1807 июль 5, сент. 22; 1808 февр. 3; 1815 дек. 8; 1817 янв. 22.

Рассточитель. Комедия в 5 д. Ф. Детуша (Le dissipateur, ou L'honnête friponne). Пер. с франц. в стихах Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1817 авг. 17, сент. 18.

Ревнивая жена. Комедия в 5 д. Дефоржа (П.-Ж.-Б. Шудара) (La femme jalouse). Пер. с франц. в стихах Р. М. Зотова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 июль 19, 27, сент. 27, ноябрь 10; 1817 апр. 6, окт. 15; 1818 июль 11, окт. 24; 1819 май 7, ноябрь 28; 1821 май 19, дек. 28; 1822 июнь 26; новая редакция перевода: 1824 апр. 14.

Ревнивец бит и осмеян. Комедия в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1810 ноябрь 21, 29, дек. 11; 1811 июнь 23, сент. 4.

Ревнивой, из заблуждения выведенной. Комедия в 5 д. Ж. Кампстрона (Le jaloux désabusé). Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. Изд.— [М.], 1764. М.: 1770; 1802 сент. 12; 1803 сент. 20; 1806 ноябрь 4.

Ревнивые. Драматическое представление в 1 д. А. Коцебу (?). Пер. с нем. М.: 1822 окт. 12.

Ревность не ведет к добру, или Урок ревнивым — см. *Урок ревнивым*.

Редкая вещь. Комическая опера в 2 д. (Cosa rara). Текст Л. Да Понте. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1792.

Пб.: 1789 июль 1 (не в 1-й раз); 1801 янв. 13; 1802 авг. 30, дек. 19; 1803 июнь 14, 25, авг. 23; 1804 февр. 10, ноябрь 29; 1805 янв. 31, июнь 25; 1806 янв. 4; 1807 июль 7; 1812 дек. 9, 15; 1813 июль 18, сент. 5, окт. 7 (сп. школы), ноябрь 16; 1822 июль 20.

М.: 1795 апр. 19; 1801 янв. 27, окт. 20, 28; 1802 май 18, июнь 15, ноябрь 16; 1803 июль 5, дек. 28; 1804 июнь 15, дек. 12; 1805 июль 30; 1806 янв. 1, февр. 6, апр. 15, май 4; 1807 янв. 16, сент. 1, дек. 4; 1809 авг. 25; 1810 авг. 24, дек. 20; 1811 май 31; 1816 дек. 14, 19; 1823 авг. 17, 22, сент. 20; 1825 янв. 9.

Редкая честность. Драма в 1 д. (Seltene Ehrlichkeit). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1806 окт. 4, 10, дек. 2; 1807 июнь 21, ноябрь 3, дек. 8; 1810 янв. 24, февр. 15, май 10, сент. 4, окт. 20; 1811 апр. 18, май 5; 1814 дек. 14, 28; 1817 май 15; 1818 янв. 22; 1819 окт. 2; 1820 янв. 14, февр. 2, апр. 15, май 19, окт. 27; 1821 сент. 16.

М.: 1806 ноябрь 29.

Рекрут астроном, или Все непоняд. Водевиль в 1 д. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 сент. 21, окт. 4, ноябрь 15.

Рекрут поневоле, или Фока Глушиков. Комическая опера в 2 д. Текст пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

М.: 1820 ноябрь 25, дек. 21.

Репетиция на домашнем театре. Опера в 1 д. Рукопись МТ под назв. «Репетиция, или Страсть к театру».

М.: 1818 янв. 31.

Рикко, атаман разбойников. Комедия в 2 д. Люманьяна (Ж.-А. Бурлена) (Ricco). Пер. с франц. Расторгуева. Рукопись ЛТБ под назв. «Рикко, или По платью встречают, а по уму провожают».

Пб.: 1814 февр. 6 (сп. школы), июнь 28.

Роланд Моуглав, или Торжество невинности. Трагедия в 5 д. с хорами и маршами. «Российское сочинение».

М.: 1805 янв. 11, февр. 7.

Роман на большой дороге. Комедия в 1 д. М. Н. Загоскина. Изд.— Спб., 1819.

Пб.: 1819 июль 29, 31, авг. 25, сент. 2, окт. 1; 1820 апр. 7, июль 23.
М.: 1820 май 14, 21, июль 26, окт. 18; 1821 май 5, окт. 7; 1824 февр. 10 (утро), окт. 23, ноябрь 21; 1825 окт. 30.

Роман на один час, или Чудный заклад. Комедия в 1 д. Ф.-Б. Гофмана (Le roman d'une heure, ou La folle gageure). Пер. с франц. Ф. Ф. Кокоскина. Изд.— Спб., 1820.

Пб.: 1820 июль 2, 6, сент. 3; 1825 апр. 22, 30, сент. 8, 22.

М.: 1821 янв. 11, февр. 3; 1823 ноябрь 29, дек. 11; 1824 февр. 2, 14 (утро), май 5, июль 29, авг. 26, окт. 17; 1825 янв. 9, июнь 15.

Романс в действии. Комедия в 2 карт. с пантомимою. Пер. с франц.

Пб.: 1824 дек. 11.

Романс и гавот. Анекдотический водевиль в 1 д. П.-Ф.-А. Кармуша и Ф. де Курси (La romance et la gavotte). Пер. с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 апр. 15.

Романс и гавот. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. Е. И. Звалинским анекдотического водевиля П.-Ф.-А. Кармуша и Ф. де Курси. «La romance et la gavotte». Музыка Н. Е. Кубишты. Рукопись МТ.

М.: 1824 май 29, июнь 18.

Ромео и Юлия. Трагедия в 5 д. Пер. с нем.

Пб.: 1802 авг. 27.

Ромео и Юлия. Драма в 5 д. Л.-С. Мерсье (Les tombeaux de Véronne). Подражание Шекспиру. Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 3, М., 1790.

М.: 1795 окт. 24; 1804 февр. 17, сент. 18.

Рослав. Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1784.

Пб.: 1784 февр. 8; 1805 янв. 30, февр. 11, июнь 6, ноябрь 30; 1806 май 8, окт. 30, дек. 28; 1807 июнь 9, 30, ноябрь 17; 1808 апр. 21; 1814 июнь 1; 1820 ноябрь 17.

М.: 1806 ноябрь 29, дек. 20; 1807 февр. 22; 1808 янв. 17, ноябрь 4; 1816 сент. 21.

Россы в Италии, или Закон и природа. Драма в 5 д. Ф.-К. Данкельмана (Gesetz und Natur). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1803 авг. 30, сент. 13, ноябрь 16, дек. 18; 1804 май 26, сент. 20, дек. 19; 1805 сент. 5, дек. 3; 1816 сент. 25.

М.: 1804 янв. 24, 29, ноябрь 17; 1815 февр. 11.

Рохус Пумперникель, или Приехал жениться, да не женился. (Предст. в Москве под назв. «Рохус Пумперникель, или Фока Фалалеич».) Комическая опера в 3 д. (Rochus Pumpernickel). Текст М. Штегмейра. Пер. с нем. (в Петербурге пер. Р. М. Зотова). Музыка разных авторов аранжирована И. Зейфридом. Рукопись ЛТБ под назв. «Въезд в столицу Фоки Фалалеича, или Рохус Пумперникель».

Пб.: 1818 июль 17, 26, авг. 25, окт. 20; 1821 сент. 8.

М.: 1817 сент. 20, 24, окт. 8, ноябрь 11; 1818 янв. 22, окт. 3; 1819 авг. 27, окт. 5.

Русалка, часть 1. (Предст. в Москве под назв. «Днепровская русалка» часть 1.) Волшебнo-комическая опера в 3 д. (Das Donauweibchen). Текст

К.-Ф. Генслера. Вольный пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Музыка Ф. Кауэра с дополнениями С. И. Давыдова. Изд.— Спб., 1804.

Пб.: 1803 окт. 26, 28, ноябрь 1, 5, 8, 15, 19, 24, дек. 9, 17, 31; 1804 янв. 3, 10, 17, 24, 31, февр. 7, 14, 18, 21, март 2, 5, май 3, 15, июль 8, авг. 30, сент. 5, окт. 3, 11, 23, ноябрь 4, 13, 18, дек. 18; 1805 янв. 1, 22, февр. 12, апр. 20, май 24, июль 16, авг. 16, окт. 1, ноябрь 24, 30, дек. 14, 19 (привдв. сп.), 28; 1806 янв. 12, апр. 14, май 13, авг. 19, окт. 26; 1807 февр. 18, май 5, июнь 29, сент. 18, окт. 1, дек. 6; 1808 янв. 23, май 26, июнь 29, сент. 20, дек. 10, 29; 1809 окт. 1, 10, ноябрь 8, дек. 2; 1810 янв. 1, февр. 3, 27, июнь 28, сент. 5, ноябрь 6; (сп. школы): 1811 окт. 26, 31, ноябрь 3, 9, 23, дек. 29; 1812 янв. 9, февр. 1, 22, март 2, май 16, июль 16, авг. 27, окт. 8, ноябрь 26; (сп. труппы): 1813 апр. 23; 1814 янв. 28, июнь 23, авг. 16, окт. 11; 1815 июнь 13, июль 11; 1816 янв. 13, февр. 15, апр. 30, июнь 4, окт. 8, ноябрь 26; 1817 янв. 28, апр. 29, дек. 16; 1818 февр. 24 (утро); 1819 июль 20, окт. 19, ноябрь 16; 1820 янв. 4, май 9, дек. 6; 1822 сент. 24, окт. 15, ноябрь 15; 1823 янв. 21; 1824 янв. 20; 1825 апр. 24, июль 5, сент. 13.

М.: 1804 окт. 14, 16, 19, 23, 30, ноябрь 20, 27, дек. 4, 28; 1805 янв. 1, 8, 26, февр. 5, 14, 17, 19, апр. 26, авг. 20, окт. 8; 1806 июнь 15, 17, 22, июль 1, 15, 31, авг. 19, сент. 2, окт. 25, ноябрь 30; 1807 янв. 18, февр. 23, апр. 28, июнь 7, июль 15, сент. 8, ноябрь 10, дек. 13 (?); 1809 сент. 22, 24, 29; 1810 янв. 4, 9, апр. 27, июль 3, сент. 11, окт. 16, ноябрь 6, 27, дек. 8; 1811 янв. 2, апр. 10, июль 31, сент. 21, дек. 3; 1812 янв. 19, апр. 29; 1820 май 25, 28, июнь 1, 4, 8, июль 2, 23, авг. 17, 26, сент. 10, 20, окт. 5, 14, 26, ноябрь 1, 3, 19, дек. 3, 15; 1821 янв. 12, февр. 7, 15 (утро), апр. 21, май 9, 12, 22, июль 20, ноябрь 30; 1822 янв. 23, февр. 7 (утро), апр. 30, июнь 2, 27, июль 29, сент. 28; 1823 янв. 26, март 2 (утро), сент. 23, ноябрь 11; 1824 янв. 1, июнь 26, июль 6.

Русалка, часть 2. (Предст. в Москве под назв. «Днепровская русалка», часть 2.) Волшебно-комическая опера в 3 д. Текст Н. С. Краснопольского. Переделка с нем. Музыка Ф. Кауэра с дополнениями К. А. Кавоса. Изд. под назв. «Днепровская русалка» — Спб., 1805.

Пб.: 1804 май 5, 11, 18, 27, июнь 8, 26, июль 22, 31 окт. 18, 26, ноябрь 1, 8, 21, 24, дек. 1, 8, 12, 28; 1805 янв. 26, февр. 2, 9, 16, апр. 23, май 9, июнь 17, июль 31, сент. 10, окт. 8; 1806 янв. 6, июнь 20; 1807 май 19, июль 18, сент. 24.

М.: 1805 апр. 30, май 3, 23, авг. 30, сент. 3, окт. 12; 1806 сент. 7, 9, 19, окт. 17, ноябрь 2, дек. 6; 1807 янв. 10, 25, 30, февр. 24, май 17, 29, июнь 16, июль 17, 31, сент. 15, окт. 6, ноябрь 6, 27, дек. 13 (?), 29; 1808 май 6, июнь 12, июль 15; 1810 янв. 23, июнь 1, сент. 21, окт. 23, ноябрь 13, дек. 18; 1811 апр. 16, май 11, июнь 11, сент. 4, ноябрь 14, 28; 1812 янв. 6, июнь 11; 1823 февр. 15, 19, май 6, 13, 17, окт. 14, дек. 16; 1824 янв. 6, февр. 3, 16 (утро).

Русалка, часть 3. (Предст. в Москве под назв. «Днепровская русалка», часть 3.) Волшебно-комическая опера в 3 д. Текст Н. С. Краснопольского. Переделка с нем. Музыка С. И. Давыдова. Изд. под назв. «Леста, днепровская русалка» — Спб., 1806.

Пб.: 1805 окт. 25, 27, ноябрь 1, 6, 8, 10, 14, 22, 28, дек. 1, 6, 11, 17; 1806 янв. 16, 23, 31, февр. 5, 8, 10, апр. 27, май 6, 11, 27, июнь 10, 25, июль 4, 15, авг. 23, сент. 26, окт. 5, ноябрь 2, 11, 21, дек. 6; 1807 янв. 11, февр. 20, апр. 27, май 9, 26, июль 31, ноябрь 30; 1808 янв. 13, июнь 14, сент. 5, дек. 20; 1809 окт. 19, 31, ноябрь 21, дек. 19; 1810 янв. 6, февр. 20, апр. 27, май 22, июль 22, окт. 16; (сп. школы): 1812 окт. 29, 31, ноябрь 12, 28; 1813 янв. 23, февр. 3, июль 13, окт. 12, ноябрь 9; (сп. труппы): 1814 янв. 1, февр. 8, июль 5, авг. 26, окт. 18; 1815 июнь 27, июль 25, сент. 12; 1816 июль 16, 30, окт. 15; 1818 янв. 30 (?), февр. 10; 1820 янв. 25, апр. 11. М.: 1807 окт. 20, 23, 25, ноябрь 16, 17, 24, дек. 8, 13 (?), 30; 1808 янв. 12, 18, 28, апр. 22, май 29, июнь 19, июль 17, 31, сент. 6, ноябрь 8, дек. 31; 1811

июнь 21, 26, 29, июль 9, сент. 26, окт. 3, 8, 19; 1812 февр. 8, март 2, май 14, июль 12, авг. 25; 1824 дек. 19, 21, 27 (?); 1825 февр. 3 (утро).

Русалка, часть 4. Волшебнo-комическая опера в 3 д. с хорами, балетами и превращениями. Текст А. А. Шаховского. Музыка С. И. Давыдова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 окт. 10, 16, 18, 22, 24, 29, 31, ноябрь 7, 14, 20; 1808 янв. 1, 7, 26, февр. 4, 12, май 10, 21, июнь 19, июль 12; 1810 янв. 13, 19, 28, июнь 12, июль 10, авг. 16, сент. 18, ноябрь 20; 1821 окт. 31, ноябрь 6, 27, дек. 6, 18; 1822 янв. 26, дек. 10; 1823 март 2; 1824 февр. 3, июнь 15; 1825 февр. 4, апр. 19, май 3, 31, окт. 11, 27.

М.: 1824 май 11, 13, 18, 21, 28, июнь 11, 29, июль 13, 20, авг. 24, сент. 28, ноябрь 16; 1825 февр. 1, 8, апр. 19, 30, июнь 7.

Русская крестьянка, или Встреча у ручья. Опера-водевиль в 1 д. с хорами, плясками и хороводами. Музыка набрана из русских песен. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1819 окт. 8, 12, дек. 2.

Русской солдат, или Хорошо быть добрым господином. Драма в 2 д. В. М. Федорова. Изд.— Спб., 1803.

Пб.: 1802 дек. 12; 1803 янв. 8, февр. 6, май 14; 1804 янв. 2, окт. 13; 1806 дек. 28; 1807 янв. 24, сент. 3, дек. 15; 1808 янв. 6, апр. 29, июнь 1, сент. 15, 27, ноябрь 22; 1809 янв. 26, апр. 6, ноябрь 5; 1810 янв. 20.

М.: 1803 июль 3, июль 10, окт. 2; 1804 июль 22, окт. 28; 1805 февр. 12, окт. 4 (?); 1806 окт. 7; 1811 июль 25, авг. 21.

Рыцари крестовых походов. Героическая драма в 5 д. А. Коцебу с маршами и сражениями (*Die Kreuzfahrer*). Пер. с нем. [Изд.— Театр Августа фон Коцебу, ч. 1, М., 1824.]

М.: 1815 янв. 29; 1820 май 27.

Рыцарские пирушки, или Проступок и урок. Комедия в 2 д. А. Коцебу с пением, хорами и танцами. Пер. с нем. Ф. Зейделя. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1819 июнь 25.

Рюрик — см. *Всеслав*.

Самолюбивой стихотворецу. Комедия в 5 д. в стихах Н. П. Николева. Изд.— «Российский театр», ч. 15, Спб., 1787.

Пб.: 1781 июль 15; 1802 июль 1; 1804 окт. 28.

Санктпетербургской гостиниой двор. Комическая опера в 3 д. Текст М. А. Мартинского. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1791. Другая редакция текста изд. под назв. «Как поживешь, так и прослынешь» — Спб., 1792.

Пб.: 1779 дек. (?); 1810 янв. 27.

М.: 1783 окт. 25; 1801 янв. 1; 1810 февр. 17; 1820 май 14, 23, июнь 29, сент. 19; 1821 авг. 21.

Сара Сампсон — см. *Мисс Сара Сампсон*.

Сбитеньщик. Комическая опера в 3 д. Текст Я. Б. Княжвина. Музыка А. Булландта. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжвина, т. 3, Спб., 1787. Изд. также под назв. «Збитеньщик».

Пб.: 1784; 1802 июль 12, сент. 14; 1804 февр. 16; 1811 июль 16, 28, сент. 20, ноябрь 22; 1812 янв. 21, окт. 6, дек. 1; 1813 февр. 20, июнь 25, сент. 24; 1814 янв. 30 (сп. школы), окт. 4; 1815 янв. 3; 1816 сент. 17; 1818 окт. 6, ноябрь 5; 1819 февр. 16, сент. 21; 1820 янв. 4, дек. 28; 1821 февр. 12; 1822 февр. 1, 12, ноябрь 1; 1823 янв. 7, февр. 27, ноябрь 21; 1825 янв. 4, 21, февр. 8, окт. 15.

М.: 1787 янв. 27; 1803 янв. 14(?), 21 сент. 6; 1804 окт. 9; 1805 окт. 18, ноябрь 26; 1806 июль 8; 1810 май 22, ноябрь 20, декабрь 15; 1811 май 19, сент. 28; 1814 янв. 11 (труппа П. А. Познякова), ноябрь 8, дек. 13; 1815 янв. 4, февр. 20, 21, июнь 2, сент. 18; 1821 июнь 5, июль 8, ноябрь 21; 1822 февр. 10, окт. 8, ноябрь 15.

Свадьба господина Волдырева. Комическая опера в 1 д. Текст В. А. Левшина. Музыка П. Ф. Керцелли. Изд.— Труды Василия Левшина и Пвана Фр. Керцелли на 1793 год, № 2, Калуга, 1793.

М.: 1803 ноябрь 16.

Свадьба по-гусарски, или Удачный звон. Водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Таскиным комедии Ф.-В.-А. Дартуа, В. Лафонтена и Леона (М. Теолона) «Le mariage à la hussarde». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 дек. 15, 28; 1825 янв. 14, апр. 21.

Свадьба по журналу. Комедия в 1 д. П. Н. Титова. Подражание комедии Л. Шредера «Die Heirath durch ein Wochenblatt». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1798 окт. 20; (сп. школы): 1812 май 7, июль 23; 1813 февр. 10; 1814 янв. 9, (сп. группы): сент. 13; 1815 февр. 7; 1818 февр. 5, июнь 11.

М.: 1816 окт. 5, 18, 31; 1817 окт. 11, ноябрь 7; 1818 сент. 30; 1823 сент. 6, дек. 3; 1824 янв. 22.

Сватовство Митрофанушки, или Гулянье на Лебедянской ярмонке. Интермедия-водевиль с хорами.

Пб.: 1823 окт. 29, ноябрь 2; 1824 янв. 6.

Светлана, или Сто лет в один день. Волшебная опера-баллада в 2 д., взятая из баллады В. А. Жуковского А. П. Вешняковым. Музыка Ш.-С. Кателя и К. А. Кавоса.

Пб.: 1822 дек. 29; 1823 янв. 4.

М.: 1823 май 10.

Свидание за деньги. Комедия в 1 д. Переделана с нем. па русские нравы Федотовым. Рукопись ЛТБ.

М.: 1806 ноябрь 8.

Своя семья, или Замужняя невеста. Комедия в 3 д. в стихах А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова (1-е — 5-е явл. 2-го д.) и Н. И. Хмельницкого (3-е явл. 3-го д.). Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1818 янв. 24, 28; 1820 дек. 1, 6; 1821 янв. 7, февр. 3, окт. 5; 1822 апр. 20, сент. 26, окт. 24, дек. 7; 1823 окт. 4, 12, ноябрь 23; 1824 апр. 18, июнь 12, сент. 25, окт. 7; 1825 янв. 9, апр. 13, июль 27, сент. 23, ноябрь 9.

М.: 1818 окт. 11, ноябрь 18; 1819 сент. 2; 1821 июнь 15, август 31; 1822 июль 9; 1823 сент. 24, ноябрь 15; 1824 май 20, июль 27; 1825 апр. 20.

Святошная шутка. Комедия в 5 д. И. Я. Соколова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1780 дек. 30; 1804 март 1 (сп. школы), дек. 29; 1813 февр. 2; 1814 янв. 4 (сп. школы), сент. 23, дек. 27; 1816 янв. 6.

М.: 1780 февр. 19 (во 2-й раз); 1815 авг. 20, дек. 14.

Сганарев, или Мнимый Рогоносец. Комедия в 3 д. в стихах В. В. Капниста. Вольный пер. с франц. комедии Ж.-Б. Мольера «Sganarelle, ou Le sosu imaginaire». Изд. под назв. «Сганарев, или Мнимая неверность».— Сочинения Капниста, Спб., 1849.

Пб.: 1806 май 18, июнь 17, 24, авг. 20, окт. 1, дек. 19; 1807 июнь 14, сент. 20, дек. 29; 1808 февр. 10, дек. 1; 1809 янв. 22, сент. 28; 1810 июнь 1, сент. 27; 1812 май 9, окт. 22; 1813 июнь 3; 1814 апр. 19; 1815 ноябрь 14, дек. 6; 1816 февр. 19.

М.: 1800 дек. 10; 1812 авг. 20; 1815 ноябрь 11, дек. 27.

Сговор Кутейкина. Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1799.

Пб.: 1789 окт. 25 (не в 1-й раз); 1807 май 31.

Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность. Комедия в 4 д. Домарше (Le barbier de Séville, ou La précaution inutile). Пер. с франц. М. И. Попова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1782 янв. 22 (не в 1-й раз); 1821 июль 29.

Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность. Комическая опера в 2 д. (Il barbiere di Siviglia, ovvero Il precauzione inutile). Текст

- Дж. Петроселлини по комедии Бомарше. Пер. с итал. (в Петербурге пер. И. Виена). Музыка Дж. Паизиелло.
 Пб.: 1790 авг. 16 (не в 1-й раз); 1802 июль 28, сент. 3; 1806 сент. 5, 20, окт. 31;
 1807 июль 12, 24, сент. 5, ноябрь 12; 1808 февр. 13, июнь 15, авг. 21;
 1811 ноябрь 15; 1813 июнь 11.
 М.: 1797 авг. 18; 1802 янв. 17, окт. 29.
- Секретарь и повар.* Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (А.-О.-Ж. Дюверье) (*Le secrétaire et le cuisinier*). Пер. с франц. П. Н. Арапова. Изд.— М., 1825.
 Пб.: 1823 сент. 3, 6, окт. 15, ноябрь 27; 1825 июль 2.
 М.: 1823 ноябрь 22, 30, дек. 11, 31; 1824 янв. 23, февр. 7, апр. 30, май 9, июль 2, 8, 15, 28, сент. 2; 1825 янв. 11, апр. 22, авг. 23, сент. 22.
- Сельский праздник.* Опера в 1 д. с хорами. Музыка Д. Н. Кашина.
 М.: 1807 февр. 22.
- Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают.* Драма в 1 д. Ф. Ф. Иванова. Изд.— М., 1808.
 Пб.: 1817 апр. 30.
 М.: 1807 окт. 30, ноябрь 26, дек. 15; 1808 янв. 8, май 10, июль 5, 22, сент. 13; 1810 февр. 10; 1812 июнь 30, июль 10, 14; 1814 сент. 15, 23, окт. 14; 1815 янв. 1, май 21, сент. 22; 1816 янв. 6; 1817 янв. 6; 1818 авг. 30, дек. 12; 1819 апр. 21, авг. 30; 1821 апр. 27, сент. 16; 1822 июль 20, авг. 30; 1823 июнь 15, сент. 15, дек. 12; 1825 авг. 30, ноябрь 26.
- Семела, или Мщение Юноны.* Мифологическое представление в 1 д. в вольных стихах, с хорами, балетом и пением. Переделка с нем. А. А. Жандром драматической поэмы Ф. Шиллера «Semele». Музыка К. А. Кавоса и Ф. Антонилини. Изд.— Спб., 1825.
 Пб.: 1818 февр. 11; 1821 дек. 7, 16; 1823 февр. 26.
- Семик.* Комедия в 1 д. Н. И. Ильина. Рукопись МТ.
 Пб.: 1818 дек. 9; 1819 янв. 2.
 М.: 1818 май 24, 31, ноябрь 5; 1819 июнь 1; 1820 апр. 20.
- Семира.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— [Спб.], 1768.
 Пб.: 1751 дек. 21; 1807 окт. 15, 20; 1808 май 25, сент. 25 (придв. сп.), дек. 9; 1810 янв. 21, июнь 26, авг. 31, ноябрь 3; 1811 май 12, окт. 13; 1812 июнь 14.
- Семирамида.* Трагедия в 5 д. Вольтера (*Sémiramis*). Пер. с франц. в стихах Добровольского и Розалиона-Сошальского. Рукопись ЛТБ, МТ.
 Пб.: 1812 янв. 8, 14; 1816 май 14, 24; 1822 авг. 23; 1825 янв. 8, 25 (?), апр. 15, июнь 9, 23, ноябрь 11 (сцена из трагедии).
 М.: 1818 окт. 30; 1819 янв. 15, апр. 18, сент. 9, 19; 1821 июнь 10, сент. 27, окт. 17.
- Сенциментальный вояжер в степной деревне.* Театральное представление с разговором, пением и русским дивертисментом.
 Пб.: 1817 ноябрь 12, 21.
- Серебряная свадьба.* Комедия в 5 д. А. Коцебу (*Die Silberne Hochzeit*). Пер. с нем. Изд.— М., 1801.
 М.: 1801 янв. 9, 13, 30, окт. 23; 1802 окт. 10; 1803 июль 17, 19; 1804 сент. 11; 1806 сент. 21, окт. 5; 1825 апр. 16.
- Серенада, или Старость глупости не помеха.* Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Реньяра (*La sérénade*). Пер. с франц. А. К. Бьерка.
 Пб.: 1822 сент. 6.
- Серый человек, или Таинственный гость.* Комедия в 3 д. Т. Бодуэна Добиньи и А. Пужоля (*L'homme gris*), вятая из романа А. Лафонтена. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.
 Пб.: 1819 июль 5, 19.
 М.: 1819 окт. 29.

- Сесилия, или Подземелье.* (Предст. в Москве под назв. «Подземелье».) Драма в 5 д. И. Н. Свечинского, «взятая из романа [«Adèle et Théodor» С.-Ф. Жанлис] и французской оперы «Камилла, или Подземелье» [«Camille, ou Le Sous-terrain». Текст Б.-Ж. Марсолле]. Рукопись МТ под назв. «Подземелье». Пб.: 1812 авг. 23, сент. 6.
М.: 1811 май 16, июнь 19.
- Сестры из Праги.* (Предст. в Москве также под назв. «Две сестры из Праги».) Комическая опера в 2 д. (Die Schwestern von Prag). Текст И. Перине. Пер. с нем. А. И. Шеллера. Музыка В. Мюллера. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1814 сент. 28.
М.: 1817 ноябрь 29, дек. 7; 1818 февр. 24 (утро), сент. 21.
- Сибиряк.* Комедия в 5 д. И. Я. Соколова. Изд.— Спб., 1807. Пб.: 1781 окт. 10 (не в 1-й раз); 1804 май 20.
М.: 1780 дек. 30 (не в 1-й раз); 1802 янв. 6, окт. 3; 1803 июль 29; 1804 авг. 24, окт. 21; 1806 ноябрь 28; 1821 окт. 28.
- Сид.* Трагедия в 5 д. П. Корнеля (Le Cid). Пер. с франц. в стихах П. А. Катенина. Изд.— Спб., 1822. Пб.: 1822 дек. 14, 17; 1823 май 25.
- Сиделец.* Комедия в 4 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1807. Пб.: 1804 май 25, июнь 14, сент. 15, ноябрь 11; 1806 май 17 (?), дек. 4; 1807 февр. 19, июль 3.
М.: 1803 ноябрь 30.
- Сила клятвы.* Драма в 5 д. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ под назв. «Честная преступница, или Сила клятвы». Пб.: 1817 авг. 27.
- Сильван.* Лирическая комедия в 1 д. (Silvain). Текст Ж.-Ф. Мармонтеля. Пер. с франц. [В. А. Левшина]. Музыка А.-Э.-М. Гретри. [Изд.— М., 1788.] М.: 1802 май 26, июнь 4, сент. 8; 1804 февр. 26.
- Синав и Трувор.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1751. Вторая редакция изд.— Спб., 1768. Пб.: 1750 июль 21; 1807 окт. 28, ноябрь 13; 1808 июнь 7; 1815 сент. 1; 1816 июль 5.
М.: 1760 май 21 (не в 1-й раз); 1801 янв. 28; 1815 сент. 2.
- Сирота из Франции, или Великодушный соперник.* Романтическая драма в 3 д. Я. Люстиха с дивертисментом. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1823 май 24.
- Скапиновы обманы.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. В. Е. Теплова. Рукопись МТ. В Москве (около 1803 года) — пер. с франц. И. Смирнова. Изд.— М., 1803. Пб.: 1757 сент. 25; 1805 дек. 31; 1808 июнь 8, сент. 25, дек. 8; 1809 май 6, июнь 25; 1814 апр. 12, май 3, сент. 9, ноябрь 15; 1815 янв. 10, сент. 26; 1816 июнь 11, окт. 16; 1817 май 21; 1818 июнь 14; 1819 июнь 22.
М.: 1760 июль 4 (не в 1-й раз); 1802 янв. 15; 1803 июль 31; 1806 ноябрь 21; 1809 май 6, июль 8; 1825 июнь 18, ноябрь 11.
- Скитающиеся комедианты.* Комическая опера в 2 д. (Les comédiens ambulants). Текст Л.-Б. Пикара. Пер. с франц. Музыка В. Фьораванти. Пб.: 1816 апр. 14, май 25.
- Скупой.* Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. И. И. Кропотова. Изд.— Комедии из театра г. Мольера, переведенные Иваном Кропотовым, т. 1, [М., 1760]. Пб.: 1757 окт.; 1806 июнь 8, сент. 3; 1807 апр. 25; 1808 янв. 4; 1809 янв. 17, май 9, июнь 22, окт. 26; 1810 сент. 6, дек. 14 (?); 1811 июнь 2, дек. 10; 1819 апр. 20, май 4, июль 1; 1820 май 7.

Скупой. Комическая опера в 1 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 3, Сиб., 1787.

Пб.: около 1782; 1811 янв. 16, 21, февр. 7; 1812 окт. 25.

М.: 1782 май 22 (не в 1-й раз); 1804 ноябрь 17, 25; 1805 февр. 9; 1807 янв. 17.

Следствие маскарада — см. *Пе верьте предубеждению, или Следствие маскарада*.

Следствия невинной лжи. Драма в 4 д. А. Коцебу (Die Folge einer unschuldigen Lüge). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Смоленск, 1801.

Пб.: 1800 май 14; 1802 сент. 5; 1804 окт. 27; 1805 дек. 31; 1812 июль 16, июль 3;

1814 ноябрь 22; 1815 янв. 31; 1816 сент. 20; 1817 янв. 25; 1821 окт. 21.

Слепой от легковерия. Комедия в 3 д. Переделка с франц.

Пб.: 1812 янв. 8, 17.

Словесное толкование, или Как водится в комедиях. Комедия в 1 д. (Wörtliche Erklärung). Пер. с нем. Я. К. Лангена. Изд. под назв. «Как водится в комедиях, или Словесное толкование» — Спб., 1818.

Пб.: 1818 окт. 16, 30; 1819 февр. 16 (утро).

Слуга двух господ. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Роже (Le valet de deux maitres). Переделка комедии К. Гольдони. Вольный пер. с франц. Е. Лифанова. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1804 авг. 31, сент. 13, окт. 5, 28; 1806 июнь 26, авг. 30; 1807 дек. 1; 1808 янв. 3, апр. 22, июль 20, ноябрь 6, дек. 6; 1809 янв. 8, 20, июнь 20, сент. 21, окт. 27; 1810 окт. 20, дек. 1; 1811 янв. 13, февр. 10, сент. 28 (сп. школы); 1812 февр. 23, ноябрь 8, дек. 16; 1813 февр. 11, июль 27, сент. 19, окт. 5, ноябрь 16; 1814 апр. 27, июнь 5, окт. 1, ноябрь 26, дек. 1; 1815 май 18, окт. 19; 1816 май 24, авг. 28, окт. 22; 1817 окт. 7; 1818 февр. 23, июнь 27, сент. 10; 1819 май 14; 1820 февр. 5, июнь 24, сент. 23; 1821 янв. 28, июль 8, ноябрь 18; 1822 сент. 13, ноябрь 28.

М.: 1806 янв. 29, февр. 2, апр. 11, 20, май 11; 1807 июнь 12; 1808 февр. 8, май 9, сент. 25, ноябрь 25; 1809 май 6, окт. 6; 1810 сент. 8, дек. 2; 1811 июнь 12, ноябрь 3, дек. 14; 1812 май 5; 1814 сент. 25, ноябрь 13, дек. 17; 1815 февр. 28 (утро), ноябрь 4, 21; 1816 февр. 14 (утро), дек. 12, 13; 1818 ноябрь 6; 1820 окт. 28, ноябрь 7, 29; 1821 май 3, авг. 19, дек. 28; 1822 февр. 6, апр. 25, май 15, июль 18, сент. 17, 27; 1823 янв. 26, март 2 (утро), июль 8, окт. 3; 1824 дек. 7; 1825 сент. 27, ноябрь 24.

Слуга своего соперника. Комедия в 1 д. в стихах Г. Лузанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 сент. 18.

Служанка-госпожа. Интермедия в 2 д. (La serva padrona). Текст Дж.-А. Федерико. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка Дж. Паизиелло. Изд.— Спб., [1781].

Пб.: 1787 окт. 20 (не в 1-й раз); 1802 сент. 30, окт. 15; 1806 апр. 16 июль 27; 1807 окт. 14; 1812 сент. 3 (сп. школы); 1813 июль 6, ноябрь 14; 1819 апр. 17, июль 4, дек. 6; 1820 февр. 8, апр. 29, окт. 5; 1822 сент. 19.

М.: 1789 июль 1; 1803 июль 10, окт. 2; 1804 дек. 15; 1805 дек. 20; 1806 февр. 2, авг. 17; 1817 авг. 31, сент. 18.

Смелому счастье служит. Комедия в 2 д. А. В. Лукницкого. Рукопись ЛТБ под назв. «Смелому счастье служит, или Удачливая ветреность».

Пб.: 1803 июль 16.

Смелость и любовь. (Упом. также под назв. «Любовь и смелость»). Комедия в 3 д. П. Н. Титова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 авг. 16; (сп. школы): 1812 окт. 10, 24.

Смех и горе. Комедия в 5 д. в стихах А. И. Клушина. Изд.— «Российский театр», ч. 40, Спб., 1793.

М.: 1793 май 27; 1811 май 17; 1812 июнь 4; 1821 сент. 9, окт. 3, дек. 4.

Смех и слезы. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Е. Лифанова.
Пб.: 1806 янв. 29.

Смирнский купец, или Торг невольниками. Опера-водевиль в 1 д. с дивертисментом. Пер. с франц. комедии С.-Р.-Н. Шамфора «Le marchand de Smyrne». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1819 июль 29.

Со всем прибором сатана, или Сумбурица жена. Комическая опера в 3 д. (Diable à quatre, ou La femme asariâtre). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. Ф. Ф. Гокошкина. Музыка Ж.-П. Солье. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 ноябрь 10, 14, 30; 1814 февр. 2, 5 апр. 27, июль 14, авг. 31; 1815 июнь 29; 1816 май 22, июнь 2, окт. 10; 1817 апр. 24, июнь 15; 1818 февр. 23 (утро); 1819 янв. 7, июнь 20; 1820 янв. 13; 1821 янв. 13, окт. 2; 1822 май 18; 1825 апр. 10, июль 24.

М.: 1814 дек. 17; 1815 апр. 28, авг. 26; 1816 янв. 9, сент. 18, 22; 1817 май 25, сент. 27, окт. 4; 1818 окт. 27; 1819 янв. 2; 1820 июнь 18; 1822 сент. 29; 1823 май 9; 1824 окт. 9, ноябрь 30, дек. 6; 1825 февр. 7 (утро), май 5, сент. 11, окт. 18.

Соболья шуба, или Спорь до слез, а об заклад не бейся. Комедия в 1 д. Н. М. Кугушева. Изд.— М., 1803.
М.: 1803 дек. 14; 1804 янв. 3.

Содержатель театра. Опера в 2 д. Пер. с франц. П. Н. Кобыкова.
Пб.: 1809 май 7, 13, 18, сент. 24, ноябрь 24; 1810 янв. 17.

Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. Русская быль в 4 д. А. А. Шаховского с песнями, хорами, воинскими потехами, танцами, играми, борьбой. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 окт. 18, 24, ноябрь 21, дек. 16; 1824 янв. 31, апр. 23; 1825 янв. 28.
М.: 1824 апр. 24, май 2; 1825 февр. 4, июнь 5, июль 22.

Солдат на почлеге, или Волшебный ужин. Комедия в 1 д. с дивертисментом З. Ф. Каменогорского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 ноябрь 30.
М.: 1817 ноябрь 1; 1818 ноябрь 21.

Солдатская участь. Драма в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
М.: 1803 июль 22.

Солиман второй, или Три султаниши. (Упом. также под назв. «Три султаниши»). Комедия в 3 д. Ш.-С. Фавара (Soliman II, ou Les trois sultanes). Пер. с франц. Бахтурина (?), М. Н. Попова (?). Изд.— М., 1785.

Пб.: 1798 июль 18; 1801 янв. 2, 30; 1803 янв. 16, май 11; 1806 ноябрь 26; (сп. школы): 1812 янв. 25, 30, февр. 8, 29, май 28, сент. 26; 1814 янв. 7, (сп. труппы): сент. 27, дек. 17; 1816 февр. 4, 11, 20, апр. 28, окт. 12; 1817 май 23; 1822 сент. 5, 19, ноябрь 8 (придв. сп.), 10, дек. 1; 1823 февр. 21, май 20.

М.: 1784 дек. 12; 1801 дек. 8; 1806 окт. 14, ноябрь 9, 18, дек. 26; 1807 ноябрь 3; 1815 дек. 17; 1823 сент. 11, ноябрь 23.

Солиман второй, или Три султаниши. Комическая опера в 3 д. (Soliman II, ou Les trois sultanes). Текст Ш.-С. Фавара. Пер. с франц. А. И. Шеллера. Музыка К. А. Кавоса.

Пб.: 1813 май 26, 30.

Соп Светланы. Волшебное-аллегорическое представление из баллады В. А. Жуковского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 янв. 30, февр. 8, июнь 7.

Сопливый и проказник, или Шутка за шуткою. Комедия в 3 д. А. Коцебу (Der Wirrwarr, oder Der Mutwillige). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 июль 16, 23, авг. 20, окт. 22; 1825 янв. 3, сент. 9.

- Сонной порошок, или Похищенная крестьянка.* Комическая опера в 3 д. (La villanella garita). Текст Дж. Феррари. Переделка с итал. И. А. Крылова. Музыка Ф. Бьянки. Изд.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. X, кн. 2, Спб., 1905.
М.: 1800 февр. 9; 1801 янв. 18, окт. 30.
- Сонный порошок, или Похищенная крестьянка.* Комическая опера в 3 д. (La villanella garita). Текст Дж. Феррари. Пер. с итал. А. И. Шеллера. Музыка В.-А. Моцарта и Ф. Бьянки.
Пб.: 1816 дек. 4; 1817 янв. 7 (придв. сп.).
- Сорена и Замир.* Трагедия в 5 д. в стихах Н. П. Николева. Изд.— «Российский феатр», ч. 5, Спб., 1787.
М.: 1785 февр. 12; 1810 янв. 20.
- Сорока-воровка, или Палезосская служанка.* Историческая драма в 3 д. Пер. с франц. И. И. Вальберхом мелодрамы Л.-Ш. Конье и Т. Бодуэна Добиньи «La pie voleuse, ou La servante de Palaiseau». Изд.— Спб., 1816.
Пб.: 1816 окт. 9, 18, 26, ноябрь 14; 1817 янв. 30, апр. 9, июль 26, сент. 2, ноябрь 14; 1818 янв. 18, апр. 28, июль 18; 1819 янв. 2, сент. 11, окт. 12; 1820 янв. 27, сент. 26.
М.: 1816 дек. 7, 15, 18; 1817 янв. 2, 9, 30 (утро), 31, апр. 4, 15, июль 15, сент. 26, ноябрь 25; 1818 февр. 17, июнь 5, сент. 26; 1819 апр. 29, авг. 25; 1820 апр. 11; 1821 ноябрь 22; 1822 окт. 18; 1823 окт. 19.
- Софонисба.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 2, Спб., 1787.
Пб.: 1789 апр. 15 (не в 1-й раз); 1807 май 31, авг. 22.
М.: 1808 май 27.
- Сочинитель.* Комедия в 1 д. И. Рослякова.
Пб.: 1803 ноябрь 12.
- Спальня, или Полчаса из жизни герцога Ришелье.* Комедия в 1 д. Пер. с франц. В. С. Миклашевичевой—либретто комической оперы Э. Скриба «La chambre à coucher, ou Une demi-heure de Richelieu». Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 окт. 8.
М.: 1824 ноябрь 17, 21.
- Спартак — герой Германии.* Трагедия в 5 д. С. И. Висковатова и П. А. Корсакова. Подражание трагедии Б.-Ж. Сорена «Spartacus». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1814 янв. 16, май 29, авг. 19.
- Спасенный Катина в Спезийском лесу, или Знаменитая Стаффордская битва, одержанная над принцем Евгением в 1690 году.* Историческая драма в 3 д. с военными эволюциями. Пер. с нем. Р. Н. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1824 июнь 2.
- Сплен, или Скучающий богатством.* Комедия в 3 д. Пер. с нем. К. И. Гамбурова (?), С. Поручкина (?). Изд.— Спб., 1805.
М.: 1785 апр. 30; 1811 май 4, 14.
- Сплетни.* Комедия в 3 д. в стихах П. А. Катенина. Вольное подражание комедии Ж.-Б.-Л. Грессе «Le méchant». Изд.— Спб., 1821.
Пб.: 1820 дек. 31; 1821 янв. 19, апр. 29.
М.: 1822 апр. 20, 24.
- Спорщица.* Комедия в 1 д. Ш.-Р. Дюфрени (L'esprit de contradiction). Вольный пер. с франц. Изд.— Спб., 1779.
Пб.: 1774 сент. 25; 1801 янв. 23.
М.: 1806 ноябрь 14 (не в 1-й раз), 28.
- Сражение при Канаде, или Англичанин царь диких.* Военная драма в 4 д. Ф. Рамбаха с хорами, балетами, маршами, сражениями и военными эволюциями. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1818 авг. 26, сент. 4.

М.: 1819 янв. 17, апр. 28.

Ссора, или Два соседа. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1821.
Пб.: 1810 апр. 26, май 5, 17, июнь 3, июль 1, авг. 17, окт. 27, ноябрь 30, дек. 20;
1811 янв. 8, 27, июль 12, окт. 20; 1812 май 12, сент. 16; 1813 май 28,
авг. 17; 1814 февр. 2, 5, май 25, сент. 10; 1815 янв. 1, 27, окт. 27; 1816
февр. 1, 9, май 3, июль 26; 1817 дек. 14; 1819 май 21, ноябрь 21; 1820
янв. 3, апр. 29; 1821 июнь 13, июль 15, окт. 30; 1822 янв. 15, май 17,
июль 26; 1823 янв. 7, февр. 13, март 4, май 6, июль 31, сент. 11, окт. 19;
1824 янв. 17, май 18, июль 25, авг. 17, ноябрь 2; 1825 май 7, июнь 16,
ноябрь 13.

М.: 1811 дек. 4, 13; 1812 янв. 22, февр. 15, 29, май 5; 1814 сент. 13; 1815 февр. 8,
май 9, сент. 8, ноябрь 16; 1816 февр. 20 (утро), май 7, авг. 23; 1818
окт. 20; 1819 окт. 6; 1820 окт. 18; 1821 июнь 8, окт. 10; 1822 февр. 9, но-
ябрь 8; 1823 янв. 21, февр. 26, июль 4.

Старинные святки. Опера в 3 д. (Предст. в Петербурге в 2 д.) Текст
А. Ф. Малиновского. Музыка Ф.-К. Блиммы. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1813 янв. 13, 21, 30, апр. 21, июль 22, сент. 15, окт. 14, дек. 28; 1814
июль 29, окт. 16; 1815 янв. 1, 18, дек. 27; 1816 май 14; 1818 янв. 2, но-
ябрь 18; 1820 ноябрь 22, 30; 1821 янв. 16, июнь 14, дек. 12; 1823 янв. 13;
1825 июнь 22, 26, сент. 27, ноябрь 22.

М.: 1800 февр. 3; 1801 янв. 6, дек. 12, 29; 1802 дек. 28; 1803 янв. 7; 1806 дек. 13,
28; 1807 февр. 7, 21, дек. 27; 1808 янв. 3, февр. 6, июль 3, окт. 14; 1809
янв. 6, февр. 3, июнь 23; 1810 сент. 5, ноябрь 24; 1811 ноябрь 21, дек. 26;
1812 март 1; 1814 авг. 30, окт. 1, дек. 12, 27; 1815 янв. 13, июль 22, авг. 30,
дек. 26; 1816 июль 4, авг. 16, 30, сент. 15, дек. 12; 1817 июль 1, авг. 30,
сент. 15, окт. 1, дек. 12, 26; 1818 май 10, сент. 15; 1819 дек. 28; 1820 авг. 30,
дек. 26; 1821 авг. 30, дек. 26; 1823 авг. 30, дек. 27.

Старинный русский быт, или Святочное гаданье. Песенный водевиль в 1 д.
в стихах А. А. Шаховского, с хорами и танцами. Музыка собрана Н. Г. Ля-
довым. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1821 февр. 14, 19.

Старуха в двадцать лет, или Неудачная находка. Комедия в 2 д. В. Мака-
рова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 окт. 7, 11.

Старый глупец и молодой хитрец. Опера в 1 д. (Le jeune sage et Le vieux
fou). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. Музыка Э.-Н. Мегюля.

Пб.: 1812 февр. 5.

Старый замок. Комическая опера в 1 д. (Le vieux château, ou La rencontre).
Текст А. Дюваля. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Музыка Д. Делла-Мариа.

Пб.: 1810 апр. 30, май 19; 1811 сент. 5.

Статья из газет, или Жених в книжной лавке. Анекдотическая комедия-во-
девиль в 1 д. П. Н. Арапова. Изд.— Спб., 1822.

М.: 1822 сент. 21, окт. 6.

Стихотворец и математик, или Сочинитель у себя дома. Комическая опера
в 1 д. (L'auteur dans son ménage). Текст Э. Госса. Пер. с франц. Музыка
А.-Б. Брюни. Рукопись ЛТБ.

М.: 1803 май 14, 22, 25, сент. 20.

Странная предприимчивость, или Притворной женой. Комическая опера в
1 д. (Le jockey). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка
Ж.-П. Солье. Изд.— М., 1800.

М.: 1800 янв. 1; 1802 янв. 26, авг. 20.

Странное похищение. Опера-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Таскиным текста комической оперы А. Дюваля «L'officier enlevé, ou L'enlèvement singulier».

Пб.: 1824 дек. 8.

Странный поединок. Комедия в 1 д. Дорвиньи (Л. Аршамбо) (Le duel singulier). Пер. с франц. А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 авг. 21, 25, ноябрь 10; 1823 янв. 25, февр. 27, май 20, сент. 15.

Странный припадок, или Подложный лорд. Комедия в 2 д. А. Коцебу (Die seltene Krankheit). Пер. с нем. В. С. Кузикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 окт. 23, ноябрь 1.

М.: 1817 апр. 12, 22, сент. 25, окт. 7; 1819 янв. 13; 1823 июнь 21, июль 23, окт. 19, 28; 1824 февр. 17.

Странный человек, или Повеса из повес. Комедия в 4 д. Пер. с франц. Е. Лифанова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1822 апр. 21, 27, июнь 2, дек. 10; 1823 февр. 28, май 13, июль 15, сент. 16, ноябрь 2; 1824 апр. 27, сент. 7, дек. 31; 1825 февр. 2, апр. 10, сент. 18.

М.: 1815 янв. 14, февр. 7, май 12, сент. 17; 1817 июнь 17, июль 8, окт. 17, ноябрь 18; 1818 янв. 9, февр. 23, ноябрь 10; 1819 май 11, дек. 29; 1821 янв. 9, сент. 11, дек. 18; 1822 июль 23; 1823 янв. 8, июль 3, окт. 5; 1824 июль 18, 23, дек. 26; 1825 ноябрь 29.

Страсть к музыке и к театру. Комическая опера в 1 д.

М.: 1808 июль 22, 26.

Страсть к стихотворству. Комедия в 5 д. А. Пирона (La métromanie, ou Le roûte). Вольный пер. с франц. П. Ф. Мальтица. Изд.— [Спб.], 1783.

М.: 1802 май 7 (во 2-й раз), ноябрь 19.

Страсть сватагь. Комедия в 1 д. А. Дюваля (Les projets de mariage, ou Les deux militaires). Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 сент. 9, 12, 30, окт. 27; 1820 апр. 25, авг. 19.

М.: 1821 дек. 8, 15; 1822 янв. 1, авг. 18, ноябрь 9; 1823 сент. 26; 1824 янв. 31, сент. 29, ноябрь 13; 1825 авг. 24, окт. 16.

Страшные тайны замка Фиомаре. Драма в 5 д. Х.-А. Вульпиуса. Пер. с нем. В. Базилевича. Рукопись ЛТБ.

М.: 1812 май 20.

Стряпчий Щечила. Комедия в 3 д. Переделка с франц. И. И. Вальберхом комедии Д.-О. Брюаса и Ж. Палапра «L'avocat Patelin». Изд.— Спб., 1808.

Пб.: 1808 окт. 12, 18, 28; 1809 февр. 4, май 4.

М.: 1812 май 15, июнь 9, июль 28; 1814 сент. 13, окт. 18; 1815 янв. 10, февр. 23 (утро), май 10, июль 11, ноябрь 16, дек. 29; 1816 янв. 16, февр. 15, апр. 30, июнь 25, дек. 3; 1817 янв. 31 (утро), апр. 8, авг. 19; 1818 февр. 22, сент. 18; 1819 июль 23, сент. 10, ноябрь 3; 1820 апр. 13, дек. 8; 1822 февр. 8; 1823 янв. 24, март 3 (утро); 1825 июль 3.

Суд царя Соломона. Драма в 3 д. А. И. Клушина с хорами и балетами. Подражание мелодраме Л.-Ш. Кенье «Le jugement de Salomon». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1803 май 21, 22, сент. 11; 1804 янв. 1, июнь 2, сент. 11, окт. 14; 1805 янв. 15, июль 30, окт. 22; 1813 июнь 16, июль 16; 1814 сент. 13, ноябрь 1; 1820 июнь 8; 1821 апр. 25, май 3, дек. 8; 1822 июль 7, ноябрь 30, дек. 6; 1823 июнь 19; 1825 ноябрь 24.

М.: 1817 окт. 11, 14, ноябрь 8; 1818 февр. 3, сент. 5, окт. 14; 1823 май 18.

Судьба Ниджеля, или Все беда для несчастного. Романтическая комедия в 5 д. А. А. Шаховского с пением, хорами, дивертисментом и великолепным спектаклем. Сюжет заимствован из романа В. Скотта. «The Fortunes of Nigel». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1824 янв. 3, апр. 20, 29.

Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра. Опера-водевиль в 1 д. Н. И. Хмельницкого. Музыка Л. В. Маурера. Изд.— Сочинения Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.

Пб.: 1821 сент. 28, окт. 3, 7, 14, ноябрь 10, 17, дек. 8; 1822 февр. 10, апр. 14, 27, май 9, июнь 8, авг. 24, окт. 2, ноябрь 27, дек. 12; 1823 янв. 6, 28, июнь 19, июль 26, авг. 26, сент. 21, ноябрь 2, дек. 11; 1824 февр. 8, май 6, июнь 27, июль 23, сент. 22; 1825 янв. 16, май 21, авг. 18, 31, окт. 13, ноябрь 18.

М.: 1822 янв. 12, апр. 20; 1823 июль 12, сент. 10, ноябрь 28; 1824 сент. 18, окт. 22; 1825 июнь 1, окт. 9.

Сильёты, или Спарганцы осьмнадцатого столетия. Историческое представление в 5 д. с хорами Л. Н. Неваховича. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1809 май 30, июнь 6, сент. 9, 26, окт. 21, ноябрь 17; 1810 янв. 30, февр. 13, май 15, авг. 25, сент. 15, ноябрь 30; 1811 дек. 12; 1812 янв. 2, июль 14, ноябрь 10; 1813 май 25, сент. 23; 1814 ноябрь 16, 19; 1815 янв. 21, авг. 26, ноябрь 28; 1817 ноябрь 26, дек. 2; 1821 окт. 14; 1824, окт. 8, 12.

М.: 1810 май 27, июнь 15, окт. 9; 1812 янв. 7; 1815 ноябрь 18; 1818 окт. 11; 1822 дек. 28.

Сумасброды, или Рыбачка. Опера в 2 д. (La bella pescatrice). Текст С. Дзини. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка П. Гульельми.

Пб.: 1796 май 15 (не в 1-й раз); 1803 янв. 20, 25.

Суматоха, или Своевольный. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Der Wirrwarr, oder Der Mutwillige). Пер. с нем. [Изд.— М., 1803.]

М.: 1804 ноябрь 24, дек. 21.

Сумбека, или Падение Казанского царства. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами С. Н. Глинки. Изд.— М., 1806.

Пб.: 1807 май 7, 12, июль 11; 1821 янв. 3, 18; 1824 февр. 11, 15.

М.: 1808 февр. 9.

Супруги в пятнадцать лет. Комедия-водевиль в 1 д. Поль де Кока (Les éroux de quinze ans). Пер. с франц. М. А. Офросимова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 май 20.

Супруги прежде свадьбы, или Кто из них у кого в гостях. Комедия в 1 д. Р. М. Зотова. Подражание нем. комедии К.-В. Рейнгольда «Verlegenheit und List, oder Die Eheleute vor der Hochzeit». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 дек. 15; 1825 июль 28, окт. 9.

М.: 1825 май 15, 21, июнь 18.

Супружество на час. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1823 окт. 29, ноябрь 6, 30; 1824 янв. 16.

М.: 1823 янв. 25, февр. 2, сент. 25, окт. 12; 1825 окт. 4, 15, ноябрь 8.

Суший бес, или Вдруг три свадьбы. Комедия в 5 д. с пением и дивертисментом. Переделка с пем. А. А. Шаховским комедии А. Коцебу «Die Pagenstreiche, oder Je toller, je besser». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1819 апр. 16, 24; 1821 окт. 1, дек. 31 (?); 1822 февр. 11, май 2, авг. 22, дек. 6; 1823 март 1, окт. 9; 1824 июнь 8.

М.: 1821 сент. 29, окт. 3, 8, 16, 22, дек. 26; 1820 февр. 1 (утро), 5; 1821 май 11, окт. 6; 1822 июль 31, окт. 1, ноябрь 29; 1823 февр. 4.

Счастливая ошибка. Комедия в 1 д. Ж. Патра (L'heureuse erreur). Пер. с франц. А. И. Писарева. Рукопись ЛТБ.

М.: 1823 ноябрь 22.

Сын любви. Драма в 5 д. А. Коцебу (Das Kind der Liebe). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1795.

Пб.: 1796 июль 29; 1803 апр. 21, июнь 26, ноябрь 12; 1804 янв. 26, июнь 5, окт. 16; 1805 янв. 2, апр. 25, окт. 13; 1806 май 2, сент. 9; 1807 июль 26, окт. 13, дек. 9; 1808 апр. 23, окт. 27; 1809 дек. 8; 1810 июль 19, сент. 7,

ноябрь 4; 1811 янв. 3, апр. 24, июнь 16, сент. 13; 1813 янв. 15, апр. 25, июль 25, авг. 21, дек. 16; 1816 май 23; 1817 июнь 17; 1818 июль 21; 1820 окт. 4, дек. 3; 1821 янв. 20, февр. 20, сент. 23, окт. 28; 1822 янв. 6, 29, май 26, сент. 1, ноябрь 17; 1823 янв. 9, 30 (?), май 18, сент. 25, дек. 7; 1824 февр. 16, июнь 29, окт. 21; 1825 янв. 11, февр. 8, май 22, июль 31, ноябрь 6. М.: 1795 апр. 25; 1801 янв. 7, дек. 9; 1802 янв. 20, июнь 6; 1803 апр. 17, сент. 5; 1804 сент. 30; 1805 сент. 6; 1806 май 30; 1807 май 2; 1808 февр. 15; 1809 май 26; 1810 авг. 26, окт. 7; 1811 июль 3, окт. 26, дек. 8; 1812 февр. 23, июнь 14, авг. 23; 1814 авг. 31, дек. 7; 1815 февр. 22, апр. 30, авг. 31; 1816 апр. 19, июль 30, ноябрь 28; 1817 июнь 3, июль 29, ноябрь 6, дек. 2; 1818 ноябрь 17; 1821 сент. 12, ноябрь 14; 1822 ноябрь 28; 1823 янв. 14, июль 17; 1825 май 11.

Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопогах. Опера-водевиль в 2 д. с хорами и танцами Н. В. Сушкова. Музыка К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского, Ш.-Ф. Лафона и Корсакова. Рукопись ЛТБ, МГ.
Пб.: 1821 июль 1.

Таинственный Карло, или Долина черного камня. Романтическая комедия в английском роде в 5 д. А. А. Шаховского с пеннем, хорами, танцами, старинными шотландскими играми и праздником. Сюжет заимствован из романа В. Скотта «The black Dwarf». Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1822 окт. 23, 27.

Тайна. Комическая опера в 1 д. (Le secret). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка Ж.-П. Солье. Изд.— М., 1800.
Пб.: 1809 окт. 11, 15, ноябрь 2, 11; 1810 окт. 10; 1811 янв. 11, июль 30, сент. 4, окт. 17, дек. 20; 1812 янв. 31, июль 10, окт. 22, дек. 11; 1813 май 7; 1814 янв. 27, апр. 10, июль 15; 1816 февр. 17; 1819 февр. 16, май 5.
М.: 1799 июль 17; 1801 янв. 25, окт. 16, дек. 16; 1802 ноябрь 10; 1807 апр. 22, май 24, авг. 21; 1808 апр. 30; 1812 янв. 8; 1815 апр. 29, май 9, сент. 1.

Тайный брак. Комедия в 5 д. П. Н. Приклонского. Рукопись ЛТБ.
М.: 1808 июль 1, 25.

Тангрэд. Трагедия в 5 д. Вольтера (Tancrède). Пер. с франц. в стихах Н. Н. Гнедича. Изд.— Спб., 1816.
Пб.: 1809 апр. 8, 15, июль 4, сент. 30, ноябрь 23; 1810 окт. 6, 18 (придв. сп.); 1811 сент. 29; 1812 окт. 2; 1814 май 8, ноябрь 10; 1815 янв. 6, февр. 23, июль 6, сент. 21; 1816 авг. 24, ноябрь 16; 1818 янв. 16; 1820 янв. 23, май 27, июль 1, окт. 29; 1821 февр. 3, авг. 25; 1823 янв. 12, февр. 2, 16, окт. 5, ноябрь 6; 1824 авг. 21; 1825 июнь 30.
М.: 1812 февр. 7, 22; 1815 май 4, 11; 1816 янв. 7, 17, февр. 3, 16 (утро), авг. 31, окт. 16, ноябрь 14; 1817 окт. 19; 1818 окт. 21, ноябрь 4, дек. 16; 1819 июнь 2, июль 20; 1820 май 10, июнь 20, окт. 15; 1821 февр. 15, 19 (утро), апр. 22, ноябрь 3; 1822 янв. 24; 1823 июль 20, 27, дек. 9; 1824 окт. 27, дек. 17; 1825 май 7.

Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение. Интермедия-водевиль в 1 д. Музыка А. Н. Титова, К. А. Кавоса и Д. А. Шелихова. Рукопись ЛТБ, МГ.
Пб.: 1823 ноябрь 5, 14, 23; 1824 янв. 15, февр. 10, июль 13, ноябрь 27; 1825 февр. 6, авг. 30.

Тезей и Ариадна — см. *Ариадна и Тезей.*

Тежеллий, или Осада Монгача. Историческая мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура (Tékéli, ou La siège de Montgatz) с хорами, пеннем, балетом и сражением. Пер. с франц. А. П. Вешнякова.
Пб.: 1823 окт. 29.

Темница, или Торжествующая невинность. Драма в 3 д. А. Коцебу (Hugo Grotius). Пер. С. Кувичинского с франц. перевода Дюманье (Ж.-А. Бурлена). Изд.— М., 1810.
М.: 1810 июль 13, июль 10, сент. 4, ноябрь 4.

- Тереза, или Женевская сирота.* Мелодрама в 3 д. В. Дюканжа (Thérèse, ou L'orpheline de Genève). Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1822 ноябрь 22, 29; 1823 янв. 23, февр. 20, май 3, сент. 9, окт. 19, ноябрь 29; 1824 янв. 9, май 11, авг. 31, окт. 28.
М.: 1824 сент. 9, 12; 1825 май 29.
- Тетка Аврора.* Комическая опера в 2 д. (Ma tante Aurore, ou Le roman impromptu). Текст Ш. Лоншана. Пер. с франц. Музыка Ф.-А. Буальдьё.
М.: 1822 янв. 19.
- Тетушка, или Она не так глупа.* Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского. Изд.— «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год», Спб., 1829.
Пб.: 1821 дек. 14, 18; 1822 янв. 16, сент. 11; 1824 авг. 30, окт. 17, 24; 1825 апр. 27, июль 17, окт. 30.
М.: 1821 ноябрь 25, дек. 7; 1822 янв. 9, февр. 11 (утро); 1825 май 27, сент. 11, ноябрь 9.
- Тетушка Маремьяна, или Превращения.* Комедия в 2 д. П. А. Корсакова. Переделка с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1814 апр. 29, май 7, июнь 21.
- Титово милосердие.* Трагедия в 3 д. в вольных стихах с хорами и балетами Я. Б. Княжнина. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 1, Спб., 1787.
Пб.: 1785 (?); 1802 апр. 21; 1803 июнь 4, 11, дек. 10; 1804 ноябрь 17; 1805 янв. 20, ноябрь 12, 26; 1806 июнь 24; 1808 июнь 21; 1813 авг. 30, дек. 12.
М.: 1786 апр. 27; 1802 дек. 12; 1803 янв. 4 (?); 1806 апр. 27, июнь 10, сент. 15.
- Товарищ, или Отысканный сын.* (Предст. в Петербурге под назв. «Отысканный сын».) Комедия в 2 д. П. И. Сумарокова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1802 июнь 8.
М.: 1801 окт. 6, дек. 6.
- Только десять дней женигъбы.* Комическая опера в 1 д. Пер. с франц. Музыка Ф.-А. Буальдьё.
Пб.: 1815 май 3, 11, окт. 28, дек. 31; 1816 окт. 14; 1819 июнь 2; 1820 авг. 17; 1821 апр. 19, май 27; 1822 авг. 30; 1823 февр. 9.
М.: 1816 сент. 11; 1820 июнь 21, 23.
- Только шесть блюд.* Комедия в 5 д. Г.-Ф.-В. Гроссмана (Nicht mehr als sechs Schüsseln). Пер. с нем. А. В. Олсуфьева. Изд.— Спб., 1782.
Пб.: 1782 сент. 27 (не в 1-й раз); 1804 дек. 2; 1808 май 12; 1809 сент. 29; 1813 ноябрь 19.
М.: 1784 май 26; 1802 янв. 19, май 30, сент. 19; 1803 сент. 23, 1804, авг. 17, ноябрь 23; 1808 ноябрь 1.
- Том Жон в Лондоне.* Комедия в 5 д. Дефоржа (П.-Ж.-Б. Шудара) (Tom Jones à Londres), заимствованная из романа Г. Филдинга. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1807 сент. 11.
- Тон модного света.* Комедия в 4 д. Пер. с нем. А. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1812 янв. 22, 27, июнь 30; 1817 сент. 3.
М.: 1812 авг. 19; 1815 май 18, 30, сент. 1, ноябрь 19; 1816 янв. 3, апр. 21, июнь 13, 18; 1817 май 11; 1818 апр. 24, ноябрь 29; 1819 апр. 20.
- Тони, или Страшная ночь на острове Сент-Доминго.* Драма в 3 д. Т. Кернера (Toni, oder Schreckensnacht auf St. Domingo). Пер. с нем. В. С. Кузикова. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1816 окт. 23; 1817 янв. 11.
М.: 1817 апр. 12, 29, июнь 19, 27, сент. 2, окт. 28; 1818 сент. 8, дек. 15; 1820 май 7, июнь 9.

Торжество муз. Пролог в стихах М. А. Дмитриева к открытию Большого театра в Москве. Музыка Ф. Е. Шольца, А. Н. Верстовского и А. А. Алябьева. Изд.— М., 1824.

М.: 1825 янв. 6, 7.

Торжествующий Антонио, или Последствия Графа Альберто. Комическая опера в 1 д. (Suite du Comte d'Albert). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. А. П. Вешнякова. Музыка А.-Э.-М. Гретри.

Пб.: 1822 дек. 11.

Т. П. У. В. О., или Зазывный билет. Комедия в 1 д. А. Коцебу (A. U. w. g., oder Die Einladungskarte). Пер. с нем. З. Ф. Каменогорского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1819 авг. 18, 21.

Трактир, или Обличенное злоумышление. Драма в 5 д. Пер. с франц. П. Н. Приклонского. Рукопись ЛТБ под назв. «Трактир».

М.: 1800 апр. 18; 1807 февр. 6, 13, июнь 5.

Трактирщик судья и цирюльник стряпчий. Водевиль в 1 д. Ж.-Т. Мерля, Н. Бразье и П.-Ф.-А. Кармуша (La carte à payer, ou L'aubergiste bourgmestre). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1825 ноябрь 23.

Траур. Комедия в 1 д. Н. Отроша (Le deuil). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1784 апр. 15 (в 1-й раз?); 1804 июнь 6, 17; 1805 янв. 25; 1807 февр. 11, апр. 30.

М.: 1791 дек. 14; 1809 апр. 20, 30.

Траур, или Утешенная вдова. (Предст. также под назв. «Утешенная вдова».) Комедия в 2 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Собрание сочинений Якова Княжнина, т. 5, М., 1803.

Пб.: 1789 май 22 (не в 1-й раз); 1803 апр. 13 (сп. школы); 1804 янв. 7, июнь 10, июль 29; 1806 апр. 25, июнь 18; 1807 янв. 9; 1808 дек. 2; 1809 май 19; (сп. школы): 1812 февр. 6, 20, июнь 13, дек. 3; (сп. труппы): 1813 ноябрь 25; 1814 авг. 27; 1815 февр. 9; 1816 ноябрь 2.

М.: 1795 дек. 10; 1802 июнь 27, окт. 22; 1803 июль 8, сент. 27; 1804 февр. 12, май 27, ноябрь 30; 1805 ноябрь 24; 1806 май 16, сент. 23; 1808 дек. 13; 1809 окт. 29; 1811 июль 16, авг. 24; 1812 янв. 2, февр. 9, май 23, 29; 1814 сент. 16, ноябрь 1; 1815 янв. 22, февр. 27 (утро), июнь 4; 1816 июль 11; 1819 май 27, июль 16, дек. 8; 1821 окт. 21; 1822 окт. 17.

Тресотиниус. Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Полное собрание всех сочинений... Сумарокова, ч. 5, М., 1781.

Пб.: 1750 май 30; 1810 дек. 13, 15.

Три брата близнецы. Комедия в 5 д. А. Коллальто (А. Матиуцци) (Les trois jumeaux vénitiens). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

М.: 1784 дек. 4 (не в 1-й раз); 1801 янв. 14; 1802 июнь 22, ноябрь 10.

Три брата горбуны. Комическая опера в 1 д. Текст А. В. Лукницкого. Содержание заимствовано из «Тысячи и одной четверти часа» маркиза Мезендорфа. Музыка К. А. Кавоса. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1808 апр. 15, июнь 5, июль 27; 1809 сент. 8, 21, 29; 1810 май 16, июнь 24, сент. 6, ноябрь 29; 1811 янв. 13, февр. 2, авг. 30; 1812 июль 12; 1813 февр. 19, июнь 27, сент. 11, ноябрь 7; 1814 май 5, сент. 4; 1815 июль 1; 1816 авг. 22; 1817 янв. 17, авг. 31; 1818 янв. 18, апр. 28, ноябрь 7; 1820 ноябрь 4; 1821 май 17, окт. 25; 1822 янв. 9; 1825 июнь 15, 18, окт. 1, 22.

М.: 1811 сент. 6, ноябрь 29, дек. 10; 1812 янв. 2, 28, май 22, июль 30; 1815 янв. 29, авг. 20; 1818 ноябрь 28, дек. 15; 1819 май 15; 1821 сент. 18; 1823 дек. 20; 1824 янв. 29.

Три десятки, или Новое двухдневное приключение. Опера-водевиль в 3 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Вер-

стовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в.», М.—Л., 1964.
М.: 1825 ноябрь 19, 25.

Три султаниши — см. *Солиман второй, или Три султаниши*.

Три тени отца Гамлета, или Прерванная театральная проба. Комедия в 1 д. Т.-Г. Фридриха (Die Geister auf einmal, oder Die komisch unterbrochene Theaterprobe). Пер. с нем. Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1824 дек. 28.
М.: 1822 янв. 27.

Тридцать тысяч человек, или Находка хуже потери. Комедия-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. Н. Верстовского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.
Пб.: 1825 авг. 27, сент. 3.
М.: 1825 янв. 29, февр. 3, май 7, окт. 2.

Тройная женитьба. Комедия в 1 д. Ф. Детуша (Le triple mariage). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1794 сент. 24 (не в 1-й раз); 1804 сент. 27; 1807 ноябрь 15, 17, дек. 11; 1808 янв. 19, апр. 24, май 8, 22, окт. 2, ноябрь 4; 1809 июнь 21, сент. 16, ноябрь 16; 1810 янв. 14, июль 8, 24; 1811 янв. 31, сент. 10; 1812 ноябрь 21; 1813 февр. 22 (?), дек. 30; 1822 май 24.

Трубочист князь и князь трубочист. Комическая опера в 1 д. (Lo spazzacchino principe). Текст Дж.-М. Фоппа по комедии Морена де Помпиньи «Le ramoneur prince et le prince ramoneur». Вольный пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка М.-А. Портогалли. Изд.— Спб., 1795.
Пб.: 1795 июль 4; 1801 янв. 18; 1803 июнь 7, июль 19, дек. 18; 1804 авг. 24, дек. 9, 15; 1805 июнь 13; 1806 июнь 13, 22, июль 20, авг. 24, сент. 13, ноябрь 12, 28; 1807 янв. 16, апр. 29, июнь 19, ноябрь 28, дек. 29; 1808 янв. 31, дек. 14; 1809 дек. 13.
М.: 1798 ноябрь 15; 1801 дек. 19; 1803 янв. 22; 1808 окт. 22.

Турецкий лекарь. Комическая опера в 1 д. с хорами и балетами (Le médecin turc). Текст П. Виллье и А. Гюффе. Пер. с франц. А. В. Лукницкого. Музыка Николо Изуара. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1810 дек. 5, 30; 1811 февр. 12; 1812 янв. 13; 1813 май 5; 1824 июль 9.
М.: 1811 сент. 6.

Тщеславный. Комедия в 5 д. Ф. Детуша (Le glorieux). Пер. с франц.
М.: до 1787; 1802 ноябрь 14; 1805 июль 9, окт. 13, ноябрь 17; 1806 сент. 26.

Ты и Вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта. Анекдотическая комедия в 2 д. А. А. Шаховского с интермедией, представляющей Сен-Жерменскую ярмарку. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Памятник отечественных муз на 1827 год», Спб., 1827.
Пб.: 1824 янв. 23, 28, февр. 17 (утро), апр. 16, июль 8, сент. 29, дек. 3; 1825 янв. 4, 19, 29, апр. 6, май 4, июль 20, окт. 12, ноябрь 25.
М.: 1824 авг. 20, 27; 1825 июнь 12, 21.

Убийца и сирота. Мелодрама в 3 д. И.-Ф. Кастелли (Der Mörder und die Waise). Пер. с нем. Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1820.
Пб.: 1819 июль 9, 15, 23, авг. 22, сент. 4, 23, ноябрь 11, дек. 2, 28; 1820 янв. 25, апр. 13, июнь 22, окт. 3, ноябрь 18; 1821 май 10; 1822 апр. 13, июнь 25, сент. 7, окт. 31; 1823 окт. 17, дек. 4; 1824 дек. 14; 1825 сент. 27, ноябрь 22.
М.: 1820 апр. 8, 15, 25, авг. 20, сент. 9, окт. 10, ноябрь 24; 1822 окт. 5; 1823 май 3, 27, июль 29, авг. 20.

Угадчица, или Дядя жених своего племянника. Комедия в 1 д. (Das Orakel). Пер. с нем. В. С. Кузикова. Рукопись ЛТБ.
Пб.: 1818 окт. 16.

Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме. Опера-водевиль в 1 д. П. Н. Семенова. Музыка из польских песен аранжирована И. А. Ленгардом. Изд.— Спб., 1818.

Пб.: 1817 янв. 4, февр. 3, апр. 9, май 21, июнь 8, 29, авг. 16, сент. 25, ноябрь 19, дек. 28; 1818 янв. 27, февр. 19, апр. 30, май 27, июнь 7, 20, ноябрь 4, дек. 5; 1819 май 13, авг. 22, окт. 7, дек. 30; 1820 февр. 8 (утро), апр. 16, май 19, июль 27, сент. 7, окт. 17, ноябрь 24; 1821 янв. 2, апр. 20, июнь 21, авг. 19, сент. 23, ноябрь 4; 1822 янв. 31, февр. 8, апр. 21, май 25, авг. 22, сент. 26, окт. 20, ноябрь 29, дек. 8; 1823 янв. 16, июнь 28, июль 17, авг. 23, ноябрь 7, 28; 1824 янв. 7, 28, окт. 3, дек. 31; 1825 февр. 1, апр. 12, июнь 5, июль 3, 20, авг. 25, сент. 18.

М.: 1817 окт. 23 (не в 1-й раз); 1823 май 7, 28, июль 15, 29, сент. 21; 1824 янв. 9, февр. 2, май 27, авг. 18, сент. 21, окт. 30; 1825 июль 3, 20, сент. 17, окт. 22.

Уездный городок. Комедия в 3 д. Л.-Б. Пикара (La petite ville, ou Les provinciaux). Переделка с франц. А. Я. Квяжнина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1809 июль 4.

М.: 1810 апр. 25, май 29, июль 31; 1822 май 14, 29, авг. 20, окт. 29, дек. 3.

Ужасная ночь, или Напрасный страх. Водевиль в 1 д. А. В. Иванова. Изд.— «Драматический альманах для любителей и любительниц театра на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1825 ноябрь 26.

Ужин одного за двух, или Кукла соперница. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. М. И. Вальшевой, куплеты А. А. Шаховского. Музыка аранжирована Д. А. Шелиховым. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1824 дек. 19; 1825 янв. 23.

Укусник. Драма в 3 д. Л.-С. Мерсье (La brouette de vinaigrier). Пер. с франц. К. Н. Г. Изд.— М., 1785.

Пб.: 1794 (?); 1815 авг. 18.

М.: 1785 июль 30; 1802 май 26; 1806 апр. 13.

Урок в ботанике, или Наказанная неверчивость. Комедия в 1 д. В. Н. Олина. Подражание комедии Э. Дюпати «Les deux pères, ou La leçon de botanique». Изд.— Спб., 1822.

Пб.: 1822 сент. 28, окт. 1.

Урок дочкам. Комедия в 1 д. И. А. Крылова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1807 июнь 18, 21, 26, июль 9, авг. 27, окт. 6, 11, 23, ноябрь 3, 21, дек. 13; 1808 янв. 6, 22, 23 (придв. сп.), февр. 5, 9 (придв. сп.), 14, апр. 16, 26, авг. 30, сент. 18, окт. 21, ноябрь 11, 24; 1809 янв. 6, июль 20, авг. 20, дек. 5; 1810 окт. 11, дек. 7; 1811 янв. 4, апр. 18, май 11; 1812 янв. 4, сент. 6; 1813 апр. 21, окт. 1; 1814 ноябрь 10, дек. 4; 1815 янв. 17, июль 27, окт. 5, 18; 1816 янв. 18, июнь 6, ноябрь 17; 1819 сент. 17, окт. 2; 1820 янв. 14, февр. 8 (утро); 1821 февр. 20, дек. 19; 1822 май 23, окт. 3, дек. 11, 28; 1823 янв. 30, май 21, июль 16, окт. 30, дек. 5; 1824 июль 24, авг. 17, сент. 26; 1825 май 5, ноябрь 16.

М.: 1808 янв. 9, 19, 29, авг. 18, сент. 9, ноябрь 4; 1809 янв. 24, май 12; 1811 май 28; 1815 окт. 22; 1816 янв. 9; 1817 апр. 26, дек. 10; 1820 янв. 29, окт. 19; 1824 июнь 5, июль 2.

Урок женам, или Домашняя тайна. Комедия в 3 д. О. Крезе де Лессе (Le secret du ménage). Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1812 июль 22, окт. 11; 1814 авг. 18; 1816 сент. 22, окт. 3.

Урок женам. Комедия в 1 д. в вольных стихах А. А. Шаховского, взятая из повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с франц. В. А. Жуковским. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 янв. 29, февр. 7, 27, май 16, 29, июль 4, авг. 17, сент. 21; 1824 февр. 6, май 5, сент. 19; 1825 май 4, 28 (?).

Урок кокеткам, или Липецкие воды. Комедия в 5 д. в стихах А. А. Шаховского. Изд.— Спб., 1815.

Пб.: 1815 сент. 23, 27, окт. 15, ноябрь 2, 9, 22, дек. 7; 1816 янв. 4, 12, 28, апр. 24, май 11, июнь 27, авг. 22, ноябрь 7; 1817 февр. 1 (придв. сп.). 3 (утро), июль 18, окт. 12, дек. 10; 1818 апр. 23, сент. 20; 1819 июль 3; 1820 янв. 8, сент. 20; 1821 окт. 19; 1822-авг. 25; 1823 янв. 31, авг. 24; 1824 сент. 5; 1825 февр. 5, ноябрь 12.

М.: 1816 май 22, 24, 31, сент. 17; 1817 июнь 6; 1818 ноябрь 13; 1822 июль 11, ноябрь 27; 1824 ноябрь 7.

Урок лжецам, или Женщ на один час. Комедия в 1 д. в стихах Я. Люстиха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1823 май 24; 1825 апр. 29, май 28 (?).

Урок мужьям, или Сумасбродное испытание. Комедия в 1 д. Пер. с франц. И. И. Вальберха. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1809 ноябрь 2, 5, 30; 1810 май 6, июнь 10, сент. 21, дек. 6; 1811 янв. 19, апр. 24, сент. 24; 1812 сент. 18; 1813 апр. 28, июль 2; 1814 дек. 3; 1816 ноябрь 22; 1817 май 9.

М.: 1811 май 21 (не в 1-й раз); 1816 дек. 21; 1817 апр. 10.

Урок ревнивым, или Ревность не ведет к добру. Водевиль в 1 д. Переделка с франц. Р. М. Зотовым анонимной комедии «Les deux jaloux». Рукопись ЛТБ под назв. «Ревность не ведет к добру, или Урок ревнивым».

Пб.: 1823 янв. 29, февр. 4.

М.: 1825 май 28, июнь 2.

Урок старикам. Комедия в 5 д. К. Делавиия (L'école des vieillards). Пер. с франц. полными стихами Ф. Ф. Кокоткина. Рукопись МТ. Отрывки изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

М.: 1825 янв. 23, февр. 2, 7, апр. 7, сент. 18, окт. 13.

Урок теткам. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Н. И. Ильина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 июнь 4, июль 7, 30.

Урок холостым, или Наследники. Комедия в 1 д. в стихах М. Н. Загоскина. Изд.— М., 1822.

Пб.: 1823 янв. 29, февр. 4, май 29, июль 9, дек. 7; 1824 янв. 21, сент. 29; 1825 окт. 12, ноябрь 3.

М.: 1822 май 4; 1823 май 22, авг. 26; 1824 дек. 1, 18.

Услужливой. Комедия в 3 д. А. И. Клушина. Подражание комедии А.-Н. де Ласалея «L'officieux». Изд.— Спб., 1801.

Пб.: 1800 окт. 17; 1801 окт. 1, 20; 1802 июнь 22.

М.: 1803 май 7, 22.

Услужливые соседи. Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1816 сент. 25, окт. 10, 31; 1817 апр. 5, май 10, июль 27, сент. 5, ноябрь 29; 1818 янв. 23, авг. 28; 1819 июнь 13, июль 28, дек. 11; 1820 май 26, дек. 3.

Утешенная вдова — см. *Траур, или Утешенная вдова.*

Ученые женщины. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Les femmes savantes). Пер. с франц. А. Г. Волкова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1818 авг. 20, окт. 3.

Училище ревнивых. (Предст. также под назв. «Школа ревнивых».) Комическая опера в 2 д. (La scuola de'gelosi). Текст К. Маццолы. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка А. Сальери. Изд.— [Спб.], 1786.

Пб.: 1789 июль 15 (не в 1-й раз); 1803 окт. 30 (сп. школы), ноябрь 27; 1804 янв. 18, июль 15, ноябрь 16; 1812 июль 26.

М.: 1797 авг. 25; 1801 окт. 6; 1802 ноябрь 9; 1804 июнь 26; 1809 янв. 21; 1813 ноябрь 23 (группа П. А. Познякова); 1814 янв. 18 (группа П. А. Познякова); 1815 июнь 27; 1816 дек. 29.

Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского и Ф. Е. Шольца. Изд.— М., 1824.

М.: 1824 апр. 24, май 5, 9, июнь 17, июль 31, сент. 10, ноябрь 5, 28, дек. 11 (?), 17; 1825 май 27, сент. 16, ноябрь 4.

Фалалей Скопинин. Комедия в 3 д. П. Н. Приклонского с пеннем, «взятая из Мольерова театра».

Пб.: 1808 дек. 11, 15; 1809 янв. 3, 29.

Фальстаф. Комедия в 1 д. А. А. Шаховского, с пеннем и танцами, извлеченная из 1 и 2 частей хроники В. Шекспира «Король Генрих IV». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 окт. 8, 15

Фанфан и Колас. Комедия в 1 д. Бонуара (А.-Л.-Б. Робино) (Fanfan et Colas, ou Les frères de lait). Пер. с франц. Н. Померанцева. Рукопись ЛТБ. М.: 1802 дек. 18.

Фанфан Тюльпан, или Давно пора бы догадаться. Героическая опера-водевиль в 1 д. Ф. Дюпети-Мере и Ж.-Б. Дюбуа (Fanfan la Tulipe). Переделка с франц. П. Н. Арапова. Музыка П. Ф. Турика. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1823 янв. 3.

Фараонова дочь. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Tochter Faraonis). Пер. с нем. Н. И. Греча. Изд.— Спб., 1802.

Пб.: 1818 апр. 29, май 21.

М.: 1819 янв. 3, окт. 12, дек. 1; 1820 февр. 2 (утро); 1821 окт. 24; 1822 сент. 15.

Февей. Комическая опера в 4 д. с хорами и балетами. «Составлена из слов скаски, песней русских и иных сочинений». Текст Екатерины II. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1786 апр. 19; 1803 дек. 28; 1804 янв. 8, 14.

Фединька и Лука — см. *Медимн и Лука*.

Федра. Трагедия в 5 д. Ж. Расина (Phèdre). Пер. с франц. в стихах М. Е. Лобанова. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 ноябрь 9, 22; 1824 июнь 6, дек. 12.

Федул с детьми. Опера в 1 д. с хорами и танцами. Текст Екатерины II. Музыка В. Мартина-и-Солера и В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: 1791 янв. 16; 1803 апр. 13 (сп. школы); 1807 окт. 28, ноябрь 1, 6, 26, дек. 19, 29; 1808 янв. 10, 30, февр. 9, апр. 19, 28, май 18, июнь 25, июль 6, авг. 23, сент. 13, 29, окт. 6, ноябрь 8, дек. 9, 28; 1809 янв. 27, апр. 25, май 17, июнь 6, июль 25, сент. 22, окт. 21, ноябрь 12, дек. 9; 1810 янв. 16, май 8, июнь 24, июль 19, сент. 20, окт. 17, дек. 2; 1811 янв. 3, февр. 10, сент. 29, окт. 25, ноябрь 19, дек. 31; 1812 май 5, июнь 14, июль 21, окт. 9; 1813 май 12, 18; 1814 янв. 11, авг. 28; 1816 окт. 27; 1818 авг. 26; 1820 авг. 18, 31; 1821 авг. 18, 21, сент. 9; 1822 май 31.

М.: 1795 дек. 27; 1801 янв. 24, окт. 27; 1802 сент. 19; 1806 дек. 20; 1808 янв. 23, май 10, окт. 1; 1809 апр. 26, авг. 27; 1810 сент. 4, ноябрь 30; 1811 май 17, 23, июнь 2; 1812 янв. 18, 23, июнь 16; 1814 сент. 29, окт. 4, дек. 22; 1815 окт. 1; 1816 янв. 2; 1817 окт. 25; 1821 ноябрь 1; 1824 сент. 11.

Фельдмаршальский мундир. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Feldmarschalls Uniform). Пер. с нем. Ф. Эттингера. Изд.— Театр Августа фон Коцебу, ч. 1, Спб., 1823.

Пб.: 1823 авг. 20, 26, окт. 24; 1824 янв. 25.

Феникс, или Утро журналиста. Водевиль в 1 д. А. А. Шаховского. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

Пб.: 1821 окт. 17, ноябрь 8, 14; 1822 янв. 4, февр. 6, 7, апр. 26, июль 30, авг. 28, окт. 17, ноябрь 21, 30 (?), дек. 4; 1823 янв. 10, февр. 28, июнь 5; 1824 янв. 6, февр. 7, 15, апр. 22, май 7, июнь 17; 1825 февр. 5, авг. 19.
М.: 1822 май 4, 9, дек. 19; 1823 янв. 22, февр. 6, 20, май 3, май 15, июнь 15; авг. 26, окт. 17, ноябрь 8; 1824 янв. 10, июнь 12, июль 23, сент. 16, дек. 11 (?); 1825 июнь 26, июль 2, окт. 19, ноябрь 30.

Фигарова женитьба. Комедия в 5 д. Бомарше (La folle journée, ou Le mariage de Figaro). Пер. с франц. А. Ф. Лабзина. Изд.— М., 1787.

Пб.: 1816 ноябрь 21, дек. 7; 1817 янв. 10, июнь 21, окт. 10; 1818 май 22, дек. 19; 1819 авг. 26.

Физиономист и хиромантик. Комедия в 1 д. Н. И. Ильина с ариями и песнями. Изд.— М., 1816.

Пб.: 1815 дек. 17; 1816 янв. 10, июль 3; 1817 янв. 4, апр. 16; 1819 окт. 29.
М.: 1816 май 23, июнь 6; 1818 дек. 19, 27; 1819 янв. 6.

Фингал. Трагедия в 3 д. в стихах с хорами, балетами и сражениями В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1805 дек. 8, 13, 19 (придв. сп.), 29; 1806 янв. 14, февр. 3, апр. 9, май 15, июнь 5, июль 18, сент. 21; 1807 февр. 15, сент. 1; 1808 апр. 26, июль 5; 1809 янв. 24; 1810 янв. 16, сент. 4; 1816 ноябрь 24, дек. 8, 15; 1817 янв. 13, июль 24, сент. 20, ноябрь 23; 1818 апр. 25, июль 5, окт. 11, дек. 30; 1819 май 6, окт. 21; 1820 май 3, июль 27, окт. 15; 1821 янв. 1, май 24, сент. 9, окт. 7; 1822 окт. 30, ноябрь 7; 1823 янв. 16, февр. 28, ноябрь 2; 1824 сент. 17.

М.: 1808 авг. 30, сент. 15, окт. 25, ноябрь 21, дек. 20; 1809 апр. 11, сент. 15, окт. 14; 1810 ноябрь 21; 1811 авг. 23; 1812 янв. 22, июль 9; 1822 дек. 14, 26; 1823 авг. 23.

Фингал и Розкрана, или Каледонские обычаи. Драматическая поэма в 3 д. А. А. Шаховского в вольных стихах, с пением, хорами, поединками, морвенскими обычаями и великолепным спектаклем, взятая из песен Оссиана. Рукопись ЛТБ, МТ. Отрывок изд.— «Драматический альманах для любителей и любителейниц театра, изданный на 1828 год», Спб., 1828.

Пб.: 1824 янв. 23, 25, февр. 13, апр. 17..

Финн. Волшебная комедия в стихах А. А. Шаховского, сочиненная из эпизода поэмы «Руслан и Людмила». В роде греческой трилогии составлена из трех частей, пролога и окончатального празднества. Пролог.— «Празднество Лады», ч. 1 — «Пастух», ч. 2 — «Герой», ч. 3 — «Колдун». Изд.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, кн. 5.

Пб.: 1824 ноябрь 3, 7, 25, дек. 16; 1825 янв. 11, апр. 23, июль 9.
М.: 1825 апр. 23, май 22, сент. 27, окт. 4.

Фортуна и Любовь, или Курочка с золотыми яйцами. Волшебная комедия в 1 д. с хорами, танцами и превращениями Сен-Фелиса, Ж. Тушара-Лафосса и Э.-Ф. Вареза (La poule aux œufs-d'or, ou L'amour et la fortune). Пер. с франц. А. Таскина. Рукопись ЛТБ под назв. «Курочка с золотыми яйцами». Пб.: 1825 янв. 26, 29, апр. 17.

Француз в Лондоне. Комедия в 1 д. Л. Буасси. Пер. с франц. Д. Шепелева. Пб.: 1817 апр. 30, май 16.

Фронтин, или Холостой муж. Комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба и Мельвиля (A.-O.-Ж. Дюверье) (Frontin mari-garçon). Пер. с франц. П. Гессе. Рукопись ЛТБ.

М.: 1824 июль 10, 14.

Ханжеев, или Лицемер. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Вольный пер. с франц. в стихах А. М. Пушкина. Изд.— М., 1809.
М.: 1810 июль 15, окт. 12.

Хвастун. Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1786.
Пб.: 1785 (?); 1802 июнь 10, авг. 26; 1803 ноябрь 25; 1808 июль 17; 1816 июнь 29, июль 9, сент. 6; 1817 июнь 10; 1825 окт. 13, 22.
М.: 1786 апр. 15; 1802 янв. 13, апр. 16, окт. 22; 1803 дек. 16, 20; 1805 ноябрь 29; 1806 июль 6, сент. 16; 1807 февр. 1, сент. 4; 1808 апр. 24, июнь 21, сент. 18; 1811 сент. 25, окт. 17, ноябрь 30; 1814 ноябрь 18; 1816 окт. 24; 1818 февр. 10; 1819 окт. 30; 1822 авг. 25, окт. 16.

Хижина, спасенная козаком, или Признательность. Драма в 3 д. К. Э. Ватация (Ватицкого), с пением, плясками и сельским праздником. Изд.— Спб., 1816.
Пб.: 1814 апр. 29, май 7; 1816 май 21.

Хитрая вдова, или Темпераменты. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Schlaue Witwe, oder Die Temperamente). Пер. с нем. [Изд. под назв. «Хитрая вдова» — М., 1802.]
М.: 1804 февр. 22.

Хитрая певица. Опера в 1 д. Пер. с итал. Музыка Де Доминичи. Изд.— М., 1811.
М.: 1811 июль 26, 30, ноябрь 13.

Хитрость служанки. Комедия в 1 д. Н. Жерсена (Un tour de soubrette). Пер. с франц. И. И. Вальберха.
Пб.: 1815 дек. 8, 27.

Хлопотун, или Дело мастера боится. Опера-водевиль в 1 д. Переделка с франц. А. И. Писарева. Музыка А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского. Изд.— М., 1825.
Пб.: 1825 июль 29, 31.
М.: 1824 ноябрь 4, 13; 1825 июнь 11, авг. 24.

Холостой заряд, или Хитрости. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Blind geladen). Пер. с нем. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб. (сп. школы): 1811 дек. 19; 1812 янв. 6, май 2, ноябрь 19; 1813 июль 30, (сп. труппы): ноябрь 20; 1814 май 24, авг. 31, окт. 23; 1815 ноябрь 29; 1816 сент. 19, дек. 4; 1817 янв. 13, авг. 21, дек. 5; 1818 февр. 14; 1820 окт. 8; 1821 май 20, окт. 21; 1823 апр. 30, май 31, сент. 25, окт. 23; 1824 февр. 13, май 21, сент. 9, ноябрь 28; 1825 февр. 5.
М.: 1814 дек. 10; 1816 окт. 20, ноябрь 3; 1817 янв. 19.

Холостой и женатый. Комедия в 3 д. А.-Ж.-М. Ваффлара и Фюльжанса (Ф.-Ж.-Д. Бюри) (Le célibataire et l'homme marié). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.
Пб.: 1823 сент. 24.
М.: 1824 авг. 27.

Холостые мужья. Комическая опера в 1 д. (Les maris-garçons). Текст П. Гожирана-Нантейля. Пер. с франц. Д. Н. Баркова. Музыка А. Бертона.
Пб.: 1820 апр. 19, 23, май 24, сент. 15.

Хорев. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1747. Вторая редакция изд.— Спб., 1768.
Пб.: 1750 янв. 8; 1811 окт. 16.

Хоть не рад, да будь готов. Комедия в 1 д. Иванова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1807 ноябрь 21.

Храбрый и смелый витязь Азридеичь. (Упом. также под названием «Иван царевич».) Комическая опера в 5 д. с хорами и балетами. Текст Екатерины П. Музыка Э. Ванжуры. Изд.— Спб., 1787.

М.: 1802 апр. 25, май 11, авг. 17, сент. 21, ноябрь 30, дек. 3; 1803 февр. 8, дек. 27; 1804 март 6, окт. 27; 1805 янв. 29; 1812 янв. 29, февр. 18, май 21; 1820 янв. 15, 20; 1821 ноябрь 18.

Храбрые Кириловцы при нашествии врагов — см. *Кириловцы*.

Храм радости. Пролог по случаю коронации Александра I.

М.: 1801 окт. 2.

Христоф Колумб, или Открытие нового света. Историческая мелодрама в 3 д. Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура (Christophe Colomb, ou La decouverte du Nouveau monde). Пер. с франц. Р. М. Зотова. Изд.— Спб., 1821.

Пб.: 1821 май 23, 27, июнь 7, 21, июль 10, авг. 16, окт. 23; 1823 июль 10.

М.: 1823 дек. 20, 28, 30; 1824 янв. 13, 27, февр. 10 (утро), апр. 27, июнь 22, сент. 21.

Худо быть близоруким. Комедия в 1 д. А. И. Клушина. Изд.— Спб., 1800.

М.: 1804 ноябрь 24.

Царица звезд. Романтическое представление в 3 д. с хорами, балетами, превращениями и сражениями. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1819 окт. 6, 12.

Царский поступок. Драма в 3 д. Н. Н. Сандунова.

М.: 1807 февр. 14.

Царица и Улисс. Мелодрама в 1 д. в стихах, с хорами и балетами. Текст А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова. Изд.— Спб., 1803.

Пб.: 1811 ноябрь 13, 19, 24.

Цирюльник Шнапс, или Обманутый плут. Комическая опера в 1 д. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ.

М.: 1822 сент. 25, окт. 4.

Цыгане на ярмарке. Опера в 2 д. с хорами и балетами (I zingari in fiera). Пер. с итал. Музыка Дж. Паизиелло.

М.: 1804 янв. 25.

Час брака. Комическая опера в 1 д. (Une heure de mariage). Текст Ш.-Г. Этьена. Пер. с франц. Музыка Н. Далеирака. Рукопись ЛТБ.

М.: 1811 сент. 29, окт. 5.

Час езды. Комедия в 1 д. Пер. с франц. Н. П. Свечина. Изд.— М., 1816.

М.: 1816 окт. 12, 18; 1817 окт. 16; 1818 янв. 1, 8.

Час отлучки. Комедия в 1 д. М. Лоро (Une heure d'absence). Пер. с франц. С. П. Потемкина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1815 дек. 30; 1816 июнь 1, авг. 17.

Чашка морского, или Наказанный вертопрах. Комедия в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (La leçon, ou La tasse de glace). Пер. с франц. А. К. Бьерка. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1822 окт. 16, 22; 1823 янв. 24 (?), авг. 19.

М.: 1823 февр. 8, 12, 26, май 14.

Чванство Транжирина, или Следствие Полубарских затей. Комедия в 3 д. А. А. Шаховского с интермедиями, хорами и танцами. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд.— «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год», М., 1826.

Пб.: 1822 окт. 9, 20, ноябрь 12; 1823 янв. 4, 24, июль 6, сент. 23, ноябрь 11; 1824 июнь 5, дек. 17; 1825 май 11, июль 2, сент. 20.

М.: 1823 дек. 7, 10, 14; 1824 янв. 2, 18, февр. 10, апр. 14, июнь 4, июль 4, сент. 16, окт. 22; 1825 февр. 1 (утро), апр. 12, авг. 16.

Чеботари. Опера в 1 д. (Les sabotiers). Текст Ш.-А.-Г. Пюго-Лебрена. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка А.-Б. Бюни. Рукопись ЛТБ.

М.: 1801 окт. 23, ноябрь 1.

Чем богат, тем и рад, не осудите. Комедия в 1 д. Дорвиньи (Л. Аршамбо) (On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut). Пер. с франц. И. И. Вальберха. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1814 окт. 19, 25; 1815 июнь 9; 1816 сент. 11; 1818 май 5.

Черный человек. Комедия в 2 д. М. Жерневальда (L'homme noir, ou Le spleen). Пер. Н. С. Краснопольского с нем. перевода Ф.-В. Готтера. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1805 сент. 29, окт. 6, 20, 26, ноябрь 12; 1806 янв. 11, февр. 2, апр. 29, май 14, июнь 15, июль 20, сент. 6, окт. 22, дек. 11; 1807 февр. 10, май 3, июнь 7, авг. 23, сент. 17, ноябрь 27; 1808 янв. 10, февр. 8, май 11, окт. 6, 26; 1809 янв. 28, апр. 8, сент. 23, окт. 7, ноябрь 16, дек. 1; 1810 янв. 3, май 19, дек. 2, 28; 1811 февр. 6, июль 9; 1812 июнь 21; 1813 февр. 5, июль 23, дек. 4; 1814 дек. 19; 1816 окт. 2; 1817 апр. 11, июнь 12, сент. 28; 1818 янв. 29, май 26; 1820 май 11, сент. 30; 1821 апр. 20; 1822 май 19, окт. 10; 1823 февр. 2, сент. 28, ноябрь 9; 1824 февр. 14, авг. 26.

М.: 1806 окт. 18, 22, 31, дек. 19; 1807 дек. 18; 1808 янв. 20, июль 12, ноябрь 11; 1809 янв. 11, 20; 1811 ноябрь 26, дек. 11; 1812 янв. 28, февр. 29, июнь 16; 1814 ноябрь 3, дек. 15; 1821 авг. 28; 1822 дек. 15; 1823 янв. 15, март 1; 1824 сент. 17; 1825 янв. 4.

Черт розового цвета. Комедия в 1 д. с танцами. Вольный пер. с франц. С. П. Жихаревым оперы-водевиля Л. Шамприона «Le diable couleur de rose, ou Le bonhomme misère». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 дек. 18, 20.

Чертенюк в отпуску. (Предст. в Москве под назв. «Чертенюк розового цвета в отпуску»). Волшебно-комическая опера в 1 д. (Le diable en vacance, ou La suite du Diable couleur de rose). Текст М.-А. Дезожье, Ж.-С.-Ф. Боскье Гаводана и М. Обертена. Пер. с франц. Ф. Ф. Кокошкина. Музыка П. Гаво. Пб.: 1818 дек. 18, 31; 1819 июнь 1; 1821 ноябрь 7; 1822 сент. 6, окт. 8; 1823 февр. 13, июль 25.

М.: 1818 дек. 13; 1819 апр. 17, 23, май 18, сент. 3; 1823 июнь 14; 1824 апр. 9.

Чертенюк розового цвета. Комедия в 1 д. Вольный пер. с франц. Я. И. Лизогубом оперы-водевиля Л. Шамприона «Le diable couleur de rose, ou Le bonhomme misère». Рукопись МТ.

М.: 1818 янв. 31.

Чертов камень в Мидлингене. Волшебно-комическая опера в 3 д. (Der Teufelstein in Midlingen). Текст К.-Ф. Генслера. Пер. с нем. Музыка В. Мюллера. Рукопись ЛТБ.

М.: 1817 окт. 5, 15, дек. 16; 1818 февр. 5.

Чертов мост, или Альпийские горы. Драма в 3 д. с сражениями. Пер. с франц. мелодрамы О. Алде «Le pont du diable». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1815 май 17.

М.: 1815 ноябрь 25, дек. 3; 1816 янв. 2, 21, июнь 27, окт. 22; 1817 сент. 19; 1818 июнь 14, 23; 1819 май 9.

Чертов увеселительный замок. Волшебное представление в 4 д. с хорами, пением, балетами и сражением. Пер. с нем. А. А. Шаховским комедии А. Коцебу «Des Teufels Lustschloss». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1810 ноябрь 7, 10; 1818 апр. 29, май 5, июль 14, сент. 1, окт. 27, дек. 29; 1819 июль 6, окт. 5, дек. 7; 1820 июль 4, окт. 31; 1821 февр. 13, июнь 5; 1822 май 7; 1823 май 20 (?), окт. 28.

М.: 1811 ноябрь 23, дек. 6; 1812 янв. 9.

Честная преступница, или Сила клятвы — см. *Сила клятвы*.

Честное слово. Комедия в 5 д. Х.-Г. Шписа (Das Ehrenwort). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1793.

Пб.: 1793 (?); 1803 янв. 4 (придв. сп.), июль 26; 1807 июль 9, 26, сент. 15, окт. 30; 1808 сент. 18; 1809 янв. 13, май 2; 1811 июнь 25, окт. 8, дек. 17;

1812 сент. 16; 1813 июнь 6; 1815 янв. 24; 1816 февр. 16, июль 11; 1817 янв. 21, апр. 4, июль 15; 1821 февр. 4, 15, июль 3, ноябрь 18.
М.: 1792 май 18; 1801 янв. 16; 1802 май 14; 1803 май 10, дек. 2; 1804 май 18; 1805 сент. 17, дек. 3; 1806 янв. 12, февр. 7, ноябрь 7; 1809 сент. 1; 1819 июнь 4, 22, сент. 23.

Честный преступник, или Детская к родителям любовь. Драма в 5 д. Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера (L'honnête criminel, ou L'amour filial). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского (?). Изд.— Спб., 1772.

Пб.: 1782 май 4 (не в 1-й раз); 1803 янв. 30, май 4.

М.: 1771 сент.; 1803 май 27, дек. 18, 30; 1805 июль 12; 1807 февр. 3; 1808 ноябрь 18.

Четверть часа молчания. Комическая опера в 1 д. (Un quart d'heur de silence). Текст Гийе. Пер. с франц. Музыка П. Гаво.

Пб.: 1824 дек. 1, 3, 10.

Что наше, тово нам и не нада. Комедия в 1 д. с пением А. Д. Копьева. Изд.— Спб., 1794.

М.: 1810 янв. 20, окт. 26.

Что у кого болит, тот о том и говорит. Комедия в 1 д. Н. П. Свечина. Изд.— М., 1819.

М.: 1820 янв. 22, февр. 4, дек. 28.

Чудаки. Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1793.

Пб.: 1791 апр. 21 (не в 1-й раз); 1803 сент. 20; 1804 июнь 24; 1806 февр. 6; 1807 авг. 16, сент. 16; 1812 ноябрь 17; 1813 апр. 30, окт. 16; 1814 янв. 11, авг. 24; 1816 авг. 27, окт. 13; 1817 май 6.

М.: 1793 сент. 28; 1802 февр. 6, 12; 1806 окт. 4, 12, ноябрь 11; 1807 май 24, сент. 13, ноябрь 20; 1808 сент. 2, ноябрь 8; 1809 июль 20; 1814 дек. 11, 14, 22; 1819 май 28, июль 6; 1822 янв. 15, окт. 30.

Чудаки, или Сумасброды от стихотворства и музыки. Комическая опера в 1 д. Пер. с итал. П. Н. Кобыкова. Музыка К. А. Кавоса и Мейера. Рукопись МТ.

Пб.: 1809 окт. 25, 28, ноябрь 7 (придв. сп.), 9, дек. 30; 1810 янв. 25, май 11, июнь 13, ноябрь 4; 1811 февр. 3; 1812 май 3, окт. 4; 1813 май 21; 1814 окт. 13; 1815 ноябрь 12.

М.: 1811 июль 14, 23; 1817 авг. 21, 27.

Чудные встречи, или Сумагоха в маскаркаде. Комедия в 5 д. в стихах Б. М. Федорова. Изд.— Спб., 1819.

Пб.: 1818 окт. 28, ноябрь 1, 12, дек. 10; 1819 май 11; 1820 янв. 6; 1825 авг. 27, 31, окт. 28.

М.: 1820 янв. 8, 14, 19, 23, 26, 28, февр. 2, 5 (утро), 7 (утро), 8 (утро), апр. 6, 9, май 9, 30, июнь 27, авг. 22, сент. 26, окт. 1, дек. 19, 31; 1821 янв. 16, февр. 6, 17 (утро), июль 31, окт. 16, ноябрь 27, дек. 27; 1822 февр. 10 (утро), дек. 10; 1823 март 2, окт. 7.

Шалонский мельник, или Нашла коса на камень. Комедия-водевиль в 1 д. А. П. Вешнякова, с хорами, пением и танцами, взятая с франц. Рукопись ЛТБ под назв. «Мельник Шалонский».

Пб.: 1824 окт. 17, 22; 1825 янв. 21, июнь 4.

Шалости влюбленных. Комедия в 3 д. в стихах Н. И. Хмельницкого. Переделка с франц. комедии Ж.-Ф. Реньяра «Les folies amoureuuses». Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 1, Спб., 1829.

Пб.: 1817 авг. 19, 24, окт. 23, ноябрь 7; 1818 май 10, июнь 19, окт. 17, дек. 28; 1819 сент. 3, ноябрь 4, дек. 28; 1820 окт. 28; 1821 ноябрь 11, дек. 9; 1822 июль 13, сент. 8, окт. 12; 1823 янв. 26, май 8; 1824 апр. 18, июнь 18; 1825 июнь 28.

М.: 1822 сент. 18, 24, ноябрь 17; 1823 февр. 9, окт. 21; 1825 май 5, июнь 2, сент. 21, окт. 22.

Шалость, или Тщетная предосторожность — см. *Глупость, или Тщетная предосторожность*.

Шалуны, или Живой покойник. Комедия в 3 д. Ф.-Г.-Ж.-С. Андрие (Les étourdis, ou Le mort supposé). Пер. с франц. Бахтурина. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1801 сент. 25, окт. 9; 1812 янв. 23 (сп. школы), февр. 15 (сп. школы); 1814 ноябрь 6, 11, дек. 6 (придв. сп.); 1815 февр. 16, авг. 23; 1817 апр. 3; 1818 февр. 12.

Швейцарская молочница. Опера-водевиль в 1 д. с хорами. Пер. с франц. Д. Н. Барковым комедии Ш.-О. Севрена, Т.-М. Дюмерсана и Ж.-Т. Мерля «La laitière suisse, ou L'aveugle de Clarens». Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1822 сент. 11, 15.

Шелковые башмаки. Комедия в 2 д. Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1811 янв. 16, 24.

Шесть франков, или Продажный портрет. Комедия-водевиль в 1 д. Пер. с франц. А. Таскина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 янв. 26, 29.

Школа женщин. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des femmes). Пер. с франц. в стихах Н. И. Хмельницкого. Изд.— Театр Николая Хмельницкого, ч. 2, Спб., 1830.

Пб.: 1820 ноябрь 12, дек. 2; 1821 янв. 17, май 2; 1822 июнь 21, сент. 12, дек. 19; 1824 май 28; 1825 июнь 17, июль 3, ноябрь 6.

М.: 1825 янв. 29, февр. 6, апр. 21, июнь 15, окт. 9.

Школа злословия. Комедия в 5 д. Р.-Б. Шеридана (The School for Scandal). Пер. с англ. И. М. Муравьева-Апостола. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1793 февр. 27; 1802 июнь 17, авг. 22; 1803 июль 5; 1804 сент. 18; 1805 янв. 9; 1806 авг. 21; 1807 янв. 27; 1808 май 8; 1809 ноябрь 12; 1812 июль 7, авг. 25; 1813 янв. 26, май 18; 1814 ноябрь 18; 1816 сент. 10, ноябрь 5; 1817 авг. 26; 1820 сент. 15, окт. 10, ноябрь 16; 1821 апр. 24, сент. 7, ноябрь 8; 1822 янв. 3, сент. 22, дек. 15; 1823 июнь 5, июль 24, ноябрь 16; 1824 апр. 21, окт. 3, дек. 10; 1825 янв. 20.

М.: 1793 дек. 9; 1801 окт. 9; 1802 янв. 3, июль 11; 1803 июль 15; 1804 июль 29; 1805 февр. 15; 1806 июль 18, окт. 26; 1807 янв. 9, май 26, дек. 10; 1808 февр. 5; 1809 май 19; 1811 июль 5; 1817 апр. 9.

Школа мужей. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des maris). Пер. с франц. в стихах С. Т. Аксакова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1819 май 18, 20, июнь 10, дек. 5; 1820 апр. 22.

Школа ревнивых — см. *Училище ревнивых*.

Шотландка. Комедия в 5 д. Вольтера (L'écossaise). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ под назв. «Кофейный дом, или Шотландка».

Пб.: 1806 авг. 22, 26, сент. 23, ноябрь 14, дек. 18; 1807 февр. 22, апр. 29, май 30; 1808 февр. 3.

Шотландский домовый. Опера-водевиль в 1 д. с дивертисментом М. Теолона, В. Лафонтена и Жюслена (Trilby, ou Le lutin du foyer). Пер. с франц. А. В. Иванова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1825 янв. 8, 15.

Щастливое путешествие. Комедия в 1 д. Пер. с исп.

Пб.: 1811 дек. 11.

Щастливые неудачи. Комедия в 3 д. Н. И. Ильина (?). Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1804 июнь 29, июль 29.

Эгоизм и любовь к ближнему. Комедия в 5 д. Фабра д'Эглантина (Le Philinte de Molière). Вольный пер. с франц. Д. И. Языкова. Рукопись ЛТБ.
М.: 1803 ноябрь 27, дек. 9; 1804 янв. 27, дек. 14.

Эдип в Афинах. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами В. А. Озерова. Изд.— Спб., 1804.

Пб.: 1804 ноябрь 23, дек. 7, 15 (придв. сп.); 1805 янв. 4, 10, 23, февр. 6, 14, апр. 21, май 31, июль 3, авг. 18, сент. 25; 1806 янв. 8, апр. 23, май 31, июль 5, 16, окт. 12; 1807 апр. 30; 1808 янв. 19, февр. 5; 1809 апр. 23; 1810 май 17, авг. 17, окт. 28; 1811 янв. 17, июнь 11, сент. 17; 1812 окт. 18; 1813 янв. 31; 1814 янв. 20, апр. 7, окт. 21; 1815 февр. 12, июнь 10; 1817 окт. 4; 1818 янв. 25, февр. 13, май 7, авг. 22, дек. 16; 1819 июнь 17, ноябрь 13; 1820 май 20; 1821 май 12, сент. 29; 1822 янв. 26; 1824 янв. 11, сент. 10, окт. 1; 1825 апр. 9, июнь 16, авг. 24.

М.: 1805 сент. 27, окт. 5; 1806 авг. 15, 25, ноябрь 1; 1807 янв. 13, февр. 8, май 21, сент. 5; 1808 янв. 26, июнь 17; 1810 июль 22, окт. 14, дек. 7; 1811 июнь 16, сент. 1, 22, ноябрь 17; 1812 янв. 31, май 17; 1815 сент. 13, дек. 21; 1816 сент. 25, ноябрь 6; 1817 янв. 19, сент. 4; 1818 окт. 2; 1819 дек. 18, 22; 1820 апр. 28, июль 1, сент. 5; 1821 янв. 2, сент. 1.

Эдип царь. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами А. Н. Грузинцова. Изд.— Спб., 1811.

Пб.: 1811 окт. 4; 1812 янв. 12; 1813 апр. 29; 1817 апр. 23; 1820 май 13, авг. 27, ноябрь 11; 1822 май 5; 1823 авг. 17; 1824 ноябрь 7.

М.: 1820 ноябрь 18, дек. 5; 1821 июнь 19; 1824 сент. 11, окт. 1.

Эдуард в Шотландии, или Ночь изгнанника. Историческая драма в 3 д. А. Коцебу (Eduard in Schottland, oder Die Nacht eines Flüchtlings). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд. под назв. «Эдуард в Шотландии, или Ночь изгнанника», Спб., 1805.

Пб.: 1805 сент. 29, окт. 12; 1820 сент. 16, 23, дек. 10; 1821 янв. 10; 1822 май 29, сент. 20, окт. 17, дек. 4; 1823 май 16, окт. 8, дек. 31; 1824 окт. 16; 1825 сент. 17.

М.: 1815 ноябрь 11; 1812 май 4, 9.

Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения. Трагедия в 4 д. Ф.-В. Циглера (Eulalie Meunau), «служащая продолжением комедии «Ненависть к людям и раскаяние». Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1802 сент. 1, окт. 3; 1803 янв. 15; 1818 окт. 7, 13; 1819 июнь 1.

М.: 1794 янв. 15; 1802 сент. 3; 1803 февр. 9, дек. 3; 1804 ноябрь 18; 1806 июнь 20.

Электра и Орест. Трагедия в 5 д. в стихах с хорами А. Н. Грузинцова. Изд.— Спб., 1810.

Пб.: 1809 ноябрь 10, 15; 1810 февр. 16; 1811 дек. 1; 1815 сент. 30; 1823 май 4, июнь 1; 1824 май 5, июнь 13, ноябрь 28.

М.: 1811 июль 7 (не в 1-й раз), сент. 7; 1815 янв. 26, февр. 9, май 16, ноябрь 30; 1816 янв. 10, февр. 9, июль 18, дек. 20; 1817 апр. 6; 1818 февр. 6, ноябрь 14; 1819 июнь 6 (?), 10, окт. 20, ноябрь 3; 1821 окт. 25, ноябрь 28.

Элеонора, или Севильская тейница. Историческая драма в 2 д. Ж.-Н. Буйи (Léonore, ou L'amour conjugal). Пер. с нем. перевода. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1820 авг. 25, 31, сент. 21, ноябрь 14; 1821 июль 24.

М.: 1821 сент. 29, окт. 5, 27.

Эльфрида. Трагедия в 5 д. Ф.-Ю. Бертуха (Elfriede). Пер. с нем. Изд. под назв. «Эльфрида», Спб., 1780.

Пб.: 1801 сент. 27, окт. 6; 1803 сент. 6; 1804 февр. 2, июль 13, окт. 12.

М.: 1792 янв. 19; 1801 янв. 11; 1802 сент. 26; 1803 февр. 4; 1806 окт. 18; 1807 янв. 11, 20, февр. 15; 1820 май 19, июнь 15.

Эльфрида. Трагедия в 5 д. Ф.-Ю. Бергуха (Elfriede). Переделка с нем. А. П. Поморского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1825 авг. 20, сент. 22.

Эмилия Галотти. Трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Emilia Galotti). Пер. с нем. Н. М. Карамзина. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1804 сент. 27.

М.: около 1788; 1802 янв. 27, сент. 17.

Эпиграмма. Комедия в 4 д. А. Коцебу (Das Epigramm). Пер. с нем. [Изд.— Театр Августа фон Коцебу, ч. 3, М., 1802.]

М.: 1808 ноябрь 12, дек. 11.

Эсфирь. Трагедия в 3 д. Ж. Расина (Esther). Пер. с франц. в стихах П. А. Катенина. Изд. под назв. «Эсфирь», Спб., 1816.

Пб.: 1816 май 3, 10 (придв. сп.), 19; 1817 дек. 14, 21 (?); 1818 февр. 8; 1819 янв. 3, май 21; 1820 февр. 4; 1822 февр. 3 (?); 1823 сент. 21.

М.: 1824 ноябрь 10.

Юлия, или Следствия обольщения. Драма в 4 д. П. М. Сушкова. Изд.— М., 1805.

М.: 1803 окт. 1, 4, дек. 13; 1804 янв. 8, февр. 26, июль 8; 1805 янв. 20; 1806 июль 29.

Юность Иоанна III, или Пашествие Тамерлана на Россию. Национальное представление в 5 д. Р. М. Зотова с хорами, балетами и сражениями. Изд.— Спб., 1823.

Пб.: 1823 февр. 12, 18, окт. 14.

М.: 1823 ноябрь 9, 18; 1824 сент. 15; 1825 сент. 15.

Я — мой брат. Комедия в 2 д. К.-В. Контессы (Ich bin mein Bruder). Пер. с нем. Ф. И. Шеллера. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1823 июнь 27, июль 1, 26, авг. 28, окт. 22, ноябрь 28; 1824 янв. 11, июль 15, сент. 8, 19, дек. 9; 1825 апр. 17, окт. 14, ноябрь 23.

Ябеда. Комедия в 5 д. в стихах В. В. Капниста. Изд.— Спб., 1798.

Пб.: 1798 авг. 22; 1805 май 23, 30; 1807 май 4; 1814 сент. 2, 8, окт. 6, 27; 1815 июнь 8, июль 18; 1816 июль 2; 1817 апр. 22, июль 29, ноябрь 4, дек. 17; 1818 янв. 1, ноябрь 3, дек. 31; 1820 ноябрь 9, 25; 1821 янв. 4, авг. 21, окт. 11; 1822 янв. 13, сент. 3, окт. 29, ноябрь 24, дек. 27; 1823 февр. 16, июнь 3, окт. 1, ноябрь 4, дек. 11; 1824 янв. 6, июль 13, сент. 21; 1825 янв. 23.

М.: 1808 янв. 2, 10, 15, июль 26, окт. 16; 1812 май 12; 1815 янв. 21, 31, февр. 25 (утро), сент. 6; 1816 февр. 6, окт. 29; 1817 янв. 17; 1818 дек. 18; 1819 ноябрь 21, дек. 3; 1821 окт. 19; 1822 янв. 22; 1823 янв. 6, февр. 27 (утро), июнь 6; 1824 февр. 5 (утро), июнь 20, сент. 22; 1825 янв. 18, авг. 21, сент. 25, ноябрь 18.

Явная война, или Хитрость против хитрости. Комедия в 3 д. Дюманьяна (Ж.-А. Бурлена) (Ruse contre ruse, ou La guerre ouverte). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 2, М., 1790.

Пб.: 1812 май 23 (сп. школы); 1814 апр. 16, окт. 28, дек. 7; 1815 февр. 3, ноябрь 19; 1816 окт. 17; 1817 июнь 3, июль 10, окт. 23; 1822 июнь 29; 1823 июнь 18, сент. 6, ноябрь 28; 1824 февр. 15.

М.: 1788 сент. 14; 1806 окт. 7, дек. 14.

Ям. Комическая опера в 1 д. Текст А. Я. Княжнина. Музыка А. Н. Титова. Изд.— Спб., 1809.

Пб.: 1805 июнь 16, 19; 1806 дек. 3, 7, 17; 1807 янв. 28, февр. 28, апр. 26, июнь 4, 21, ноябрь 15, 18, дек. 1, 8, 28; 1808 янв. 9, февр. 9, апр. 17, 23 (придв. сп.), май 15, июль 5, 19, сент. 6, окт. 25, ноябрь 16, дек. 4; 1809 янв. 12, 18, апр. 4, 26, июнь 4, авг. 20, сент. 9; 1810 янв. 10, май 3, июнь 9,

сент. 22, ноябрь 22; 1811 янв. 2, апр. 16, июнь 11, июль 9, авг. 20, окт. 15, ноябрь 10, дек. 17; 1812 февр. 3, июнь 21, сент. 4, ноябрь 27; 1813 янв. 29, апр. 26, июнь 9, 15, сент. 9; 1814 янв. 15, апр. 21, май 29, авг. 24, ноябрь 15; 1815 февр. 14, май 23, ноябрь 14; 1816 янв. 18, февр. 11, апр. 21, май 4, сент. 10; 1817 сент. 23; 1818 сент. 24, окт. 23, 27; 1819 апр. 27, дек. 27; 1820 май 25, сент. 19, ноябрь 25; 1821 янв. 1, февр. 13, июнь 12, июль 24, дек. 27; 1822 янв. 19, ноябрь 3; 1823 февр. 22, сент. 25, дек. 18; 1824 окт. 30, дек. 7; 1825 янв. 18.

М.: 1809 июнь 27, июль 8, 25, окт. 10; 1810 май 26, сент. 15, окт. 28, дек. 11; 1811 май 7, 9, июнь 14, июль 22, сент. 5, 20, окт. 9, ноябрь 9; 1812 янв. 21, февр. 19, 29, май 9, 23, июнь 9; 1814 сент. 2, окт. 5, 20, 23, дек. 31; 1815 янв. 17, февр. 23, май 6, июль 25, сент. 6, 26, ноябрь 3, дек. 27; 1816 окт. 4; 1817 июнь 29, ноябрь 4; 1818 июнь 14, 23, ноябрь 13; 1819 апр. 22, июнь 29, окт. 3, ноябрь 9; 1820 февр. 6, май 26, июль 4, авг. 20, ноябрь 14; 1821 апр. 24, июнь 24, авг. 19, окт. 30; 1822 янв. 15, февр. 8 (утро), июнь 25, июль 16, окт. 15, ноябрь 17, дек. 6; 1824 окт. 5.

Ярополк и Олег. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд.— Сочинения Озерова, ч. 3, Спб., 1828.

Пб.: 1798 май 16; 1805 ноябрь 27.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 161, 168, 201, 213, 221, 223, 308, 402, 421, 492
 Адамович В. И. 512
 Аксаков С. Т. 74, 135, 155, 156, 160—162, 222, 315, 318, 319, 340, 377, 381, 386, 387, 390, 393, 395—397, 408, 409, 430, 434, 436, 441, 442, 445—447, 539
 Александровский 430
 Алексеева В. Г. 198
 Алябьев А. А. 340, 378, 464, 471, 477, 488, 500, 512, 513, 529, 533, 535
 Андрей А. 503
 Андрие Ф.-Г.-Ж.-С. 539
 Анненков П. В. 443
 Ансело Ж.-А.-П.-Ф. 453
 Авсом Л. 468
 Антонилини Ф. 462, 475, 482, 485, 519
 Апле О. 250, 283, 291, 458, 483, 484, 537
 Арапов П. Н. 108, 138, 169, 172, 254, 258, 294, 295, 310, 311, 331, 382—385, 387, 388, 390, 391, 393, 395, 431, 435, 440—442, 445, 446, 451, 459, 462, 464, 466, 470, 488, 491, 511, 513, 519, 524, 533
 Аргунов Н. П. 213
 Аргуновы 210
 Аристофан 327, 331, 332, 454
 Арня М. 506
 Арно Ф.-Т.-М. 492
 Арцыбашев Н. С. 197
 Асенкова А. Е. 310, 314, 331, 338, 382, 388, 389
 Асенкова В. Н. 388
 Базанов В. Г. 296, 440, 441
 Базилевич В. 525
 Байрон Дж.-Г. 232, 298, 311, 343
 Баканов 462
 Бакунин В. М. 512
 Балиссон де Ружмон М.-Н. 490, 503, 509
 Баранов К. Н. 377, 493, 497
 Баранчеева А. И. 150, 163, 440
 Барзантий 196
 Барков Д. Н. 267, 317, 439, 454, 458, 460, 466, 467, 469, 471, 484, 494, 519, 525, 535, 539
 Барков М. 216
 Барон М. 187, 436
 Барре П.-И. 498, 510
 Барсов А. Е. 225
 Барсов М. Е. 225, 226, 425
 Барсов П. Е. 225, 226, 408, 410, 411, 416
 Барт Н.-Т. 272, 323, 511
 Басаргин Н. В. 249
 Батов И. А. 210
 Батурич П. С. 195, 196, 437
 Батюшков К. Н. 83, 99, 110, 346, 362, 369, 432
 Баур А.-С. 497
 Бахтурин 522, 539
 Бегичев С. Н. 132, 346, 351, 372
 Белен Л.-Ф.-М. 505
 Белинский В. Г. 25, 99, 233, 269, 341, 360, 379, 431, 442, 444, 445
 Беллуа П.-Л. 451, 464, 478
 Бель Ж.-А. 466
 Белосельский-Белозерский А. М. 503
 Белоусов П. 216
 Белье А. 167, 173
 Бельмонт И. 149
 Бенда Й. 449, 454, 491, 506
 Бенитцкий А. П. 29, 30, 75, 77, 116, 118, 134, 430, 432
 Берков П. Н. 452
 Бернар-Вальвиль Ф. 469
 Берно А. 455
 Бертали Дж. 489, 493
 Бертон А. 465, 535
 Бертух Ф.-Ю. 137, 540
 Бестужев А. А. 232, 272, 313, 323, 324, 329, 347, 356, 357, 359, 362, 441—443

- Бне М. 465**
 Биркин В. С. 151, 167, 375
 Бприозова Ф. 210
 Блума Ф.-К. 524
 Бобров Е. П. 167, 171, 251, 288, 314, 316, 317, 319, 320, 333, 364, 382, 390, 391, 395
 Бобровский В. Р. 197, 202, 399, 405
 Бобровский Е. 151
 Бове О. П. 241
 Богданович П. Ф. 496
 Бойков С. Я. 295
 Боккерлини Дж. 459
 Болина Д. 167, 173
 Болотов А. Т. 194, 432, 437
 Бомарше (П.-О. Карон) 27, 124—126, 153, 154, 156, 164, 309, 314, 383, 387, 389, 432, 474, 518, 519, 534
 Бонафонт Ф. 478
 Бонжур К. 345
 Бонуар (А.-Л.-Б. Робино) 473, 533
 Боредский П. П. 264, 375, 497
 Борисова А. М. 245, 260, 262, 277, 279
 Борисоглебский М. 43
 Борн П. М. 90, 431
 Бортнянский Д. С. 210
 Боскье-Гаводан Ж.-С.-Ф. 537
 Боцяновский В. Ф. 439
 Бочкарев В. А. 84, 96, 117, 431, 432
 Браве Н.-В. 131, 137, 456
 Бразье Н. 452, 495, 529
 Брандес И.-Х. 153, 454
 Брант А. 461
 Браун К. И. 317
 Бренна В.-Ф. 45
 Бриммер В. 268, 439
 Брусиллов Н. П. 30, 55, 56, 430
 Брюле 511
 Брюни А.-Б. 524, 536
 Брюэс Д.-О. 525
 Брянский Я. Г. 167, 257, 260—262, 265, 289, 293, 295, 319, 344, 348, 366, 368, 369, 372, 375, 382, 386, 387, 393, 395, 440, 444
 Буало (Депрео) Н. 319
 Буальдьё Ф.-А. 467, 474, 476, 481, 494, 501, 503, 528
 Буари Э. 250, 477, 501
 Буасси Л. 465, 466, 534
 Буйн Ж.-Н. 292, 461, 463, 465, 502, 540
 Булатов И. 236, 237, 375
 Булгарин Ф. В. 237, 351, 438, 441
 Булландт А. 517
 Булло М.-Ж. 459
 Буринский З. 469, 492
 Бурцев А. Е. 428
 Бухарский А. И. 316, 489, 506
 Бьерк А. К. 454, 456, 465, 474, 476, 519, 525, 536
 Бьянки Ф. 523
- Балери А.-З. 473**
 Вальберх П. П. 140, 317, 440, 457, 460, 463, 468, 469, 471, 473, 477, 479, 483, 485, 495, 496, 499, 506—508, 512, 513, 523—525, 532, 535, 537
 Вальберхова М. И. 108, 109, 143, 145, 151, 160, 167, 187—189, 251, 265, 279, 288, 314, 319, 331, 344, 349, 364, 371, 382—384, 387, 442, 445, 446, 497, 531
 Ванжура Э. 535
 Варез Э.-Ф. 534
 Варнер Ф.-О. 506, 508, 512
 Ватаций (Ватицкий) К. Э. 256, 477, 535
 Ваффлар А.-Ж.-М. 493, 507, 535
 Величкин М. В. 293, 331, 344, 382, 391
 Вельяминов И. А. 145, 504
 Вельяшев-Волынцев Д. И. 465, 484, 498
 Веревкин М. И. 196, 201, 214, 224
 Верещагин М. П. 465, 493
 Верстовский А. Н. 340, 348, 378, 379, 445, 452, 455, 464, 473, 477, 482, 486, 500, 512, 527, 529, 530, 533, 535
 Вертер Ф. 258, 259
 Вейсентурн 402
 Вешняков А. П. 440, 467, 506, 518, 527, 529, 538
 Виаль Ж.-Б.-Ш. 465, 495, 505
 Виголь Ф. Ф. 74, 173, 217, 224, 327, 420, 435, 437, 442, 447
 Виельгорский Мих. Ю. 378, 512
 Виен И. 471, 519
 Виланд К.-М. 502
 Вильье П. 458, 530
 Виноградов 440
 Висковатов С. И. 49, 89, 119, 146, 147, 180, 252, 261, 264, 276, 460, 463, 464, 480, 486, 513, 523
 Воеводин 216
 Волков А. А. 485, 499, 502
 Волгов А. Г. 317, 456, 469, 504, 528, 531, 532
 Волков Н. В. 125, 167
 Волков Ф. Г. 12
 Волконский П. М. 215, 216
 Волконский С. Г. 411
 Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 12, 23, 24, 27, 49, 96, 124, 125, 142, 143, 155, 157, 172, 175—177, 179, 181—183, 185, 187, 188, 202, 213, 263, 276, 309, 371, 393, 394, 436, 444, 452, 478, 482, 490, 492, 496, 519, 527, 539
 Вольф П.-А. 510
 Воробьев В. 213
 Воробьева М. С. 150, 160, 162, 167, 382
 Воронцов А. Р. 214
 Враницкий П. 502
 Вронченко А. П. 252, 253, 254, 256, 482

- Всеволодский-Гернгросс В. Н.** 191, 429, 439, 445
Всеволожский Н. В. 452, 469, 482, 486
Вульпиус Х.-А. 482, 525
Вундер Л. 476
Вырубов П. П. 475, 488
Вышеславцева А. А. 422
Вяземский П. А. 83, 91, 101, 103, 106, 232, 245, 246, 268, 327, 340, 341, 347—349, 359, 422, 431, 439, 443, 448, 455, 458, 486, 508
Вязмитинов Н. К. 402
Вязмитинов С. К. 500

Габриель (Ж.-Ж.-Г. Делюрье) 466
Гаво П. 458, 464, 490, 513, 537, 538
Гаевский С. Л. 447
Галинковский Я. А. 28, 29, 144, 429, 433
Галич А. И. 232, 269, 270, 440
Гамбуров К. И. 523
Гамбуров П. 167
Гаррик Д. 151, 153, 168
Гациский А. С. 438
Геллерт Х.-Ф. 501
Гемминген-Горнберг О. 68, 134, 504
Геннади Г. Н. 450
Генслер К.-Ф. 516, 537
Гердер И.-Г. 16
Герольд Л.-Ж.-Ф. 463, 467
Герцен А. И. 288, 303, 352, 423, 425, 441, 443, 448
Гессе П. 534
Гёте И.-В. 16, 17, 32, 132, 232, 355
Гийе 538
Гимон де Латуш К. 276, 481
Глебов С. И. 125
Глинка С. Н. 49, 51, 89—94, 109, 119, 150, 153, 154, 221, 240, 258, 259, 264, 296, 387, 431, 434, 453, 454, 457, 464, 490, 493, 496, 497, 503, 513, 524, 526, 527, 536
Глинка Ф. Н. 26, 89, 95, 110, 114, 115, 122, 249, 253, 271, 273, 296, 440, 441, 455
Глумов А. Н. 379, 445
Глушковский А. П. 43, 317, 439
Глухарев А. 365, 375
Гнедич Н. И. 29, 30, 34, 73—75, 78, 110, 124, 132, 142, 145, 146, 148, 149, 154, 159, 167, 171, 180—184, 186—188, 232, 246, 270, 276—278, 362, 363, 369—371, 373, 430, 436, 444, 451, 478, 486, 491, 527
Гоголь Н. В. 25, 233, 251, 339, 395
Гожиран-Нантейль П. 454, 505, 535
Гозенпуд А. А. 77, 297, 298, 430, 431, 440, 442
Гольдони К. 142, 164, 456, 509, 521
Гольдсмит О. 505

Гомер 309
Гонзаго П.-Г. ди 33
Гонзалес 485, 510, 512
Гончаров А. И. 354, 443
Городецкий Н. В. 411, 447
Городчанинов Г. Н. 493
Горчаков Д. П. 53, 136, 455, 472, 482
Госс Э. 524
Госсер Ф.-Ж. 457
Готтер Ф.-В. 491, 537
Гофман Ф.-Б. 464, 489, 507, 515, 524, 527
Гоцци К. 478
Гранатова (Шлыкова) Т. В. 210, 212, 437
Грессе Ж.-Б.-Л. 309, 334, 335, 422, 523
Гретри А.-Э.-М. 212, 213, 468, 478, 482, 520, 529
Греч Н. И. 98, 480, 533
Грибоедов А. С. 22, 34, 52, 53, 83, 132, 231, 233, 239, 251, 255, 270, 272—274, 299, 308, 313, 315, 316, 319, 321—323, 326—329, 331—335, 340—342, 345—360, 362, 369, 372, 374, 375, 378, 384, 386, 388, 389, 393, 394, 411, 432, 440—446, 451, 486, 495, 511, 518
Грин А. А. 404, 447
Гриц Т. С. 448
Гроссман Г.-Ф.-В. 465, 528
Грузинпов А. Н. 49, 89, 179, 180, 188, 261, 262, 264, 371, 480, 507, 540
Гудон 393
Гуковский Г. А. 10, 23, 91, 102, 277, 306, 428, 431, 440, 441
Гульельми П. 526
Гуревич Л. Я. 436
Гуффе А. 458, 530
Гюйо де Мервиль М. 69, 460, 511
Гюльень-Сор Ф. 237

Давыдов В. Л. 369
Давыдов С. И. 488, 516, 517
Далейрак Н. 412, 452, 453, 468, 469, 494, 512, 536
Данилевский Г. П. 410, 447
Данилов С. С. 33, 429
Данкельман Ф.-К. 515
Данкур (Ф. Картон) 507
Данте 373
Да Понте Л. 472, 514
Дартуа А. 455, 460, 486
Дартуа Ф.-В.-А. 455, 466, 476, 486, 503, 518
Дашков Д. В. 50, 51, 78, 133, 327, 429, 430, 433, 436, 442
Дашкова Е. Р. 131
Де Доминичи 535
Дезед Н. 457, 493
Дезолье М.-А. 462, 466, 473, 490
Делавинь Ж. 395, 455, 476, 496

- Делавинь К. 532
 Делакроа И. 459
 Делестр-Пуарсон Ш.-Г. 467, 493, 501, 512
 Делла-Мариа Д. 454, 484, 524
 Дельвиг А. А. 276, 278, 491
 Демутье Ш.-А. 69, 430, 460
 Депре Ж.-Б.-Д. 468
 Державин Г. Р. 49, 52, 89, 103, 107, 108, 180, 188, 196, 323, 429, 432, 437, 480
 Детуш Ф. 202, 471, 488, 513, 514, 530
 Дефорж (П.-Ж.-Б. Шудар) 465, 514, 528
 Дешан Ж.-М. 468
 Джанелидзе Д. С. 164, 435
 Дэини С. 526
 Дидло Ш. Л. 43, 312, 380, 392
 Дидро Д. 22, 31, 32, 65, 68, 96, 124, 125, 151, 156, 162, 189
 Дмитриевский И. А. 12, 35, 43, 124, 125, 155, 168, 174, 200, 209, 252, 372, 380, 388, 406, 452, 456, 472, 486, 488, 493, 500, 503, 513, 514, 521, 526, 529, 530, 532, 538
 Дмитриев А. И. 460
 Дмитриев И. И. 55, 56, 59, 317, 386, 430, 474
 Дмитриев М. А. 357, 366, 434, 443, 444, 447, 464, 529
 Добинья (Бодуэн Добинья) Т. 250, 280, 287—289, 424, 468, 519, 523
 Добровольский 276, 519
 Долгорукий П. 457, 475, 497
 Долгоруков И. М. 192, 214, 215, 220, 227, 424, 436—438, 448
 Дорвинья (Л. Аршамбо) 456, 525, 537
 Дуни 489
 Дуни Э.-Р. 468
 Дьялафуа М. 69, 430, 435, 498, 505, 508
 Дынник Т. А. 437
 Дюбуа Ж.-Б. 491, 496, 533
 Дюваль А. 139, 227, 368, 386, 454, 461, 474, 485, 487, 495, 499, 512, 524, 525
 Дюваль Ж. 459
 Дюканж В. 140, 250, 280, 284, 528
 Дюманьян (Ж.-А. Бурлен) 464, 486, 515, 527, 541
 Дюмениль (М.-Ф. Маршан) 168
 Дюмерсан Т.-М. 453, 469, 477, 509, 512, 539
 Дюпати Э. 140, 461, 463, 484, 494, 503, 509, 531
 Дюпен А. 455, 460, 477, 479, 497, 512
 Дюперш Ж.-Ж.-М. 462
 Дюр Н. О. 380
 Дюрова Л. О. 251, 295, 296, 312, 316, 320, 364, 382, 387, 388, 390
 Дюссис Ж.-Ф. 49, 99, 145, 146, 154, 451, 486, 504
 Дюссис П.-А. 485
 Дюфрени Ш.-Р. 523
 Еврипид 327, 332
 Ежова Е. И. 139, 167, 172—174, 288, 293, 295, 382, 389, 390
 Ежова М. И. 174
 Екатерина II 466, 501, 533, 535
 Елагин Е. П. 456, 493
 Елизарова Н. А. 437
 Ельницкая Т. М. 436
 Ермолин И. 194
 Ершов А. 422
 Есинов П. П. 219, 221, 222, 423, 438
 Ефимьев Д. В. 49, 50, 54, 61, 156, 164, 166, 203, 510
 Жаклен Ж.-А. 495
 Жандр А. А. 268, 272, 273, 276, 277, 323, 346, 371, 372, 378, 393, 411, 439, 445, 462, 466, 481, 489, 495, 511, 519
 Жанлис С.-Ф. 453, 470, 508
 Жантиль де Шаваньяк М.-Ж. 462, 466, 490
 Жебелев Г. И. 150, 151, 167, 171—173, 179, 377
 Жемчугова (Ковалева) П. И. 212, 213
 Жерневальд М. 139, 537
 Жерсен Н. 505, 535
 Жихарев С. П. 53, 75, 92, 93, 99, 100, 111, 141, 146, 148, 154, 157—159, 161—163, 165, 166, 170, 172, 173, 175—177, 364, 366, 392, 430—436, 444, 451, 454, 478, 537
 Жлкевский 402
 Жорж (Веймер М.-Ж.) 183—189, 369, 436
 Жоффрау 143
 Жуков В. 209
 Жуковский В. А. 26, 30, 83, 99, 101, 103, 105, 120, 175, 177, 183—185, 216, 294, 295, 309, 326, 327, 347, 354, 387, 436, 440, 441, 458, 487, 518, 522, 531
 Жуслен 539
 Завадский 402
 Завалишин Д. И. 313, 441
 Завидов Я. 422
 Загоскин М. Н. 56, 251, 257, 311, 313, 314, 321, 326, 333—335, 340, 347—349, 354, 371, 374, 378, 390, 394, 411, 413, 421, 441, 443—445, 457, 460, 466, 471, 473, 484, 512, 515, 532
 Залесский И. 422
 Залышкин Е. 125
 Замбони 424

- Захаржевский Л. С. 198, 202
Звалинский Е. И. 457, 476, 478, 509, 515
Зейдель Ф. 517
Зейлер Ф.-С. 502
Зейфрид И. 515
Злов П. В. 150, 163, 325
Зотов Р. М. 46, 56, 173, 234, 251, 264—266, 321, 375, 381, 429, 438, 439, 445, 452, 467, 470, 474, 486, 487, 494, 495, 501, 503, 504, 509, 510, 514, 515, 526, 530, 532, 536, 541
Зубов М. Н. 150, 165, 216
Зюсмайер Ф.-К. 462
- Иваницкий 195
Иванов 535
Иванов А. В. 468, 474, 484, 510, 514, 515, 531, 539
Иванов Дм. 429
Иванов И. 478
Иванов И. Н. 317
Иванов Ф. Ф. 22, 26, 48, 62, 63, 83—85, 89, 95, 119—122, 159, 166, 247, 249, 251, 271, 406, 411, 413, 431, 432, 434, 453, 475, 484, 496, 497, 513, 519
Измайлов А. Е. 30, 364, 444
Измайлов В. В. 75—77, 430
Измуродова (Буянова) А. 213
Иконин В. 167
Ильин Н. И. 29, 48, 61—63, 69—77, 79, 100, 153, 154, 157, 161, 165, 168—171, 179, 221, 247, 256, 411, 413, 424, 430, 434, 435, 459—461, 465, 473, 482, 487, 491, 494, 498, 507, 511, 519, 532, 534, 539
Имбер Ж. 506, 508, 512
Имберг А. О. 407, 414, 447
Истомина А. И. 234, 311, 312, 380
Иффланд А.-В. 134, 481, 484
- Кабазина А. 423
Кабазина М. 423
Кавалеров К. П. 150, 166
Кавалерова Е. М. 151
Кавос К. А. 324, 378, 440, 456, 462, 478, 479, 483, 488, 494, 500, 504, 511, 516, 518, 519, 522, 527, 529, 538
Калиграфова Н. Ф. 127, 167
Калиновский О. И. 402—407, 447
Кальдерон де ла Барка П. 222, 421, 473
Каменев Г. П. 197
Каменогорский З. Ф. 167, 276, 375, 455, 475, 510, 522, 529
Каменский С. М. 418, 419, 421—423, 425, 447, 448
Кампистрон Ж. 514
Каноппи А. 33
- Кант И. 129, 130, 232, 267, 268, 432
Канцевич М. П. 198
Капнист В. В. 20, 27, 49—52, 68, 83, 87, 100, 169, 212, 214, 251, 262, 263, 312, 313, 316, 354, 394, 411, 421, 423, 439, 453, 518, 541
Карабанов П. М. 452
Карамзин Н. М. 14—20, 30, 34, 57, 69, 77, 79, 88, 89, 92, 119, 120, 124, 127, 128, 144, 151—153, 216, 246, 301, 327, 354, 428, 430, 433, 487, 496, 540
Караневичева А. 74, 150, 162, 163
Каратыгин А. В. 167, 371, 449, 451
Каратыгин В. А. 245, 264, 265, 279, 289, 290, 293, 295, 342, 362, 366, 369, 371—373, 384, 438, 439, 445
Каратыгин П. А. 118, 236, 237, 362, 363, 367, 371, 380, 382, 387, 388, 390, 432, 438, 439, 444—446
Каратыгина А. Д. 71, 108, 118, 136, 142, 145, 167, 179, 180, 186, 260, 289
Кармуш П.-Ф.-А. 515, 529
Каррон де Моркур 513
Кастелли И.-Ф. 467, 530
Касты Дж.-Б. 511
Катель Ш.-С. 440, 518
Катенин П. А. 34, 103, 108, 124, 167, 232, 234, 238, 245, 251, 270—272, 274, 276—278, 295, 306, 316, 326, 331, 335, 336, 346—348, 352, 354, 360, 362, 369, 371—375, 438—442, 445, 454, 466, 491, 500, 506, 520, 523, 541
Кауэр Ф. 412, 516
Каченовский М. Т. 30, 456
Кашин Д. Н. 457, 519
Кашинцов П. 473
Кваренги Дж. 45
Квитка-Основьяненко Г. Ф. 198—203, 401, 402, 404, 409, 410, 437, 446, 447
Кенья Л.-Ш. 140, 250, 280, 287, 293, 424, 449, 471, 474, 513, 523, 525
Кернер Т. 291, 440, 475, 528
Керубини Л. 412, 461
Керцелли И. Ф. 495, 518
Кетан Ф.-А. 457
Кетнер 424
Кирцингер М. 207
Кирюшова Л. А. 448
Клапаред 494
Климовский Г. Ф. 295
Клинчин А. П. 448
Клушин А. И. 38, 49, 140, 164, 452, 453, 514, 521, 525, 532, 536
Княжнин А. Я. 308, 402, 463, 464, 468, 470, 475, 480, 486, 493, 496, 505, 509, 510, 531, 536, 541
Княжнин Я. Б. 13, 14, 40, 49, 58, 87, 88, 99, 121, 126, 157, 164, 166, 172, 175, 176, 180, 188, 198, 201, 202, 212, 214, 221, 223, 245, 308, 406, 411, 421,

- 431, 449, 460, 472, 496, 499, 503, 515,
517, 521, 523, 528, 529, 535, 538
- Кобяков П. Н. 406, 473, 491, 502, 522,
538
- Кожевникова 423
- Козлов 422, 423
- Козловский О. А. 109
- Козодавлев О. П. 497, 505
- Кокочкин Ф. Ф. 89, 236, 318, 325, 340,
361—363, 371, 394, 397, 421, 463, 478,
493, 495, 503, 505, 515, 522, 532, 537
- Коллальто (А. Матиуцци) А. 529
- Колле (Кольлет) Ш. 464, 497, 499
- Колле де Мессин Ж.-Б. 505
- Коллен д'Арлевиэль Ж.-Ф. 461, 462
- Колобухян 479
- Колосова (Каратыгина) А. М. 234,
238, 245, 310, 319, 346, 366, 371, 373—
375, 381, 382, 384, 385, 387, 398, 439,
445
- Колосова Е. И. 440
- Колпаков П. Р. 150, 160, 163, 245
- Кондаков М. К. 74, 150, 280
- Кони Ф. А. 164, 403, 404, 433—435
- Констан Б. 130
- Константинов Т. В. 124, 197, 198, 202,
203, 399, 405
- Контесса К.-В. 541
- Кошьев А. Д. 49—51, 502, 538
- Корнель П. 11, 123, 124, 134, 246, 263,
276, 277, 279, 309, 401, 466, 520
- Корнель Т. 124, 142, 182, 454
- Горниолин-Пинский М. М. 441
- Корсаков 527
- Корсаков А. А. 310, 388, 412, 486, 491
- Корсаков П. А. 260, 261, 453, 454, 476,
477, 479, 490, 523, 528
- Костенобль К.-Л. 413, 462, 494, 499,
507
- Котляревский И. П. 324, 404, 411—413,
415, 447
- Коффен-Рони А.-Ж. 475
- Коцебу А. 16, 49, 58, 72, 134—137, 139,
153, 155, 159, 162, 163, 165, 173, 175,
179, 181, 222, 247, 291, 309, 367, 401,
408, 451, 454, 456—460, 465, 467, 468,
470, 475—477, 479, 480, 483—487, 491,
495—498, 500, 502—504, 508—513,
517, 519, 521, 522, 525—527, 529, 533,
535, 537, 540, 541
- Кравченкова А. П. 423
- Краснова П. 423
- Краснопольский Н. С. 138, 139, 454,
459, 462, 467, 473—475, 477, 479, 484,
486, 488, 495, 496, 499, 500, 504, 510,
513—516, 520, 521, 537, 539, 540
- Кребийон П. 20, 142, 185, 188, 454, 513
- Крезе де Лессе О. 346, 451, 477, 484,
495, 501, 504, 531
- Крейцер Р. 510
- Кропотов И. И. 316, 479, 520
- Крути И. А. 437, 438
- Крутицкий А. М. 165, 167—170, 435,
491
- Крутицкий О. 167
- Крыжановский Э. А. 468
- Крылов И. А. 18—20, 25, 27, 30, 34, 48,
58—60, 62, 66, 75, 78—85, 87, 119,
126, 166, 170, 172, 173, 216, 233, 251,
312, 313, 326, 354, 371, 384, 386, 394,
421, 428, 430, 432, 453, 470, 479, 494,
506, 523, 531
- Крюковский М. В. 49, 89, 109—111,
176, 180, 188, 221, 245, 392, 507
- Ксавье Сентин (К. Бонифас) 453, 491,
503
- Ксиландр 461
- Кубишта Н. Е. 457, 466, 476, 509, 515
- Кувичинский С. 476, 527
- Кугушев Н. М. 489
- Кузиков В. С. 483, 491, 525, 528, 530
- Кузьмина 288, 422—425, 448
- Кукольник А. В. 298, 455
- Кулакова Л. И. 431
- Куно Г. 471
- Куняев 462
- Кураева С. 151
- Курлендер Ф.-А. 508
- Курси Ф. де 515
- Къяри П. 485
- Кювелье Ж.-Г.-А. 291, 475, 484, 485,
488
- Кюхельбекер В. К. 96, 108, 232, 268,
269, 271, 274—276, 298, 341—343, 356,
359, 362, 438, 440—443
- Лабзин А. Ф. 124, 125, 128, 129, 314,
432, 534
- Лагарп Ж.-Ф. 126, 432
- Лагранж Н. 499
- Ламартельер Ж.-А.-Ф. 49, 131, 132,
140, 276, 291, 467, 513
- Ламартин А. 343
- Ланген Я. К. 473, 521
- Ланда С. С. 447
- Ландау С. Г. 436
- Лантье Э.-Ф. 499
- Ланин И. Ф. 125, 155
- Лапкина Г. А. 435, 439
- Ласаль А.-Н. де 532
- Лауниц Е. 510
- Лафон Ж. 497
- Лафон Ш.-Ф. 527
- Лафонтен А. 519
- Лафонтен В. 466, 518, 539
- Лафонтен Ж. 463, 497
- Лашабосьер А.-Э.-К. 452
- Леблан А. 452
- Леблан де Ферьер 513
- Лебрен П.-А. 490

- Лебрюн К. 454
 Левандовский 402
 Левшин В. А. 224, 452, 461, 465, 468, 485, 488, 493, 495, 502, 518, 520
 Легран М.-А. 460
 Легуве Г. 134
 Лейбниц Г.-В. 117
 Лемер А. 471, 483
 Лемьер А.-М. 480
 Ленгард И. А. 453, 509, 531
 Ленин В. И. 266, 439
 Ленкавский О. 402, 405
 Ленц И. 465
 Ленц Я. 115
 Леопольд (Л. Шандезон) 291, 488
 Лепен 495
 Лермонтов М. Ю. 215
 Леруа де Бакр Ж. 490
 Лесаж А.-Р. 49, 55, 142, 455, 485
 Леско 498
 Лесков Н. С. 447, 448
 Лессинг Г.-Э. 16, 17, 22, 49, 124, 127, 151, 156, 493, 540
 Лествицын В. И. 437
 Лефран де Помпилья 436
 Лизогуб Я. И. 476, 487, 489, 505, 537
 Лисицын А. В. 150, 166
 Лисицына А. И. 150, 163, 258
 Лифанов Е. 140, 142, 467—469, 481, 483, 496, 498, 505—507, 513, 521, 522, 525
 Лобанов М. Е. 80, 276, 369, 370, 374, 430, 440, 444, 478, 481, 533
 Лобанова О. 151
 Лобанова П. 151
 Лобанова Ф. 151
 Локателли Дж.-Б. 149
 Ломоносов М. В. 299, 325, 326
 Лонжепьер И.-Б. 276, 278, 369, 371, 440, 491
 Лоншан Ш. 528
 Лоренци Дж.-Б. 479, 500
 Лоро М. 536
 Лотман Ю. М. 430, 447
 Лотоцкий 402
 Лузанов Г. 521
 Лукин В. И. 499, 514
 Лукницкий А. В. 140, 433, 459, 461, 463, 464, 469, 471, 476, 501, 521, 529, 530
 Луков В. 194
 Лыкова П. Г. 226, 227, 408
 Львов П. Ю. 482
 Львова-Синецкая М. Д. 316, 319, 348, 378, 396—398, 416, 440
 Люс де Лансиваль Ж.-Ш. 276, 464
 Люстих А. 167
 Люстих Я. 291, 453, 454, 466, 488, 520, 532
 Лядов Н. Г. 451, 524
 М-ме Леспарра — см. Мельвиль
 Мазер J. 494
 Майков А. А. 236, 439
 Макаров В. 524
 Макаров М. Н. 30, 85, 132, 156, 157, 162, 431, 432, 434, 435, 451
 Максим А. 440
 Максим И. А. 245, 377
 Малиновский А. Ф. 221, 434, 456, 470, 478, 498, 500, 508, 515, 524, 526, 537, 540, 541
 Малышев Н. И. 509, 512
 Мальзевиль де 488
 Мальтиц П. Ф. 525
 Мальревский П. Г. 224, 437, 438
 Мантуани 424
 Марешаль А.-М. 503
 Мариво П. 20, 49, 309, 382, 384, 385, 387, 477, 479, 481
 Марин С. Н. 491, 492
 Марков А. И. 475
 Маркс К. 441
 Мармонтель Ж.-Ф. 478, 488, 520
 Марс (А.-Ф.-И. Буре) 374, 384, 385
 Марсолье Б.-Ж. 451, 452, 464, 468, 469, 500, 520, 536
 Мартелли (О.-Ф. Ришо) 469
 Мартин-и-Солер В. 406, 412, 472, 473, 506, 514, 533
 Мартиньяк Ж.-Б.-С. 511
 Мартынов И. И. 18, 27, 29, 30, 75, 76, 126
 Матинский М. А. 210, 221, 509, 517
 Маурер Л. В. 452, 486, 500, 501, 526
 Маццола К. 532
 Мегюль Э.-Н. 464, 465, 469, 502, 507, 524
 Медведев И. С. 150
 Медведева 416
 Медведева И. Н. 444
 Медокс (Маддокс) М. Е. 35, 91, 149, 150, 153, 205, 215, 216, 433, 450
 Мейер 538
 Мейлах Б. С. 439
 Мёллер Г.-Ф. 467
 Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье) 458, 462, 467, 474, 493, 501, 509, 519, 534
 Менисье К. 482
 Мерзляков А. Ф. 83, 103, 492, 513
 Мерль Ж.-Т. 452, 477, 495, 529, 539
 Мерио Ж.-Н. де 488
 Мерсье Л.-С. 16, 22, 27, 49, 65, 124, 127—129, 151, 154, 227, 411, 432, 478, 531
 Метастазини П. 23, 24, 401, 499
 Метц (Л.-В.-Ф. Бильдербек) 508
 Мещерский П. В. 228, 436
 Миклашевичева В. С. 477, 523
 Милорадович М. А. 236, 237, 355, 372, 374

- Мимот (J.-F. Mimaud?) 495
 Миняев 422
 Михайлов А. А. 241
 Модюи А. 45
 Мокульский С. С. 432
 Молебнов М. П. 420, 447, 448
 Молина П.-Л. де 454
 Мольер Ж.-Б. 23, 27, 49, 55, 61, 72, 86,
 123, 140—142, 164, 169, 171, 173, 214,
 251, 309, 314—320, 330, 380, 384, 387,
 390, 394, 395, 401, 406, 410, 411, 433,
 441, 448, 451, 453, 473, 475, 489,
 492—494, 511, 518, 520, 532, 533, 535,
 539
 Монвель Ж.-М. 17, 453, 457, 461, 467,
 473, 493
 Монье Э. 457
 Монсиньи П.-А. 213, 470, 509
 Морель де Шедевиль Э. 482
 Морен де Помпigny 530
 Моро де Комманьи Ш.-Ф.-Ж.-Б. 469
 Москвичев Д. 199—201, 203
 Москотильников С. А. 197
 Модарт В.-А. 523
 Мочалов П. С. 159, 160, 168, 231, 269,
 277, 279, 290, 293, 319, 362, 376—378,
 434
 Мочалов С. Ф. 132, 136, 141, 150, 155,
 159—161, 216, 245, 251, 262, 279, 319,
 376, 434
 Мочалова М. С. 245, 276, 279
 Мур Э. 124, 456
 Муравьев-Апостол И. М. 124, 314, 321,
 322, 411, 442, 505, 539
 Муравьев-Апостол М. И. 410
 Муравьев-Апостол С. И. 410
 Муханов П. А. 488
 Мюллер В. 473, 520, 537
 Мюллер фон Фридберг К.-И. 460

 Нагибин 468
 Надзельский 402
 Найдич Э. Э. 442
 Налетов 416
 Налетова 408, 416
 Нарезный В. Т. 22, 48, 89, 95—98, 108,
 165, 472
 Нарышкин А. Л. 36, 52, 119, 215, 235,
 439
 Нарышкин К. А. 505
 Невахович А. Н. 502
 Невахович Л. Н. 26, 89, 95, 109, 117,
 118, 122, 180, 249, 470, 526
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 478
 Немиров С. А. 458, 480, 485
 Нечкина М. В. 132, 358, 432, 443
 Никитин Н. 194
 Никифорова М. 151
 Николо Изуар 463, 477, 484, 489, 510,
 530
 Николов Н. П. 13, 14, 74, 88, 136, 201,
 213, 221, 481, 505, 506, 517, 523
 Никольский П. А. 30
 Новиков М. Н. 411
 Новиков Н. И. 18, 19, 25, 58, 59, 78,
 95, 124, 126, 128, 197, 411
 Ноэль П.-Ж. 483

 Обертен М. 537
 Ободовский П. Г. 56
 Оболенский Е. П. 268
 Одино Н.-М. 457
 Одоевский А. И. 362
 Одоевский В. Ф. 332, 359, 442, 443
 Ожогин А. Г. 125
 Озеров В. А. 26, 33, 48, 77, 88—90, 95,
 99—108, 110, 122, 157—159, 162,
 170—172, 175—179, 181, 188, 189, 221,
 245, 246, 262, 263, 268, 271, 295, 327,
 347, 364, 371, 374—376, 387, 411, 414,
 431, 439, 472, 507, 534, 540, 542
 Озеров И. А. 276, 491
 Оленин А. Н. 80, 100, 101, 106, 216, 371,
 431
 Олин В. Н. 479, 531
 Олсуфьев А. В. 528
 Орлов В. Н. 277, 353, 440, 443
 Орлов Д. 74, 150, 151, 167, 171
 Орлов М. Ф. 335
 Орля-Ошменец Ф. 423
 Оссиан 100, 101, 295, 534
 Остолопов Н. Ф. 366, 444
 Островский А. Н. 61, 336
 Отрош Н. 473, 529
 Оттани Б. 489
 Офросимов М. А. 459, 526

 Павлов 408—410
 Павлов Н. Ф. 490, 501, 512
 Паизиолло Дж. 213, 412, 479, 485, 490,
 492, 493, 500, 510, 511, 519, 521,
 536
 Палапра Ж. 525
 Паломба Дж. 492, 510
 Пальников А. 167
 Панин В. А. 466
 Панин Н. И. 13
 Парис Д.-Г.-А. 502
 Пасхалов В. 434
 Патра Ж. 140, 465, 468, 491, 514, 526
 Паушкин М. 445
 Пашкевич В. А. 499, 517, 521, 533
 Пашков А. 167
 Переселенков С. А. 430
 Перине И. 473, 520
 Пестель П. И. 249
 Петрова П. И. 167, 174
 Петровский 401, 406
 Петроселлини Дж. 481, 519

- Пиго-Лебрен Ш.-А.-Г. 138, 455, 457,
 463, 482, 489, 490, 536
 Пикар Л.-Б. 456, 463, 468, 471, 486, 493,
 513, 520, 531
 Пиксерекур Р.-Ш. Гильбер де 134,
 140, 250, 280, 283, 290, 291, 293, 440,
 449, 456, 460, 475, 479, 485, 490, 497,
 502, 506, 507, 510, 512, 527, 536
 Пирон А. 324, 492, 525
 Писарев А. И. 251, 312, 314, 315, 339—
 341, 347, 349, 357, 376, 379, 394—397,
 445, 463, 464, 477, 488, 496, 501, 507,
 512, 526, 529, 530, 533, 535
 Питт Ф. 465
 Пиччини А. 462
 Плавильщиков П. А. 29, 49, 51, 59—62,
 68, 90—92, 124, 129, 150, 152, 155—
 160, 163, 176, 180, 221, 222, 308, 421,
 430, 431, 434, 457, 458, 463, 467, 473,
 474, 487, 491, 498, 518, 520
 Планар Ф.-А.-Э. 459
 Плантад Ш.-А. 459
 Плантерр Б.-А. 464
 Планше-Валькур Ф. 451
 Плетнев П. А. 370, 444
 Плещеев А. А. 216, 511
 Пнин И. П. 27—29, 36, 37, 428, 429
 Погожев В. П. 149, 150, 429, 433, 438,
 439, 450
 Подываев Е. 194
 Позняков П. А. 210, 240, 403, 471, 472,
 478, 485, 517, 533
 Полевой Н. А. 160, 163, 269, 340, 434,
 435
 Политковский Г. Г. 508
 Поль де Кок 526
 Померанцев В. П. 68, 71, 74, 125, 127,
 150—155, 162, 175, 434
 Померанцев Н. 533
 Померанцева А. А. 74, 125, 140, 150,
 151, 161, 162, 172, 434
 Поморский А. П. 276, 464, 473, 475,
 491, 540
 Пономарев А. Е. 74, 139, 140, 165, 167,
 169, 170, 173
 Попов М. И. 213, 224, 489, 511, 518, 522
 Порошин С. А. 436
 Портогалли М.-А. 200, 227, 530
 Поручкин С. 523
 Потемкин П. С. 276, 490
 Потемкин С. П. 458, 466, 510, 536
 Поцци К. 487
 Превиль (П.-Л. Дебюс) 170, 171
 Предтеченский А. В. 7, 428
 Прикловский П. Н. 142, 483, 503, 527,
 529, 533
 Прусаков А. Н. 150, 163, 216
 Прытков 167, 170
 Пряженковская Т. И. 408, 410, 416
 Пуассон Ф. 511
 Пужоль А. 519
 Путняцев В. П. 448
 Пушкин А. М. 344, 479, 535
 Пушкин А. С. 10, 16, 22, 101, 103, 104,
 106, 121, 147, 217, 220, 231—235, 249,
 266, 268, 269, 272—275, 294—296,
 299—308, 313, 316, 325, 327—329, 332,
 339, 343—345, 355, 357—361, 364, 365,
 367—370, 374, 375, 382, 384, 431, 438,
 440—445, 447, 482
 Пушкин В. Л. 216, 508
 Пушкин Л. С. 365
 Пушников Н. В. 125, 474
 Пыляев М. И. 438
 Пэн М.-Ж. 469, 508
 Раде Ж.-Б. 498
 Радищев А. Н. 13, 15, 21—24, 27, 28,
 34, 58, 63, 78, 79, 112, 124, 125, 223,
 428, 430, 432
 Радищев Н. 499
 Радклиф А. 140, 513
 Разумовский А. К. 41
 Рамазанов А. Н. 288, 310, 311, 314, 317,
 325, 382, 391, 392
 Рамбах Ф. 291, 523
 Рандон 476
 Расин Ж. 11, 12, 23, 24, 27, 49, 109,
 123, 124, 133, 134, 142, 143, 179, 180,
 182, 185, 187, 188, 246, 263, 271, 276,
 277, 279, 300, 309, 316, 355, 367, 369—
 371, 373, 401, 432, 436, 440, 444, 453,
 458, 466, 481, 533, 541
 Расторгуев 515
 Раупах Г. Ф. 472
 Рахманов С. Е. 167
 Рахманова Х. П. 71, 74, 139, 167, 172—
 174, 257
 Рейзов Б. Г. 231, 429, 432, 438
 Рейнгольд К.-В. 526
 Реньяр Ж.-Ф. 49, 202, 309, 312, 344,
 471, 479, 489, 496, 499, 519, 538
 Репина Н. В. 396, 397
 Риго А.-Ф. 495
 Рихтер И. 152, 434
 Рогожин В. Н. 450
 Родина Т. М. 440
 Родиславский В. И. 441
 Рождественский С. А. 53, 167, 172, 197,
 198
 Роже Ж.-Ф. 142, 484, 501, 504, 521
 Розалион-Сопальский 276, 519
 Розанов И. Н. 436
 Романов И. 151
 Росляков И. 457
 Росси К. 45
 Россини Дж. 500
 Ростопчин Ф. В. 257, 460
 Ротру Ж. 268, 273, 439
 Рохас Ф. де 273

- Ромфор Э. 459, 518
 Руссо Ж.-Б. 502
 Руссо Ж.-Ж. 12, 15—17, 19, 22, 95, 96, 116, 127, 135, 211, 212, 449, 506
 Рыкалов В. Ф. 53, 71, 74, 132, 139—141, 167, 169—173, 390
 Рыкалова А. Г. 264, 377, 378
 Рыкановский 402
 Рылеев К. Ф. 106, 183, 249, 299, 341, 342, 362, 436, 442
 Рязанцев В. И. 317, 364, 395, 396, 440
 Сабуров А. М. 332, 396, 397, 503
 Саккини А. 503
 Сальери А. 459, 532
 Самойлов В. М. 74, 167
 Сандунов Н. Н. 22, 29, 48—50, 61—69, 72, 79, 84, 85, 87, 124, 128—131, 154, 162, 221, 256, 276, 430, 480, 491, 504, 536
 Сандунов С. Н. 65, 74, 80, 85, 140, 141, 150, 164—166, 169—171, 509
 Сандунова Е. С. 150, 210, 383, 384, 390, 396
 Сахаров Н. Д. 109, 167
 Свечин Н. П. 536, 538
 Свечинский Н. Н. 255, 256, 503, 520
 Свистунов П. С. 317, 453, 492, 503, 505
 Севрен Ш.-О. 452, 457, 539
 Сегюр Ж.-А. 484
 Сегюр Л.-Ф. 501
 Седен М.-Ж. 151, 470, 500, 522, 529
 Семенов П. Н. 413, 453, 531
 Семенова Е. С. 75, 91, 106, 118, 125, 136, 139, 142, 143, 145—147, 167, 168, 180—188, 231, 234, 242, 245, 246, 261, 263, 272, 276—279, 296, 346, 348, 362, 364—366, 369—371, 374—376, 380, 388, 436, 440, 444
 Семенова Н. С. 167, 173, 257, 371, 440
 Сен-Жюст (К. Годар д'Окур) 474, 481
 Сен-Лоран (Ш. Номбре) 494
 Сен-Мор Э.-Д. де 315, 441
 Сент-Аман (Ж.-А. Лакост) 462
 Сен-Фелис 534
 Сен-Фуа Ж.-Ф. 503
 Сервантес М. 473
 Сервьер Ж. 453, 457
 Синявская М. С. 125, 167
 Синявская У. С. 125
 Скабичевский А. М. 429, 439
 СКОТТ В. 294—296, 322, 380, 388, 478, 495, 525, 527
 Скриб Э. 138, 309, 310, 385, 398, 441, 455, 458, 462, 467, 469, 476, 477, 479, 482, 491, 493, 494, 496, 497, 501, 506, 509, 511, 512, 519, 523, 534
 Слепцов В. 456
 Слонимский А. Л. 442
 Смирдин А. Ф. 450
 Смирнов И. 520
 Смирнов С. А. 124, 132, 247, 432, 483
 Соколов И. Я. 49, 461, 464, 518, 520
 Соколов П. А. 408
 Соколов Я. Я. 377
 Соколовский М. М. 492
 Сократ 327
 Соллогуб В. А. 405, 408, 447
 Солье Ж.-П. 522, 524, 527
 Сомов О. М. 232, 279, 357, 440, 443, 444
 Сопиков В. С. 450
 Сорен Б.-Ж. 49, 124, 154, 202, 239, 261, 456
 Сосницкая Е. Я. 338, 382, 391
 Сосницкий И. И. 234, 257, 312, 314, 318, 328, 331, 332, 338, 344, 346, 364, 371, 380, 382, 385, 391—397, 446
 Софокл 99
 Соц В. И. 239
 Соц В. С. 456, 497
 Средин В. 437
 Стаббингер М. 455
 Сталь Ж. де 130, 232
 Степанова (Брянская) А. М. 382
 Стерн Л. 78
 Столыпин А. Е. 215, 396
 Стрелкова Т. 422
 Судяков 463
 Судовщиков Н. Р. 48, 52, 53, 171, 251, 411, 497, 499
 Сулейманов Г. 422
 Сумароков А. П. 12, 17, 23, 28, 49, 88, 125, 146, 147, 155, 157, 174, 175, 188, 201, 214, 221, 228, 245, 472, 519, 520, 529, 535
 Сумароков П. И. 89, 119, 120, 152, 153, 434, 471, 478, 480, 494, 528
 Супрунов А. 167
 Сушков Н. В. 251, 323, 492, 527
 Сушков П. М. 541
 Сушкова М. В. 478
 Тальма Ф.-Ж. 187, 367, 374
 Тамбурина А. 226
 Танеев С. В. 438
 Тарновский А. А. 494
 Таскин А. 518, 525, 534, 539
 Телешева Е. А. 312
 Теолон М. 455, 463, 466, 476, 486, 518, 539
 Теплов В. Е. 520
 ТИМГОВСКИЙ Е. 482
 ТИМГОВСКИЙ П. О. 41
 Титов А. Н. 463, 470, 486, 493, 505, 509, 527, 536, 541
 Титов П. Н. 455, 476, 481, 496, 518, 521
 Титов Н. С. 149
 Титов С. Н. 480, 485
 Титова Е. И. 180, 451, 468, 485
 Тиханов П. Н. 186, 436

- Толстой Я. Н. 460, 493, 499
Толченов П. И. 279, 288, 375
Томашевский А. Ф. 462
Томашевский Б. В. 345, 438, 443
Томон Т. де 45
Торелли Ф. 503
Трейчке Г.-Ф. 452
Троне 503
Троянский М. П. 429, 449
Тургенев А. И. 28, 429
Тургенев Н. И. 7, 428
Турик П. Ф. 470, 476, 533
Турре Г. 513
Тушар-Лафосс Ж. 534
Тынянов Ю. Н. 440
Тюлли Ж.-А. 466
- Уваров С. С. 41
Угаров И. Ф. 407—410
Удар де Ламот А. 276, 278, 480
Украсов А. А. 119, 150, 166
Улыбышев А. Д. 267, 304, 321, 439
Урнов Д. М. 441
Урнов М. В. 441
Урри М. 457, 510
Усачев Ф. Н. 377
- Фабр д'Эглантин Ф.-Ф.-Н. 480, 539
Фавар Ш.-С. 142, 338, 509, 522
Федерико Дж.-А. 521
Федоров Б. М. 254, 255, 439, 470, 471, 496, 538
Федоров В. М. 49, 56—59, 61, 69, 92, 251, 257, 258, 483, 487, 489, 509, 517
Фенуйо де Фальбер Ш.-Ж. 468, 538
Феррари Дж. 523
Филдинг Г. 528
Филомафитский Е. М. 226, 406, 407, 412, 438, 447
Фильд Д. 373, 384
Фихте И.-Г. 129
Флавий И. 108, 260
Флеро де Линьи 490
Флоран Ж.-П. 142, 291, 454, 466, 473
Фомин Е. И. 449, 453, 478, 503
Фонвизин Д. И. 13, 14, 18—20, 27, 49—52, 58, 63, 65, 68, 74, 78, 80, 82—84, 87, 123, 126, 141, 169, 171, 201, 212, 214, 221, 233, 251, 312, 313, 315, 329, 356, 411, 421, 429, 430, 458, 498
Фонвизин М. А. 244
Фоппа Дж.-М. 530
Фор Л.-Ф. 453
Фредерик (Ф. Дюпети-Мере) 477, 533
Фрейлих 500
Фридрих Т.-Г. 530
Фьораванти В. 412, 471, 520
Фольжанс (Ф.-Ж.-Д. Бюри) 493, 507, 535
- Хагеман Ф.-Г. 472
Хвостов Д. И. 30, 143, 436, 453
Хемницер И. И. 386
Херасков М. М. 49, 88, 93, 94, 201, 224, 245, 323, 472, 478, 490, 503
Хилков 493
Хмельницкий Н. И. 251, 311, 312, 319, 320, 337—339, 345, 349, 371, 378, 383, 384, 386—389, 393, 397, 411, 421, 442, 445, 446, 451, 452, 455, 462, 466, 478, 482, 499, 500, 518, 526, 538, 539
Храповицкий А. В. 506
Храповицкий М. В. 456
- Циглер Ф.-В. 137, 153, 540
Цицианов К. Д. 117, 432
Цшокке Г. 138, 411, 462, 474, 480
Цявловский М. А. 443
- Чаадаев П. Я. 335, 369
Чаянова О. А. 450
Чепегов 276, 466
Черникова П. 167, 174
Чернов Н. 448
Чернявский 402
Чернявский И. И. 197
Чертков В. А. 191, 192
Чианфанелли 208
Чимароза Д. 481
Чинти 149
Чудин М. А. 167
- Шак Б. 468
Шаликов П. И. 30, 183, 207—209, 437, 474
Шамприон Л. 537
Шамфор С.-Р.-Н. 522
Шанмеле (Ш. Шенйе) 463
Шапошников П. Ф. 276, 454, 458, 466
Шатобриан П. 116
Шатобрьан А.-Ф. 490
Шаховской А. А. 30, 33, 34, 43, 49, 75—78, 86, 89, 106, 109, 133, 138, 139, 141—143, 166, 167, 170, 171, 173, 179, 182, 183, 187—189, 217, 227, 240, 251, 257, 270, 276, 295—298, 310—312, 315, 317, 318, 321, 324—335, 337, 339, 349—351, 354, 362, 363, 368, 371, 375—378, 380—383, 386—394, 397, 398, 406, 411, 412, 421, 430, 431, 433, 438, 440—445, 451, 452, 454—456, 458, 462, 463, 466, 467, 469, 470, 474—476, 478, 481—483, 485—489, 495, 497, 500, 501, 504, 506, 508—512, 517, 518, 522, 524—528, 530—534, 536, 537
Шаховской Н. Г. 219—221, 419, 421, 422, 447, 448
Шекспир В. 16, 23, 24, 27, 29, 49, 123, 124, 132, 140, 143—147, 159, 162, 185,

- 186, 188, 222, 232, 246, 274, 277, 294,
300, 332, 342, 343, 355, 376, 380, 387,
401, 421, 424, 428, 433, 441, 455, 458,
464, 486, 488, 504, 515, 533
- Шелехова М. Ф. 295
- Шелихов Д. А. 452, 527, 531
- Шеллер А. И. 276, 453, 458, 464, 467,
480, 482, 484, 490, 494, 495, 497, 502,
520, 522, 523, 528
- Шеллер Ф. И. 452, 471, 474, 477, 478,
490, 501, 530, 541
- Шеллинг Ф.-В. 232, 267—269
- Шепелев Д. 534
- Шереметев Н. П. 205—212, 215, 437
- Шереметев П. Б. 205, 210, 211
- Шеридан Р.-Б. 49, 124, 159, 309, 314,
315, 411, 488, 539
- Шиканедер Э. 462, 468
- Шиллер Ф. 16, 17, 22, 27, 49, 77, 96—
98, 115, 124, 130—134, 144, 159, 162,
186, 222, 223, 232, 247, 268, 272, 273,
276, 291, 298, 401, 421, 424, 432, 433,
436, 451, 470, 483, 513, 519
- Ширяев О. 490
- Шишков А. С. 82, 83, 103
- Шлегель А. 232
- Шнейдер 462, 476
- Шольц Ф. Е. 462, 466, 477, 512, 529,
533
- Шосье Э. 490
- Шпис Х.-Г. 137, 153, 180, 182, 202, 436,
451, 464, 490, 537
- Шредер Л. 458, 465, 512, 518
- Штегмейр М. 515
- Штейн И. Ф. 402—410, 416
- Шушерин М. 498
- Шушерин Я. Е. 40, 55, 68, 124, 125,
127, 135, 136, 145, 152, 155—158, 162,
165, 167, 175, 178, 180, 181, 183, 434,
436
- Щеников А. Г. 167, 179
- Щепкин А. С. 226, 408, 411, 412, 415,
416, 438, 447
- Щепкин М. С. 84, 128, 168, 226—228,
231, 233, 237, 243, 251, 288, 310, 316,
317, 319, 320, 331, 333, 340, 364, 379,
386, 387, 390—392, 394—398, 401, 402,
405—416, 423—426, 438, 446—448
- Эдельман Ж.-Ф. 454
- Эйхенбаум Б. М. 430
- Экгоф К. 151
- Элитас де Мен Ж. 485
- Эмин Н. Ф. 224, 451, 474, 478
- Энгель И.-Я. 505
- Энгельс Ф. 441
- Эрнест (Ж.-Э. Клонар) 457, 481
- Эртаулов Г. 447, 448
- Эттингер Ф. 533
- Этьен Ш.-Г. 454, 465, 468, 477, 494, 496,
505, 536
- Юнгер И.-Ф. 276, 291, 455, 477
- Юсупов Н. Б. 205, 207, 208
- Юшков В. 28, 428
- Яблочкина А. Л. 375
- Языков Д. И. 30, 139, 433, 461, 539
- Яковлев А. С. 26, 71, 108, 109, 111, 131,
136, 139, 141—143, 145, 146, 159, 160,
167, 168, 171, 174—181, 186, 245,
260—262, 276, 366—368, 372, 436,
444
- Яковлев М. А. 493, 502
- Яковлев М. Л. 443
- Якубович А. И. 362
- Янкович 480, 502
- Янковский М. О. 441, 442

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1801—1812	5
Введение	6
Глава первая	
Репертуар	48
Глава вторая	
Сценическое искусство	148
Глава третья	
Провинциальный театр	191

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1813—1825	229
Введение	230
Глава первая	
Репертуар	244
Глава вторая	
Сценическое искусство	361
Глава третья	
Провинциальный театр	399
Примечания	428
Репертуарная сводка	449
Указатель имен	543

И 90 **История** русского драматического театра.
В 7-ми т. Т. 2. 1801—1825. Ред. коллегия: Холо-
дов Е. Г. (гл. ред.) и др. М., «Искусство», 1977.
555 с. (Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры
СССР).

Второй том «Истории русского драматического театра» охваты-
вает период театральной истории России с 1801-го по 1825 год.
Борьба нарождающихся стилей — романтического и реалистического —
с классицизмом и сентиментализмом в драматургии и актерском искус-
стве как столичных, так и провинциальных трупп стоит в центре
внимания авторов этого тома.

И 80105-131
025 (01)-77 подп.

792 С



ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 2



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Э. Э. РИНЧИНО
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Р. П. БАЧЕК
КОРРЕКТОР Л. Я. ТРОФИМЕНКО

Слано в набор 24/VIII 1976 г. Подписано в печ-
ать 4/IV 1977 г. А05449. Формат бумаги 60×
×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Усл. печ.
л. 35. Уч.-изд. л. 42,032. Изд. № 4775. Тираж
15 000 экз. Заказ № 686. Цена 2 р. 76 к.
Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цвет-
ной бульвар, 25. Ордена Октябрьской Револю-
ции и Ордена Трудового Красного Знамени Пер-
вая образцовая типография имени А. А. Жда-
нова Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам из-
дательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, М-54, Валовая, 28.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Предлагаем Вашему вниманию содержание последующих томов издания «История русского драматического театра»:

Том 3 (1826—1845). Театр после поражения декабристов. Усиление цензурного гнета. Открытие Александринского театра в Петербурге (1832). Вольные антрепренерские труппы в провинции. Кризис романтизма и становление критического реализма. Театральная эстетика В. Г. Белинского и А. И. Герцена. Драматургия Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. А. Полевого, Д. Т. Ленского, П. А. Каратыгина, Ф. А. Кони. Актерское искусство М. С. Щепкина, П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина, В. В. Самойлова, В. Н. Асенковой, В. И. Живокини, Н. О. Дюра, К. Т. Соленика, Л. И. Млотковской.

Том 4 (1846—1861). Театр в условиях дальнейшего усиления политической реакции. Возникновение революционной ситуации и ее влияние на драматургию и театр. Борьба революционно-демократической критики за утверждение принципов критического реализма. Учреждение «театральных дирекций» в провинции. «Пьесы жизни» А. Н. Островского на сцене. Драматургия И. С. Тургенева, А. Ф. Писемского, А. А. Потехина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухова-Кобылина. Актерское искусство П. М. Садовского, А. Е. Мартынова, Л. П. Никулиной-Косицкой, С. В. Васильева, Ю. Н. Линской, Н. Х. Рыбакова.

Том 5 (1862—1881). Театр в эпоху буржуазных реформ. Влияние идеологии народничества на театральное искусство. Театр на Политехнической выставке и попытка создать народный театр в Москве. Актерские антрепризы и переход большинства провинциальных театров в руки предпринимателей. Расцвет исторической драмы. Углубление критического реализма. Сатирические комедии и психологические драмы А. Н. Островского. Драматургия А. К. Толстого, Д. В. Аверкиева, П. Д. Боборыкина, В. А. Крылова. Актерское искусство Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, П. А. Стрепетовой, В. В. Стрельской, М. И. Писарева, В. Н. Андреева-Бурлака, М. Т. Иванова-Козельского.

Том 6 (1882—1897). Театр в период политической реакции и начала пролетарского этапа освободительного движения. Отмена монополии императорских театров. Первые частные театры в Москве и Петербурге. Спектакли К. С. Станиславского в Обществе литературы и искусства. Появление антрепренеров-режиссеров в

провинции — Н. И. Соловцов, Н. Н. Спнельников, Н. И. Собольцов-Самарин. Сценическая судьба драматургии Л. Н. Толстого. Первые пьесы А. П. Чехова, провал «Чайки» в Александринском театре. Актерское искусство М. П. Садовского, О. О. Садовской, А. П. Ленского, А. И. Южина, Е. К. Лешковской, М. Г. Савиной, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, Ф. П. Горева, М. В. Дальского.

Том 7 (1898—1917). Театр накануне и в годы первой русской революции и в период реакции. Первая мировая война и театр. Театр между Февралем и Октябрем. Основание Художественного театра и его влияние на театральное искусство. Режиссерские искания К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, А. П. Ленского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова. Реализм и модернизм в предреволюционном театре. Драматургия А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Андреева, А. А. Блока. Актерское искусство В. Ф. Комиссаржевской, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, М. А. Чехова, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер, П. Н. Орленева, А. Г. Коонен, Ю. М. Юрьева, А. А. Остужева, В. Н. Пашенной, Е. Д. Турчаниновой.